



# Compte rendu Colloque

## La Rue est à Nous !

25 et 26 septembre 2009  
maison Folie Wazemmes

Par Emilie Da Lage  
aidée de Saskia Cousin et Stéphanie Pryn

### PREAMBULE

L'un des apports du colloque a été à mon sens, de réfléchir à la manière dont nos actions étaient ou non politiques. Et ce n'est pas si simple ! Suffit-il de se « déclarer militant » pour de fait entrer en politique... Et par ricochet, faut-il que nos actions soient politiques pour être militantes ?

La figure de Jacques Rancière a plané sur le colloque pour éclairer la manière dont une œuvre ou une démarche artistique peut avoir une portée politique, pour cela il ne suffit pas, comme l'atelier militantisme culturel et politique l'a montré, de dénoncer la société de consommation, il ne suffit pas non plus de proposer une démarche participative, ou de créer de la subversion au cœur du système, mais d'introduire un autre régime du dicible, du possible et du faisable capable de provoquer du dissensus et de mobiliser un « public ». *« Les pratiques de l'art ne sont pas des instruments qui fournissent des formes de conscience ou des énergies mobilisatrices au profit d'une politique qui leur serait extérieure. Mais elle ne sortent pas non plus d'elles-mêmes pour devenir des formes d'action politique collectives. Elles contribuent à dessiner un paysage nouveau du visible, du dicible et du faisable. Elles forgent contre le consensus d'autres formes de « sens commun », des formes d'un sens commun polémique. »* Jacques Rancière *Le spectateur émancipé*, La fabrique, 2008, p 84.

## CONTEXTES ET BONNES PRATIQUES...

Les présentations croisées du festival de la soupe, mais également la plupart des ateliers et particulièrement l'atelier « dedans/dehors » on fait apparaître l'importance des contextes sociétaux donnant forme aux projets (Espagne Italie France). Les projets sont pris dans des politiques publiques différentes et des contextes culturels où l'espace public n'est pas investi ni pratiqué de la même manière, des contextes nationaux où les enjeux politiques ne sont pas identiques, où le rapport aux pouvoirs publics n'est pas semblable. Contexte dans lesquels s'inscrivent les histoires singulières des associations porteuses des projets. Il a donc été nécessaire de recontextualiser, de resituer, de ramener les différents projets aux contextes d'actions.

Par ailleurs, les dispositifs sont fragiles, ils reposent sur des relations particulières que nouent des artistes, des militants ou des acteurs culturels, avec des habitants, ils sont difficilement reproductibles, même si on peut en isoler certains aspects. Virginie Millot a montré l'importance de rencontres singulières entre les artistes et les participants au projet. Partant de l'analyse de la biennale de la danse de Lyon et d'autres projets culturels participatifs elle montre que ce qui est en jeu n'est pas forcément dans le résultat : le défilé en centre ville, mais dans la manière dont les artistes travaillent avec les participants et la manière dont ceux-ci s'approprient le projet.

Ce constat doit nous alerter sur les pratiques normatives des institutions et de la difficulté à identifier a priori des « bonnes pratiques ». La réflexion sur la circulation des projets montre que les projets prennent sens, et formes y compris dans leur dimension militante en relation avec ces contextes. L'atelier dedans/dehors, a, par exemple, permis la présentation de projets qui donnaient à voir des modalités d'action différentes : des lieux investis légitimement, subventionnés, avec soutien du politique, avec des acteurs extérieurs au quartier (service civil européen), ou investis de manière "subversive", comme dans le cas du squatt des Macaqs, par des personnes plus ou moins proches de la vie du quartier, sans être toutefois "représentatifs". Pour autant, depuis chacun de ces lieux, les projets ont en commun de viser à construire des lieux de résistance ordinaires, quotidiennes.

L'atelier en pointant les différences des projets présentés a montré qu'on ne peut déduire mécaniquement le caractère ou non « subversif » du projet de ses seules conditions d'existence : dans le projet institutionnalisé peuvent se loger des espaces de rencontre, de confrontation, de circulation d'information, où se joue le "geste politique"; tandis que depuis des lieux apparemment plus politiques, peuvent aussi se reproduire des propositions plus "pacifiantes", nécessaires dans le contexte du quartier et pour la pérennité de l'action.

Cela ne veut pas dire que les projets ne peuvent pas circuler, le festival de la soupe en est un exemple, mais il serait intéressant de continuer à réfléchir sur ce qui se passe dans cette circulation, et dans les opérations de traduction que subit le festival et qui lui donne une forme nouvelle.

## LE POINT AVEUGLE : LE PUBLIC, LES PARTICIPANTS, LES SPECTATEURS, AUDITEURS ...

« Chacun de nous à le pouvoir de prendre-pouvoir sur une part de lui même. C'est pourquoi les gestes, les objets, les mots qui vivent dans l'ordinaire d'une simple cuisine ont (...) tant d'importance ».

Luce Giard in Michel de Certeau, Pierre Mayol, Luce Giard, *l'invention du quotidien*, Gallimard.

Les débats ont insisté sur la difficulté pour nous tous de considérer vraiment le public de nos actions non comme des récepteurs à convaincre, mais des partenaires, actifs et coproducteurs de nos œuvres ou de nos projets, y compris quand ils viennent en « simple » spectateur ou que nous les rencontrons lors d'une action de rue en simple passant.

C'est pourtant lui, le passant ou le spectateur qui fait l'action, sans lui elle n'aurait que peu de sens ! Comment alors le prendre au sérieux ? Comment en finir avec le mythe de la « passivité » ? Jacques Rancière montre bien que « la passivité » supposée du spectateur, est une manière de lui refuser toute possibilité d'émancipation. L'émancipation nous dit-il repose sur la subjectivation (cette manière de prendre-pouvoir sur soi dont parle Luce Giard). Or, si nous nous donnons pour mission de « rendre actif », on voit bien que l'action ici c'est « rendre » et donc c'est la nôtre ! Le spectateur continu à être défini par l'action de quelqu'un d'autre, au mieux, lui, il est agit... Il ne sera donc jamais considéré pleinement comme le sujet de l'action. En voulant l'émanciper, nous l'enfermons... Dès lors que notre objectif est de « rendre actif », nous supposons la passivité et nous renonçons à l'émancipation...

De plus, si la croyance dans la passivité du spectateur est moralement discutable et logiquement contestable, les études dites « de réception » des médias et des productions culturelles montrent toute l'activité qu'implique voir, écouter, lire, même si ces « activités » ne sont que peu visibles et échappent au contrôle de l'écrivain, du réalisateur, du photographe, du compositeur, etc... Ce que nous voyons, lisons, écoutons, s'intègre à la manière dont nous nous racontons le monde et nos vies ! Et en cela nous sommes vraiment égaux. C'est à ce postulat d'égalité qu'appelle Rancière. Pour les porteurs de projets ou artistes que nous sommes, il faut pour cela renoncer à la maîtrise totale du sens de l'action qui ne saurait se réduire à nos intentions (faute de quoi nous ne pensons pas le spectateur comme un sujet, mais comme un « récepteur »). Nous en avons de multiples preuves : les trois quarts de ce qui se passe lors de la fête de la soupe par exemple, nous ne pouvions pas le prévoir, ou tout du moins nous ne l'avions pas prévu et nous découvrons, avec bonheur souvent, les sens multiples que les participants donnent au fait de donner leur soupe... Et tant mieux ! Cela ne veut pas dire que « tout » est possible, que les interprétations n'ont rien à voir avec les projets que nous menons, que nous pouvons faire n'importe quoi, au contraire, notre responsabilité dans la production de manifestations sensibles de qualité est engagée dans les interprétations que les spectateurs en feront.

Sonja Kellenberg a montré que la plupart des artistes activistes créaient ce qu'elle appelle des « dispositifs troués », c'est-à-dire qui ne préfigurent pas la réception, mais laissent volontairement ouvertes des possibilités d'interprétation. Dans ce cas, comme l'a souligné Sonja, « c'est l'indétermination qui fait la force de la revendication ».

C'est là l'un des points commun entre des actions comme celles de Reclaim the streets et le festival de la soupe même si ce dernier ne « revendique rien ». Chacun ouvre un espace

appropriable, extra-ordinaire. S'affranchissant en partie des règles habituelles qui encadrent notre pratique de la rue, ces espaces en rendent possibles d'autres.

A partir de ce constat, nous ne pouvons que pointer les carences des politiques d'évaluation mises en place par nos subventionneurs qui nous demandent si ce que nous avons réalisé correspond bien à ce dont nous avons l'intention et nous demande de prévoir « les effets » de nos manifestations. (tout comme sur les marchés boursiers ce qui est évalué c'est bien souvent la capacité d'une entreprise à réaliser des objectifs conformes à ses prévisions plutôt que ses résultats en tant que tels...)

Il me semble que les débats du colloque nous offrent des pistes pour formuler de manière claire et argumentée des revendications sur ce point.

## REDÉFINIR LES PLACES ET LES PARTS...

Redéfinir les règles d'usage d'un nouveau commun, ce n'est pas toujours aisé comme le montre les difficultés que nous rencontrons parfois avec les commerçants du quartier dans le cas de la louche d'Or à Lille ou à Bologne : l'appropriation de l'espace commun créé par le festival est conflictuelle : elle nous amène à devoir redessiner les frontières des terrasses de cafés, la place des passants, les trajectoires. La question de la légitimité des uns et des autres (riverains, commerçants, l'association porteuse du projet) à définir les règles d'usage de l'espace de la fête est centrale. Si nous suivons une fois de plus Rancière, le dispositif devient politique à partir du moment où la répartition rompt avec les équilibres instaurés jusque-là, que d'autres rapports de force émergent, et que des « sans parts » prennent part.

Il me semble que cet ensemble de réflexions peut nous amener à reconsidérer les micro conflits engendrés par nos événements : les négociations et les difficultés avec les commerçants, les riverains etc... Non comme simples aléas de l'événement, mais comme une part importante de l'organisation parce que justement au cœur de ce qui fait la portée politique de nos actions. Nous sommes au cœur de ce qui fait dissensus, mais pour que cela devienne « politique », il faudrait, comme l'a souligné Pina Lalli, que ces micro-conflits ne se réduisent pas à des négociations d'intérêts privés, il faut qu'ils puissent devenir la base d'une réflexion publique, l'occasion de générer un débat sur la place des uns des autres, y compris ordinairement.

Par ailleurs, l'atelier sur art et politique a montré la difficulté de faire de nos préoccupations de vrais problèmes publics : qui intéressent plus de gens que ceux qui sont directement concernés. L'exemple de la vidéo surveillance est à ce sujet exemplaire : à priori cela ne transforme pas ou à la marge, notre expérience de la ville : les caméras sont peu visibles, installées principalement dans des « non lieux » : le métro, les supermarchés, pour lesquels les usages sont de toutes manières très codifiés et non susceptibles de négociation.

Jean Pierre Petit de *Souriez vous êtes filmés* nous a présenté des actions de sensibilisation à la question et a relevé combien il était difficile de poser la question de la vidéo surveillance comme un problème public. Les médias sont bien sur des relais importants dans la transformation d'une mobilisation locale en problème public. Se saisir de ce qui fait « problème » pour les médias et le comprendre est une ressource importante pour l'action.

Plusieurs pistes se sont dessinées lors de cette intervention qui pourrait faire l'objet d'une proposition d'atelier de formation mêlant chercheurs, journalistes et acteurs :

- Comprendre et agir sur ce qui peut faire « problème » pour les gens et pour les médias, cela nécessite un effort de traduction de ses propres revendications.
- Penser les opérateurs du débat public
- Ouvrir des arènes publiques: locales ou non.

## RENDRE VISIBLE

L'un des objectifs du festival de la soupe était de rendre visible des pratiques ordinaires habituellement confinées dans l'espace privé des cuisines.

Mais en faisant cela nous avons transformé l'affaire: cuisiner des litres et des litres ce n'est pas ce que nous faisons ordinairement dans nos cuisines, donner la soupe à des inconnus dans la rue non plus... Ce que les soupriers réalisent le jour de la soupe, c'est une performance esthétique, possible grâce aux savoirs faire acquis dans les cuisines. Pourquoi esthétique ? Parce qu'elle est belle et bonne la soupe ? Pas seulement parce que le fait de servir sa soupe dans la rue occupée par le festival implique une mise en scène de sa soupe, et de soi, parce que cela instaure une coupure, entre celui qui la fait et celui qui la reçoit. Je ne veux pas dire qu'il n'y a pas d'échange, mais cet échange est possible justement parce que les rôles entre goûteurs et soupriers sont bien identifiés et séparés et qu'au milieu il y a la soupe et le bol. Les goûteurs ne voient pas les cuisines (sauf à Barcelone) n'imaginent pas sur le moment les trésors d'imagination qu'ont dû réaliser les soupriers pour faire autant de litres de « bonne soupe ». La soupe devient, dans le cadre du festival, une œuvre, que l'on donne à goûter et à apprécier, tout comme un peintre dans le musée, donne à voir son œuvre à un public.

Il s'agit donc de prendre en considération ce que nous faisons aux activités que nous « rendons visibles ». Ce que nous montre la soupe, c'est que cette « spectacularisation » ne nous fait pas pour autant entrer en connivence avec « la société du spectacle ». La critique de la spectacularisation du monde à la manière de Guy Debord comme transformation généralisée en marchandise ne tient pas ici puisque ce que le festival crée c'est davantage une économie du don qu'une transformation des pratiques culinaires en marchandises valorisables sur un marché. Par ailleurs, cela impliquerait de dire que ce que les soupriers font c'est un simple « simulacre » de la pratique réelle, alors qu'au final il faut tout simplement autre chose.

## **PRODUIRE DU COMMUN INVISIBILISER DES PRATIQUES.**

Redéfinir les ordres établis, donner de la visibilité à certaines pratiques et redéfinir un espace du commun entraîne par ricochet l'invisibilisation d'autres pratiques : Les discussions entre Giovanni Zoppoli et Pina Lalli, ont montré la difficulté de faire cohabiter des pratiques différentes de l'espace public, ainsi que la difficulté de se mettre d'accord sur les pratiques légitimes. En « reprenant » une place de Naples au trafic et à la consommation de drogue, le projet de Giovanni Zoppoli renvoie dans le champ de l'invisible la toxicomanie. Le projet de Giovanni Zoppoli doit être compris dans le contexte très particulier de Naples et de la place de la drogue et de la mafia qui impose un ordre à la ville, la question ne se pose pas dans les mêmes termes ailleurs. Le projet consiste donc, non pas à ouvrir un espace public de débat autour de la question de la drogue, chose par ailleurs sans doute sans grand avenir à Naples, mais à redéfinir un « nous » légitime pour l'occupation de cette place et d'y rendre possible la pratique d'autres activités par des actions très concrètes (le nettoyage pour qu'il n'y ait plus de seringues...), mais aussi par la création de récits collectifs, notamment avec les enfants des écoles. Toutefois cette question du « nous légitime » est souvent placée sous silence tant il nous apparaît naturel. Pourtant ce nous est à configuration variable. Las Pistas de Favencias, projet de cogestion entre des associations d'habitants et la mairie de quartier rend visible par l'empilement et l'articulation des commissions nécessaires à la transformation et la gestion d'un espace public urbain, la difficulté de constituer un « nous » légitime.

## TECHNIQUE VERSUS CULTURE.

L'un des points transversaux nouveaux par rapport à ce que nous avons imaginé dans l'appel, a été le développement de la dimension culturelle de notre rapport à la ville et à notre environnement en ville. Cela peut paraître évident, et pourtant les questions relatives à la ville et à l'environnement sont extrêmement technicisées, et envisagées sous la forme : problème-solution (par exemple les gens ont des usages antagonistes de l'espace public, c'est un problème, nous allons y apporter une solution par la mise en place d'une gestion différenciée de l'espace public : des lieux destinés à tel ou tel usage, la spécialisation des zones dans la ville (marchande, festive) etc...). Nathalie Blanc en présentant son travail d'artiste et de chercheur sur les questions environnementales a bien soulevé ce point : elle a montré que les questions relatives à l'environnement étaient aujourd'hui, et de plus en plus sous l'influence du Grenelle, traitées de manière technique. Or son travail a montré que la question de l'environnement rejoignait celle du cadre de vie et que l'expérience de la nature en milieu urbain était aussi une question plus large de rapport au monde médié par les récits que nous produisons et entendons. Bref, c'est une manière d'être au monde éminemment culturelle voire politique en ce qu'elle rejoint des conceptions du monde et de l'action publique non consensuelles, et non simplement une question d'ordre technique qui peut être résolue par des solutions. Dans le cas du Grenelle de l'environnement on voit bien comment la question de l'environnement est réduite à sa dimension technique engendrant une série de mesures, par ailleurs non discutables ou bien peu si l'on est pas expert, gommant le dissensus et sensées ne rien changer à notre conception générale du monde. Les associations culturelles et les artistes rencontrent ce problème qui est à l'origine de beaucoup de malentendus, lorsqu'ils sont appelés pour « résoudre des problèmes dans un quartier ». Or ce que nous pouvons apporter ce ne sont pas des « solutions », mais des « histoires », des « images », qui questionnent et dans le meilleur des cas éclairent des dissensus dont le politique peut se saisir.

Comment participe t-on à la production de récits, d'histoires qui disent le monde autrement ? Il faut pour cela comprendre et agir sur le passage d'une réponse technique à une prise en compte du phénomène en tant qu'il est culturalisé dans nos pratiques et nos récits/ histoires...

Les projets de Claudio Zulian, de Dalila Boitaud ou de radio Grenouille et des Saprophytes malgré certaines différences, travaillent cette question des récits.

Partant du constat que notre expérience de la ville est également médiatique -elle intègre des récits cinématographiques, journalistiques etc- Claudio Zulian a développé une réflexion importante sur l'accès à l'image et à la production de récits qui puissent exister avec voire souvent contre, les images publicitaires créées par les institutions territoriales. Il a présenté un de ses films, *L'avenir* tourné dans le Nord à Meurchin en 2004. Celui ci a fait éclaté les dissensus en donnant une part aux « sans parts » : les réflexions des habitants les plus en difficulté socialement, placées au début du film ont fait polémique. « Ils ne savent pas se projeter », « ce n'est pas vrai », « Meurchin n'est pas comme cela ». Le débat a embarrassé l'équipe municipale sans doute aussi parce qu'il montrait que la question de l'Avenir dépassait bien la seule question de la planification, de la mise en tourisme ou du développement durable de la commune, mais était bien une question politique qui devenait du fait du film l'enjeu d'un débat public...

Nelly Flercher et Sandra Compteur de Radio Grenouille a raconté comment à travers un travail de

terrain, axé sur la rencontre des habitants d'un quartier de Marseille, elles souhaitent prendre en compte les habitants comme « experts » de leur quartier, à travers des récits et des histoires glanés et partagés dans le quartier grâce à la radio. L'enjeu du projet est de produire un espace dans lequel ces expériences de vie puissent devenir la matrice de manières communes de se représenter et de vivre le quartier. La radio permet la circulation des récits, dans un espace public médiatique, mais également permet d'instaurer des dialogues et des adresses particulières à l'intérieur même du quartier. Les émissions consacrées au quartier sont diffusées à des heures précises, c'est donc un moment où le quartier peut participer de son identification en se donnant à entendre aux autres et à soi dans un même mouvement. Ici aussi la question est celle du rééquilibrage des parts prises dans la production d'images et de récits de soi, sur soi, mais également la possibilité de créer quelque chose qui n'existe pas : un espace réflexif et pluriel de constitution du quartier comme tel.

Dalila Boiteaud, nous a exposé pratiquement comment elle a, dans ses « Opéras Bitumes » élaborés dans un quartier stigmatisé de Mont de Marsan, transformé un problème : la saleté du quartier, qui aurait pu être réduit à une question technique : le quartier est sale, c'est un problème nous allons lui trouver une solution technique (mettre plus de personnel, légiférer et verbaliser les incivilités). Dans « Opéra Bithume », la saleté du quartier devient un objet d'histoires partagées. En proposant la mise en scène d'hommes travestis en femmes de ménage, elle propose, à partir des ateliers d'écriture et des histoires enregistrées dans le quartier, une lecture de la question directement liée à celle de la féminité et des rapports de genre au sein du quartier.

En proposant des projets d'agriculture urbaine, comme par exemple la culture du champignon, le collectif politico-urbain des saprophytes fait un usage inhabituel de la flore : celle-ci devient la médiatrice des humains, et permet la fondation d'un collectif mixte « homme-objet » pour la production d'un nouveau récit sur la ville.

Ne pas vouloir répondre à un problème, c'est aussi ne pas justifier son action en termes de réponse ou de solution et cela induit aussi un certain rapport à l'institution : c'est le parti pris des jardiniers Guérilleros, qui oeuvrent le plus souvent de manière nocturne un peu partout en Europe. Venu présenter diverses actions de « guerrilla gardening », notamment la sienne au Royaume-Uni, ou celle, historique, des jardins new-yorkais, Richard Reynolds a insisté sur le fait qu'il ne fallait attendre ni permission, ni subvention pour agir. L'intervention illégale mais licite sur les espaces urbains en friche, du rond-point aux bords de palissade, permet une nouvelle appropriation de la ville, en même temps qu'elle attire des membres plus séduits par l'action collective que par le jardinage. [www.guerillagardening.org](http://www.guerillagardening.org). Richard Reynolds a rappelé à plusieurs reprises l'intérêt d'initiatives se situant hors des politiques culturelles ou urbaines et de la dynamique de la commande. Intérêt pour réinventer la ville, intérêt pour l'action elle-même, quelle que soit sa finalité, intérêt enfin pour les collectivités qui finissent généralement par reconnaître le rôle de ces actions.

Beaucoup de projets ont par ailleurs pointé l'importance des conditions de viabilité économique pour leur pérennité ainsi que les liens complexes avec les financeurs et les institutions. Le cas des Macaqs montre aussi l'importance de l'histoire du projet. Les relations à l'institution peuvent évoluer avec le projet, parce que nos projets font évoluer la prise en compte des situations par les institutions. Cela a aussi été le cas pour le festival de la soupe à Lille. Il ne s'agit donc pas de penser les positions comme figées dans le temps et d'opposer mécaniquement l'institution aux acteurs militants.

# DIVERSITÉ CULTURELLE, VILLE CRÉATIVE, NOUVELLES UTOPIES OU NOUVELLES IDÉOLOGIES ?

Virigine Millot a questionné le modèle de participation « créatif » dans lequel les habitants sont engagés via ces projets, et pose une question centrale au moment où la thématique de la créativité devient un paradigme de pensée extrêmement répandu. De possibilité émancipatrice, la créativité ne devient elle pas aujourd'hui une nouvelle norme voire une nouvelle idéologie ? Les artistes engagés dans les projets en formant les publics à la créativité participent-ils à une entreprise d'émancipation ou au contraire idéologique ? On pense au travail de Pierre Michel Menger sur le portrait de l'artiste en travailleur qui dresse le portrait d'un monde de l'art et de la recherche (encore un point commun) ou s'élabore les formes les plus avancées du libéralisme... (une économie de la reconnaissance qui permet d'accepter des écarts de rémunérations impossibles ailleurs, un fonctionnement au projet, basé sur une adéquation entre la personne et sa création qui légitime un investissement sans limite dans son travail etc...). La question peut-elle être posée en ces termes ?

L'inflation des labels « villes créatives », « industries créatives » remplaçant peu à peu le terme de « culture » ou « culturel » pose, dans tous les cas, question et mérite que l'on s'y arrête.

Plus que jamais, les manières de faire sont importantes, s'agit-il pour l'artiste de transmettre les valeurs qui sont aujourd'hui des valeurs « hégémoniques » comme étant les « bonnes manières d'être au monde » et de participer au sens de Gramsci au travail idéologique ? Ou au contraire, comme le suggère Claudio Zulian, de permettre aux participants de saisir les modalités de fonctionnement du pouvoir par le jeu et l'expérimentation d'autres places, d'autres rôles ?

Autre thème qui pose question, celui de la « diversité culturelle ». Les politiques publiques se mettent en route sur ce thème de plus en plus présent que ce soit dans les médias ou dans les entreprises. Mais où se loge « le divers » de diversité, est-ce uniquement une question de couleur et de visibilité, ne masque-t-elle pas d'autres types de partages inégaux par exemple sociaux ?

De plus, la mise en place de politiques publiques dans ce domaine va devoir inévitablement conduire à l'évaluation de ces politiques et la création d'indicateurs de la diversité, bref des cases, des statistiques, l'enjeu sera alors d'établir des différences, de les marquer et de les considérer comme opérantes pour saisir le monde... Comment catégorisez vous le monde ? A travers des couleurs de peau, des appartenances sociales, le genre ? Et les productions culturelles des individus sont-elles réductibles à l'une de leurs appartenances, les créations sont-elles toutes mesurables en terme de cultures entendue de cette façon qui flirte avec l'identité ? C'est ce que nous dit le marketing dont les hérauts clament que la diversité dans les médias ce sont eux qui la font via la publicité, en avance sur le JT...

La charte de la diversité en entreprise ouvre la voie à une approche gestionnaire de la diversité. Déjà les agences de « management de la diversité » proposent leurs services pour accompagner les entreprises.

Le divers m'a toujours semblé plus beau que la diversité, sans doute parce qu'en tant que lectrice de Glissant ou d'autres je me méfie des substantifs et des mots en -ité, comme ethnicité, identité, diversité, parce que ce petit -ité, arrête et fige, dresse des murs et permet de rendre comptaible et non de rendre compte de notre monde...



## BIBLIOGRAPHIE

Rancière, J., *Le spectateur émancipé*, la fabrique, 2008,

De Certeau, M., Giard, L., Mayol, P., *L'invention du quotidien*, les tomes 1 et 2 existent en collection de poche, Gallimard.

Mattelart, A., *Diversité culturelle et mondialisation*, La découverte, Paris, 2005.

Menger, P.M., *Portrait de l'artiste en travailleur, métamorphoses du capitalisme*, la république des idées, Seuil, 2002.

Pour voir l'avenir le film de Claudio Zulian : <http://www.docalliancefilms.com>

---

## CONTACTS

**ATTACAFA**  
**Scène Universelle Nomade**

&

**RESEAU S.O.U.P.E**

24, rue de la barre

59000 LILLE

Tel : 03 20 31 55 31

Fax:03 20 12 05 62

[attacafa.sun@laposte.net](mailto:attacafa.sun@laposte.net)

[www.attacafa.com](http://www.attacafa.com)