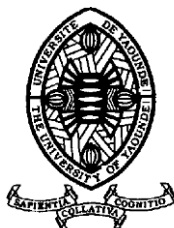


UNIVERSITÉ DE YAOUNDÉ I
THE UNIVERSITY OF YAOUNDE I

CENTRE DE RECHERCHE DE
FORMATION DOCTORALE EN
ARTS, LANGUES, LITTÉRATURE ET
INDUSTRIES CULTURELLES

UNITÉ DE RECHERCHE ET DE
FORMATION DOCTORALE EN ARTS,
CULTURES ET CIVILISATIONS



POSTGRADUATE SCHOOL FOR
ARTS, LANGUAGE, LITTERATURES
AND CULTURAL INDUSTRIES

DOCTORAL RESEARCH UNIT FOR
ARTS, CULTURES AND
CIVILIZATIONS

**LES ESPACES DE LOISIR DANS LA DYNAMIQUE D'UNE
INDUSTRIE CULTURELLE AU CAMEROUN**

*Thèse de Doctorat/Ph.D en Arts du Spectacle et Cinématographie présentée et soutenue le
13 septembre 2024*

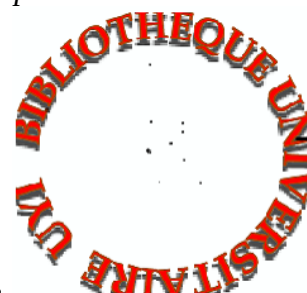
Spécialité : Critique théâtrale

Par :

José Charles EWANE

Matricule : 97G191

Titulaire d'un DEA en Arts du Spectacle



Jury

Président : FOFIE Jacques Raymond, Université de Yaoundé I
Professeur

Rapporteur : Emelda NGUFOR SAMBA, Université de Yaoundé I
Maître de Conférences

Membres : MBA Gabriel, Université de Yaoundé I
Professeur
MOUNGANDE Ibrahim, Université de Yaoundé I
Maître de Conférences
ANIBOM Paul, Université de Bamenda
Maître de Conférences

Décembre 2023

SOMMAIRE

ÉPIGRAPHE	ii
DÉDICACE	ii
REMERCIEMENTS	iv
LISTE DES ABRÉVIATIONS, SIGLES ET ACRONYMES.....	vii
LISTE DES ILLUSTRATIONS.....	x
RÉSUMÉ.....	xii
ABSTRACT	xiii
AVANT-PROPOS.....	xiv
INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	1
PREMIÈRE PARTIE : LE PRODUIT CULTUREL AU SERVICE DE L'INDUSTRIE CULTURELLE	43
CHAPITRE I : NATURE ET SPÉCIFICITÉ DU PRODUIT CULTUREL.....	45
CHAPITRE II : INDUSTRIE CULTURELLE : FONDEMENTS, ÉTHIQUE ET ENJEUX SUR LE PRODUIT CULTUREL	71
DEUXIÈME PARTIE : LOISIR ET INFRASTRUCTURE CULTURELLE : ANCRAGE CONCEPTUEL	97
CHAPITRE III : REGARD SUR LES TYPOLOGIES ET LES FONCTIONS DU LOISIR.....	99
CHAPITRE IV : INFRASTRUCTURE CULTURELLE : ANCRAGE THÉORIQUE... ..	134
TROISIÈME PARTIE : LE SENS DE LA DYNAMIQUE CULTURELLE DANS LA VILLE DE YAOUNDÉ	172
CHAPITRE V : INFRASTRUCTURES CULTURELLES DANS LA VILLE DE YAOUNDÉ : RECENSEMENT ET ÉTAT DES LIEUX	175
V.4. MODE DE FINANCEMENT DES INFRASTRUCTURES CULTURELLES	214
CHAPITRE VI : LES ACTIONS CULTURELLES DANS LA PERSPECTIVE DU DÉVELOPPEMENT DE LA VILLE DE YAOUNDÉ.....	219
CONCLUSION GÉNÉRALE	264
BIBLIOGRAPHIE	298
ANNEXES	315
TABLE DES MATIÈRES.....	304

ÉPIGRAPHE

Le besoin de loisirs récréatifs et culturels exige un équipement minimum. Il détermine une sorte de minimum vital socio-culturel [...]. On peut avancer que la décentralisation industrielle ne réussira pleinement que si elle est accompagnée d'une décentralisation culturelle. Dumazedier (1962, 86).

Toute action culturelle, pour être viable, a besoin de moyens et de lieux appropriés pour son expression et son rayonnement. Ces lieux dédiés doivent servir de cadre à l'expression et au déploiement des sensibilités culturelles nationales. Biya (1987, 119).

À tous les praticiens des arts de la scène qui déploient des inlassables efforts pour la vitalité et le rayonnement des spectacles vivants, dans leur environnement ainsi que dans leurs secteurs d'activités respectifs.

REMERCIEMENTS

La réalisation de cette thèse s'est faite avec le concours d'un ensemble de personnes, de structures et d'organismes qui nous ont, très volontiers, apporté leur collaboration multiforme et à qui, nous éprouvons un grand plaisir à leur témoigner notre profonde reconnaissance. Dresser une liste exhaustive de ces personnes, de ces structures et de ces organismes paraît une tâche très difficile au regard de leur complexité, de leur diversité et de leur effectif. Toutefois, nous allons nous focaliser sur les plus importants, non sans dire que les autres le sont moins.

Nous témoignons notre profonde et sincère reconnaissance au Professeur Ngufor Emelda Ambo épouse Samba pour nous avoir permis de finaliser cette thèse avec une grande liberté et dans un climat de confiance totale qui ont marqué ses différentes phases de réflexion, de collecte des données et de rédaction.

Nous remercions le Professeur Maurice Aurélien Sosso, Recteur de l'Université de Yaoundé I, pour avoir autorisé le Professeur Ngufor Emelda Ambo épouse Samba, à assurer la continuité de la direction de cette thèse, suite au décès du Professeur Émérite Nazarius Bole Butake. Le Professeur Bole Butake nous a conduit par la main et par l'esprit. Les multiples années de travail avec lui comme auprès de lui, et ce depuis notre première année d'études en Arts du Spectacle et Cinématographie, ont été de véritables moments d'enrichissement à bien d'égards. Nous remercions donc à la fois l'homme et le Professeur qu'il a été.

Nous voudrions remercier tout le corps enseignant de la Section Arts du Spectacle et Cinématographie de l'Université de Yaoundé I, ainsi que tout le personnel administratif et enseignant de l'Institut National de la Jeunesse et des Sports pour leur soutien pluriel, particulièrement le Dr Edmond Ebal Minyé, Directeur dudit Institut. En effet, pendant toutes les phases ayant conduit à la finalisation de cette thèse, nous avons pu bénéficier d'un environnement de recherche exceptionnel dans cette institution. Nous remercions également tous les étudiants de diverses promotions de la Division des Sciences et Techniques de l'Animation, des Loisirs et de l'Éducation Civique, spécifiquement tous les optionnaires du Parcours et du Laboratoire Sciences des Loisirs, pour leurs orientations, encouragements et accompagnements.

Nous témoignons notre sincère gratitude à monsieur Nguiaro Oumarou Serges, ancien Délégué Régional du Ministère des Arts et de la Culture du Centre et à tous ses collaborateurs, aux exécutifs communaux des sept Arrondissements du Département du Mfoundi, ainsi qu'aux sept Délégués d'Arrondissement – du même Département – du Ministère de la Jeunesse et de l'Éducation Civique et leurs collaborateurs, pour leur participation active à cette recherche. Leur disponibilité, leur sens d'ouverture et de partage, leur gentillesse, leur collaboration franche pendant notre séjour au sein de leurs structures respectives ont été pour nous plus qu'une enquête de terrain.

Cette thèse a été d'une expérience humaine enrichissante car, de l'idée à la réflexion et, de la réflexion à la rédaction, en passant par les multiples descentes sur le terrain, des relectures diverses à sa forme définitive, elle nous a permis de rencontrer et d'échanger, en toute liberté et en toute franchise. Ces différentes rencontres se sont faites avec des universitaires, des théoriciens et des praticiens, des diffuseurs et des administrateurs culturels issus du vaste paysage des arts de la scène. Leurs remarques, leurs conseils et leurs critiques formulés pendant nos multiples discussions et débats, ont été d'un apport considérable dans la mise en forme définitive de cette thèse. À cet effet, nous tenons à remercier : Pr Alain Cyril Pangop, Pr Désiré Atangana Kouna, Pr Ibrahim Mougandé, Pr Guy Francis Tami Yoba, Dr Roger Daniel Ngoa Nguélé, Dr Dieunedort Bienvenu Habit, Dr François Bingono Bingono, Dr André-Marie Manga, Dr Martial Patrice Amougou, Dr Jérôme Manfred Manga, monsieur Ambroise Mbia Ebéné, monsieur Joseph-Paul Eloundou Atangana, monsieur Sylvain Bengono, monsieur Marcel Woung, monsieur Tony Méné, monsieur Martin Ambara, monsieur Junior Esséba et monsieur Bienvenu Bengoula respectivement pour leur disponibilité, leur soutien et les relectures multiples qu'ils ont consacrés en vue de la finalisation de cette étude.

De plus, nous tenons à remercier tous les acteurs et intervenants du milieu artistique et culturel de la ville de Yaoundé, ainsi que tous les responsables et gestionnaires des équipements culturels consultés dans le cadre de cette thèse, pour leur coopération et la pertinence des données mises à notre disposition. Les rencontres multiformes et la collaboration avec chacun de ces acteurs et intervenants ont été et sont toujours pour nous, une source irremplaçable d'enrichissement, d'éducation et de formation.

Merci infiniment à monsieur Azriel Ntamack, à mademoiselle Ange-Naëlle Bella Ewane, à monsieur Mark Andrew Ewane, à monsieur Paul Evans Ewane, au Dr Naomie Audrey Mandeng ainsi qu'à la grande famille Kamga, pour leur constante présence et encouragement pendant les moments difficiles qui ont émaillés la rédaction de cette thèse.

Enfin, à tous ceux qui, de près ou de loin, ont conduit à l'aboutissement de cette thèse, nous leur disons très sincèrement, merci. Voici le fruit de nos multiples concertations et discussions, puisse-t-il être à la hauteur de vos attentes et de vos questionnements.

LISTE DES ABRÉVIATIONS, SIGLES ET ACRONYMES

ACCT :	Agence de Coopération Culturelle et Technique.
ACP :	Pays d’Afrique-Caraïbes-Pacifique.
ADRETS :	Association pour le Développement en Réseau des Territoires et des Services.
AQLM :	Association Québécoise du Loisir Municipal.
AS :	Arts du Spectacle.
ASC :	Arts du Spectacle et Cinématographie.
CACAO :	Concertations des Acteurs Culturels d’Afrique de l’Ouest.
CCN :	Centres Chorégraphiques Nationaux.
CD :	Compact disc (<i>Disque Compact</i>).
CDN :	Centres Dramatiques Nationaux.
CDR :	Centres Dramatiques Régionaux.
CECC :	Centre d’Expertise sur la Culture et les Collectivités.
CNUCED :	Conférence des Nations Unies sur le Commerce et le Développement.
CRTV :	Cameroon Radio Television.
CTD :	Collectivités Territoriales Décentralisées.
CTO :	Centro do Teatro do Oprimido (<i>Centre du Théâtre de l’Opprimé</i>).
CUY :	Communauté Urbaine de Yaoundé.
DUDH :	Déclaration Universelle des Droits de l’Homme.
DVD :	Digital Versatile Disc (<i>Disque Numérique Polyvalent</i>).
FESCARHY :	Festival International de Caricature et d’Humour de Yaoundé.
FESPACO :	Festival Panafricain de Cinéma et de Télévision de Ouagadougou.
FNCC :	Fédération Nationale des Collectivités territoriales pour la Culture.
FODIC :	Fonds du Développement de l’Industrie Cinématographique.
FTA :	Festival de Théâtre des Amériques.
GICAM :	Groupement Inter-Patronal du Cameroun.
HS :	Hypothèses Spécifiques.
IAU :	Institut d’Aménagement et d’Urbanisme.
IC :	Industrie Culturelle.

ICC :	Industrie Culturelle et Créative.
ICOM :	International Council of Museums (<i>Conseil International des Musées</i>).
IIT :	Institut International de Théâtre.
IMC :	Intelligence – Modélisation – Choix.
INJS :	Institut National de la Jeunesse et des Sports.
MAC :	Maison des Arts et de la Culture.
MINAC :	Ministère des Arts et de la Culture.
MINDUH :	Ministère du Développement Urbain et de l’Habitat.
MINESUP :	Ministère de l’Enseignement Supérieur.
MINJEC :	Ministère de la Jeunesse et de l’Éducation Civique.
MINJEUN :	Ministère de la Jeunesse.
MINSANTE :	Ministère de la Santé Publique.
MINSEP :	Ministère des Sports et de l’Éducation Physique.
MINTOUL :	Ministère du Tourisme et des Loisirs.
MJC :	Maison des Jeunes et de la Culture.
NU :	Nations Unies.
OCCQ :	Observatoire de la Culture et des Communications du Québec.
OECD :	Organization for Economic Co-operation and Development (<i>Organisation pour la Coopération Économique et le Développement</i>).
OIF :	Organisation Internationale de la Francophonie.
OMC :	Organisation Mondiale du Commerce.
OMD :	Objectifs du Millénaire pour le Développement.
OMIC :	Observatoire des Mutations des Industries Culturelles.
OPC :	Observatoire des Politiques Culturelles.
OS :	Objectifs Spécifiques.
PAICAM :	Programme d’Appui aux Initiatives Culturelles et Artistiques de la Municipalité.
PAPOSY :	Palais Polyvalent des Sports de Yaoundé.
PDL :	Plan Directeur Local.
PDLI :	Plan Directeur Local des Infrastructures.
PDU :	Plan Directeur d’Urbanisme.

PGC :	Produit à Grande Consommation.
PME :	Petite et Moyenne Entreprise.
PNDICA :	Programme National de Développement des Infrastructures Culturelles et Artistiques.
PTEC :	Portefeuille Territorial d'Évènements Culturels.
QS :	Questions Spécifiques.
UNESCO :	United Nations for Educational, Scientific and Cultural Organization (<i>Organisation des Nations Unies pour l'Éducation, la Science et la Culture</i>)
UYI :	Université de Yaoundé I.
RETIC :	Rencontres Théâtrales Internationales du Cameroun.
SCACCQ :	Système de Classification des Activités de la Culture et des Communications du Québec.
SDN :	Sociétés des Nations.
SND 2020-2030 :	Stratégie Nationale de Développement 2020-2030.
TIC :	Technologies de l'Information et de la Communication.
TU :	Théâtre Universitaire.

LISTE DES ILLUSTRATIONS

I. Cartes

Carte 1 : Carte de localisation du Mfoundi.....	191
Carte 2 : Carte du département du Mfoundi.	192
Carte 3 : Localisation géographique des infrastructures culturelles de Yaoundé 1 ^{er}	195
Carte 4 : Localisation géographique des infrastructures culturelles de Yaoundé 2 ^{ème}	197
Carte 5 : Localisation géographique des infrastructures culturelles de Yaoundé 3 ^{ème}	199
Carte 6 : Localisation géographique des infrastructures culturelles de Yaoundé 4 ^{ème}	200
Carte 7 : Localisation géographique des infrastructures culturelles de Yaoundé 5 ^{ème}	202
Carte 8 : Répartition des infrastructures culturelles dans le Mfoundi.	203

II. Tableaux

Tableau 1 : Équivalences des modalités de la hiérarchie des besoins.	36
Tableau 2 : Distributeurs dans le secteur des spectacles vivants.....	62
Tableau 3 : Typologie des lieux culturels selon les filières et les offres.	153
Tableau 4 : Communes d'Arrondissement de Yaoundé et leurs sièges.	182
Tableau 5 : Répartition de la population par ethnies dans le Mfoundi.....	183
Tableau 6 : Répartition des quartiers de la ville de Yaoundé.....	184
Tableau 7 : Estimation des habitants de la ville de Yaoundé.	185
Tableau 8 : Dénombrement des infrastructures culturelles à Yaoundé 1 ^{er}	193
Tableau 9 : Dénombrement des infrastructures culturelles à Yaoundé 2 ^{ème}	196
Tableau 10 : Dénombrement des infrastructures culturelles à Yaoundé 3 ^{ème}	197
Tableau 11 : Dénombrement des infrastructures culturelles à Yaoundé 5 ^{ème}	201
Tableau 12 : Présentation statistique des infrastructures culturelles de la ville de.....	204
Tableau 13 : Modes de financement des infrastructures culturelles à Yaoundé 1 ^{er}	215
Tableau 14 : Modes de financement des infrastructures culturelles à Yaoundé 2 ^{ème}	215
Tableau 15 : Modes de financement des infrastructures culturelles à Yaoundé 3 ^{ème}	215
Tableau 16 : Modes de financement des infrastructures culturelles à Yaoundé 4 ^{ème}	216
Tableau 17 : Modes de financement des infrastructures culturelles à Yaoundé 5 ^{ème}	216
Tableau 18 : Panorama des événements culturels dans la ville de Yaoundé.....	255

III. Schémas

Schéma 1 : Circuit de l'œuvre artistique au produit culturel.....	57
Schéma 2 : Fonctions d'une infrastructure culturelle.	156
Schéma 3 : Définition des fonctions déclinant les types d'infrastructures culturelles.	158
Schéma 4 : Organisation de la vie culturelle et artistique.	168
Schéma 5 : Courbe de vie d'un produit culturel.	207
Schéma 6 : Retombées de la dynamique de l'offre culturelle et artistique d'une infrastructure culturelle.....	240

IV. Photos

Photo 1 : Résidence de l'administrateur colonial allemand Hans Dominik.	179
Photo 2 : Résidence du Haut-Commissaire français en 1952.....	180
Photo 3 : Ancien Palais du Président de la République du Cameroun.	180
Photo 4 : Aperçu de la scène de Sita Bella.	194
Photo 5 : Aperçu de la salle de Sita Bella.....	194
Photo 6 : Aperçu de la scène du Comptoir des arts.	195
Photo 7 : Aperçu de la salle de l'Auditorium Jean Paul II.	196
Photo 8 : Aperçu de l'École Arbre à musique.	198
Photo 9 : Cours de musique à l'École Arbre à musique.	198
Photo 10 : Aperçu de la salle de l'Espace Culturel Karefour.	200
Photo 11 : Aperçu de la salle de la Case des arts.	201
Photo 12 : Aperçu de l'entrée de Othni.	202

RÉSUMÉ

La présente thèse, qui s'inscrit dans la logique de la diffusion et de la circulation des spectacles vivants, interroge la contribution des infrastructures culturelles dans le processus de mise en œuvre et de structuration de l'industrie culturelle. En outre, cette étude démontre que le développement de l'action culturelle et artistique se présente comme un train qui avance sur deux rails. Le premier rail se fonde sur la création, la production des œuvres et l'éclosion des talents artistiques. Le deuxième rail, tributaire du premier, repose quant à lui sur les modalités d'accompagnement et d'encadrement du produit culturel (spectacles vivants). En effet, la dynamique de la construction et de la multiplication des équipements culturels entraîne celle de la circulation de la créativité artistique. Ce qui donne un sens aux spectacles vivants ainsi qu'aux différentes professions y afférentes. C'est dire que l'action systémique de l'organisation et du fonctionnement des deux rails induit une vitalité culturelle et artistique. À contrario, le dysfonctionnement observé dans un rail peut avoir des effets d'entraînements sur l'autre. C'est dans cette optique que se positionne cette recherche sur *Les espaces de loisir dans la dynamique d'une industrie culturelle au Cameroun*. Il s'agit d'examiner l'impact des réceptacles des arts du spectacle dans le processus de mise en forme de l'industrie culturelle au Cameroun. La démonstration de cet objectif s'est faite autour du problème du faible réseau de distribution, d'exploitation et de rentabilité des spectacles vivants, empêchant la rentabilité du produit artistique ainsi que l'émergence d'une industrie culturelle au Cameroun. Pour analyser cette problématique, la démarche méthodologique a permis de combiner l'exploitation des sources écrites, iconographiques et orales à travers les lectures, les enquêtes de terrain, les interviews et les voyages d'étude. Les données ainsi collectées ont été analysées suivant les principes de l'analyse de contenu. Les approches descriptive, analytique et collaborative ont également été convoquées pour expliquer et comprendre le tryptique produit culturel, infrastructures culturelles et industrie culturelle. Les recherches menées ont débouché sur un ensemble de résultats dont le principal est le faible réseau de circulation dû à une absence des équipements culturels lourds et professionnels qui ne favorise pas la rentabilité des produits culturels, tant en qualité qu'en quantité. Ces résultats ont conduit à la formulation des orientations axées sur le positionnement et le référencement de l'industrie culturelle, suivant un recadrage de la systématisation de la physionomie des infrastructures culturelles dans la ville de Yaoundé.

Mots-clés : infrastructure culturelle, loisir, industrie culturelle et créative, produit culturel, spectacles vivants, développement culturel.

ABSTRACT

This thesis that falls within the framework of the diffusion and circulation of life performance, demonstrates that cultural infrastructures contribute to the implementation and organization process of the cultural industry. Furthermore, this study reveals that the development of the cultural and artistic action is presented like a moving train on two rails. The first rail is established on the creation and production of artworks and the blossoming of artistic talents. As for the second rail, which is dependent on the first, on its part depends on the follow up and supervisory modalities of the cultural product (life performances). In effect, the dynamics of the construction and multiplication of cultural teams leads to the circulation of artistic creativity. The latter give a meaning to life performances as well as to the different related professions. This therefore indicates that the systemic action of the organization and functioning of the two rails induces a cultural and artistic vitality. On the other hand, the dysfunctioning observed in a rail can have spillover effects on the other. It is thus under this framework that this research work entitled, «Leisure spaces in the dynamics of a cultural industry in Cameroon" is founded. This work examines the impact of the receptacles of performing arts in the implementation process of a cultural industry in Cameroon. The demonstration of this objective is conceived on the bases of the problem of a poor distribution, exploitation and profitability network of life performances, hindering the profitability of artistic products as well as the emergence of a cultural industry in Cameroon. To better analyze this problem, a methodological approach permitted us to combine the exploitation of written, iconographic, and oral sources via reading of books, field works, interviews and study trips. Data collected were analyzed following the principles of contents analysis. Descriptive, analytical and collaborative approaches were equally exploited in order to explain and understand the tryptic cultural infrastructures, cultural product and cultural industry. Research carried out led to the obtention of some results of which the main was the poor circulation network caused by the absence of professional cultural equipment which does not foster the profitability of cultural products, be it quality or quantity wise. These results led to the constitution of orientations based on the positioning and referencing of the cultural industry, following a reframing of the systematization of the physiognomy of cultural infrastructures in the city of Yaounde.

Keywords: Cultural Infrastructures, Leisure, Cultural and Creative Industry, Cultural Product, Life Performance, Cultural Development.

AVANT-PROPOS

Dans toute communauté humaine, le vaste champ relevant du domaine de l'art se structure autour d'une multitude de modes, de filières ou de formes d'expressions : théâtre, musique, chant, danse, photographie, peinture, cinéma, sculpture, littérature, etc. Des formes qui, suivant une ingénierie appropriée, induisent une manière spécifique de dire, d'explorer, d'analyser, d'expliquer et de comprendre certaines manifestations de la réalité sociale. Cette réalité est véhiculée par des supports techniques spécifiques, ainsi que par des démarches et des conventions artistiques et esthétiques, qui évoluent suivant le rythme de la dynamique sociale, de la technologie et de la pensée.

Chaque forme artistique suscitée est régie par les modalités ci-après :

1. le versant relation créateur – consommateur : il s'agit du scénario qui part de l'ingénierie du conditionnement de l'œuvre d'art, jusqu'à son positionnement effectif sur le marché des arts du spectacle, avec une emphase sur l'analyse des besoins et comportements du consommateur du produit culturel ;
2. le versant conservation, exploitation, circulation, promotion et diffusion de l'œuvre d'art ainsi créée. Il est question ici de la mise en œuvre des modalités du marketing adaptées à l'action culturelle en vue de faciliter le référencement, l'écoulement et le positionnement de la création artistique, pour plus de visibilité et de rayonnement du produit culturel dans le marché des arts du spectacle ;
3. le versant formation, enseignement et pédagogie. Ce versant se fonde sur la contribution de la création artistique au changement des mentalités, ainsi qu'à l'appropriation d'un ensemble de valeurs éthiques, civiques, sociales et identitaires. Dans cette perspective, l'œuvre d'art, en tant que vecteur de symboles, de sens et de messages, peut être considérée comme un élément fondamental dans le processus formatif et informatif pour le développement du capital culturel ;
4. le versant reproduction et développement des modes d'expression pour une consommation de masse. Ce versant se fonde sur la nomenclature de l'industrie culturelle et créative. Lorsque cette industrie est inorganisée, voire inexistante, il faudra éventuellement revenir en arrière afin de revoir, d'explorer et de questionner la problématique du conditionnement, du marché, du positionnement et de la gestion du produit culturel sur ledit marché, ainsi que tous les protagonistes impliqués dans l'environnement de ce circuit.

À cet effet, face aux incertitudes d'un marché du spectacle complexe et d'une société en constante mutation, la poursuite, voire le regain d'une longue et permanente quête sur l'identité de chaque communauté humaine devrait être encouragé. Car il est question de notre culture, de nos valeurs, de nos spectacles, bref de nos créations artistiques (films, chansons, danses, spectacles, livres, tableaux) qui matérialisent notre être en soi, notre présence dans le monde. Les arts du spectacle sont donc une affaire de mode d'expression et de transmission de messages, d'exploitation et de positionnement suivant une volonté de planification et d'étalement d'équipements professionnels et adaptés à chaque filière artistique.

De ce qui précède, comment ne pas reconnaître qu'une société sans installation culturelle est une société vouée à la merci des vents issus des diverses formes d'expressions étrangères ? Pour exprimer notre culture ainsi que l'ensemble des productions artistiques y relatives, il ne saurait y avoir qu'un seul instrument : les infrastructures culturelles équipées, adaptées et professionnelles.

En effet, tout équipement culturel répond à un besoin culturel en proposant des services et des actions culturelles à la communauté dans laquelle il est implanté. Il s'agit dans cette thèse, de construire une analyse sur le processus de traitement et de connexion entre l'œuvre d'art, le public, les médiateurs de l'œuvre d'art et les équipements spécifiques pour l'expression de l'œuvre d'art.

C'est dire que la mise en forme de l'industrie culturelle est une problématique qui peut être analysée et évaluée suivant certains facteurs et paramètres. Ces paramètres peuvent être de divers ordres :

- les créations artistiques et esthétiques innovantes ;
- les infrastructures culturelles adéquates et professionnelles, adaptées et équipées en fonction de l'offre culturelle proposée, accessibles et attractives, multiples et variées ;
- la mise en place ainsi que la gestion d'un réseau de diffusion et de circulation efficace et dynamique ;
- le respect des principes de conditionnement et de référencement pour une compétitivité du produit culturel tant à l'intérieur qu'à l'extérieur de son environnement de création.

Au final, en aménageant et en positionnant les équipements à vocation culturelle dans la ville de Yaoundé de manière réfléchie, rationnelle et planifiée, nous participerons à

l'enracinement, au dépassement, à la structuration, à la construction ou à la reconstruction identitaires de la communauté et du territoire. Ce qui va conduire à une satisfaction du besoin culturel de l'environnement. C'est dans cette perspective que se positionne cette thèse.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

1. Contexte de l'étude

L'implication du système capitaliste dans l'histoire économique et sociale de l'Industrie Culturelle (IC) a induit, dans son mouvement, des aspects spécifiques considérables. C'est ce qui a amené Pradié (2005) à analyser la problématique de la "financiarisation" de l'action culturelle. Dans ses travaux, l'auteur présente les paramètres qui faciliteraient les relations entre le marché financier (l'économie) et les différents théoriciens, ainsi que tous les acteurs impliqués dans les phases de conception, de création, de distribution, d'exploitation et de commercialisation d'un produit culturel. Dans cette perspective, Cuvelier, Torres et Gadrey (1994, 22) soulignent que, la culture « *ne peut pas être entendue comme un secteur indépendant de l'économie et ce n'est donc qu'au sens figuré que l'on pourra l'accepter comme une branche spécifique intégrée au secteur des services de l'économie* ». À cet effet, considérant les enjeux, le poids ainsi que la nature des arts du spectacle en particulier et de l'action culturelle en général dans le processus de l'épanouissement et de l'émancipation des économies urbaines et modernes (Guillon, 2011), les maires de Toronto et de Montréal¹ ont envoyé le 15 août 2008, une correspondance au Premier Ministre du Canada dans laquelle ils précisent que :

As mayors of canadian cities, we are committed to implementing all of the elements that our communities require for harmonious development and for meeting the challenges that globalization imposes upon us each day. We constantly strive to succeed in this effort and we count on our business people and our artists to make our cities unique venues, well suited to good living, work, study and entertainment. This effort has been accompanied by many accomplishments to date, particularly in the field of culture. Such success extends to the international scene with the presence abroad of great ambassadors who showcase our cities and our culture around the world.

Dans la conception contemporaine du territoire ainsi que dans le processus de l'élaboration et de la mise en œuvre de la politique de la ville moderne, l'action culturelle et les arts du spectacle sont considérés comme une activité économique dans laquelle interviennent tous les secteurs d'activités allant du primaire au tertiaire. Ceci

¹Messieurs Miller et Tremblay, hommes politiques et respectivement maires de Toronto et de Montréal.

se justifie par la diversité des différents métiers qui se greffent autour des arts et de la culture. Ces métiers relèvent spécifiquement des domaines administratifs, technique et artistique.

Par ailleurs, dans les "Actes de la IIe conférence des Ministres de la Culture des pays ayant en commun l'usage du français" de l'Agence de Coopération Culturelle et Technique (ACCT, 1994, 31-32), Roy s'interroge sur la transversalité entre l'art, la culture et l'économie : « *Comment pouvons-nous réaliser progressivement, mais réellement entre nous un marché commun des biens culturels ? [...] Comment pouvons-nous, dans un premier temps, faire circuler mieux et davantage, au sein de notre communauté et dans le monde, les produits et œuvres de nos créateurs ?* ».

La préoccupation de cet auteur repose principalement sur l'identification des conditions et des possibilités de mise en circulation, de diffusion, d'exploitation et de mise en réseau des différents produits culturels dans un marché des arts du spectacle concurrentiel et en perpétuelle mutation. En effet, dans le vaste champ des expressions artistiques et culturelles en général et spécifiquement celui des arts de la scène, l'échange d'expériences et le travail en réseau sont deux modes de fonctionnement souhaités par les différents acteurs et professionnels du secteur. Ce qui permet à terme, de mettre en commun les "concepts", les ressources, les idéologies et les projets multiformes afin que se réalise le besoin d'expression scénique, de stimulation à la création et à l'innovation artistique ; de facilitation à la mobilité des produits culturels, d'amélioration et d'épanouissement de la productivité artistique, de renforcement des capacités et de compétences des professionnels dans la conception et la diffusion des spectacles vivants. Ce qui motive et justifie la mise en place des mécanismes d'accompagnement et d'encadrement en vue de la circulation des artistes, des œuvres et des spectacles vivants par les organismes spécialisés à l'instar de l'Organisation Internationale de la Francophonie (OIF)², de la Convention de l'United Nations for Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO) sur la Protection et la Promotion de la Diversité des Expressions Culturelles ratifiée le 20 octobre 2005, des

² La problématique de la circulation des artistes et des spectacles est au centre des préoccupations et des actions de la Francophonie. Ce qui contribue à l'essor et à la structuration des événements culturels, à la consolidation de la carrière des artistes et professionnels de la culture et au développement des industries culturelles et créatives.

indicateurs UNESCO de la culture pour le développement, des Nations Unies à travers son Rapport mondial sur l'économie créative de 2013, etc.

Sur un tout autre plan, avec le phénomène d'urbanisation galopante observée en Afrique après la deuxième guerre mondiale, la consommation ainsi que la pratique des activités de loisir et spécifiquement le loisir culturel et social, à travers l'évolution des moyens de transport, des supports techniques et technologiques, ont contribué de manière singulière mais efficace, à la dynamique de la mobilité humaine, sociale et culturelle. De ce fait, les équipements de loisir deviennent davantage un nouvel élément, voire un levier déterminant qui permettrait de façonner la ville, de susciter et de renforcer l'accroissement ainsi que la vitalité des expressions culturelles et artistiques, tant en quantité qu'en qualité. À ce sujet, le Rapport "Culture dans les villes mondes" (2012) présente les statistiques suivantes relatives aux équipements culturels et à la dynamique de la vie culturelle pour le compte de la saison culturelle 2012 dans les villes de New-York, Paris, Tokyo et Londres :

- 420 théâtres pour près de 43 000 représentations théâtrales dans la ville de New-York ;
- 353 théâtres pour plus de 20 000 représentations théâtrales dans la ville de Paris ;
- 230 théâtres pour plus de 20 000 représentations théâtrales dans la ville de Tokyo ;
- 214 théâtres pour plus de 32 000 représentations théâtrales dans la ville de Londres ;
- les villes de Paris, de Tokyo et de Londres disposent chacune de près de 350 salles de concerts, contre 200 dans la ville de New-York.

Au Cameroun, des initiatives sont entreprises par le Ministère des Arts et de la Culture (MINAC) avec la création et l'organisation de 25 pôles artistiques et culturels (voir en annexe). Cette initiative principale vise à faire des arts et de la culture une unité génératrice de richesses. D'ailleurs, la Stratégie Nationale de Développement (SND) 2020-2030 adoptée par le gouvernement du Cameroun, a fait migrer les arts et la culture du secteur social à celui des industries et services. Convoquant à cet effet la

loi n°2020/011 du 20 juillet 2020 régissant les associations artistiques et culturelles au Cameroun, la structuration du mouvement artistique et culturel national est considérée désormais comme un support fondamental pour la promotion et le développement des activités artistiques et culturelles de résilience. Il s'agit de faire du sous-secteur arts et culture un pourvoyeur de fonds et d'emplois pour le développement culturel, social et économique du territoire.

Cependant, comment espérer cette résilience ainsi que l'amélioration de la compétitivité et le référencement des produits culturels en général et des spectacles vivants en particulier dans un contexte où l'infrastructure culturelle reste un fait problème ? Le Ministre des Arts et de la Culture du Cameroun, dans son discours à l'occasion de la séance de travail les 3 et 4 mai 2021, avec les membres de la commission des affaires sociales, culturelles et familiales de l'Assemblée Nationale du Cameroun, souligne que : « *En effet, la mutation de notre sous-secteur du volet social à celui des Industries et Services dans la Stratégie Nationale du Développement 2020-2030 appelle à nous adapter en urgence au nouveau contexte, mais cela, avec méthode, détermination et perspicacité* ». Les enjeux ainsi que les perspectives de l'industrie culturelle et créative sont ainsi convoqués.

2. Motivations de l'étude

En tant que sujet social, le chercheur ne peut pas être qu'un simple observateur de la société. Son temps ainsi que son environnement social et professionnel lui imposent des sujets et des faits à questionner, à explorer, à examiner, à démontrer et à expliquer. Dans cette perspective, cette thèse propose un ensemble de données dans l'optique d'interpréter d'abord, et de changer ensuite l'évidence sensible de la problématique des infrastructures culturelles dans le processus de renforcement de la physionomie des spectacles vivants au Cameroun. Comme le relève Dumazedier (1962, 12-13), « *cette recherche sur l'action est également une recherche pour l'action et si possible par l'action de construire des modèles possibles de développement d'une culture populaire* ». Ce qui permet de répondre à l'appel de Werquin (2006, 13) lorsqu'il affirme que : « *La recherche se réfléchit, s'écrit, se corrige, mais avant tout, elle se vit* ».

C'est dire que l'idée d'entreprendre une recherche sur les espaces de loisir dans la dynamique d'une IC au Cameroun, est née de divers constats et expériences, ainsi que de certains facteurs issus du dysfonctionnement observé tant au niveau de la création que de la diffusion des arts du spectacle. De ce qui précède, les motivations de cette étude sont à la fois professionnelle, artistique et académique.

2.1. Sur le plan professionnel

Suite à nos diverses interventions professionnelles menées en tant qu'acteur, spectateur ou « *spect-acteur* » pour emprunter l'idiolecte de Boal³(1990) ; en tant qu'administrateur ou co-organisateur d'événements culturels, directeur artistique ou metteur en scène, enseignant de Récréalogie et du champ de la culture et ses acteurs à l'Institut National de la Jeunesse et des Sports (INJS), ou encadreur de troupe de théâtre, nous sommes arrivé au besoin d'entreprendre une étude sur la thématique qui sous-tend la présente thèse. En effet, durant notre cursus universitaire dans la Section Arts du Spectacle et Cinématographie (ASC) à l'Université de Yaoundé I (UYI), de la première année jusqu'au cycle de Doctorat, nous avons souvent pris part à la conception, à la planification, à l'organisation et au développement de l'action artistique et culturelle à l'échelle locale, nationale et internationale⁴. Au cours de ces différentes interventions, nous avons observé la disponibilité de quelques spectacles. Mais, la quantité, la qualité des espaces et autres plates-formes d'expression se présentaient à chaque fois comme une situation problème pour la circulation, la

³ Augusto Pinto Boal (16 mars 1931 à Rio de Janeiro – 02 mai 2009 à Rio de Janeiro). Écrivain, dramaturge, metteur en scène, théoricien de théâtre, homme de théâtre, homme politique brésilien, scientifique. Une figure marquante du théâtre au Brésil dans la seconde moitié du XXe siècle. Initiateur du théâtre de l'opprimé et de sa méthode d'improvisation. C'est une forme de théâtre qui souhaite lutter contre toutes les formes d'oppressions pouvant exister dans les sociétés humaines. Plus encore, il entend réveiller les esprits de contestations indispensables à une société organisée.

⁴ Membre et acteur au Théâtre Universitaire (TU) de l'UYI, Directeur Artistique du festival de théâtre dénommé Rencontres Théâtrales Internationales du Cameroun (RETIC) et de l'Association Culturelle "Wé Guara", plusieurs fois acteur dans certaines entreprises culturelles et membre de jury de certains concours d'expression théâtrale et festivals, plusieurs participations aux festivals nationaux et internationaux, boursier Unesco – Aschberg dans le cadre de la mobilité des jeunes artistes pour un stage de trois mois au "Centro do Teatro do Oprimido" (CTO) à Rio de Janeiro (Brésil) avec pour moniteur le célèbre Augusto Boal, membre de la Commission Communication de l'Institut International de Théâtre (IIT – Unesco) et, facilitateur de plusieurs activités d'animation culturelle dans certains départements ministériels notamment au Ministère des Arts et de la Culture (MINAC), au Ministère du Tourisme et des Loisirs (MINTOUL), au Ministère des Sports et de l'Éducation Physique (MINSEP), au Ministère de la Jeunesse (MINJEUN), au Ministère de la Jeunesse et de l'Éducation Civique (MINJEC), au Ministère de l'Enseignement Supérieur (MINESUP), au Ministère de la Santé Publique (MINSANTE), pour ne citer que ceux-ci.

diffusion ainsi que pour la visibilité, le rayonnement et le référencement de ces spectacles.

2.2. Sur le plan de l'action culturelle

Les professionnels de la culture ainsi que les praticiens des arts de la scène assument, chacun en ce qui le concerne et dans son domaine de compétence, une lourde responsabilité vis-à-vis des artistes, de leurs créations et du public-consommateur. La prise de conscience de cette responsabilité les amène à questionner l'environnement culturel et artistique, la pertinence et la légitimité de leurs choix artistiques, ainsi que leur position au regard des objectifs de leurs activités scéniques et professionnelles respectives.

À cet effet, des interrogations réflexives ont permis d'orienter cette thèse vers l'examen de la valeur réelle de l'adéquation formelle, structurelle et fonctionnelle entre espaces culturels et produits culturels – action culturelle – aménagement culturel et développement culturel – perception et réception des activités scéniques et développement de l'IC d'une part. Et d'autre part, la familiarisation avec les contraintes spécifiques du produit culturel dans l'utilisation de toute stratégie de mise en marché, suivant les critères de segmentation, de positionnement et de référencement favorisant la rencontre constructive entre les artistes, les spectacles vivants, le territoire et le public.

Par ailleurs, partant du postulat selon lequel les infrastructures culturelles sont un support incontournable dans le processus d'accompagnement et d'encadrement du produit culturel, parce que plate-forme où la population acquiert des automatismes qui font d'elle la consommatrice principale de l'offre culturelle, il est à relever que la situation de l'art, de la culture et de la consommation du produit culturel, reste problématique au Cameroun. Nnana⁵, dans l'éditorial du quotidien "Cameroon Tribune" n°11299/7498 (du lundi 06 mars 2017, 3) souligne que : « *Il y a [...] un grand besoin d'infrastructures culturelles, mais aussi d'éducation des citoyens à une culture des loisirs* ».

⁵ Nnana Marie Claire, personnalité du monde médiatique camerounais, journaliste, Directeur Général de la Société de Presse et d'Éditions du Cameroun (SOPECAM).

Pourtant, la nature et la composition du parc des salles de spectacles restent regrettables au Cameroun. En effet, nous avons observé la fermeture des infrastructures culturelles dans la ville de Yaoundé, leur défection, leur mutation et leur transformation en :

- supermarchés : le Cinéma le Fébé devenu le supermarché Niki Mokolo, le Cinéma le Capitole devenu le supermarché la Reliance Plus, le Cinéma le Mfoundi devenu la Société Anaconda-Galerie Présidentielle, le Cinéma les Portiques devenu d'abord le supermarché Tiger, ensuite le supermarché Mahima à Elig-Essono, le Cinéma le Djoungolo devenu le supermarché Niki Nlongkak ;
- poissonneries : le Cinéma la Mefou ;
- vente à emporter : le Cinéma la Mefou ;
- magasins de stockage des produits commerciaux : le Cinéma Rex.

Ces infrastructures culturelles multidomaines et multifonctionnelles étaient des symboles phares de l'identité de la ville de Yaoundé dont la vitalité culturelle a été progressivement éteinte. À cet effet, cette disparition ou ce renoncement a conduit à un découragement, à une démotivation, à une interrogation sur la nature, la place et le rôle des acteurs des arts de la scène. Ce qui génère sans le vouloir, une réelle extinction des valeurs identitaires et, entraîne une réorientation du processus de consommation et de promotion des spectacles vivants dans la ville de Yaoundé. C'est dire que la carence en installations culturelles pose un problème de dysfonctionnement dans la dynamique de la satisfaction du besoin culturel, du développement quantitatif et qualitatif du loisir culturel, et de l'orientation dans la gestion du temps libre. Biya (1987, 118) précise à ce titre que : « *Il faut promouvoir une culture qui soit ainsi un produit exportable, de consommation nationale et de haute compétition internationale* ».

Fort de ce qui précède, cette étude est motivée par le processus de recadrage de l'environnement des équipements culturels dans lequel les talents et leur savoir-faire artistique pourraient se rencontrer, et rencontrer également un public. Cet environnement pourrait être organisé en vue de l'épanouissement et du développement des diverses expressions artistiques et scéniques permettant une mise en route méthodique et progressive de l'IC au Cameroun. D'après Tami Yoba (2010, 10), « *Au regard de certains faits comme le phénomène de la désaffectation des salles, la carence*

infrastructurelle, l'exode des talents [...] », l'action culturelle devrait être repensée. À ce titre, le Rapport "Culture dans les villes mondes" (2012) a présenté New-York, Paris, Tokyo et Londres comme des villes où l'infrastructure culturelle dans leur dynamique structurelle, organisationnelle et fonctionnelle, reste le principal support de vitalité de l'action culturelle, et de visibilité territoriale en termes de développement culturel. Ces statistiques ont fait l'objet d'une analyse dans la présentation du contexte de cette thèse.

Par ailleurs, le déphasage total et ininterrompu entre la culture et l'économie amène à observer que la production, la diffusion, la circulation ainsi que la consommation du loisir culturel, à travers les espaces y relatifs, induit une plus-value remarquable dans le processus de promotion de la diversité des formes d'expression culturelle et artistique. Ce constat du glissement du culturel à l'économie a permis à Dupius, cité par Negri (1992, 23-24) dans les "Actes des rencontres Bénin-Ghana-Togo" des 18 au 23 novembre 1991, de relever que :

La culture n'est que rarement considérée comme essentielle, tant les questions économiques et sociales se posent en des termes dramatiques et cruciaux : elle est sacrifiée au mythe de l'économie ; en oubliant qu'il ne peut y avoir de développement économique réussi sans prise en compte et sans intégration de la dimension culturelle dans le développement.

En effet, si la culture permet dans sa fonctionnalité, l'épanouissement intégral de l'homme dans son environnement, alors le développement culturel peut être considéré comme une partie intégrante du développement territorial, économique et social. Ce que relève M'Bengue (1973, 23). Il s'agit ici de la reconnaissance de la valeur et de l'importance de l'action culturelle « *en tant que facteur de génération de richesse et de développement économique* », d'après l'Agenda 21 de la culture (2008, 6).

L'émergence des espaces de loisir pourra provoquer un élargissement des pratiques et des comportements humains dans l'espace et dans le temps. En outre, les infrastructures culturelles adossées à celles du commerce⁶ peuvent permettre une

⁶ Suivant l'analyse explicative de Poirrier (1997), la ville de Nantes a lancé à l'automne 1991, une vaste campagne axée sur la complémentarité culture – économie, avec comme thématique centrale : "Et si une ville

articulation des flux de fréquentation plus éclatée sur le site concerné et surtout, une extension des horaires et une mise en complémentarité des cycles de fonctionnement des activités diurnes et nocturnes. Cette interdépendance entre l'économie et la culture fera du premier, un moyen qui libère l'homme de certaines contingences matérielles ou existentielles et du second, une plate-forme de renforcement de la conscience nationale, de la sociabilité agissante, de la citoyenneté active et inclusive.

Ainsi, la prise en compte de la dimension et des valeurs culturelles dans tout processus de développement permet de souligner qu'un peuple ne peut se définir, par rapport aux autres peuples, que par les valeurs et expressions culturelles et artistiques qui lui sont spécifiques, que par sa manière personnelle ou collective d'appréhender et de vivre son identité : symbole de sa différence, de sa connaissance ou de sa reconnaissance, de son appartenance. Il n'est donc pas péremptoire d'affirmer qu'un peuple qui perd son originalité culturelle et identitaire est un peuple sans âme. Autrement dit, une société ne peut être vivante que si sa culture est et, reste vivante. À cet effet, l'action culturelle accorde une valeur utilitaire et fonctionnelle à la ville qui propose une diversité d'offres en substances culturelles, artistiques et événementielles. Donc, une forme urbaine et territoriale adaptée aux fonctions créatives, récréatives, ludiques, festives et distractives. Le milieu urbain devient à cet effet, un espace de renforcement du lien social, de l'expression de la volonté du vivre ensemble et de la consommation identitaire. D'où la précision de Werquin (2006, 28) : « *la culture ne peut être que collective et ainsi, sans société, il ne peut y avoir de culture* ».

Tout compte fait, toute œuvre d'art ou tout spectacle vivant ne demande qu'à être exploité, consommé, valorisé, promu. La Charte Internationale du Tourisme Culturel (1999) souligne à cet effet que : « *Le patrimoine culturel appartient à tous les hommes. Chaque société a le droit et la responsabilité de compréhension, d'appréciation et de conservation de ces valeurs universelles* ». Il est donc question dans cette thèse d'examiner dans quelle mesure les espaces culturels pourraient engendrer une mutation culturelle évolutive, efficace et efficiente dans le secteur des arts du spectacle, en vue de créer une référence, une labellisation dans la dynamique de

était sûre que le bouillonnement culturel favorise l'effervescence industrielle ?". Face à cette perception de la ville, Nantes s'est dotée d'un ensemble d'équipements culturels prestigieux.

la création, de la diffusion et de la circulation des échanges interculturels et artistiques. C'est dire que : « *sortir la culture du ghetto de classe afin d'en démocratiser l'accès s'impose comme la norme sur laquelle repose tout l'édifice de la politique culturelle* », souligne Guillon (2011, 15). À ce problème culturel, cette thèse identifie et propose des solutions culturelles⁷. Là gît la raison sociale et culturelle qui a conduit à la présente étude.

2.3. Sur le plan académique

C'est dans un souci de continuité, de complémentarité et d'approfondissement analytique mettant en relief l'attention portée sur le domaine des loisirs culturels, des arts du spectacle et en rapport avec nos travaux de recherche antérieurs, menés tant à l'UYI⁸ qu'à l'INJS⁹, que nous nous sommes engagé à poursuivre cette analyse sur "Les espaces de loisir dans la dynamique d'une industrie culturelle au Cameroun". Cette contribution intellectuelle, scientifique et académique vise à démontrer que la logique de la problématique de la gouvernance des arts du spectacle repose sur la systématisation d'un ensemble de paramètres : organisation, construction et étalement des lieux de spectacle pour un référencement efficace du produit culturel. Ces lieux de spectacle génèrent à la fois des avantages et inconvénients, des menaces et opportunités dans l'évaluation du cycle de vie des spectacles vivants (produits culturels) ainsi que dans le processus de mise en place et de développement de l'IC.

Ces différents constats ont permis de dégager et de comprendre la problématique actuelle, inhérente à la valorisation, à la visibilité et surtout, à la

⁷ L'ancien Président français Nicolas Sarkozy, dans le cadre de son discours prononcé le 02 février 2009 à l'Élysée, à l'occasion du Conseil pour la création artistique en France, affirmait : « *Je veux que la culture soit notre réponse à la crise économique mondiale que nous connaissons. Je veux que la réponse de la France à cette crise économique soit une réponse culturelle. On va faire de la culture un des éléments majeurs de la lutte pour surmonter la crise* ». En effet, soulignent Guillon et Scherer (2012, 12), « *l'économicisation* » de la culture comme solution à la crise internationale n'est pas un argument nouveau, puisqu'il était déjà avancé par Jack Lang lors de la conférence mondiale sur les politiques culturelles de Mexico (1982).

⁸ - Le marché des spectacles en Afrique : le cas du Cameroun. Mémoire rédigé et soutenu en vue de l'obtention du Diplôme de Maîtrise en Arts du Spectacle. 2002.

- Le marketing des spectacles au Cameroun : de la conception du produit aux options stratégiques de diffusion. Mémoire rédigé et soutenu en vue de l'obtention du Diplôme d'Études Approfondies en Arts du Spectacle. 2006.

⁹ Gestion du patrimoine culturel et promotion des activités de loisir au Cameroun : Étude appliquée au Musée National de Yaoundé. Mémoire rédigé et soutenu en vue de l'obtention du Diplôme de Conseiller Principal de Jeunesse et d'Animation. 2005.

compétitivité de l'offre culturelle et artistique : indicateur fondamental pour l'effectivité des villes créatives, des villes récréatives, des villes spectacularisées, des villes culturelles.

3. Objet de l'étude

La préoccupation fondamentale de cette thèse repose sur l'appréciation de la question de restructuration urbaine, issue d'une planification méthodique, raisonnée et objective de l'aménagement culturel du territoire en termes de construction d'équipements culturels professionnels, adaptés et spécialisés. Ce qui permettra de déboucher sur la possibilité de la dynamique du référencement du produit culturel ainsi que celle d'une mise en place progressive et méthodique de l'IC. En outre, dans le processus de résilience du sous-secteur arts et culture amorcé par l'État du Cameroun à travers la SND 20-30, cette thèse propose une analyse sur le pouvoir structurant des installations et des actions publiques appliquées dans ce sous-secteur.

4. Objectifs de l'étude

L'intention globale visée par cette thèse se décline en objectifs principal et spécifiques.

4.1. Objectif principal

Cette étude se propose d'examiner l'impact des réceptacles culturels dans le processus de référencement du produit culturel, de mise en forme et de renforcement de l'IC. Il s'agit, en d'autres termes, d'analyser afin de les redimensionner, les équipements culturels dans la perspective d'une dynamique de la gouvernance des arts du spectacle en particulier et de l'action culturelle et artistique en général.

4.2. Objectifs Spécifiques (OS)

OS 1 : Identifier la typologie de l'offre culturelle suivant les infrastructures y afférentes.

OS 2 : Analyser l'infrastructure culturelle comme rampe de lancement et de développement du produit culturel et de l'action culturelle.

OS 3 : Examiner la cartographie des lieux culturels dans la ville de Yaoundé en lien avec l'épanouissement des arts du spectacle.

OS 4 : Identifier des stratégies nécessaires en vue de repenser la gouvernance de l'action culturelle dans le processus d'accompagnement et d'encadrement de l'IC.

5. Intérêts de l'étude

Cette étude présente un intérêt à trois niveaux : théorique, socioculturel et gouvernance culturelle du territoire.

5.1. Au plan théorique

Les créateurs¹⁰, les interprètes¹¹ ainsi que les concepteurs¹² de la plasticité de l'œuvre d'art¹³ trouveront dans cette thèse des facteurs fondamentaux, nécessaires à la compréhension du mécanisme de construction et de mise en forme de l'IC au Cameroun. Cette construction ainsi que cette mise en forme ne peuvent être possibles qu'à travers la conception, la multiplication et la consommation des équipements culturels professionnels, spécifiques et adaptés. Il s'agit d'amener progressivement les Collectivités Territoriales Décentralisées (CTD) à considérer les spectacles vivants et l'action culturelle, dans leurs modalités infrastructurelles et événementielles, comme un instrument susceptible de contribuer à la promotion et au rayonnement culturel du territoire.

5.2. Au plan socioculturel

Savoir d'où l'on vient n'est pas moins important que de savoir d'où l'on va, car toute culture est à la fois un lien avec le passé et un élan vers l'avenir. À cet effet, la culture, élément d'enracinement, d'ouverture et de dépassement ; constitue un moyen d'enrichissement par un simple jeu de développement des potentialités. L'État du

¹⁰ Les auteurs dramatiques, les chorégraphes, les compositeurs, les écrivains, les paroliers, les peintres, les sculpteurs, etc.

¹¹ Les comédiens, les danseurs, les musiciens, etc.

¹² Notamment tous ceux qui sont chargés de créer et de réaliser les maquettes des affiches, de scénographie, de costumes, d'éclairage et des accessoires ; les artisans et manœuvres qui ont la charge de fabriquer lesdits décors, costumes et accessoires ; les réalisateurs, les metteurs en scène, les chefs d'orchestre, les directeurs artistiques et tous les professionnels relevant du champ des arts de la scène, les journalistes culturels, les opérateurs et entrepreneurs culturels, etc.

¹³ Les œuvres d'art concernées ici sont : les spectacles de théâtre, de danse, de musique, d'opéra.

Cameroun, les différents départements ministériels compétents, les CTD ainsi que la société civile trouveront dans cette étude un canevas qui leur permettra de choisir et de proposer des options stratégiques et opérationnelles d'encadrement et d'accompagnement de l'action culturelle au bénéfice de la population et des praticiens des arts du spectacle. Ce qui permettra aux municipalités d'élaborer et de mettre en œuvre leur propre politique culturelle. Ceci ne peut être possible que suivant une prise en compte des forces et faiblesses, des contraintes et atouts de leur système socioéconomique, de leur idéologie et de leur développement technique et technologique. Ce qui pourra à terme, susciter une démocratisation culturelle, d'après la démarche proposée par Jack Lang.

Les entreprises culturelles sont donc d'un apport indéniable dans la construction aussi bien de la culture de masse que de l'IC au Cameroun. À cet effet, et en tant que productrices d'extrants¹⁴, elles reflètent, expriment et exposent notre identité tant par le contenu des œuvres qu'elles proposent, que par les formes d'expression artistiques qu'elles utilisent¹⁵ ou par l'intensité de leurs diverses et permanentes présences dans les infrastructures culturelles.

5.3. Au plan de la gouvernance culturelle du territoire

Cette thèse propose une manière de penser, de concevoir, de construire et de faire construire la ville, avec le souci d'une esthétisation et d'une attractivité territoriale à travers une configuration planifiée de ses espaces. D'où les notions de ville créative, de ville récréative, de ville culturelle. Ce qui permet de développer une prise de conscience collective du poids du secteur récréologique et de la consommation culturelle sur l'économie sociale et urbaine. À cet effet, les CTD devraient reconnaître que seuls les projets à caractère ludique, touristique et festif peuvent jouer un rôle important et fondamental en tant que projet locomotive, projet structurant dans le processus de construction, de planification et d'aménagement culturel de l'espace urbain.

¹⁴ Les productions artistiques et scéniques.

¹⁵ Danses, littérature, spectacles de théâtre, musique, arts plastiques, cinéma, photographie, etc.

De ce qui précède, les notions de loisir, d'infrastructures culturelles et d'IC, si nous voulons les comprendre et leur conférer un sens, ce qui semble d'ailleurs justifier les débats dont elles sont l'enjeu et les politiques entreprises sous leur égide, renvoient à un questionnement de fond et de forme. Aussi convient-il d'élucider au préalable un certain nombre d'ambiguïtés, de confusions et de variations terminologiques et sémantiques ; d'où la présentation générale du cadre théorique de cette étude. C'est dans cette perspective que Nga Ndong (2007) cité par Nguitsombo Nkoumé (2014, 15) souligne que : *« les mots de la langue usuelle, comme les concepts qui les expriment, sont toujours ambigus et sujets à la confusion de sorte que le savant qui les utilise sans autre élaboration scientifique, se prête lui-même à de graves confusions »*. Il est donc nécessaire de définir les concepts en vue d'éviter les confusions et les contradictions qui les entourent.

6. Définition des concepts

Dans toute entreprise de recherche, le processus d'élucidation sémantique permet de comprendre et de maîtriser certains concepts de base afin de mieux conduire un raisonnement. D'après Durkheim (1894, 34), *« le savant doit d'abord définir les choses dont il traite afin que l'on sache et que l'on sache bien de quoi il est question »*. En effet, la délimitation sémantique ainsi que l'extension d'un concept exposent à un discours articulé sur la connaissance et la compréhension de ce concept. Si les mêmes mots sont porteurs de significations différentes, la reconstitution conceptuelle de cette partie permet d'établir une clôture sémantique des terminologies utilisées en vue de situer non seulement certains termes dans le domaine étudié, mais aussi de mieux bâtir et de comprendre la problématique sur laquelle se fonde cette thèse. C'est justement ce que Quivy et Campenhoudt (1995, 85) appellent une *« construction – sélection »*. Autrement dit, la construction ainsi que la sélection du cadre sémantique de cette thèse vont permettre de mener une analyse fonctionnelle et opérationnelle des concepts, tout en faisant ressortir la place des espaces de loisir culturel dans le processus de l'émergence et du développement de l'IC au Cameroun.

Le concept "loisir" semble relativement simple à circonscrire. Tout le monde en a au moins une idée. Pourtant, il n'en est rien parce que les définitions, les appréhensions, voire les approches et les théories explicatives du "loisir" sont diverses et multiples (Dumazedier, Ripert, Sue). Toutefois, cette partie va tenter d'apporter une définition qui s'organise autour de deux aspects fondamentaux à savoir : celui de la pensée et celui de l'action. Ce qui permet de dégager une variation, un glissement sémantique de "loisir" à "loisirs". Voilà qui pose une problématique tant dans l'usage de la langue courante que dans les discours des spécialistes des sciences du "loisir" ; d'où parfois les sous-entendus et discordes dans la compréhension du "loisir", ainsi que dans sa perception sociale. Pour Dumazedier (1962, 18),

Le loisir est une réalité fondamentalement ambiguë. Il a des visages multiples et contradictoires. Si nous ne parlons pas la langue d'Ésope, c'est qu'elle est peut-être trop usée pour pouvoir encore dire quelque chose. Mais méfions-nous des définitions à priori, des généralisations hâtives, des synthèses prématurées. Regardons, situons avant de philosopher.

Face à cette mise en garde, cette étude se propose d'analyser le "loisir" à la fois comme un phénomène social, un fait humain mais surtout, comme une disponibilité temporelle. Il s'agit, suivant Dumazedier (1988, 48), d'un intervalle de temps qui *« permet à l'homme de l'organisation de vivre un temps qui n'est pas seulement celui de la monnaie »*. Pris dans ce sens, le "loisir" renvoie aux synonymes suivants : pause, récréation, libération, plaisir, jouissance, absence de conditions, de contraintes et d'exigences ; choix, licence, permission, liberté. D'où le sens du temps accordé, du temps laissé libre pour disposer de soi-même et pour soi. La notion de "loisir" fait donc appel ici à une rupture organisée ou spontanée à l'intérieur du déroulement d'un programme¹⁶. Elle apporte momentanément une détente physique, mentale, psychique et intellectuelle favorable à une reprise éventuelle des efforts du programme précédent ou d'en entreprendre d'autres.

Dans l'antiquité, les anciens Romains percevaient l'existence humaine suivant deux angles : l'"otium" et le "negotium". Le premier renvoie au loisir (repos, absence d'occupations, temps suffisant pour s'adonner à quelque chose) mais ne supprime pas

¹⁶ Imposé par l'homme ou par le social.

l'idée de travail. Il est question pour l'"otium" de permettre à l'homme un temps libre en vue de s'occuper des humanités¹⁷. Pour les anciens, le "loisir" est l'équivalent d'un lieu où l'on s'initie aux arts, à la rhétorique, à la philosophie, à la politique, aux sciences naturelles, etc. C'est dire que l'"otium" favorise l'élévation de soi, le dépassement de soi, l'accomplissement de soi dans la connaissance et la construction aussi bien de l'humanité que de sa personnalité. Quant au second, il se caractérise par un déploiement constant et permanent d'efforts et de forces productives dans le souci de satisfaire ses besoins vitaux. La notion de "loisir" convoque ainsi la connaissance de la notion de temps.

Examiner le découpage du temps en société permet de mieux cerner le style de vie, la manière de vivre et le comportement social de l'Homme dans la postmodernité. L'étude de la notion du temps¹⁸ est donc fondamentale si nous voulons comprendre et maîtriser la problématique sociale du "loisir". Car, dans toutes les époques et dans toutes les cultures, le "loisir" s'articule autour de la notion de temps¹⁹. Ainsi, le temps de "loisir" reste un temps dégagé du temps libre et qui permet la consommation de certaines activités suivant nos sensibilités, nos susceptibilités, nos désirs, nos goûts, nos besoins, notre personnalité, nos émotions, notre éducation, notre statut social, nos aspirations, etc. Ce qui permet de comprendre la théorie de la hiérarchisation sociale de la consommation des loisirs que propose Werquin (2006). La consommation du loisir est donc une invite à l'expression socioculturelle de soi et pour soi, individuellement ou en groupe, suivant les données éducationnelles, culturelles, économiques, sociales et artistiques.

Fondamentalement, et dans son acception la plus générale, cette étude souligne avec Dumazedier (1962, 29) que le "loisir" se résume en un :

Ensemble d'activités auxquelles l'individu peut s'adonner de plein gré, soit pour se reposer, soit pour se divertir, soit pour développer son information ou sa formation désintéressée, sa participation sociale volontaire ou sa libre capacité créatrice, après s'être dégagé de ses obligations professionnelles, familiales ou sociales.

¹⁷ C'est-à-dire des activités proprement humaines : la vie publique, les sciences, la littérature et les arts. Les humanités classiques s'illustraient plus par une éducation esthétique, rhétorique, morale et civique. Aujourd'hui, les humanités sont l'ensemble des lettres et des sciences humaines et sociales.

¹⁸ Objet du troisième chapitre.

¹⁹ Temps de travail ou temps contraint, temps libre ou temps libéré et temps de loisir.

L'opérationnalisation du concept permet de considérer le "loisir" comme un ensemble d'activités, un ensemble d'offres et de pratiques relevant de diverses formes d'expressions culturelles et artistiques spécifiques à un espace donné.

L'évocation du concept "espace" renvoie ici à un cadre environnemental, aux infrastructures utilisées à temps plein ou de manière épisodique, aux biens et équipements physiques (bâtiments, édifices) dotés d'une fonction unique ou multiple, et conçus ou réadaptés pour une finalité déterminée. Il s'agit ici de concevoir la notion d'"espace" comme une institution, un réceptacle, un lieu, un site, un endroit, un emplacement. Dans ce sens, existe-t-il des lieux ou des "espaces" de production, de formation, de création, de promotion et d'exploitation des œuvres d'art au Cameroun ? Si oui, comment fonctionnent-ils, et comment sont-ils organisés ? Quelle peut être leur incidence dans le processus de fabrication, de diffusion d'un produit culturel et de construction d'une IC au Cameroun ?

Parler d'"espaces" en rapport avec le loisir permet de construire, de dresser une cartographie des infrastructures culturelles de la ville de Yaoundé qui favorisent de manière directe ou indirecte la création, la production, la formation, la consommation, la commercialisation, la circulation, la diffusion, la conservation, l'exploitation et la pratique des activités artistiques et scéniques.

Ces différentes infrastructures culturelles qui, suivant leurs nomenclatures techniques, artistiques, distinctives et constitutives, peuvent être :

- des "espaces" de monstration et de confrontation des esthétiques, des genres et des formes d'expression scénique ;
- des "espaces" de conditionnement et ou de positionnement de l'œuvre d'art ;
- des "espaces" de référencement ou de sauvegarde du produit culturel et artistique ;
- des "espaces" d'expression de l'action culturelle, de diffusion et de développement de l'offre culturelle et artistique : indicateurs non négligeables pour la construction des paramètres fondamentaux du processus d'édification du champ culturel et artistique à partir de ses différents secteurs, mais surtout pour la mise en forme d'une IC.

S'agissant justement de l'"IC", plusieurs données peuvent être prises en compte dans le processus de perception de ce groupe de mots. Pour l'OIF, ce binôme ne s'applique exclusivement qu'aux domaines d'expression artistique dans lesquels l'œuvre originale peut être reproductible. Cette reproduction fait appel à un ensemble d'équipements techniques et technologiques en vue du respect du principe de standardisation et de commercialisation pour une consommation de masse (thèse néolibérale : approche économique du produit culturel). Il s'agit ici d'un phénomène spécifique à l'économie du marché, aux différentes modalités de production et de diffusion. Les domaines artistiques qui intègrent cette logique sont principalement l'audiovisuel (le film, la musique) et l'écrit (le livre) ; d'où les vocables industries du cinéma ou industries du film, industries musicales, industries du livre.

Respectant la logique sémantique proposée par l'OIF, cette étude va considérer la culture comme une matière première au même titre que le bois, le pétrole, le diamant. C'est une matière qui peut être reproduite à l'infini, par simple duplication de la copie, du prototype, de l'original. Il s'agit donc de l'industrie de l'esprit, de l'industrie de l'âme parce que l'art touche l'inconscient du public par ses qualités d'abstraction, et permet à l'individu de prendre conscience de certains facteurs et faits insoupçonnés ou cachés de la vie quotidienne.

Le concept d'"IC" s'applique à tout domaine artistique et scénique fondé sur la créativité, l'inventivité, la productivité. C'est le paramètre fondamental que propose l'UNESCO pour définir l'"IC". Il s'agit ici du contenu du produit culturel, du contenu de la création artistique (thèse de l'École de Francfort : approche sociologique, philosophique et pédagogique du produit culturel). Ce qui fait de toute œuvre d'art une marchandise utilitaire, fonctionnelle mais surtout, une marchandise pleine de symboles et de sens. À cet effet, souligne l'UNESCO : « *la création et la diffusion de contenus créatifs, de produits ou de services qui incarnent ou transmettent des expressions culturelles, indépendamment de la valeur commerciale qu'ils peuvent avoir* ». C'est dire, avec l'UNESCO, que l'"IC" peut – au-delà du cinéma, de la musique et de la littérature – s'étendre à tout autre domaine lié aux autres formes d'art, notamment : les arts du spectacle (théâtre, danse, concerts, opéra, marionnettes) et les arts plastiques. D'ailleurs, pour le "Plan d'action des industries culturelles de Nairobi" (2005), la

notion d'"IC" renvoie essentiellement à la fabrication et à la diffusion en série de produits culturels qui reflètent ou véhiculent des idées, des messages, des symboles, des opinions, des informations, tout en respectant les principes de valeurs éthiques et esthétiques.

Dans cette perspective, les appellations industries culturelles et industries créatives ou Industries Culturelles et Créatives (ICC) permettent de synthétiser les deux courants. Car tout produit culturel reflète et diffuse des idées, des opinions et des valeurs particulières à son propre environnement. Ces deux visions, au lieu de s'opposer, semblent plutôt complémentaires. Car il s'agit avant tout de favoriser l'accès à l'art et à la culture, de favoriser la création et la participation des citoyens à la pratique artistique et scénique, d'après l'analyse de Bourdin (2011, 14).

Dans le cadre de cette thèse, nous n'allons pas mettre à l'écart la notion de reproductibilité dans la considération du concept de l'"IC" telle que présentée dans le "Manuel sur les industries culturelles ACP" élaboré par CACAO/CCAWA pour le Secrétariat ACP, mais nous focaliserons l'attention sur la notion d'industries créatives, d'industrie de la création, d'industrie de la créativité. C'est dire qu'il reviendra à considérer les modalités de l'organisation de l'acte de création, de production, de diffusion, de circulation et de consommation, ainsi que toutes les activités connexes et transversales qui accompagnent et encadrent, orientent et alimentent le processus de mise en valeur du produit culturel afin qu'il atteigne son consommateur final. Comme le souligne Bidoung Mkpatt (2019, 9) dans la préface du "Répertoire et cartographie des Industries Culturelles et Créatives" :

En prenant comme référence le cadre pour les statistiques culturelles de l'UNESCO (2009), les Industries Culturelles et Créatives s'entendent comme étant des secteurs d'activités ayant pour objet principal la création, le développement, la production, la reproduction, la promotion, la diffusion ou la commercialisation des biens et services qui ont un contenu culturel, artistique et/ou patrimonial.

Considéré la culture comme une industrie n'occulte pas la caractéristique spécifique de ce secteur. En effet, toute œuvre artistique ou tout produit culturel est avant tout un produit symbolique qui, quel que soit sa forme d'expression artistique, demande à la fois une organisation et une ingénierie particulières tant pour sa

conception et sa mise en valeur, que pour sa visibilité, sa diffusion, sa mobilité, sa promotion et sa rentabilité.

En somme, des registres sémantiques proposés ci-dessus, la reformulation simpliste du sujet peut se présenter comme suit : les réceptacles culturels équipés et adaptés, dans lesquels les diverses formes d'expressions culturelles et artistiques devront se fonder, se montrer, se vendre et s'exhiber dans une symbiose de valeurs complémentaires, constituent un support de construction et de mise en œuvre de l'IC au Cameroun. Examiner la mise en forme de l'IC au Cameroun à travers la présence et la fonctionnalité des équipements culturels serait un travail fastidieux. Il nous revient donc de circonscrire notre corpus d'où la délimitation de cette étude.

7. Délimitation de l'étude

La présentation de la délimitation de cette étude s'articule autour de trois axes : spatial, temporel et scientifique.

7. 1. Délimitation spatiale

Dans un souci de concision, de précision méthodologique et, suivant son environnement en constante mutation ainsi que l'intensité des activités socioculturelles et artistiques qui y sont développées, nous avons choisi comme terrain d'investigation la ville de Yaoundé, capitale administrative et politique du Cameroun, chef-lieu du Département du Mfoundi, Région du Centre. Il s'agit ici d'un milieu urbain où prévalent les dynamiques d'échanges et de brassages multiformes, jouant ainsi un rôle moteur dans l'évolution de l'histoire culturelle et des pratiques artistiques. En outre, ce choix se fonde sur la taille, l'homogénéité et la diversité de sa population, son caractère cosmopolite, géopolitique et géoculturelle, suivant le rappel historique qui sera présenté au chapitre cinq de cette étude.

Au-delà des justifications sus-évoquées, le choix de Yaoundé résulte également d'une combinaison de certains faits. Cette ville abrite l'ensemble des institutions les plus importantes du pays : ce qui fait d'elle le siège des institutions. Dans cet espace concurrentiel, complexe et compétitif, Yaoundé aspire à se positionner comme une ville culturelle, une ville de loisir, une ville créative. Par ailleurs, il faut souligner que

Yaoundé a été plusieurs fois le théâtre de nos interventions professionnelles dans le domaine des arts de la scène. À cet effet, la connaissance préalable de ce terrain et les liens que nous avons pu y nouer, ont motivé le choix de cette circonscription administrative comme notre matériau scientifique.

7. 2. Délimitation temporelle

La période d'analyse de cette thèse va de 2003 à 2020. En effet, le Cameroun, en 1973, disposait de près de 32 infrastructures culturelles sur l'ensemble du territoire. Ces infrastructures étaient à la fois multi fonctionnelles et multi domaines (nous reviendrons sur ces concepts au chapitre quatre). En cette période, des efforts considérables avaient été déployés par le gouvernement du Cameroun en vue de soutenir particulièrement l'activité filmique, avec la création du Fonds de Développement de l'Industrie Cinématographique (FODIC)²⁰ en termes de financement directe mais aussi, à travers une billetterie contrôlée et organisée²¹ et, une logistique appropriée pour le développement de ce secteur. C'est dans ce contexte que la filière cinéma connaîtra ses lettres de noblesse tant dans la construction des cinémas que dans la production, ainsi que la commercialisation des produits filmiques, avec *Muna-Moto*²² de Jean-Pierre Dikonguè Pipa²³, *Pousse-Pousse* de Daniel Kamwa²⁴ en 1975. Mais, à partir de 2003, commence la descente aux enfers avec la fermeture du Cinéma Le Capitole à Yaoundé, le Cinéma Le Paradis à Douala. Et, du 12 au 20 janvier 2009 : trois salles de cinéma ferment leurs portes : le Cinéma Théâtre Abbia à Yaoundé (le 12 janvier), le Cinéma Le Wouri à Douala (le 19 janvier) et le Cinéma Empire à Bafoussam. Au regard de leur caractère multifonctionnel et multi domaine, la chute des cinémas entraîne aussi la chute de la consommation des spectacles vivants. Les villes

²⁰ Créé par décret le 27 octobre 1973, le FODIC a sombré définitivement en 1991. Cette structure avait pour mission de soutenir, de promouvoir et de développer la production et l'exploitation filmiques nationales. En effet, avec l'avènement du FODIC, nous avons assisté à une dynamique dans la production filmique. Ainsi, vont se révéler certains hommes dans le domaine du cinéma tels que Bekolo Jean – Pierre avec le film "Quartier Mozart" (1992) et Bassek Ba Kobhio avec les films "Sango Malo" (1991), "Le Grand blanc de Lambaréné" (1994) et "Le silence de la forêt" (2003), pour ne citer que ceux-là. Le cinéma camerounais aura ainsi occupé une place honorable dans les salles de cinéma en Afrique jusqu'à l'an 2000, où commence sa baisse de régime.

²¹ Il était prélevé une taxe sur les billets d'entrée dans les salles de cinéma.

²² Le seul film camerounais à avoir obtenu l'Étalon d'Or de Yennenga en 1976 au Festival Panafricain de Cinéma et de Télévision de Ouagadougou (FESPACO).

²³ Avec Alphonse Béni, Pipa a étudié au Conservatoire libre du cinéma français.

²⁴ Ce réalisateur camerounais a mené ses études cinématographiques à l'Université de Paris 8-Vincennes.

de Yaoundé, de Douala et de Bafoussam se trouvent ainsi sans salles de spectacles, sans équipements de loisir donc d'avant-première, plus de coups doubles du week-end ni de mercredi ou de samedi de jeunes, et par ricochet, plus de spectacles vivants.

Tout compte fait, et avec ce découpage temporel, cette thèse s'interroge sur la problématique des infrastructures culturelles dans la ville de Yaoundé : leur existence, leur fonctionnalité, leur utilité, leur impact et leurs enjeux dans le processus de construction de l'IC.

7. 3. Délimitation scientifique

Dans la typologie et les spécificités du loisir, nous distinguons : le loisir physique ou sportif, le loisir pratique ou créatif, le loisir social ou associatif et le loisir culturel. Cette typologie favorise une compréhension, une interrelation continue et significative entre l'homme et lui-même, entre l'homme et autrui, entre l'homme – la société – la culture et la nature. La présente étude se focalise essentiellement sur le loisir culturel en termes de proposition d'activités, d'espaces adéquats et professionnels en rapport avec le domaine du spectacle vivant et des manifestations culturelles y afférentes. Le paradigme spectacles vivants, en opposition aux spectacles enregistrés ou aux spectacles muets, est défini ici comme une plate-forme de rencontres physiques entre l'artiste interprète, le public et le produit culturel. Faisant référence aux travaux de Bourgeon-Renault, Filner et Pulh (2003, 113) nous rappellent que le spectacle vivant renvoie à un service du fait de la « *simultanéité de sa production et de sa consommation* ». Pris dans ce sens, les spectacles vivants font référence aux arts de la scène dont les plus emblématiques sont : le théâtre, la musique et la danse. Certains déterminants peuvent être relevés tels : concerts, opéras, spectacles de marionnettes, chorales, fanfares, cirques, etc.

De ce qui précède, il revient de décliner la problématique de cette étude.

8. Problématique de l'étude

Dans l'ensemble du processus de la chaîne de création, de production, de distribution et de diffusion, l'existence d'un marché normalisé, professionnel et organisé des arts du spectacle favorise les possibilités adéquates d'une dynamique

d'échanges des produits culturels au sein de la communauté. Ce qui induit un lien entre le marché de spectacles et la mise en œuvre des différentes modalités de production et de commercialisation des biens et services culturels. À cet effet, si l'œuvre d'art diffère d'une discipline artistique à l'autre, les entreprises culturelles au même titre que les espaces culturels, jouent un rôle fondamental dans la mise en relief des composantes de la chaîne. En vue de devenir performantes et compétitives, ces deux entités peuvent se professionnaliser, se spécialiser dans certains domaines. Ces domaines sont notamment : la production, la création, la diffusion, la distribution, la conservation, la formation ou l'information.

Toutefois, face aux phénomènes de la crise urbaine et à une mondialisation galopante, avec le développement des Technologies de l'Information et de la Communication (TIC) comme corollaires, la société contemporaine se trouve fragilisée par le déficit criard de sociabilité, l'affaiblissement et la détérioration des liens de proximité entre les différents acteurs sociaux, la perte graduelle de contact avec la culture, la nature et avec autrui ; l'individualisme qui induit l'appropriation très poussée des nouvelles technologies.

Par ailleurs, la ville moderne, véritable centre d'appel et de convergence de la population environnante, bénéficie d'une politique de construction des structures d'accueil en termes d'équipements culturels, de centres ou de parcs de loisir adaptés aux besoins sociaux et culturels de la population. Ce qui génère une orientation dans la gestion personnelle du temps libre. À cet effet, la création et l'étalement des zones urbaines répondent aujourd'hui aux enjeux ludiques, culturels et artistiques. Et, comme le précise Gravari-Barbas (2006, 49) :

Les loisirs, la fête, la culture, gagnent des espaces qui, jusqu'à une date récente, étaient dédiés à la production. Les friches industrielles deviennent des lieux culturels ; les ports se transforment en lieux de promenade ; les installations industrielles ou portuaires se mettent en scène et s'offrent à la contemplation de touristes et visiteurs ; les corons deviennent des destinations touristiques ; les usines désaffectées se transforment en parcs de loisirs ou en centres commerciaux.

À titre d'exemple, Bourdin (2011) souligne que la politique culturelle de la France fait état, en 1998, du 1^{er} ensemble de référence en termes d'infrastructures

professionnelles et adaptées, constituées dans la seule ville de Paris : de la Comédie Française, du Théâtre National de Chaillot, du Théâtre National de la Colline, de l'Opéra de Paris, du Grand Louvre, de l'Opéra de Bastille, du Parc de La Villette, de la Grande Cité Musicale de La Villette, de la Grande Bibliothèque de France. Par ailleurs, sur l'ensemble du territoire de la France, il a été dénombré au cours de la même année : 44 Centres Dramatiques Nationaux (CDN), 19 Centres Chorégraphiques Nationaux (CCN), 10 Centres Dramatiques Régionaux (CDR), 25 Orchestres Symphoniques, 14 Opéras.

D'après la "Revue Jeux d'acteurs publics de la culture", la France comptait en 2009 : 5 500 cinémas, 4 400 bibliothèques publiques, 1 200 musées, 1 100 galeries d'art, 750 structures de création, de production et de diffusion et, 1 200 équipements artistiques dans les domaines du spectacle vivant, 120 écoles d'enseignement supérieur spécialisées dans la formation aux métiers d'art, etc. Ce qui aura permis à la population française de « *vivre une expérience culturelle [...], de se fabriquer de nouveaux repères, d'appartenir à un nouveau réseau, de fabriquer de nouveaux liens sociaux* », d'après Bourdin (2011, 28).

Au Sénégal, le parc des équipements culturels est constitué de ce que l'ancien Président Abdoulaye Wade a appelé "les sept merveilles". Il s'agit notamment du Musée des Civilisations Noires, du Grand Théâtre, du Musée d'Art Contemporain, de la Bibliothèque Nationale combinée aux Archives Nationales, de l'École des Beaux-Arts, de l'École d'Architecture, du Palais de la Musique.

Toutes ces initiatives répondent aux multiples efforts qui ont abouti dans certains cas à l'adoption d'importants instruments juridiques internationaux pour assurer une meilleure prise en compte de l'IC dans les politiques nationales de développement culturel. Dans cette dynamique, nous pouvons relever de manière non exhaustive :

- la Déclaration universelle sur la diversité culturelle en 2001 ;
- l'adoption de la Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles en 2005 par la Conférence générale de l'UNESCO et entrée en vigueur en 2007 ;
- le Plan d'Action de Nairobi sur les ICC en Afrique en 2008 ;

- la définition du cadre pour les statistiques culturelles de l'UNESCO en 2009 ;
- la reconnaissance de la culture comme facteur de développement au Sommet mondial sur les Objectifs du Millénaire pour le Développement (OMD) en septembre 2010 ;
- l'adoption de la Résolution 65/166 sur la Culture et le développement par l'Assemblée générale des Nations Unies en décembre 2010 ;
- la publication de "Politiques pour la créativité", Guide pour le développement des ICC (orientations pratiques et concrètes pour la formulation, la gestion et le suivi des politiques en faveur des ICC dans les pays du Sud) en 2010.

Au regard de ces instruments, le rôle premier d'une ville moderne est d'accueillir l'ensemble le plus complet, le plus fonctionnel, le plus opérationnel et le plus agréable d'espaces, de bases de loisir, d'équipements et d'installations culturels. Ce qui permet d'aider les collectivités, de toute taille et de toute nature, à disposer de leur temps libre, de leur temps de loisir, de manifester leur appartenance territoriale, identitaire et communautaire, de vivre une expérience culturelle. À cet effet, à la ville active et bureaucratique, pourrait s'adjoindre la nomenclature de la ville ludique, de la ville culturelle, de la ville récréative, de la ville créative dont la finalité est de favoriser la démocratisation et la popularisation des arts et de la culture. D'où le rapprochement continue et permanent entre les spectateurs – les produits culturels et les créateurs.

Face à la situation actuelle de proposition des activités de loisir en milieu urbain, quelques interrogations deviennent davantage constantes : le Cameroun, à bien observer, ne s'investit que partiellement dans la mise en forme des espaces culturels et artistiques. Ce qui ne favorise pas toujours une intégration harmonieuse, voire un épanouissement effectif du produit culturel dans le circuit de circulation, de consommation et de diffusion. D'où le phénomène migratoire de certains artistes et opérateurs culturels dont l'objectif est d'émigrer afin de permettre l'éclosion de leurs talents, et d'espérer améliorer leurs conditions respectives de production, de formation, de création et de diffusion scéniques. Dans les "Actes des Rencontres Afrique en Créations" (1990, 34), Oumar Konaré affirme que :

De moins en moins, les artistes et l'art sont intégrés dans la communauté.
De nombreux artistes sont obligés de s'éloigner de "leurs sources",

émigrent pour avoir des moyens de créer, de se produire, de vivre décemment par les fruits de leur labeur. Et ce mélange de genres artistiques que permettait des expressions multiples et des émotions diverses marque aussi le pas.

En effet, certains artistes-musiciens, comédiens, dramaturges et chorégraphes sont parfois obligés de s'expatrier pour espérer mieux. Face à pareille situation et, suite à un faible réseau de diffusion et de distribution, à une restriction observée des espaces de circulation et de distribution due à une absence des équipements culturels professionnels au Cameroun, la plupart des spectacles vivants stagnent et parfois, régressent tant en qualité qu'en quantité. Ce qui ne permet pas toujours de répondre à un besoin de repères identitaires, d'évasion, de plaisir, de délassement et de divertissement, de développement d'une habitude de pratique et de consommation culturelles. Voilà qui entraîne et pose le débat sur la question de la soutenabilité, de la construction de l'identité et de la personnalité des espaces culturels au Cameroun. Comme le relève Basseck Ba Kobhio²⁵ dans "Diffusion : le casting de la débrouille" paru dans Cameroun Tribune, N° 9956/6157 (du mercredi 26 octobre 2011, 21) :

L'absence des salles, c'est une honte pour les villes de Douala et Yaoundé. Les gens sont obligés de se débrouiller à vendre des DVD. Mais regarder les films à la télévision à domicile ne remplacera jamais le grand écran ! Nous sommes donc obligés de trouver des circuits de remplacement, de petites salles pour essayer de programmer nos films, mais ça, c'est de la débrouillardise.

Basseck Ba Kobhio souligne que l'absence des infrastructures à vocation culturelle induit fondamentalement un circuit d'écoulement et d'exploitation flou, et parfois inexistant. Ce qui annihile les productions ainsi que la diffusion et la mobilité des œuvres d'art.

D'après Lendrevie et Lindon (1993), le cycle de vie du produit artistique se décline en plusieurs articulations. Celles-ci vont du lancement (création de l'œuvre d'art) au développement (promotion de l'œuvre d'art), puis à la maturité (circulation et exploitation de l'œuvre d'art) et enfin, au déclin (mort de l'œuvre d'art). Lendrevie et Lindon (1993) pensent qu'un produit culturel naît, grandit et meurt. Et la gestion de la

²⁵ Écrivain, réalisateur, cinéaste camerounais. Promoteur du festival de film dénommé "Écrans Noirs" créé en 1997, dont la mission est de promouvoir le cinéma d'Afrique centrale sur l'ensemble du marché filmique international.

vie du produit culturel implique la construction de l'image de l'artiste, de l'entreprise culturelle concernée et de l'environnement qui accueille ou propose ledit produit culturel.

L'interprétation des travaux de Lendrevie et Lindon (1993) démontre qu'une planification ainsi qu'une gestion convenables et professionnelles des espaces et des produits culturels pourraient créer une adéquation, un équilibre entre entreprise culturelle-création-produit-public et, amener tous les acteurs issus du champ social et culturel à transmettre, à diffuser et à rentabiliser leur capital culturel, à gérer leur identité, leur urbanité et leur modernité. Or, la protection, la diffusion et la consommation des valeurs et de la diversité identitaire sont un enjeu important pour chaque société, pour chaque territoire. Il est donc nécessaire de donner plus de chance aux créateurs, et plus d'œuvres d'art aux publics-consommateurs avides de loisir, de récréation, de divertissement mais aussi, de sorties-spectacles et de nouveautés artistiques. Dans "Les cultures populaires : sous-produits culturels ou cultures marginalisées" paru dans *Les cultures populaires* (1979, 17), Imbert rappelle que : « *on connaît la culture par le modèle que la société propose et qu'elle cherche à imposer* ».

À l'analyse de Imbert, que propose le Cameroun aux Camerounais ? Que proposent les Collectivités Territoriales Décentralisées (CTD) du Cameroun à leurs populations respectives ? Que propose la ville de Yaoundé aux "Yaoundéens" en termes de créations artistiques, d'offres récréologiques et d'infrastructures culturelles ? Pourquoi, comment et où diffuser nos références identitaires, nos productions artistiques et culturelles ; comment exploiter, consommer ou faire circuler nos créations artistiques si les espaces y afférents n'existent pas, n'existent plus ? Dans les "Actes des Rencontres Afrique en Créations" (1990, 188), Tasca affirme que : « *Sans circulation des œuvres, il y a silence sur ces œuvres, et il ne sert à rien que la création s'exprime si elle n'a pas de chance très réelle d'être diffusée. L'absence de possibilités de diffusion des œuvres [...] est une condamnation au silence* » de ces œuvres.

En effet, en encourageant la créativité, en soutenant la formation, l'innovation et la circulation artistiques, les équipements professionnels et spécialisés vont induire et maintenir la diversité des expressions, le dialogue culturel et accroître la confrontation,

ainsi que la performance artistique, esthétique et scénique en vue d'une labellisation de l'action culturelle et artistique.

Dans la ville de Yaoundé, quelques catégories de produits culturels existent et se chevauchent malgré les dispositions de conditionnement et de positionnement peu favorables. Mais, le nombre de prestations scéniques ne répond pas toujours à la somme d'énergie déployée pour la création d'où la dispersion des efforts des praticiens de la culture et de l'art, tant au niveau de la création qu'au niveau de la promotion, de la diffusion et de la circulation. Face à cette situation, comment rentabiliser le travail artistique et le produit culturel s'il n'existe pas un marché, entendu ici comme espace ou plate-forme organisée et favorable à la consommation, à la commercialisation ? Comment rentabiliser les arts du spectacle s'il n'existe pas une diversité de l'offre des biens et services culturels ? Et, comment la création ainsi que la multiplication des espaces de loisir peuvent-elles contribuer à la dynamique du processus de mise en forme de l'IC au Cameroun ? Autrement dit, comment les espaces culturels peuvent-ils être considérés comme des paramètres constitutifs, structurels et constructifs du renforcement de la vitalité de la chaîne des arts du spectacle ? De ce qui précède, comment définir et comprendre l'interface et la corrélation infrastructures culturelles – produits culturels – IC – développement culturel ? C'est dire que l'existence ainsi que l'opérationnalisation des espaces adaptés affectent la vie culturelle et artistique du territoire : de son conditionnement jusqu'à son positionnement et son référencement. Voilà qui pose non seulement la problématique de l'enjeu des loisirs, des infrastructures, de la gouvernance culturelle et de l'IC mais aussi, l'enjeu du développement du paradigme commun des "4E"²⁶ que proposent Cuvelier, Torres et Gadrey (1994, 7).

Sur un tout autre plan, le contexte environnemental impose de nos jours à l'homme une double aliénation : système organique social trop exigeant et, civilisation technique et technologique inadaptée en rapport avec les besoins réels de la communauté. C'est dans ce sens que Lanfant (1972, 111) souligne que, l'homme trouverait dans les activités de loisir une compensation. Alors, comment assurer cette

²⁶ Événements, Équipements, Environnement, Encadrement.

compensation si nous ne disposons pas des espaces et des activités de loisir dans la ville de Yaoundé ? Si la France et le Brésil proposent une politique de désindustrialisation où les espaces économiques et industrielles deviennent progressivement des espaces culturels, des lieux de randonnées, des centres et bases de loisir, des parcs à thème ; contrairement au Cameroun, certains équipements culturels sont déconstruits, abandonnés, transformés en centres commerciaux ou fermés, comme nous l'avons relevé en amont. D'où l'immobilisme observé dans la création, la diffusion, la pratique et la consommation des activités scéniques. Il y a donc lieu de souligner la présence d'une crise identitaire. Et, tout comme l'identité humaine, la perte progressive de l'identité culturelle est synonyme d'aliénation, comme le relève Dubar (2000, 15). C'est dire que l'identité n'est pas une donnée stable. Elle se construit.

La problématique de l'espace reste donc fondamentale dans toute société car, la dynamique des espaces culturels implique la dynamique de l'identité et de la culture, la dynamique de la création, de la production, de l'exploitation et de la promotion des spectacles vivants ; la dynamique de la circulation et de la commercialisation du produit culturel. À cet effet, la politique de la ville accompagnée d'une politique culturelle peut conduire à l'habitude de la consommation et de la pratique des activités artistiques, ainsi qu'à la valorisation des arts du spectacle.

Cette étude se propose donc de servir de plate-forme d'analyse de l'impact de la culture sur l'économie et sur le développement urbain, en vue de fixer les fondements d'orientation de la politique culturelle dans la réalisation des projets associés et structurants. En effet, outre leur contribution active à la circulation des arts du spectacle, les espaces culturels ne peuvent-ils pas être une solution pour l'émergence de l'IC au Cameroun ?

9. Problème de l'étude

Suivant l'UNESCO, dans le Rapport de la table ronde de Monaco (1968),

Les besoins culturels se transforment à un rythme accéléré, des besoins nouveaux apparaissent, et les goûts du public varient... Il faut donc éviter de s'enfermer dans un cadre qui risque de devenir trop étroit, et veiller à ce que reste possible une adaptation souple des ressources aux exigences d'une vie culturelle en évolution rapide.

L'UNESCO précise ici que la transformation d'une œuvre d'art²⁷ en produit culturel à vendre²⁸, la diffusion, la circulation et l'exploitation des arts du spectacle demeurent des aspects fondamentaux du processus de mise en œuvre de l'IC suivant les spécificités environnementales, institutionnelles, structurelles, organisationnelles et infrastructurelles.

De ce qui précède, le problème de cette étude se présente comme suit : l'absence des espaces professionnels, équipés et adaptés à la création, à la diffusion, à la promotion et à la consommation des spectacles vivants induit une paralysie en offre culturelle, une mise en péril progressive de la création artistique en amont, et l'exploitation ainsi que la consommation de ladite création en aval. Ce qui handicape l'émergence de l'IC. Face à cette situation, comment allier la culture spontanée²⁹ à la culture planifiée, élaborée³⁰ ? Comment une consommation culturelle planifiée et organisée peut-elle reconstruire, changer, améliorer, voire actualiser le processus de développement de la politique culturelle pour une mise en route réelle et effective de l'IC au Cameroun ?

Autrement dit, si les spectacles vivants sont considérés comme un produit à vendre, cette étude démontre qu'il est nécessaire de comprendre et d'organiser à la fois sa conception, sa promotion, sa diffusion et son exploitation. Ce qui favorisera sa visibilité, sa rentabilité et évitera toute crise, tout anéantissement et tout silence autour dudit produit. Cette étude interroge donc les infrastructures culturelles dans leur structuration, leur fonctionnalité et leur opérationnalité. C'est dans cet ancrage que nous avons mené cette analyse en nous fondant sur les orientations interrogatives suivantes.

10. Questions de recherche

Pour guider et opérationnaliser cette étude, les énoncés interrogatifs qui structurent, formulent et expliquent le problème d'étude ainsi identifié sont les suivants : une question principale et trois questions spécifiques.

²⁷ Phase de la composante technique de l'ingénierie du conditionnement.

²⁸ Phase de la composante commerciale et économique de l'ingénierie du positionnement.

²⁹ La création artistique.

³⁰ Structures d'exploitation.

10.1. Question principale

Comment appréhender et comprendre la structuration et la construction de l'IC à travers les infrastructures culturelles professionnelles, conçues et aménagées principalement à cet effet ?

10.2. Questions Spécifiques (QS)

QS1 : Comment appréhender l'offre culturelle dans ses dimensions économique et artistique tout en la rapprochant des infrastructures y afférentes ?

QS 2 : Dans quelles mesures peut-on considérer les infrastructures comme socle fondamental du développement du produit culturel et de consommation culturelle de proximité dans la ville de Yaoundé ?

QS 3 : Comment se présente la cartographie des lieux culturels dans la ville de Yaoundé ?

QS 4 : Quelles stratégies mettre en œuvre en vue de favoriser le recadrage ainsi que le développement de l'action culturelle et artistique, et partant de l'IC dans la ville de Yaoundé ?

11. Hypothèses de l'étude

La formulation des suppositions opérationnelles de cette étude repose sur le problème ainsi posé et de l'ensemble des données recueillies sur le terrain. La présentation de ces suppositions se fera tant sur le plan général que spécifique.

11.1. Hypothèse générale

La planification et la mise en place des infrastructures culturelles et professionnelles favorisent la construction ainsi que la structuration de l'IC dans la ville de Yaoundé. En outre, en tant que lieux favorables à l'expression artistique, à l'accompagnement et à l'encadrement des parcours et de détection des talents, elles permettent l'émergence des produits et projets culturels pour une consommation culturelle de masse.

11.2. Hypothèses Spécifiques (HS)

HS1 : Les infrastructures culturelles représentent un système d'acteurs, de pratiques et d'espaces qui offrent des activités de formation, de création, de diffusion, de production et de conservation des produits culturels.

HS 2 : Les infrastructures culturelles donnent une meilleure perception de l'IC, une meilleure visibilité de l'action culturelle du territoire, facilitent la participation collective et l'accès de tous à l'expression culturelle et artistique.

HS 3 : le recensement des lieux culturels présente un faible réseau de diffusion et de distribution, dû à un faible effectif des équipements culturels professionnels et adaptés aux différentes filières artistiques.

HS 4 : La construction, la multiplication et l'étalement des infrastructures culturelles ainsi qu'une réelle définition des modalités d'encadrement et d'accompagnement de l'action culturelle améliorent le marché et la consommation des arts du spectacle dans la ville de Yaoundé.

L'analyse du problème ainsi posé ainsi que la vérification des hypothèses de cette étude vont se fonder sur un ensemble de théories.

12. Théories explicatives

Dans la perspective d'un déploiement des principes épistémologiques, point de départ et de convergence de tout travail qui se veut scientifique, trois théories seront convoquées dans le cadre de la compréhension et de l'opérationnalisation de cette étude. Il s'agit notamment de la théorie de l'innovation, de la théorie du changement social et de la théorie de la motivation au travail.

12.1. Théorie de l'innovation

Pour Bouchard (1999, 2), l'innovation renvoie à : *« toute approche, une intervention ou encore une nouvelle attitude mise au point pour améliorer une situation ou résoudre un problème social et ayant trouvé preneur au niveau des institutions, des organisations, des communautés »*. Schumpeter (1883) quant à lui, considère la théorie

de l'innovation comme un processus de destruction-créative qui constitue le moteur de la dynamique économique et sociale. Il s'agit de l'apport de nouveaux objets de consommation, de nouvelles méthodes de production, de nouveaux marchés, de nouveaux types d'organisations. En cela, il se distingue cinq types d'innovations : l'innovation de procédés, l'innovation de produits, l'innovation organisationnelle, l'innovation de nouvelles sources de matières premières et l'innovation de nouveaux marchés. La théorie de l'innovation s'apparente donc au tryptique : rupture, continuité et nouveauté. Cette théorie répond à une approche à la fois systémique et communicationnelle. La théorie de l'innovation convoque ainsi une approche interdisciplinaire avec la contribution des champs disciplinaires suivants : les sciences économiques, le management, la sociologie, les sciences et techniques de la communication.

Il s'agit pour cette théorie, d'identifier de nouvelles stratégies, de nouvelles orientations et de nouvelles perspectives en vue de susciter, de promouvoir et de développer les activités scéniques et artistiques pour l'épanouissement du produit culturel. Donc, il s'agit de proposer de nouvelles modalités pour une mobilité effective et efficace des arts du spectacle dans la ville de Yaoundé. En effet, le champ artistique de la ville de Yaoundé devrait rompre avec la réalité actuelle de carence en infrastructures culturelles tant en quantité qu'en qualité, et de proposer un ordre nouveau pour le rayonnement, la visibilité et la performance de l'action culturelle, artistique et scénique. L'infrastructure culturelle deviendra donc un système composé de biens et services culturels, d'acteurs (administratifs, créateurs et techniciens) et du public-consommateur. Ce qui favorisera l'émergence d'une IC au Cameroun à travers une synergie institutionnelle, structurelle et fonctionnelle des paramètres équipements, événements, encadrement et environnement.

En effet, face à certaines mutations sociales, face à une meilleure répartition géographique des infrastructures culturelles, il sera indispensable pour le champ des spectacles vivants d'innover, au risque de disparaître au regard de la concurrence, de la compétitivité due à l'émergence des TIC. L'opérationnalisation de la théorie de l'innovation invite la présente étude à proposer un recadrage des infrastructures culturelles et de l'action culturelle de la ville de Yaoundé en vue de lui accorder plus de

valeur, plus de personnalité, plus de notoriété. Autrement dit, comment organiser le fonctionnement ainsi que la structuration de l'IC dans le Département du Mfoundi à travers les espaces culturels y afférents ? C'est dire qu'avec la mise en œuvre de la théorie de l'innovation, nous devons parvenir à terme, à une nouvelle vision du champ des arts du spectacle dans la ville de Yaoundé dans ses diverses modalités de création, de diffusion, de consommation et de pratique.

12.2. Théorie du changement social

La notion du changement social est utilisée pour la première fois par Auburn. Cette utilisation avait pour objectif de remplacer les expressions traditionnelles suivantes : dynamique sociale, évolution sociale, progression sociale. Ces notions ont été examinées par Marx (1848) et Durkheim (1893). D'après Rocher (1968, 22), le changement social est : *« toute transformation observable et vérifiable dans le temps, qui affecte d'une manière durable la structure ou le fonctionnement de l'organisation sociale d'une collectivité donnée et modifie le cours de son histoire »*.

Cette définition laisse apparaître trois principes fondateurs du changement social :

- la mutation de l'organisation sociale de la structure dans sa totalité ou au travers de certaines de ses composantes ;
- la pérennité du changement qui doit permettre de mesurer les effets des transformations sociétales dans la durée ;
- l'aspect participatif et collectif du changement, en ceci que l'on doit pouvoir y voir l'empreinte de la majorité, si ce n'est de la totalité des parties prenantes du processus de développement du groupe.

En effet, l'histoire et l'évolution des activités scéniques au Cameroun présentent un ensemble de mutations relatives à sa visibilité, à son image sociale, institutionnelle, organisationnelle et structurelle. Au regard de ces observations, il existe toujours un ensemble de contingences qui favorisent, activent, encouragent ou retardent le déploiement de l'action culturelle, contrairement à l'économie, à l'éducation, à la santé. Si la culture, le produit culturel et l'IC ont une incidence sur le développement social,

économique et territorial, alors comment ces derniers en retour, peuvent-ils améliorer l'image de la culture ainsi que celle du produit culturel et de l'IC ?

L'histoire en sciences sociales précise que la problématique de l'évolution sociale n'est pas toujours de nature empirique, mais surtout de nature conceptuelle, organisationnelle, structurelle et institutionnelle. C'est dans cette perspective que la théorie du changement social accompagne la présente étude à comprendre qu'il s'agit dans cette thèse d'une transformation structurelle, organisationnelle et institutionnelle de la perception des différents acteurs pour un fonctionnement utilitaire de l'action culturelle dans la ville de Yaoundé. Il s'agit de percevoir l'IC comme un système d'acteurs, de pratiques et d'espaces qui participent à la création, à la formation, à la production, à la diffusion et à la commercialisation du produit culturel. À cet effet, le cadrage de l'IC devra donc se faire de manière graduelle, méthodique et évolutive, à travers la conception, la création, la multiplication et l'étalement d'un ensemble d'infrastructures culturelles permettant de mettre en exergue, de promouvoir et de valoriser le champ des arts du spectacle au Cameroun.

12.3. Théorie de la motivation au travail

Dans toute organisation comme dans tout environnement, le déclenchement d'une action ou d'un mouvement vers un but est toujours fonction du degré de motivation des acteurs. Plus l'individu est motivé, plus il déploie assez d'énergie pour accomplir certaines tâches. Des auteurs (Rojot et Bergman, 1989 ; Rondeau, 1987 ; Maslow, 1959 ; Herzberg, 1966 ; Maccoby, 1990) présentent la théorie de la motivation au travail comme étant une théorie dite de contenu ou de processus : l'individu est-il motivé, et comment est-il motivé ? Dans l'un des cas comme dans l'autre, il faut toujours se poser la question suivante : quel est son comportement ? Appliquant les principes de la théorie de la motivation au travail sur les enseignants, Plourde (1993, 4) affirme que :

Un enseignant motivé, selon Decker (1988), est quelqu'un de dynamique, plein d'énergie. Motivation et mobilisation de l'énergie, selon Decker, sont intimement liées. [...] la motivation est l'ensemble des procédés psychologiques qui causent l'éveil, la direction, la persistance des actions volontaires axées vers un but. On ne parle pas seulement d'énergie, mais d'une direction à cette énergie, d'une intention et d'un but à atteindre. Un

enseignant motivé est en quelque sorte quelqu'un qui apporte de l'eau au moulin de son école, une personne que l'on peut percevoir comme un enseignant travaillant fort pour les élèves et l'école en général.

Il en est de l'enseignant motivé comme de l'artiste ou de tout professionnel des arts du spectacle. À cet effet, les modalités suivantes à savoir : les conditions de travail, l'environnement, les salaires et autres avantages, la sécurité de l'emploi, la reconnaissance sociale et institutionnelle, etc. peuvent être des causes explicatives de la hausse ou de la baisse de la motivation chez les professionnels de l'art et de la culture. Ce qui les amène à une remise en question et éventuellement à une perte de motivation, à un découragement. Cette théorie démontre que les professionnels des arts de la scène nourrissent le besoin de se sentir apprécier, d'être reconnus, de performer dans des infrastructures appropriées pour la visibilité ainsi que pour le référencement de leurs créations artistiques, de leur travail, de leurs talents. D'après Plourde (1993, 8), la motivation est déterminante pour notre accomplissement, notre finitude, notre réalisation, notre actualisation parce que :

Une personne qui exerce un métier pour lequel elle n'est pas motivée n'est ni efficace ni productive et elle n'est pas heureuse non plus. La motivation est un facteur important lorsqu'on l'envisage du point de vue du bonheur et de l'épanouissement individuel.

La motivation au travail convoque ainsi les dispositions individuelles telles que : l'efficacité, l'assiduité, l'engagement, l'abnégation, l'enthousiasme et la persévérance.

Tableau 1 : Équivalences des modalités de la hiérarchie des besoins.

Hiérarchie des besoins	Accomplissement provenant du travail artistique
Besoins d'actualisation	Opportunités de formation, de recyclage et de perfectionnement dans les métiers des arts du spectacle, d'avancement, de croissance et de créativité.
Besoins d'estime	Reconnaissance sociale et institutionnelle des artistes, statut élevé, augmentation des responsabilités, organisation des tournées, avantages, récompenses et distinctions.
	Groupes de travail, compagnies, troupes, associations,

Besoins d'appartenance	corporations, regroupements professionnels, réseaux artistiques pour la mobilité des spectacles, rencontres professionnelles et mise en commun des concepts.
Besoins de sécurité	Travail sécuritaire, contrat de travail, avantages sociaux, sécurité d'emploi, environnement sûr de création et de diffusion des arts du spectacle.
Besoins physiologiques	Chaleur du travail en équipe, salaire qui éloigne de la précarité.

Sources : Ewané José Charles.

L'opérationnalisation de cette théorie, dans le cadre de la présente étude, va permettre d'analyser et de comprendre le comportement des praticiens des arts de la scène dans l'exercice de leur profession respective, parce que victimes de frustrations, de complexes, de précarités et d'absences de reconnaissance sociale. Bref, certaines conditions ne sont pas toujours réunies pour l'éclosion effective et efficace des talents ainsi que pour l'expression de l'œuvre d'art et de l'activité artistique. Il s'agit là des effets induits par un système causal : l'absence des infrastructures équipées et adaptées, appropriées et professionnelles en vue de l'expression, de la valorisation du produit culturel et de l'émergence de l'IC. Il est donc question dans la présente étude et dans la perspective de la théorie de la motivation au travail, de revoir les facteurs suivants : reconnaissance, valeur, organisation, institution, environnement, statut ainsi que le facteur structuration de l'IC dans la ville de Yaoundé. Ces différents facteurs mis ensemble, peuvent concourir à l'atteinte d'un facteur unique et convergent à savoir : le facteur satisfaction, le facteur bonheur, le facteur épanouissement de l'action culturelle, du produit culturel et de l'IC.

Tout compte fait, avec la contribution de ces trois théories convoquées, cette thèse présente une modalité d'amélioration de l'image de la vie culturelle, artistique et scénique de la ville de Yaoundé. La mise en forme de cette étude va donc convoquer l'élaboration ainsi que la mise en œuvre d'une démarche méthodologique en vue d'atteindre l'objectif poursuivi par la présente étude.

13. Approche méthodologique

La vigilance épistémologique exige du chercheur une rupture entre l'opinion populaire, la connaissance spontanée et le discours scientifique. L'objet de cette partie porte donc sur l'examen et la présentation de la démarche méthodologique. Il s'agit ici d'illustrer l'ensemble des procédés qui vont permettre d'atteindre nos objectifs définis en amont. À cet effet et, en vue d'appréhender le loisir, le produit culturel et l'IC comme une "chose", en vue de faciliter leur compréhension ainsi que la définition de leurs caractéristiques respectives et, compte tenu de la spécificité de la Récréalogie, cette étude a fait recours à d'autres disciplines scientifiques telles que : l'Économie, la Sociologie, le Management, l'Anthropologie, l'Histoire, la Géographie et la Psychologie.

Ces disciplines ont constitué suivant leurs spécificités, leurs objets d'étude et leurs caractéristiques, des bases de données pour la construction théorique d'une réflexion sur l'IC et partant, sur la gouvernance et l'ingénierie de l'action culturelle en rapport avec le développement culturel du territoire. De cette démarche inter et transdisciplinaire et, s'appuyant sur des documents scientifiques, l'exploitation des sources écrites s'est faite principalement dans les bibliothèques publique, privée et personnelle. Des archives et des sites internet nous ont également fourni des données nécessaires ainsi que le repérage de quelques articles scientifiques relatifs à la structuration de cette analyse. De ces différents lieux, nous avons pu consulter les ouvrages généraux et spécifiques, des articles, des mémoires et autres rapports qui nous ont permis de collecter un ensemble d'informations sur le phénomène des loisirs, des infrastructures culturelles, du développement culturel, territorial et social ; de l'action culturelle, du marketing du produit culturel, des industries créatives et de l'IC.

La collecte des données issues des sources orales avec des personnes ressources, a consisté à mener des enquêtes de terrain auprès des praticiens et professionnels des arts de la scène, par l'entremise des sondages, des voyages d'études et de quelques instruments conçus à cet effet. Ces données ont été analysées suivant les principes de l'analyse de contenu. Tous les instruments de collecte des données utilisés ont fait

d'abord l'objet d'une vérification systématique de l'exhaustivité et de la vraisemblance des informations ainsi que de l'apurement des valeurs jugées non pertinentes pour l'étude. Toutefois, nous avons pu relever la carence de certaines données s'agissant du parc infrastructurel de la ville de Yaoundé. Les chiffres présentés dans cette thèse ne figurent dans aucun document, rapport ou publication statistique existant. Il a fallu de nombreuses descentes sur le terrain, de nombreuses recherches exploratoires en vue de vérifier les données parfois contradictoires, issues de diverses sources.

Les données issues des sources orales ont été confrontées et croisées, autant que possible, à des sources écrites, théoriques et scientifiques. C'est sur ces bases que nous avons élaboré et construit des modèles et des supports de cadrage théorique pour l'observation, l'analyse et la transformation des situations présentées dans cette étude.

L'analyse s'appuie donc sur les résultats de croisements des variables et sur les données qualitatives d'entretiens, d'exploitation des réponses du guide d'entretien, de la fiche signalétique d'identification et de recensement des infrastructures culturelles, et des notes d'observations. Différents critères ont été retenus en vue de l'identification de notre échantillon représentatif. De manière raisonnée, nous avons tenu compte des conditions d'opérationnalités pour choisir l'échantillon :

- le secteur concerné par l'étude : les arts du spectacle ;
- les entrepreneurs – opérateurs culturels ;
- les metteurs en scène et directeurs artistiques ;
- les gestionnaires d'équipements culturels.

Par ailleurs, trois approches seront convoquées dans le cadre de la mise en œuvre de cette étude. Il s'agit des approches descriptive, analytique et collaborative.

L'approche descriptive va tenter de faire un examen complet de l'état des lieux des infrastructures culturelles de la ville de Yaoundé. Ceci n'a été possible que grâce à un inventaire tabulaire et non exhaustif de ces infrastructures à travers plusieurs descentes sur le terrain. En outre, il va s'agir de présenter l'ensemble des équipements qui accompagnent et encadrent la vie culturelle et artistique de la ville de Yaoundé.

L'approche analytique permettra une analyse critique des loisirs, du produit culturel, des infrastructures culturelles et de l'IC. En outre, il sera question de présenter

les différentes infrastructures culturelles dans leurs généralités et leurs spécificités, ainsi que leur contribution dans le processus de mise en œuvre d'une IC. La finalité de cette étude est d'investir plus et mieux dans la création et la multiplication des espaces culturels. En effet, parmi les instruments de conquête et de prestige d'un territoire, de référencement et de visibilité du produit artistique et culturel, la question de l'infrastructure culturelle professionnelle et adaptée devrait devenir une réalité dans le Département du Mfoundi.

L'approche collaborative quant à elle, va intégrer la recherche-action et l'observation participante. Ces éléments vont convoquer à leur tour l'expérimentation pratique, l'immersion analytique et le design participatif. Il ne s'agit donc pas dans cette étude des affirmations ou des analyses dogmatiques, normatives, mais d'une recherche active avec pour seule fin, l'élévation de l'aménagement des infrastructures culturelles de la ville de Yaoundé en vue de susciter l'émergence de l'IC dans cet environnement.

Cette étude de type qualitatif a pour objectif de mieux connaître l'état des infrastructures culturelles en vue d'aider la ville de Yaoundé à se positionner de manière durable sur la dynamique de la structuration et de la fonctionnalité utilitaire de l'IC. Et les chapitres qui suivent présentent les résultats de cette recherche.

14. Présentation de l'architecture de la thèse

Cette étude va convoquer cinq concepts : produits culturels, industrie culturelle, lieux culturels, développement local et action culturelle. Dans l'ensemble de la structuration de cette thèse, les lieux culturels vont être considérés comme la variable explicative. Car ils contribuent à analyser et à comprendre les variations du cycle de vie d'un produit culturel. La combinaison entre lieux culturels et produit culturel conditionne la mise en forme de la modalité industrie culturelle qui sera considérée comme la variable expliquée. Ce qui va conduire cette étude à établir le lien explicatif entre industrie culturelle donc l'action culturelle et le développement local. Ce qui permettra de mettre en adéquation politique culturelle et politique de la ville dans le domaine des arts du spectacle. Car la décentralisation administrative convoque la

décentralisation culturelle. Outre l'introduction et la conclusion générales, le recours à la technostructure va induire la construction de cette thèse en trois parties et six chapitres.

La première partie, composée de deux chapitres, sera consacrée sur "Le produit culturel au service de l'industrie culturelle". En effet, si l'infrastructure culturelle, en tant que marché des arts du spectacle, obéit à la loi de l'offre et de la demande, alors qu'est-ce qu'un produit culturel et quand observe-t-on le glissement de l'œuvre d'art au produit culturel ? Autrement dit, quelle comparaison établir entre le produit culturel et le produit industriel ? Et quel peut être le processus de conditionnement du produit culture dans la filière théâtre ? Ces interrogations vont constituer les différentes articulations du premier chapitre qui porte sur "Nature et spécificité du produit culturel". En vue d'apprécier les conséquences du produit artistique sur la vie culturelle, il est judicieux d'évaluer lesdites conséquences tant sur la naissance que sur le développement de l'IC : objet du deuxième chapitre qui s'intitule " Industrie culturelle : fondements, éthique et enjeux sur le produit culturel". Ce chapitre présente et examine dans leurs généralités, la notion d'industrie culturelle suivant un ensemble d'articulations.

La deuxième partie, axée sur "Loisir et infrastructure culturelle : ancrage conceptuel", aura deux chapitres. Le premier chapitre portera sur "Regard sur les typologies et les fonctions du loisir". Il propose une analyse sur la typologie, les spécificités et les principales fonctions du loisir. Étant donné que la promotion et le rayonnement des activités du loisir se fondent sur l'existence des infrastructures adaptées, alors le deuxième chapitre va s'orienter et se structurer autour de "Infrastructure culturelle : ancrage théorique". Ce chapitre se focalisera sur la littérature ainsi que sur la présentation des infrastructures culturelles tant générales que spécialisées, suivant la définition d'un ensemble de modalités et de normes.

La troisième partie enfin sera orientée sur "Le sens de la dynamique culturelle dans le développement local". Elle est constituée de deux chapitres. Le premier chapitre est intitulé "Infrastructures culturelles dans la ville de Yaoundé : recensement et état des lieux ». Il se penche sur la cartographie des infrastructures culturelles de la ville de Yaoundé selon les différents domaines d'expression culturelle et artistique des

arts du spectacle. L'objectif recherché ici est de recenser tous les espaces susceptibles d'accueillir ou de proposer les activités culturelles dans le domaine du spectacle vivant. Cependant, l'édification ainsi que l'offre des infrastructures culturelles induisent une certaine construction et une certaine perception de la ville. Quelles sont ces différentes constructions et perceptions, et quel peut être le degré de leur implication dans la vie du territoire ? Voilà ce que tentera d'examiner le deuxième chapitre qui porte sur "Les actions culturelles dans la perspective du développement local du territoire". Il présente une analyse de l'implication de l'action culturelle et artistique dans le processus de développement global de la ville. À cet effet, y seront étudiés, les plans stratégiques et les plans de développement local fondés principalement sur l'action culturelle et artistique du territoire.

**PREMIÈRE PARTIE : LE PRODUIT CULTUREL AU SERVICE DE
L'INDUSTRIE CULTURELLE**

L'infrastructure culturelle, en tant que support de création, de promotion, de circulation et de diffusion des arts du spectacle, obéit à la loi de l'offre et de la demande. Par ailleurs, la mission fondamentale de toute entreprise culturelle est de produire, de créer, de concevoir. Le produit ainsi créé doit être diffusé pour plus de connaissance et de reconnaissance dans le vaste champ du marché des arts du spectacle. Alors qu'est-ce qu'un produit culturel et quand observe-t-on le glissement sémantique de l'œuvre d'art au produit culturel ? Quelle comparaison établir entre le produit culturel et le produit industriel ? Quelle est la place du produit culturel dans la marche de l'IC ? Quels sont les différents facteurs explicatifs de la naissance et de l'émergence de l'IC ?

L'analyse de ces différentes interrogations va constituer les articulations du premier chapitre de cette première partie. Il sera question de présenter la nature et les spécificités de l'œuvre d'art, du produit culturel. Ensuite, nous allons questionner les besoins du consommateur du produit culturel pour enfin déboucher sur ses comportements face à l'acte d'achat d'un produit culturel. En vue d'apprécier les conséquences du produit culturel sur la naissance, la vie et le développement de l'IC, l'objet du second chapitre va s'organiser quant à lui autour des généralités et des spécificités de la notion d'IC suivant les approches contradictoires des thèses néolibérale et sociologique. Ce qui nous permettra de proposer une définition de l'IC ainsi que la définition d'une théorie unifiée et intégrative.

CHAPITRE I : NATURE ET SPÉCIFICITÉ DU PRODUIT CULTUREL

Dans le domaine spécifique des arts du spectacle, le public est celui vers qui est destiné un spectacle, un concert, une chorégraphie, une œuvre d'art. C'est lui qui fait vivre le spectacle en l'utilisant, en l'exploitant, en le consommant. Ainsi, pour mieux écouler le spectacle, il est judicieux d'analyser les consommateurs c'est-à-dire : leurs besoins, leurs attitudes, leurs intérêts et leurs comportements en vue d'espérer s'adapter à leurs goûts, à leurs aspirations et à leurs attentes. Lagneau (1993, 53) affirme à cet effet que : « *le problème consiste soit à trouver la loi statistique à laquelle obéit la cible, soit à définir l'ensemble des sous-ensembles qui découpe le marché selon la meilleure des partitions possibles* ». Les travaux de Lagneau (1993) invitent le présent chapitre à examiner les utilisateurs fidèles ou potentiels du spectacle suivant les déterminants du marché des arts du spectacle ainsi que leurs fonctions spécifiques.

Cependant, chaque marché des arts du spectacle, contrairement à l'économie du marché, obéit à la loi de l'offre. Qu'est-ce que le marché offre aux spectateurs mieux, que doit offrir le marché des arts du spectacle aux publics-consommateurs ? Autrement dit, qu'est-ce que le produit culturel et quand observe-t-on le glissement sémantique et rationnel de l'œuvre d'art au produit culturel ? Quelle comparaison établir entre le produit culturel et le produit industriel ou économique ? Ces diverses interrogations vont constituer les différentes articulations de ce chapitre. En effet, Si le développement de l'IC commence par la présence des installations, alors il convient de souligner que le rayonnement de ces installations est tributaire à l'existence d'un produit culturel de qualité. À cet effet, ce chapitre va se focaliser sur la démonstration de la connaissance du produit culturel. Seront également examinés les composantes du marketing culturel, la typologie des consommateurs ainsi que le processus de

référencement du produit culturel. Voilà qui nous situe systématiquement dans le contexte spécifique de l'économie de la culture³¹.

I.1. PRODUIT CULTUREL : CADRAGE CONCEPTUEL

L'orientation pratique et méthodologique de cette partie se fonde sur l'analyse des termes : objet, œuvre d'art, produit culturel et produit industriel. Il s'agit ici d'identifier les traits distinctifs sur lesquels se fonde la mutation sémantique et fonctionnelle de l'objet à l'œuvre d'art, et de l'œuvre d'art au produit culturel.

I.1.1. De l'objet à l'œuvre d'art

Dans la configuration sémantique et sémiologique inhérente à la lecture, à la perception et à la compréhension d'un produit culturel, tout objet utilisé pendant le conditionnement d'un spectacle intègre le concept d'œuvre d'art, dès lors qu'il est choisi et mis dans un lieu d'exposition prévu à cet effet. Pris dans ce sens, l'objet devient l'équivalent de l'"input"³² alors que l'œuvre d'art est l'"output"³³. Ce qui permet à Sagot-Duvauroux (2008, 2) de souligner que : « *Le fait que M. Mutt ait modelé ou non la Fontaine de ses mains n'a aucune importance. Il l'a CHOISIE. Il a pris un article courant de la vie et a fait disparaître sa signification utilitaire sous un nouveau titre. De ce point de vue, il lui a donné un sens nouveau.* »

D'après Sagot-Duvauroux (2008), un objet pris dans son sens premier ou sa fonction sociale première, véhicule un sens utilitaire pour le bon fonctionnement de la société. Mais, dès lors que le même objet est intégré dans le domaine artistique et scénique, il change de fonction pour celle artistique, esthétique d'où son originalité. L'examen de cette originalité induit à un jugement spécifique en rapport avec la valeur esthétique que propose l'œuvre d'art. À cet effet, le passage de la fonction utilitaire et sociale pour celle artistique se fonde sur les principes et conventions spécifiques à la

³¹ Nous entendons par économie de la culture un ensemble d'activités à la fois techniques et commerciales visant à promouvoir auprès du public-consommateur, les œuvres d'art issues des différentes filières d'expression artistique.

³² Ensemble de biens et de données (matières premières) servant au processus de production de l'œuvre d'art.

³³ Ensemble de biens et services issus du processus de production. C'est le résultat du processus de production. Dans le domaine de cette analyse, le résultat est appelé œuvre d'art.

théorie ainsi qu'aux principes de l'art en général, et en particulier à la théorie et aux principes spécifiques de la filière artistique concernée.

Dans un produit culturel, un objet n'est pas considéré uniquement comme objet, mais comme un objet artistique : comme un accessoire. Ainsi présenté, un couteau est couteau à la cuisine, dans un ménage. C'est la fonction sociale et utilitaire. La table est table à la maison. C'est la fonction sociale et utilitaire. Mais, dès lors que, dans la projection d'une mise en scène, ces différents objets (couteau et table) sont convoqués dans le cadre de l'expression scénique suivant la volonté, les besoins et les attentes artistiques du metteur en scène, du chorégraphe, du réalisateur ou du directeur artistique, ils deviennent des accessoires. Ils passent ainsi de la fonction sociale et utilitaire à la fonction artistique. À cet effet, ils peuvent subir le processus de construction, de déconstruction et de reconstruction sur le plan de leur fonctionnalité scénique et artistique d'après l'analyse sémiologique proposée. C'est donc la mise en œuvre d'une théorie particulière qui facilite l'entrée dans le monde de l'art d'un objet, et lui permet de prendre la dénomination d'accessoire, d'œuvre d'art. L'assemblage de tous les accessoires et de toute la scénographie du spectacle, du jeu ou de la direction de l'acteur ainsi que l'implication formelle et fonctionnelle de tous les techniciens participant à la création, permettent d'aboutir à la construction et au conditionnement d'un spectacle, d'une œuvre d'art dont le principe premier repose sur le paramètre qualité, singularité et unicité. Cependant, qu'est-ce que l'art et comment se caractérise-t-il ? Ce qui va induire une analyse sur la notion d'art et d'artiste.

I.1.2. La notion d'art

Qu'est-ce que l'art et quelle est sa fonctionnalité ? Nous nous sommes plusieurs fois confrontés à ces questionnements. Mais les réponses émises ont parfois été diverses, variées et complexes. D'après Werquin (2006, 31), « *l'art d'une discipline désigne l'ensemble de ses règles et techniques. De manière plus restreinte, il désigne des activités appartenant aux domaines artistiques [...] et revêtant un caractère remarquable* ». Pris dans ce sens, l'art renvoie à un ensemble de principes, de canons, de règles. Bref, c'est un ensemble de méthodes, d'orientations théoriques : une ingénierie dont le résultat est l'existence d'une œuvre d'art. À cet effet, le théâtre, la

musique et la danse sont des arts. Et leurs extrants respectifs sont : le spectacle de théâtre, l'album et le spectacle de danse (la chorégraphie). Ces extrants sont de la création pure. En effet, dans le processus de construction d'un spectacle, pour le metteur en scène : c'est un défi. Et pour l'entrepreneur culturel : c'est une opportunité d'affaires. L'art devient donc « *l'activité humaine qui aboutit à la création d'œuvre d'art* », précise Werquin (2006, 31). Vu sous cet angle, l'art devient un moyen de communication, d'interprétation et de compréhension des manifestations sociales dont le principe de base repose sur la notion d'esthétique et de sens. L'art permet ainsi de communiquer ses idées, ses émotions, son idéologie, etc. Et la personne qui mène cette activité est appelée "artiste" : le créateur, le concepteur, l'ingénieur de l'œuvre d'art.

Considérant l'"artiste" comme « *un acteur économique comme les autres* » acteurs de la société, Werquin (2006, 34) pense que tout travail artistique serait considéré comme l'activité d'une Petite et Moyenne Entreprise (PME). C'est dans ce sens qu'il précise (2006, 35) que : « *les artistes, de plus en plus nombreux à être diplômés des universités ou des écoles d'art, conçoivent l'activité artistique comme une profession où la dénégation de l'argent n'est plus de mise* ». Il faut donc questionner ici le rapport entre l'artiste et la société. Comme tout acteur du secteur économique, l'artiste produit pour vendre. Par ailleurs, comme tout objet, l'œuvre d'art se fonde sur un ensemble de caractéristiques.

I.1.3. Caractéristiques de l'œuvre d'art

Le spectacle est créé, il devient ainsi une œuvre d'art. Mais comment passe-t-il d'œuvre d'art au produit culturel ? Sagot-Duvauroux (2008, 2), convoquant le philosophe Danto qui a écrit à propos des boîtes de Brillo de l'artiste américain Andy Warhol, précise à ce sujet que : « *ce qui fait finalement la différence entre une boîte de Brillo et une œuvre d'art, qui consiste en une boîte de Brillo, c'est une certaine théorie de l'art. C'est la théorie qui la fait entrer dans le monde de l'art et l'empêche de se réduire à n'être que l'objet réel qu'elle est* ». Pour Werquin (2006, 33) citant Dickie (1984) : « *l'œuvre n'est qu'un artefact qui n'est devenu art qu'en tant qu'ayant reçu le statut de possibilité d'être candidat à l'appréciation d'une institution sociale dite monde de l'art* ». C'est dire que l'examen et l'appréciation d'une œuvre d'art relèvent

des acteurs issus du monde de l'art : amateurs, professionnels, critiques d'art, journalistes culturels, universitaires, chercheurs, etc. De ce qui précède, l'appellation œuvre d'art renvoie à un processus d'appréciation, à une subjectivité, à un jugement de valeur, surtout de valeur éthique, esthétique et artistique. D'où le questionnement suivant : lorsque nous nous trouvons face à un spectacle de chorégraphie ou d'art dramatique, face à un album musical : la création proposée est-elle de bonne ou de mauvaise qualité ? Il s'agit ici d'une appréciation subjective et personnelle. Toute appréciation de l'œuvre d'art est donc la conséquence de l'expression de notre expérience, de notre goût, de notre sensibilité, de notre éducation, de notre style de vie, de notre statut social, etc. Ainsi, la perception d'une œuvre d'art diffère d'un individu à l'autre, d'une génération à l'autre, d'une société à l'autre.

Cependant, quelles sont les spécificités de l'œuvre d'art ? L'œuvre d'art est à la fois artisanale et désintéressée, esthétique et symbolique. Ces différentes caractéristiques feront l'objet de l'analyse ci-après.

I.1.3.1. Œuvre d'art : caractère artisanal

Le caractère artisanal d'une œuvre d'art ou d'une création présente l'œuvre d'art comme un produit fait à la main, par un artiste ; d'où son unicité, son authenticité, sa singularité, son originalité, sa particularité. Une œuvre d'art est donc toute création faite à la main par un artiste et produite en petite quantité par le même artiste. C'est la manifestation du savoir et du savoir-faire de l'artiste. Ce qui la différencie déjà du produit culturel. Nous y reviendrons.

I.1.3.2. Œuvre d'art : caractère désintéressé

La création artistique ne se fonde pas sur la satisfaction d'un besoin, d'une attente mercantile quelconque. L'œuvre d'art se crée, se conçoit, s'élabore d'abord suivant les principes, les conventions et les règles de l'art et, se diffuse ensuite. Ce qui s'oppose ici à la démarche traditionnelle du marketing.

C'est dire que l'œuvre d'art favorise avant tout l'épanouissement de l'artiste, l'épanouissement des principes de l'art suivant la filière concernée. Ainsi, le processus de conditionnement dans les filières théâtre, musique et chorégraphie par exemple,

respecte une ingénierie, une méthodologie spécifique. Celle-ci va de la mobilisation du matériau et du matériel à la création artistique et scénique pour aboutir au spectacle. Ce qui permet de faire ici un lien entre la mise en scène et l'art culinaire, la mise en scène et l'art architectural.

I.1.3.3. Œuvre d'art : caractère esthétique et symbolique

Il s'agit ici de la matérialisation de l'échelle qualitative de l'œuvre d'art en respect des modalités suivantes : éthique, esthétique et symbolisme. En effet, toute œuvre d'art se fonde sur la valeur appréciative bien que la notion du goût reste encore subjective, personnelle. Pour Werquin (2006, 36) citant Bourdieu (1997), « *l'œuvre d'art ne prend un sens et ne revêt un intérêt que pour celui qui est pourvu de la culture, ou de la compétence culturelle, c'est-à-dire du code selon lequel elle est codée* ». À ce titre, l'appréciation ou l'interprétation d'un spectacle n'est pas toujours aisée pour le public parce que l'art n'est pas toujours accessible à tous. Tout dépend de notre entendement, de notre compréhension, de notre culture, de notre éducation, de notre expérience, de notre environnement et du contexte de réception de l'œuvre d'art. Ce qui permet à Werquin (2006, 36) de renchérir que : « *le spectateur dépourvu du code spécifique se sent submergé, « noyé », devant ce qui lui apparaît comme un chaos de sons et de rythmes, de couleurs et de lignes sans rime ni raison* ». L'œuvre d'art est ainsi un ensemble de symboles qui véhiculent un ensemble de messages et d'éthiques. L'artiste code, décode et encode le spectacle, le public le décode : c'est à ce jeu que se livre la sémiologie du spectacle par les acteurs du monde de l'art.

En synthèse, le défi artistique et scénique est l'objectif de l'artiste dans le processus de création et de construction de l'œuvre d'art. Mais comment observe-t-on le glissement de l'œuvre d'art au produit culturel ?

I.1.4. De l'œuvre d'art au produit culturel

À la lecture des travaux de Sagot-Duvaurox (2008), il se dégage qu'une œuvre d'art serait un objet artisanal produit en petite quantité suivant un ensemble de principes, de canons, de méthodologie et de conventions artistiques et scéniques. Cependant, le produit culturel serait la reproductibilité de la copie, du prototype de

l'œuvre d'art ouvrant ainsi vers une perspective de la consommation de masse. Cette thèse défendue par Sagot-Duvauroux (2008), démontre une mutation sémantique de l'œuvre d'art au produit culturel, au bien économique dont l'objectif principal est de destiner ledit bien culturel à la commercialisation, à la vente, au marché. À cet effet, si l'œuvre d'art est la production authentique de l'artiste, le produit culturel en est la multiplication de sa copie avec pour finalité : le profit, le gain financier. Le glissement sémantique d'œuvre d'art au produit culturel plonge cette étude au cœur de l'économie de la culture. Il revient ainsi aux biens culturels de s'approprier et de respecter les principes inhérents à l'écosystème de l'économie en rapport avec ses modalités de production, de reproduction, de diffusion, de distribution, de promotion et de commercialisation.

En effet et d'après l'analyse que propose Sagot-Duvauroux (2008, 4),

Pour l'économiste, la distinction entre une œuvre et un produit culturel n'est pas d'ordre artistique mais économique. Une œuvre devient produit culturel lorsqu'elle fait l'objet d'une valorisation marchande, qu'il s'agisse d'un tableau, d'un livre, d'un concert ou d'une photographie. La production artistique s'inscrit en effet dans une filière qui part de l'auteur ou de l'artiste pour arriver jusqu'au consommateur final à la suite de toute une série de transformations effectuées par les acteurs économiques qui interviennent dans cette filière, producteurs et éditeurs, distributeurs, commerçants. Le produit culturel correspond alors à la version commercialisée de l'œuvre.

L'approche économique voudrait que l'œuvre d'art devienne un produit que la structure culturelle va chercher à écouler sur le marché des arts du spectacle. « *Le produit culturel apparaît comme la forme marchande de l'œuvre* » d'art, donc une marchandise commercialisable, d'après Sagot-Duvauroux (2008, 4). Le produit culturel est donc une marchandise suivant la perception économique. C'est une œuvre d'art dupliquée, reproduite, multipliée et qui se fonde sur les caractéristiques de mercantilisme, de profit, de bénéfice. Nous relevons ici la conviction de réduire les biens culturels et artistiques à la seule dimension économique suivant les lois et principes qui gouvernent l'économie du marché. À cet effet, le produit culturel se concentre principalement sur une étude du marché et du comportement du consommateur.

Les données issues de cette approche permettent d'orienter, de formater, de conditionner le produit culturel en fonction des goûts, des besoins, des attentes et des aspirations du public-consommateur. Ici, les canons, les conventions et les principes de la création, de la production, de la distribution, de l'exploitation et de la consommation ne sont pas respectés parce qu'il faut satisfaire les besoins et attentes du marché qui véhiculent en son sein des contraintes, des opportunités, des menaces et des faiblesses.

En outre, ce que l'UNESCO (2000, 6) :

Décrit comme le binôme « culture/commerce » a pris une nouvelle dimension stratégique dans un contexte de mondialisation du fait que les biens et services culturels, non seulement transmettent et construisent des messages et des valeurs qui peuvent reproduire ou faire évoluer les identités culturelles et contribuer à la cohésion sociale, mais sont également des facteurs de production qui obéissent à une logique marchande qui leur est propre dans la nouvelle économie.

Pour Sauvé (2000, 3) et d'après les principes qui gouvernent l'OMC, l'IC n'est pas à l'abri des règles et contraintes du système commercial multilatéral, ni de sa logique de libéralisation. En effet, face au degré de concentration de l'IC, face aux impératifs constants et croissants de rentabilité économique imposés par les différents acteurs et partenaires à la création ou à la circulation, face à l'importance de l'investissement financier, technique et technologique nécessaires à la transformation de l'œuvre d'art en produit culturel, le passage de l'œuvre d'art au produit culturel se fonde sur un ensemble de conditions et de prescriptions qui facilitent sa rentabilité, son exploitation commerciale et marchande pour plus de bénéfices, de profits et de gains.

Parmi les exigences et contraintes du marché des arts du spectacle d'aujourd'hui, nous pouvons citer entre autres et de manière non exhaustive :

- pour bénéficier d'une programmation, d'une tournée ou d'une diffusion quelconque, certains artistes ou certaines structures culturelles pendant les phases de conditionnement ou de positionnement, sont obligés de se voir accompagner d'une lourde équipe de professionnels tant au niveau de la création, de la distribution que de l'aspect technique et administratif ;
- pour bénéficier d'une programmation, d'une tournée ou d'une diffusion quelconque, certains metteurs en scène, directeurs artistiques, dramaturges et scénaristes sont obligés, après avis et analyse du comité de relecture d'une

infrastructure de production, de reproduction, de création ou de diffusion, de procéder à une suppression totale de quelques pages ou de quelques scènes jugées inutiles de leurs œuvres ou de l'œuvre à concevoir ;

- pour bénéficier d'une programmation, d'une tournée ou d'une diffusion quelconque, on peut faire face à l'imposition du format, des paramètres et des caractéristiques du CD, du DVD, du film, du spectacle de chorégraphie ou de théâtre ;
- pour bénéficier d'une programmation, d'une tournée ou d'une diffusion quelconque, on peut faire face à l'imposition d'un comédien³⁴, d'un technicien, d'un administrateur, d'un metteur en scène avec parfois l'ajout ou la suppression de certaines scènes ;
- pour bénéficier d'une programmation, d'une tournée ou d'une diffusion quelconque, on peut faire face à l'imposition d'un lieu de tournage ou d'une institution d'accompagnement pour la production, la reproduction, la post-production, la diffusion, l'exploitation ou la circulation ;
- pour bénéficier d'une programmation, d'une tournée ou d'une diffusion quelconque, on peut faire face à la commande d'une création avec une définition des différentes conditions de production et d'exploitation de ladite création.

Il faut relever que l'enjeu de toutes ces prescriptions reste commercial, économique, financier. Dans le cas d'espèce, le produit culturel précède l'œuvre d'art. Il n'est donc pas péremptoire de souligner que la valeur qualitative est l'endroit d'une œuvre d'art, et sa valeur commerciale en est son envers. À cet effet, souligne Sagot-Duvaurox (2008, 5),

Parfois, ce n'est même pas le producteur qui est donneur d'ordre à l'artiste mais le diffuseur, celui qui commercialise le produit culturel. On est alors dans une économie de commande dans laquelle l'artiste est tenu de répondre précisément à un cahier de charges imposé par le commanditaire. [...] L'autonomie de la création est très restreinte. [...] Plusieurs facteurs déterminent cette pression : le degré de concentration des industries

³⁴ D'où la notion de "star system" imposée par certains diffuseurs, producteurs, programmeurs. Il s'agit ici d'un système de vedettariat qui a été mis en place surtout dans le marché du cinéma. En somme, il est question d'organiser la production de l'œuvre d'art autour de la notoriété et du prestige d'une vedette, d'une star.

culturelles, les impératifs de rentabilité imposés par les actionnaires et l'importance de l'investissement financier nécessaire à la transformation de l'œuvre en produit.

Le marché des spectacles vivants et les infrastructures y relatives sont donc considérés comme des supports permettant la transmutation de l'œuvre d'art en marchandise. À cet effet, produit industriel et produit culturel véhiculent-ils toujours la même réalité ? Pour Benghozi (2006, 2-3) :

La valeur symbolique des produits est ainsi bien plus élevée que leur valeur d'usage et est souvent sans lien avec leur coût de production. Alors que la plupart des biens industriels se caractérisent par leurs caractéristiques formelles (vitesse, consommation, taille, confort par exemple pour une voiture) et que leur valeur est en lien directe avec leur prix de fabrication, les produits culturels s'inscrivent dans un cadre où la valeur d'un disque ou d'un film pour les consommateurs n'est pas définie par le temps d'écoute ou le nombre d'interprètes, pas plus que par le coût de la production, mais essentiellement par le prix attaché à la qualité perçue des auteurs, de l'interprétation et de l'œuvre.

En effet, dans le processus de compréhension de la nomenclature de l'IC, la création artistique est par nature une activité risquée. Contrairement au produit industriel, le succès du produit culturel est aléatoire. Même si le metteur en scène a fait intervenir toutes les composantes des protagonistes ou tous les paramètres des théories innovantes et émergentes en matière de mise en scène, de direction d'acteurs ou du choix de la scénographie, même si les supports promotionnels ont été minutieusement réfléchis, même si nous avons à faire aux acteurs professionnels, à une entreprise culturelle ou à un distributeur de renom, ces divers éléments ne sont pas toujours gage d'un succès de la création artistique, car le public-consommateur ne peut pas toujours être au rendez-vous pour assurer la consommation de ladite création. D'où certains échecs dans la proposition, la diffusion ainsi que dans la consommation des produits culturels.

En somme, le travail culturel implique de nos jours un ensemble de personnes afin que le succès du produit culturel ne soit pas risqué. Il y a donc urgence qu'un ensemble de compétences et d'agents encadrent et accompagnent la création tant en aval qu'en amont. Car d'après Benghozi (2006, 4) et Perona (2010, 41), les produits relevant des sphères art et culture sont ce que les économistes nomment "biens d'expérience". Il s'agit des biens dont nous ne pouvons identifier la qualité tant qu'ils

n'ont pas encore été consommés³⁵. En effet, si le consommateur d'une voiture ou d'un ordinateur, d'un téléphone (biens industriels) peut évaluer ces produits sur les modalités matérielles de leurs paramètres et de leurs caractéristiques respectifs indiquant de ce fait leur performance, il ne sera pas facile d'évaluer la satisfaction d'une œuvre d'art avant de l'avoir vu³⁶, avant de l'avoir lu³⁷ ou avant de l'avoir écouté³⁸.

De ce qui précède, il n'est pas évident de prévoir le succès d'une œuvre d'art. Elle ne peut être connue qu'après avoir proposé cette œuvre d'art à la consommation. À cet effet, la consommation culturelle, pour assurer le succès du produit culturel à commercialiser, a besoin des certificateurs de qualité, des critiques spécialisés qui vont garantir au public-consommateur l'option qualité du produit culturel à consommer, à vendre. Donc, la qualité intrinsèque d'une œuvre d'art intervient après sa consommation. Toutefois, quelle peut donc être la caractéristique du marché des arts du spectacle ?

I.2. CARACTÉRISTIQUES DU MARCHÉ DES ARTS DU SPECTACLE

Le marché des arts du spectacle épouse-t-il les mêmes modalités que le marché économique, le marché industriel ? D'après Assassi (2003, 4),

Le produit culturel [...] est une œuvre artistique en phase de commercialisation, une œuvre mise sur le marché. Il est d'abord une œuvre artistique avant de devenir un produit face au marché. Une œuvre, en revanche, peut ne jamais devenir un produit et rester à tout jamais dans l'imaginaire ou dans l'atelier de son créateur. « Œuvre artistique » et « produit culturel » sont deux facettes indissociables d'une même réalité, l'une tournée vers le champ artistique et esthétique, l'autre vers le marché.

Assassi (2003) précise que lorsqu'un artiste conçoit un spectacle de théâtre ou de chorégraphie, un livre, un tableau d'art ou un film, cet extrant est considéré comme une simple œuvre d'art. C'est dire qu'une œuvre d'art peut demeurer œuvre d'art tant qu'elle n'a pas encore été mise sur le marché des arts du spectacle. Mais, lorsque celle-

³⁵ Il est difficile d'évaluer la valeur d'un livre par exemple s'il n'a pas encore été lu, ni d'un spectacle ou d'un film s'il n'a pas encore été vu. C'est dire que la valeur d'un produit est fonction de la connaissance du produit, du temps mis pour connaître le produit, et des relations, donc les conseils donnés par les amis relativement au produit.

³⁶ Si c'est un spectacle, un tableau d'art ou un film.

³⁷ Si c'est un livre.

³⁸ Si c'est une musique.

ci quitte la main de l'artiste pour celle d'un médiateur culturel³⁹, l'œuvre d'art change de dénomination pour devenir un produit culturel dont la distribution, la promotion ainsi que la consommation doivent être méthodiquement et rigoureusement organisées, planifiées et évaluées.

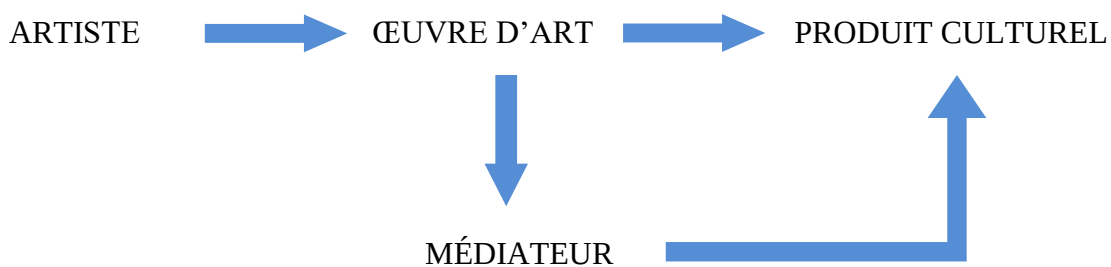
À cet effet, le produit culturel à vendre dans le marché des arts du spectacle convoque un ensemble de relations marchandes :

- la relation entre le producteur (le créateur) et l'intermédiaire ;
- la relation entre l'intermédiaire et le public-consommateur.

Le diffuseur-détaillant (l'intermédiaire) se situe ici entre le producteur (artiste ou structure culturelle) et le public-consommateur. Le diffuseur-détaillant (qui joue le rôle d'intermédiaire) achète ou commande le spectacle pour le mettre au service du public pour consommation. C'est dire que le produit culturel respecte les phases de conditionnement et de positionnement comme tout produit industriel, comme tout produit marchand. Dans le contexte spécifique du produit culturel, nous avons en amont la phase de conditionnement qui se fonde sur la création de l'œuvre. Phase durant laquelle l'artiste ou la structure culturelle conçoit, pense, réfléchit sur sa création en vue de lui donner un sens, une forme, un design, une philosophie, un esprit. Puis, en aval, nous avons la phase de positionnement qui se fonde sur la diffusion, la promotion et la consommation de l'œuvre créée. Appelée phase de commercialisation dans le circuit économique, cette phase appliquée au domaine culturel consiste à distribuer le produit culturel suivant une organisation spécifique d'où le schéma suivant.

³⁹ Distributeur, diffuseur, programmateur, entrepreneur culturel, gestionnaire de salle, organisateur d'événement.

Schéma 1 : Circuit de l'œuvre artistique au produit culturel.



Sources : Ewane José Charles. Enquêtes de terrain, 2019.

Le champ artistique et technique a pour mission de créer et de produire une œuvre originale, unique, singulière. Et le champ commercial et administratif qui relève du marché des arts du spectacle, a pour mission de diffuser, de vendre l'œuvre créée, voire de transformer cette œuvre d'art en produit culturel. La médiation a donc pour mission de transformer une œuvre d'art en produit culturel à vendre, en marchandise. Ce processus de transformation convoque quatre sphères dont les missions sont complémentaires pour la construction du cycle de vie du produit culturel. Il s'agit notamment de :

- la sphère de la création qui appartient à l'artiste ou à la structure culturelle ;
- la sphère de la production qui appartient au producteur ;
- la sphère de la distribution qui relève du distributeur / du diffuseur / de l'entrepreneur / du manager ;
- la sphère de la consommation qui relève du public-consommateur.

En effet, quel que soit la nature du produit culturel à commercialiser, il existe toujours des transactions marchandes et spécifiques entre l'artiste-producteur et le distributeur, entre le distributeur et le public-consommateur. Ce qui convoque parfois le volet mobilisation des financements. C'est le cas de la musique, de la chorégraphie et du théâtre où certaines œuvres ne peuvent exister sans financement qui les transforme en produits culturels commercialisables. Pris dans ce sens, la création et la valorisation économique et marchande sont des éléments indissociables. À cet effet, l'œuvre d'art n'est pas différente du produit économique à commercialiser. Chaque composante du circuit identifie et exprime ses besoins et ses attentes en fonction de sa position dans le

circuit. Ce qui induit, sur un tout autre plan, la connaissance du tissu relationnel et du processus de réseautage.

En effet, contrairement au marché industriel, le marché culturel présente des caractéristiques sur trois plans à savoir :

- l'offre ;
- la demande ;
- le canal de distribution.

I.2.1. Offre

La question de la définition de la spécificité du produit dans le secteur culturel et artistique se fonde sur deux notions fondamentales : l'œuvre d'art et le produit culturel. L'œuvre d'art étant basée sur l'offre : la création, le spectacle, la production. Elle se caractérise par son unicité, sa singularité, son originalité, son authenticité, son innovation, sa créativité, son abstraction, sa subjectivité, parce que appartenant à l'artiste, à une entreprise culturelle.

L'œuvre d'art se fonde sur l'immatériel parce que chargée de messages, de symboles, de valeurs identitaires. Ainsi, toute œuvre d'art est originaire d'une identité, et issue d'une communauté. Les seules valeurs qui définissent et caractérisent la création ici sont celles liées à l'artistique, à l'esthétique, à l'éthique, bref au symbolisme. Chaque création ou chaque spectacle est unique en son genre au moment de sa création, de son élaboration, de sa conception : c'est un prototype, une marque, un label d'où son originalité, sa singularité. Même si la thématique reste d'actualité, même si le répertoire est classique ou avant-gardiste, l'artiste ou le metteur en scène ou le réalisateur ou le dramaturge proposent toujours une interprétation particulière, singulière, unique.

À cet effet, dans le processus de montage ou de création artistique, la répartition des rôles et la définition des responsabilités sont un cheminement continu qui devrait amener chaque acteur à expliquer, à creuser et à camper son personnage dans son intégralité et son intégrité, dans sa personnalité et sa personne. Cette distribution représente un acte fondamental dans le processus de mise en forme du produit car, le choix des acteurs détermine l'échec ou le succès du spectacle : l'acteur est le noyau du

spectacle. Ce qui exige du chef d'orchestre une grande et profonde connaissance de la psychologie sociale, des habiletés individuelles et techniques de chaque ouvrier qui devra intervenir dans la construction de l'architecture du spectacle. Ubersfeld (1996) souligne à cet effet que le travail du comédien prend en compte ces facteurs complexes du personnage et les met en rapport avec les siennes propres. Ce travail permet à l'acteur de mettre en pratique ce que Ubersfeld (1996, 157) appelle « *la rhétorique théâtrale : l'oxymore* », c'est-à-dire deux systèmes de signes contradictoires, à savoir le "je" du comédien et le "je" du personnage.

Par ailleurs, suite à son encyclopédie théorique et pratique de l'activité dramatique, l'acteur doit être capable de comprendre pour le maîtriser, l'orientation scénique de la mise en scène et de la restituer comme telle. Il est à la fois le produit et le producteur des systèmes de signes. Il transforme et se transforme en signes. Il construit, déconstruit et reconstruit les signes : ce qui fait de lui un élément dans et hors de la fiction, de l'imaginaire scénique. C'est dans ce sens qu'il faudra souligner que dans l'art du théâtre, « *il n'existe pas de mise en scène médiocre mais de mauvais acteurs, tout comme il n'y a pas de petit rôle au théâtre mais de petit acteur* », d'après Emmanuel Keki Manyo⁴⁰.

Dans cette perspective, personne ne peut s'improviser metteur en scène, directeur artistique, ni acteur ni technicien dans le domaine spécifique des arts de la scène. Être l'un ou l'autre, exige des conditions à la fois générales et spécifiques ; d'où la singularité dans l'acte de performer, d'interpréter, d'imiter et de concevoir la plasticité d'un spectacle. Assassi (2003, 5) précise à cet effet que : « *même dans le cas où il s'agissait d'une œuvre du répertoire classique, parfaitement connue du public, le directeur artistique en proposera souvent une nouvelle interprétation, originale et unique, servie par de nouveaux interprètes* ». Voilà qui justifie le caractère spécifique d'une œuvre d'art, comme il a été relevé en amont.

Si l'offre dans le domaine des arts du spectacle repose sur un ensemble d'exigences sur les plans artistiques et esthétiques, qu'en est-il de la demande ?

⁴⁰ Ancien sociétaire du Théâtre National et ancien metteur en scène du Théâtre Universitaire de l'Université de Yaoundé I. Par ailleurs, acteur de cinéma.

I.2.2. Demande

La notion de demande dans le marché des arts de la scène implique celle de la consommation, du public, des spectateurs. Cette consommation s'opérationnalise et se matérialise avec les différents protagonistes suivants :

- les administrateurs culturels ;
- les animateurs culturels ;
- les entrepreneurs culturels ;
- les diffuseurs de spectacles ;
- les directeurs artistiques ;
- les festivals ;
- les gestionnaires d'infrastructures culturelles ;
- les organismes spécialisés dans le domaine de l'action culturelle et artistique ;
- les journalistes culturels ;
- les groupements et entreprises professionnels opérant dans le secteur de la culture et des spectacles vivants ;
- les salles de spectacle ;
- les producteurs ;
- les subventionneurs ;
- les commanditaires.

En effet, l'artiste ou la structure culturelle qui propose le produit culturel, vise en principe une demande se trouvant dans quatre types de marché :

- le marché des publics-consommateurs ;
- le marché des distributeurs (considérés comme des intermédiaires) ;
- le marché des subventionneurs ;
- le marché des commanditaires.

Au-delà des motivations utilitaires et symboliques, chaque entité citée ci-dessus consomme ou favorise la consommation du spectacle suivant un ensemble de critères dont les principaux peuvent être :

- le critère artistique et esthétique : la quête de l'originalité, de l'imagination et de l'innovation scéniques, la cohérence artistique, éthique et esthétique ;

- le critère ostentatoire : l'expression du prestige ou du statut social ;
- le critère relationnel : nous assistons souvent à un spectacle parce qu'un ami est membre soit de l'équipe artistique, de l'équipe technique ou soit de l'équipe administrative⁴¹ ;
- le critère notoriété : la réputation, le rayonnement ainsi que la personnalité de la troupe, le professionnalisme des comédiens ou de toute l'équipe de création⁴² ;
- le critère hédonistique : la quête du plaisir, de la joie et des émotions.

Comment pourrait-on comprendre le canal de distribution dans le domaine des arts de la scène ? Et comment se structure ce canal ? Ces questions vont nous conduire vers l'analyse du canal de distribution dans le champ des arts du spectacle.

I.2.3. Canal de distribution

En rapport avec le canal de distribution, le distributeur des arts du spectacle se situe entre le producteur et le public-consommateur dudit spectacle. Dans le contexte économique, il s'agit du détaillant qui achète un produit en vue de le proposer à une clientèle, ciblée ou pas. Nous pouvons présenter cette analyse par un tableau.

⁴¹ Un acheteur s'engage facilement dans une création quand il connaît la troupe. Soit qu'il a déjà eu à travailler avec le directeur artistique (metteur en scène), soit qu'il a déjà eu à participer à une représentation de cette troupe. Tout se fonde donc sur une relation de confiance.

⁴² Metteur en scène, auteur, techniciens, comédiens.

Tableau 2 : Distributeurs dans le secteur des spectacles vivants.

Distributeurs dans le secteur des spectacles vivants	
-	Gestionnaires de salles
-	Programmateurs culturels
-	Directeurs artistiques
-	Diffuseurs
-	Entrepreneurs culturels
-	Managers culturels
-	Animateurs culturels
-	Infrastructures culturelles spécialisées dans le domaine
-	Organisateurs de festivals
-	Journalistes culturels
-	Commanditaires
-	Suvbentionneurs
-	Populations
-	Chercheurs – Universitaires

Sources : Ewane José Charles. Enquêtes de terrain, 2019.

La lecture de ce tableau permet de dégager deux types de circuits de distribution du produit relevant des arts du spectacle : le circuit direct et le circuit court.

Structure culturelle → Spectacle → Public / Consommateur

Il s'agit ici du circuit direct. L'entreprise culturelle ou l'artiste crée et écoule directement son produit dans le marché des arts du spectacle.

Structure culturelle → Spectacle → Distributeur → Public /
Consommateur

Il est question ici du circuit indirect. C'est-à-dire que la structure culturelle ou l'artiste crée son spectacle qui sera diffusé dans le marché des arts du spectacle par le biais d'un intermédiaire communément appelé distributeur.

Dans les deux cas de figure, le processus d'écoulement du spectacle développe la notion de réseau dans le champ spécifique des arts du spectacle. Il s'agit ici du cadre relationnel qui existe entre l'artiste – la structure culturelle et les différents acteurs qui composent l'ensemble des diffuseurs. De ce qui précède, les entreprises culturelles notamment les associations culturelles, les compagnies artistiques et culturelles, les festivals quel que soit leurs natures ainsi que leurs spécificités, les équipements culturels dont les principales missions relèvent essentiellement du domaine de la promotion de l'art et de la culture, peuvent être considérées comme des supports de distribution, des intermédiaires dans le champ de diffusion et de circulation du produit culturel.

Nous relevons donc que le produit culturel n'obéit pas exclusivement au canal de distribution ou de référencement du produit économique. En effet, si les entreprises relevant du domaine économique ont pour mission principale de faire une étude de marché et des bénéfices après placement des capitaux, celles relevant du domaine de l'art et de la culture poursuivent comme mission la promotion et le rayonnement de la vie artistique et culturelle à travers :

- l'accueil de la création artistique ;
- l'élargissement du public-consommateur ;
- la formation ou l'éducation du public ;
- le renforcement de la proximité artiste – art – public.

Tout compte fait, les mécanismes de définition du marché spécifiques au produit culturel se fondent à la fois sur la démarche production, interprétation, le processus de commercialisation et de consommation. Donc l'action ici est centrée sur le l'œuvre d'art à proposer. Alors que dans le domaine économique, l'action est centrée sur le consommateur. En fait, dans le domaine des arts du spectacle, qui est consommateur et qui ne l'est pas ? Comment peut-on identifier un consommateur des arts de la scène ? La réponse à ces interrogations va induire une analyse sur l'identification du consommateur des arts du spectacle.

I.3. IDENTIFICATION DU CONSOMMATEUR DU PRODUIT CULTUREL

Il sera question dans cette partie de présenter deux axes fondamentaux qui définissent le consommateur du produit culturel, à savoir : ses spécificités ses besoins.

I.3.1. Spécificités du consommateur du produit culturel

Dans la dynamique de la vie économique, est considéré comme consommateur toute personne qui passe un contrat avec un fournisseur, un producteur, un détaillant relativement à un bien ou à un service déterminé. Il s'agit ici de la notion de troc, de transaction entre les deux parties en présence.

Dans cette optique, le consommateur agit par exploitation, par utilisation et par destruction du produit industriel mis à sa disposition. Dans le domaine spécifique de l'art, par l'acte de consommation du produit culturel et artistique, le consommateur assure la continuité, le rayonnement et la construction du cycle de vie du spectacle, du produit culturel proposé. La valeur du marché se fonde donc sur l'existence de la clientèle, du demandeur, du consommateur car, sans cette catégorie, l'entreprise périclité. C'est dire que tout produit culturel, tout marché des arts de la scène et toute infrastructure culturelle peuvent être considérés comme des consommateurs, des utilisateurs, des distributeurs, des diffuseurs, des exploitants du produit culturel. L'objectif ici est la recherche de la satisfaction de ses besoins.

I.3.2. Besoins du consommateur du produit culturel

D'après Werquin (2006), l'échelle qualitative de la consommation du produit culturel est fonction d'un ensemble de facteurs. Ces facteurs sont à la fois sociaux, culturels et environnementaux. Ainsi, l'expression de la consommation du produit culturel repose sur l'expression des besoins. À cet effet, les besoins ainsi que les attentes du public-consommateur sont à l'origine de leurs comportements et attitudes face au produit culturel proposé. Toutefois, les besoins sont un effet, un désir ou un manque qui nous pousse à faire ou à ne pas faire, à choisir ou à refuser, à acheter ou à ne pas acheter, à rejeter ou à accepter. Il est donc nécessaire d'identifier et de connaître

ces besoins du public-consommateur qui conduisent et conditionnent, encadrent et accompagnent le processus de positionnement et de référencement de l'acte d'achat ou de sélection d'un produit culturel. Nous pouvons ainsi relever comme besoins du consommateur du produit culturel : les besoins affectifs, les besoins intellectuels, les besoins culturels et artistiques et les besoins relevant de l'expression des trois "D".

I.3.2.1. Besoins affectifs

Pour Werquin (2006, 37), « *c'est par la sensibilité seule que l'on parvient à atteindre le vrai dans l'art [...]. L'art agissant sur la sensibilité, il ne peut agir que par la sensibilité* ». En effet, la satisfaction des émotions peut être l'objectif recherché par certains publics/spectateurs/consommateurs lorsque ceux-ci se trouvent en face d'un produit culturel. Ces besoins sont liés à l'amour, à l'amitié, aux sentiments, au relationnel. C'est dire que le public-consommateur achète, sélectionne un produit culturel ou va au théâtre parce qu'il aime ou parce qu'il est l'ami soit de l'auteur, soit du metteur en scène ou soit de l'un des acteurs ou des techniciens impliqués directement ou indirectement dans la création du produit proposé. Il peut également avoir des affinités avec la troupe par rapport à sa personnalité, à son prestige, à son style, à son idéologie, à son rayonnement, à sa visibilité ou à ses principes artistiques, esthétiques et éthiques. Ainsi, l'invitation à un festival, la programmation dans un théâtre ou dans toute salle de spectacle peut être la matérialisation d'une amitié entretenue entre le diffuseur et la compagnie. Parce que nous nous connaissons et que nous défendons une même échelle de valeurs dans le domaine des arts du spectacle : alors, je t'invite pour te manifester ma confiance ou encore, j'achète ton produit culturel, j'assiste à ta représentation. Cette analyse convoque en outre le principe de réseautage qui participe du principe de circulation, de diffusion et promotion du spectacle vivant.

I.3.2.2. Besoins intellectuels

Le public consomme un produit culturel parce que celui-ci développe ou défend ses principes idéologiques ou philosophiques, un point de vue suivant l'obédience politique ou religieuse, culturelle ou sociale, ethnique ou esthétique qu'on valorise. Pris

dans ce sens, l'art ainsi que le spectacle y afférent deviennent un biais permettant de réaliser et d'affirmer nos idées en vue de nous réaliser et de nous affirmer, de nous assumer et d'assurer notre personnalité, notre manière de percevoir les faits sociaux et ses manifestations. Ainsi, assister à un spectacle, acheter ou sélectionner un produit culturel et artistique, c'est une manière de diffuser nos principes, nos intentions, notre position sur un phénomène social, religieux ou politique.

I.3.2.3. Besoins culturels et artistiques

La culture ou la qualité artistique, l'innovation scénique, l'originalité, l'innovation et l'imagination artistiques et scéniques développent des motivations et conduisent vers l'acte d'achat d'un produit culturel. Ce qui permet la découverte d'une recherche artistique et l'expression de la diversité culturelle ou de la valorisation de l'inter-culturalité. Le produit culturel et artistique est donc une plate-forme de visibilité et de lisibilité des valeurs d'une culture mais aussi d'une pratique innovante.

I.3.2.4. Besoins des "3D"⁴³

Le produit culturel est un produit qui n'est évaluable qu'après usage d'où la notion de "bien d'expérience". À cet effet, la consommation d'un spectacle par exemple permet de se délasser, de se divertir et de se développer. En tant que activités de loisir, les arts de la scène véhiculent des fonctions qui permettent aux spectateurs de récupérer et de se libérer de la fatigue, de l'ennui et des pulsions (fonction cathartique) en vue de dégager des énergies créatrices. C'est donc une expression totale de soi par le corps, les sens, l'esprit et l'imagination. C'est le temps de la recherche d'une sociabilité vivante et agissante, d'une convivialité libre. Le produit culturel devient donc une thérapie d'où sa fonction cathartique et thérapeutique. Et comme le souligne Dumazedier (1988), le loisir est libérateur, purificateur et régulateur des tensions personnelles et sociales. Ce qui permet l'épanouissement personnel et social, le bien-être et l'accomplissement de soi et de la société.

⁴³ 3D : Délasserment, Divertissement et Développement.

L'expression de tous ces besoins⁴⁴ s'articulent autour de cinq modalités, à savoir :

- besoins exprimés : ce que le public-consommateur du spectacle dit de ce qu'il veut : ses critères de choix ou de sélection d'un produit culturel ;
- besoins réels : ce que le public-consommateur du spectacle veut dire : identifier les sous-entendus de ses critères de choix ou de sélection d'un produit culturel et artistique ;
- besoins latents : ce à quoi le public-consommateur du spectacle ne pense pas encore ;
- besoins imaginaires : ce dont le public-consommateur du spectacle rêverait avoir ou voir ou lire ;
- besoins profonds : ce qui secrètement motive le public-consommateur à acheter ou rejeter, à voir ou refuser de voir un spectacle ou un film, à lire ou ne pas lire un livre, à écouter ou rejeter une musique.

Ces besoins permettent à l'artiste, au producteur, au concepteur, à la structure culturelle ou à la compagnie artistique de développer trois types de marketing : le marketing réactif⁴⁵, le marketing anticipatif⁴⁶ et le marketing créatif⁴⁷.

En réponse à ces types de marketing, Renatte, Directeur du Théâtre Del Welt en Allemagne, relève dans "Le Monde du Théâtre" (2003, 18) que :

En ce qui me concerne, je déteste "les noms à la mode" et si le spectacle ou le créateur est "dans le vent", j'ai plutôt tendance à ne pas l'inviter à mon festival. J'aime le spectacle qui est neuf, brut, frais, bourré d'erreurs, peut-être, mais novateur dans la forme ou le contenu et si possible dans les deux, les œuvres qui respirent, qui vivent, celles où l'urgence de les créer est encore perceptible.

Quant à Falcon, Directrice du Festival de Théâtre des Amériques (FTA) dans "Le Monde du théâtre" (2003, 31), il s'agit de « *Réunir des spectacles que j'estime être*

⁴⁴ Nous avons mené une étude sur les besoins du consommateur dans notre mémoire de Maîtrise (Chapitre 2 : Environnement du festival).

⁴⁵ Le producteur cherche à satisfaire le public-consommateur.

⁴⁶ Le producteur anticipe sur les goûts du public-consommateur.

⁴⁷ Le producteur met sur le marché un spectacle auquel le public-consommateur n'y avait pas encore pensé.

les plus stimulants, c'est-à-dire les plus à même de renouveler l'imaginaire scénique et de faire réfléchir les créateurs et les spectateurs ».

À cet effet, les critères de sélection entre deux spectacles "S1" et "S2" sont fonction de leur ratio artistique, esthétique, affectif et intellectuel, de leur sens de l'innovation scénique, de l'imagination et de l'originalité. Toutefois, comment se comporte un public-consommateur face à un produit culturel ?

I.2.3. Attitudes et typologie des consommateurs du produit culturel

Cette partie présente une analyse sur le comportement du public ainsi que la typologie de ce même public à qui sont destinés les spectacles vivants.

I.2.3.1. Attitudes du consommateur du produit culturel

La notion d'attitude relève des connaissances, des croyances, des opinions et des idées que se font les acheteurs-consommateurs d'un produit culturel. Il est question ici des dispositions psychologiques à évaluer, à apprécier. En outre, il s'agit d'interroger la réaction du consommateur face à un produit culturel proposé. Ainsi, tout public-consommateur, face à un produit culturel, développe des attitudes suivantes :

- une attitude perceptive : connaissances professionnelles, artistiques et techniques du produit (ce public appartient déjà au monde de l'art d'où sa facile intégration dans le processus de compréhension du produit culturel proposé) ;
- une attitude affective : appréciation et évaluation du spectacle (le public présente ici sa satisfaction, sa préférence, son émotion, son plaisir, son goût, sa désolation face à un produit culturel proposé).

Il s'agit pour l'artiste, pour la compagnie culturelle ou pour la structure culturelle de savoir ce que le consommateur sait ou pense du spectacle, ce qu'il est prêt à faire pour acheter / assister à un spectacle ou l'éviter, le rejeter. C'est dire que l'acte d'achat, de participation ou de refus d'un spectacle est une manière pour le public-consommateur de faire valoir sa position vis-à-vis du produit culturel proposé. Ainsi, l'analyse de l'attitude du public-consommateur va permettre de développer trois types de motivations, à savoir :

- une motivation utilitaire ou fonctionnelle : le public consomme ou achète un produit culturel pour son utilité ou parce que conforme à ses intérêts, ses principes, ses idéologies, ses attentes et ses aspirations artistiques et esthétiques ;
- une motivation éthique : c'est un devoir moral d'acheter un spectacle ou de ne pas l'acheter ;
- motivations à caractère hédoniste : le public consomme, participe, achète ou sélectionne un produit culturel pour satisfaire son plaisir, son émotion : plaisir de se détendre, de se délasser, de s'évader, de se développer, de se socialiser, de manifester sa position et son appartenance dans la communauté identitaire ou artistique.

Ces attitudes influencent le cycle de vie du produit culturel et de l'entreprise culturelle qui l'a créé. Ce qui convoque l'analyse de la typologie des acheteurs du produit culturel.

I.2.3.2. Typologie d'acheteurs du produit culturel

Tous les arts ne sont pas toujours accessibles intellectuellement par toute personne bien que l'art soit une question de goût, de sensibilité, de plaisir et d'émotion. À cet effet, souligne Bourdieu (1997), dans le processus de lecture et de compréhension d'une œuvre d'art, d'une création artistique, seuls ceux qui sont pourvus de la culture, de la compétence culturelle et artistique c'est-à-dire ceux qui peuvent décoder l'ensemble des matrices de signifiants peuvent lire et comprendre l'art, le spectacle proposé. Si les spectateurs semblent dépourvus de ces aptitudes, les acheteurs ou consommateurs suivants, parce que médiateurs, peuvent acheter ou sélectionner le produit culturel. Ainsi, nous pouvons distinguer comme médiateurs :

- les acheteurs finaux : les organisateurs de festivals, les directeurs artistiques, les gestionnaires des structures culturelles, les exploitants de salles, les diffuseurs, les programmeurs de spectacle, les entrepreneurs culturels, les managers culturels, les commanditaires ;
- les acheteurs intermédiaires ou de relais : les organisateurs de festivals, les directeurs artistiques, les gestionnaires des structures culturelles, les diffuseurs spectacles, les tourneurs de spectacles, les programmeurs de spectacles, les

entrepreneurs culturels, les managers culturels, les journalistes culturels, les subventionneurs, les journalistes et critiques culturels, les prescripteurs⁴⁸.

Ceux-ci ont une influence sur les consommateurs finaux par les choix qu'ils font et le rôle de conseiller qu'ils jouent. Tout compte fait, les besoins du consommateur et leurs attitudes déterminent la courbe de vie du spectacle.

Au terme de ce chapitre, il a été question, après l'élaboration d'un cadre conceptuel, d'examiner les spécificités du produit culturel, en opposition avec le produit économique. En effet, si le marché des spectacles vivants obéit à la loi de l'offre culturelle, alors, nous avons pu analyser le glissement sémantique de l'œuvre d'art au produit culturel. En outre, s'il existe un réel problème de référencement du produit culturel, ce chapitre nous a permis de mettre un accent sur les principes du marketing appliqués aux arts du spectacle, sur les modalités d'appréciation de l'offre, de la demande et enfin, sur le canal de distribution des spectacles vivants. Ont également été examinées, la typologie, les besoins et les caractéristiques du public-consommateur du produit culturel.

À présent, nous allons analyser l'éthique et la place du produit culturel dans la construction de la visibilité de l'IC.

⁴⁸ Experts-consultants, organismes spécialisés dans le domaine de l'art et de la culture, les groupements professionnels.

CHAPITRE II : INDUSTRIE CULTURELLE : FONDEMENTS, ÉTHIQUE ET ENJEUX SUR LE PRODUIT CULTUREL

Dans le processus de développement de la rationalisation de la création, de la production, de la reproduction et de la diffusion relevant du vaste champ des arts de la scène, les notions "d'ici et maintenant" se fondent sur l'authenticité du prototype d'une œuvre d'art. Ce qui fait de l'industrialisation de la culture, un objet d'interrogation scientifique, tel que le souligne Lacroix (2010, 5). À cet effet, et au regard des thèses scientifiques développées ainsi que des prises de position rigoureusement tranchées, plusieurs littératures relèvent que la reproduction d'une œuvre d'art se détache strictement de l'original : donc de sa tradition, de son authenticité, de sa nature profonde, de sa valeur rituelle, sacrée et ontologique. Cette thèse est défendue par les philosophes allemands Theodor Adorno et Max Horkheimer. Ainsi, en multipliant mécaniquement une œuvre d'art, l'existence industrielle et en série de ladite œuvre⁴⁹ se met à la place de l'existence unique de la même œuvre. Ce qui permet de standardiser l'unique, de populariser le prototype, de vulgariser l'original, de multiplier l'authentique. C'est dire que l'évolution de la civilisation technique et technologique transforme la perception des communautés humaines, mais aussi celle du produit et de la production dans le domaine de l'art et de la culture.

C'est pour en savoir davantage que ce chapitre va se pencher sur les généralités en vue d'examiner les dimensions relatives à l'histoire et à l'évolution de l'IC, ainsi que ses caractéristiques fondamentales et spécifiques. Ce qui va induire une analyse du champ de l'IC et ses acteurs, ainsi que la dimension industrielle de la culture. Ces différentes analyses vont favoriser en la relativisant, la perception générale et spécifique de la place de la culture et de l'art dans le phénomène de l'industrialisation. L'analyse contrastée de l'IC va permettre de proposer la définition d'une théorie unifiée et intégrative de l'IC.

⁴⁹ Phénomène de la standardisation.

II.1. HISTOIRE ET ÉVOLUTION DE L'IC

Pour saisir les conditions ainsi que les paramètres de base ayant contribué progressivement à l'essor de l'IC, et pour fonder toute tentative d'explication de leur forme particulière et spécifique telle que perçue de nos jours, il est judicieux d'amorcer l'analyse historique et évolutive de l'IC suivant les différentes mutations sociales et scientifiques observées, ainsi que leurs incidences directes ou indirectes tant sur le travail scénique que sur la marchandisation du produit culturel. Relevons tout de même que sur le plan méthodologique, il n'est plus nécessaire, pour cette partie, de revenir sur l'analyse de la clôture sémantique du couple conceptuel "industrie culturelle". Ce concept a déjà fait l'objet d'une définition à l'introduction générale de cette thèse. Seront donc examinées les valeurs de l'œuvre d'art, la genèse de l'IC ainsi que ses différentes théories critiques.

II.1.1. Œuvre d'art : valeur rituelle et valeur d'exposition

Dans l'histoire et l'évolution de la perception sociale, ainsi que celle de la compréhension de la notion de l'art ou de l'œuvre d'art, deux principaux pôles de réflexion sur la valeur de l'œuvre d'art se posent et s'opposent suivant leurs visions, leurs positions, leurs orientations et leurs principes spécifiques développés à ce sujet. Il s'agit de :

- la valeur rituelle d'une œuvre d'art ;
- la valeur d'exposition de la même œuvre d'art.

En convoquant les travaux de Werquin (2006, 31), nous avons relevé au premier Chapitre de cette thèse que l'art est une « *activité humaine qui aboutit à la création d'œuvre d'art* ». Et la personne chargée de mener cette activité est appelée artiste : l'ingénieur, le créateur et le concepteur de l'œuvre d'art. Ainsi, sans artiste ou sans entreprise culturelle, il n'y a pas d'œuvre d'art.

De ce qui précède, l'œuvre d'art qui a été créée par un artiste et qui existe, devrait-elle faire l'objet d'être vue, d'être exposée, d'être vulgarisée, d'être diffusée, d'être multipliée ou d'être popularisée ? Là gît la question fondamentale sur la valeur et la raison d'être de l'IC. En effet, en nous référant aux données historiques et évolutives

des sociétés humaines et de leurs mentalités, nous retenons avec Boal (1990) que l'homme de l'âge de la pierre taillée dessinait des images, des fresques et des figurines sur les murs de sa grotte : valeur rituelle, naturelle et authentique de l'œuvre d'art. Il n'exposait pas ces images : valeur d'exposition de cette œuvre d'art. Or, dans la logique de l'IC, l'important serait que les autres hommes donc les publics-consommateurs s'identifient, apprécient ou soient simplement des témoins de l'existence de ces images, de ces fresques et de ces figurines (valeur d'exposition).

En effet, dans son analyse sur la problématique de la notion de créativité, Barrère (2006, 1) précise que : « *la créativité est habituellement assimilée au génie du créateur qui, dans sa tour d'ivoire, à travers la fulgurance de l'inspiration, écrit, compose, dessine, peint, sculpte* ». La proposition d'analyse de Barrère (2006) permet de souligner que toutes les formes d'expressions artistiques et culturelles impliquent, dans le processus de leur conditionnement respectif, une certaine forme de créativité. À cet effet, ces différentes formes d'expression engendrent et communiquent des signes et des sens. C'est dire qu'en amont, l'œuvre d'art est d'abord personnelle, individuelle. Elle appartient à son créateur, à son concepteur, à l'entreprise culturelle, à la compagnie culturelle avant d'être un bien public, un produit destiné à la diffusion, à la consommation, à la commercialisation.

Dans cette perspective, nous retenons que la valeur rituelle exige de dissimuler l'œuvre d'art parce que chef d'œuvre d'un individu, de la retrancher dans une tour d'ivoire. La valeur d'exposition exige quant à elle et comme son nom l'indique : l'exposition, la monstration, l'exhibition, la popularisation, l'émancipation, l'épanouissement et la libération de ladite œuvre d'art en vue d'assurer, d'accroître et de renforcer sa visibilité, sa vulgarisation, sa popularité, sa connaissance, son exploitation, sa diffusion et sa consommation. Voilà des éléments fondamentaux qui justifient et qui matérialisent le droit d'exister et de diffuser toute œuvre d'art.

En effet, partant du postulat selon lequel l'œuvre d'art s'élabore et se conçoit d'abord⁵⁰, pour s'épanouir ensuite⁵¹, Benjamin (1971), Benghozi (2006) et Sagot-Duvaurox (2008) précisent que l'ère du processus de la reproductibilité à travers la

⁵⁰ Valeur rituelle.

⁵¹ Valeur d'exposition.

civilisation technique, technologique et industrielle va permettre une séparation méthodique de l'œuvre d'art de sa valeur rituelle et authentique. Il s'agit pour le monde capitaliste de développer une valeur marchande de l'œuvre d'art, qui devra prendre ainsi l'appellation de produit culturel. Ce sont des données qui démontrent les fondements de base de l'IC.

En outre, il convient de souligner que dans l'évolution de l'humanité, l'œuvre d'art a toujours fait l'objet d'une reproduction, d'une multiplication, d'une duplication, d'une promotion, d'une diffusion, d'une circulation. En effet, ce que les hommes ont toujours créé, ce que les hommes ont toujours fabriqué, ce que les hommes ont toujours conçu ; d'autres hommes pouvaient aussi le voir, le faire ou le refaire, le repenser, le reproduire, le multiplier.

À titre d'illustration et restant dans la forme d'expression scénique identifiée à l'introduction générale de cette thèse, trouver une définition scientifique satisfaisante au concept théâtre relève d'une gageure. En réalité, la difficulté n'est pas une simple question de vocabulaire, mais elle est plutôt liée au simple fait que le théâtre représente une réalité sociologique complexe.

Étymologiquement, du Grec "teatron", le théâtre renvoie aux gradins. C'est-à-dire un endroit où l'homme voit et se voit, où l'homme regarde et se regarde, où l'homme observe et s'observe, où l'homme contemple. De ce qui précède, le théâtre fait appel à l'art de voir et de se voir, de regarder et de se regarder, d'observer et de s'observer, de contempler et de se contempler. Mais aussi, il fait appel à l'art de se voir dans l'ensemble intégrant l'art de représenter ou de se représenter une action ou une série d'actions devant un public, et pendant un temps déterminé. C'est dans ce sens que Ubersfeld (1991, 7) souligne que :

Le théâtre est social, ne serait-ce que parce qu'il est pratique collective, doublement collective : il est produit par un groupe et reçu par une collection d'individus rassemblés à cet effet. Tout théâtre est théâtre de la cité. Même contestataire, révolutionnaire, élitiste ou d'avant-garde, tout théâtre suppose une vue totalisante et implique un rapport à la collectivité tout entière.

Pour Ubersfeld (1991), le théâtre naît avec la société. Il est produit par la société et est destiné à la société. En somme, le paradigme théâtre suppose un lieu, un espace concret⁵² en rapport avec la société, le monde. C'est aussi un espace⁵³ en rapport avec l'imaginaire, le fictif, le rêve, l'illusion.

Complétant Ubersfeld (1991) et d'après l'analyse de Boal (1990), le théâtre naît lorsque l'homme prend conscience de son être et de son existence au monde. En d'autres termes, lorsqu'il voit ou se voit en situation, lorsqu'il peut observer ou s'observer lui-même en activité, en action ; lorsqu'il peut imiter l'autre et s'imiter soi-même : c'est à ce moment précis et fondamental que l'homme imagine ce qu'il est, ce qu'il n'est pas et ce qu'il pourrait être ou devenir. Et il ne peut matérialiser cette vision que sous la forme d'un spectacle, d'une création artistique, d'un tableau, d'une image. Ainsi, par la proposition d'une œuvre d'art ou d'un spectacle, l'homme se représente une situation ou un ensemble de situations relatives à son action sociale posée ou à son existence. Il va à cet effet se référer à une forme d'expression artistique pour représenter ou s'auto-représenter dans l'acte d'agir, de penser, de faire, de dire et d'être. Pour Boal (1990, 22) :

Le chat chasse le rat, la lionne poursuit sa proie, mais ils sont tous deux incapables de s'auto-observer. Quand l'être humain chasse un buffle, il se voit dans son action de chasser ; c'est pourquoi il peut peindre l'image d'un chasseur, de lui-même en train de chasser le buffle. Il peut inventer la peinture parce qu'il avait inventé le théâtre : il s'était vu en train de voir.

L'auto-connaissance et l'auto-représentation que souligne Boal (1990), et considérées comme valeur rituelle, permettent à l'homme d'être sujet⁵⁴ d'un autre sujet⁵⁵. Quant à Lope de Vega cité par Boal (1990, 25), le théâtre c'est deux êtres humains, une passion et des tréteaux. Ce qui justifie la modalité de la tridimensionnalité dans l'art de la dramaturgie : acteurs – conflits – scène⁵⁶.

⁵² Une salle, une infrastructure.

⁵³ Une scène.

⁵⁴ Celui qui observe. Celui qui regarde.

⁵⁵ Celui qui agit, celui acte. Celui qui imite. Celui qui se représente.

⁵⁶ Texte, représentation, théâtre.

Tout compte fait, toute œuvre d'art s'exprime d'abord suivant la valeur rituelle. Mais, avec les diverses mutations sociales, s'est ajoutée la valeur d'exposition. Si la première se fonde sur l'esthétique, l'originalité, l'innovation, la créativité et l'authenticité, la singularité et l'unicité de l'œuvre d'art ; la seconde quant à elle, se matérialise par l'exploitation, la promotion, la consommation et la diffusion de ladite œuvre d'art d'où la notion de l'IC.

L'IC est avant tout l'industrie de la promotion, de la consommation, de la reproduction, de la duplication, de la multiplication du produit culturel, de l'œuvre de l'esprit. Il s'agit ici de reproduire, par l'entremise des supports techniques et technologiques, les créations artistiques singulières et uniques⁵⁷ dans l'optique d'élargir le champ de la consommation, de favoriser une consommation de masse. En effet, avec l'emprise à grande échelle de l'industrie sur l'œuvre d'art, sur la culture et ses différentes productions dérivées, emprise renforcée par la concentration et l'internationalisation accélérée des structures de production ou de reproduction, l'implantation profonde du capitalisme financier, la division accentuée du travail artistique et culturel, la culture et l'art se sont vus totalement transformés, intégrant ainsi les principes et le discours normatif spécifiques à la logique économique et industrielle. Voilà qui ouvre une analyse sur la genèse de l'IC.

II.1.2. Genèse de l'IC

Pour Lacroix (1986), la culture de masse vient du fait que dans les années 1940, la radio et la télévision gagnaient de plus en plus l'espace public. Dans cette problématique de l'investissement du social, les questionnements sur les médias de masse ont commencé à être pris en considération par l'univers des chercheurs et autres universitaires. C'est donc à partir de ce phénomène que l'industrialisation de la culture est devenue un objet d'interrogation. « *Cependant, ce n'est qu'à la fin des années 1970 que le concept d'industries culturelles s'impose comme concept central de cette interrogation* », affirme Lacroix (1986, 5).

⁵⁷ Livres, disques, films.

La notion d'IC est considérée aujourd'hui comme un concept nouveau. Or, sa genèse relève de bien longtemps. Ce concept, dérivé de l'allemand "Kulturindustries", a été utilisé pour la première fois en 1947 dans le livre "Dialektik der Aufklärung" publié à Amsterdam par Theodor Wiesengrund Adorno et Max Horkheimer, deux principaux membres fondateurs de l'École de Francfort⁵⁸.

Considérée comme la seconde industrialisation, celle de l'"esprit" comme le relève Morin (1961, 38) parce qu'elle est essentiellement vouée à l'aménagement extérieur mais aussi intérieur de l'homme, en y déversant des marchandises culturelles, la notion de "kulturindustries" commence à se populariser, à se vulgariser effectivement dès les années 1970. Au début des années 1980, le processus d'industrialisation de la culture est socialement reconnu et l'emploi du binôme industrie et culture permet de désigner cette réalité qui lui est consacrée. Il aura donc fallu attendre l'avènement de la civilisation technique et technologique afin que la culture prenne progressivement le caractère industriel, que la culture puisse être intégrée comme marchandise – comme produit – dans la logique spécifique relative à l'économie du marché. C'est dire que le phénomène industriel commence peu à peu à s'impliquer effectivement dans le processus de production et de commercialisation de la culture. Le produit culturel n'est donc plus différent du Produit de Grande Consommation (PGC), du produit à caractère industriel, à caractère économique, rentable. Ainsi, la fabrication et la vente du produit culturel vont se fonder progressivement sur le binôme de la relation synergique entre la technique et le capitalisme. Comme le relève Morin (1961, 39),

Le vent qui les entraîne ainsi vers la culture est le vent du profit capitaliste. C'est pour et par le profit que se développent les nouveaux arts techniques. Sans l'impulsion prodigieuse de l'esprit capitaliste, ces inventions n'auraient sans doute pas connu un développement aussi radicalement et massivement orienté. [...] En un mot, [...] du fait de la civilisation technicienne développée par le capitalisme, [...] ce qui était création dans le domaine de l'esprit tend à devenir production.

⁵⁸ L'École de Francfort a été fondée en 1923 au sein de *Institut für Sozialforschung* (Institut pour la Recherche Sociale) par Max Horkheimer. Elle a dû impérativement fermer ses portes en 1933, avec l'arrivée des nazis au pouvoir. Laquelle arrivée a contraint ses représentants et ses principaux fondateurs à fuir et à s'expatrier à l'étranger, notamment Theodor Adorno et Max Horkheimer qui ont quitté leur Allemagne d'origine pour les États-Unis. Cette École a été ré-ouverte en 1950 à Francfort.

De ce qui précède, la simple évocation de l'IC renvoie aux techniques nouvelles de création, de production, de reproduction, de distribution, de diffusion et de consommation relevant des procédés propres et spécifiques aux entreprises industrielles. Des entreprises qui sont guidées principalement par le souci de bénéfices, de profits financiers, de compétitivité et de notoriété.

Cependant, à l'examen des procédés de l'ingénierie et de la méthodologie de mise en scène, de la conception du jeu d'acteur, de la conception de la plasticité dans la mise en œuvre les spectacles vivants, la reproduction mécanisée de l'œuvre d'art se présente comme un élément nouveau à travers la marche de l'histoire des arts du spectacle, des arts figuratifs et appliqués. À titre d'exemple, Benjamin (1971) démontre que c'est avec les gravures sur bois que le dessin fut pour la première fois mécaniquement reproductible autant que l'imprimerie a servi de révolution remarquable dans la reproduction mécanisée de l'écriture, de la littérature, du livre. Aussi avec la lithographie, la technique de reproduction a-t-elle atteint son apogée. Cette technique a permis à l'art graphique d'écouler davantage les œuvres d'art sur le vaste marché des arts. Mais la lithographie a rapidement été atteinte et dépassée par la photocopie. Et pour la première fois dans l'histoire de la reproduction culturelle, la main de l'homme s'est trouvée libérée des obligations, du stress et des exigences des activités scéniques et culturelles. Au regard de ce qui précède, deux thèses se posent et s'opposent sur la perception objective de la notion d'IC d'où la proposition de l'analyse des théoriciens de l'IC.

II.1.3. Théoriciens de l'IC

L'emploi du concept IC convoque une perception nuancée, mitigée, voire opposée aussi bien dans sa définition, dans sa vision théorique et philosophique, que dans sa pratique et ses enjeux. Cette double perception se décline comme suit :

- une perception qui s'inspire de l'idéologie néo-libérale ;
- une seconde perception qui s'identifie à la critique et se décline en deux approches à savoir :
 - l'École de Francfort ;
 - l'économie – politique.

La présente partie va donc insister sur l'analyse de ces différentes approches théoriques et critiques. Cette analyse va permettre également de déboucher sur la réflexion de la notion d'une théorie unifiée et intégrative de l'IC.

II.1.3.1. Approche néolibérale

L'œuvre d'art est considérée ici comme les "affaires". Or dans le domaine de l'économie et du capitalisme, les "affaires" doivent générer des bénéfices pour ceux qui y investissent. Le produit culturel devient donc une marchandise à vendre à tout prix et à tous les prix. L'entreprise culturelle ou l'artiste appelé à produire et à vendre cette marchandise culturelle doit intégrer les paramètres du processus de création (fabrication) et de commercialisation en rapport avec le système économique et industriel. Ces paramètres se présentent comme suit :

- la multiplication du produit donc sa standardisation et sa sérialisation ;
- l'augmentation de la clientèle d'où le développement des différentes démarches marketing ;
- la maximisation des profits financiers.

En effet, pour l'approche néolibérale, la qualité d'une œuvre d'art se mesure par la force de sa production, de sa commercialisation, de sa rentabilité financière, par son succès commercial et non par sa réception critique, par sa postérité. Désormais, la concentration de vente d'un spectacle vivant ou de tout produit culturel prime sur la valeur culturelle, artistique et sociale de l'œuvre d'art. Suivant cette approche, les activités relatives aux arts du spectacle s'apparentent à certaines notions économiques telles : les affaires, le business, l'investissement, le placement de capitaux. Ce placement génère à termes des bénéfices et des profits sur le plan financier.

En effet, selon les pro-néolibérales, l'œuvre d'art est une marchandise comme toute marchandise économique produite par une entreprise. Or, d'après l'analyse de la politique économique, toute entreprise, implantée dans un environnement donné, ne recherche que sa croissance, sa performance, son bénéfice, sa visibilité et sa compétitivité à l'issue des ventes planifiées et organisées de ses différents extrants. Il est question ici d'une quête permanente et constante de la maximisation du profit, du gain en argent, en capital. Les termes clés évoqués ici sont principalement : la

privatisation, la rentabilité du produit culturel et la rentabilité de la production culturelle et artistique.

De ce qui précède, l'œuvre d'art n'est plus considérée simplement comme une création artistique. Nous observons donc un glissement sémantique d'œuvre d'art à produit culturel : donc un produit à vendre, à commercialiser à tout prix et, à tous les prix ; un produit à forte valeur marchande. Au regard de cette approche, se dégage le primat de l'économie, de l'uniformisation des produits culturels à commercialiser, de la standardisation de la consommation culturelle qui convoque à son tour une certaine uniformisation des modes de vie. D'après la logique essentiellement économique, la manière de fabriquer ou de consommer un produit culturel ne sera donc plus différente d'un pays à l'autre. La perception de l'IC par l'UNESCO, dans le Cadre de ses statistiques culturelles (2009), intègre la thèse de l'approche néolibérale. En effet, l'UNESCO désigne par IC un :

ensemble en constante évolution des activités de production et d'échanges culturels soumises aux règles de la marchandisation, où les techniques de production industrielle sont plus ou moins développées, mais où le travail s'organise de plus en plus sur le mode capitaliste d'une double séparation entre le producteur et son produit, entre les tâches de création et d'exécution.

Face à cette analyse, nous relevons qu'il ne s'agit pas, d'après l'approche néolibérale, de l'émancipation du consommateur mais plutôt de celle des différents supports techniques et technologiques impliqués dans la chaîne de production et de consommation. Ces supports, à bien observer, ont une emprise réelle et effective sur la production et sur la consommation culturelle et artistique de masse. Et, même si le consommateur est considéré comme client, il est beaucoup plus considéré comme un matériel, un élément de statistique⁵⁹ en vue de mesurer le succès ou l'insuccès de la mise en marché d'un produit culturel. C'est dans cette perspective que s'ouvre le débat sur lequel se fonde l'approche critique.

⁵⁹ Dans l'économie du marché, une entreprise jugera le succès ou l'insuccès de son extrant à partir des données quantitatives issues de l'environnement de consommation d'où l'identification et la mise en œuvre d'un ensemble de stratégies marketing.

II.1.3.2. Approche critique

D'après Lacroix (1986, 6), c'est l'approche « *philosophico-spéculative* » des effets du processus de l'industrialisation de l'art, de la production culturelle et de la marchandisation culturelle dans la sphère sociale. À cet effet, souligne Lacroix (1986, 6) :

Cette approche qui a comme fondement une conception idéalisée de l'art, n'a fourni que très peu de recherches concrètes sur les industries culturelles comme telles et se caractérise par un pessimisme certain qui ne permet pas de concevoir l'alternative sociale au processus de marchandisation de la culture que dans le rejet de toute forme d'industrialisation et de socialisation de la production / consommation culturelle.

Dans la perspective contemporaine de l'analyse de la production et de la circulation de l'œuvre d'art, cette approche qui intègre l'École de Francfort, ne vise pas l'IC comme telle, mais la culture de masse comme l'effet pernicieux du processus de l'industrialisation de la production culturelle. En effet, et suivant cette approche, l'IC ne s'oppose pas à l'émancipation ou à la libération de l'individu mais au contraire, à une aliénation, à une uniformisation de ses modes de vie et à la domination d'une logique économique, capitaliste, matérialiste et d'un pouvoir autoritaire et des visées purement économiques sur la culture.

D'ailleurs, pense Cavazzini (2013, 7) : « *La technologie de l'industrie culturelle n'a abouti qu'à la standardisation et à la production en série, sacrifiant tout ce qui faisait la différence entre la logique de l'œuvre et celle du système social* ». L'approche néolibérale prône la rationalisation et la systématisation du travail artistique, de la technique et de la technologie dans le processus de production et de diffusion de l'œuvre d'art. L'œuvre d'art est ainsi déshumanisée, manipulée et instrumentalisée au profit du gain. Et le consommateur est considéré comme un moyen, un élément de calcul pour la multiplication des bénéfices. Le produit culturel n'est pas roi, c'est l'argent et la machinerie qui comptent. L'artiste est mis à l'écart de son produit au moment de sa mise en valeur, de sa mise en marché. D'autres personnes s'en occupent.

Adorno, Horkheimer ainsi que leurs continuateurs (Erich Fromm, Leo Löwenthal, Friedrich Pollock, Walter Benjamin, Jürgen Habermas) soulignent à cet

effet que l'espace social est professionnellement investi par les rapports marchands, et le questionnement sur la culture de masse prend à cet effet l'allure d'une véritable demande sociale. Donc, l'œuvre d'art ne peut pas être considérée comme un produit économique, un produit marchand, un produit industriel, un PGC où la logique marchande l'emporte sur la création, sur la démarche et sur la finalité de l'œuvre d'art. Elle est plutôt un produit social parce que, issue du social donc un produit utilitaire et fonctionnel. Par conséquent, elle doit servir non l'économie mais le social. Le monde industriel et économique ne devrait sous aucun prétexte, suivant Adorno et Horkheimer, instrumentaliser l'art et la culture à travers un capitalisme concurrentiel et sauvage. C'est dire que la faillite du changement social révolutionnaire est due au développement du système capitaliste et la place centrale prise par l'économie au cœur des sociétés occidentales et celles industrialisées.

En somme, si l'approche néolibérale est centrée sur le produit et le gain financier, l'approche critique quant à elle est centrée sur la valeur et le contenu du produit à vendre. Il s'agit ici d'une réflexion sur la philosophie et sur la sociologie de l'art et de l'IC⁶⁰. Adorno et Horkheimer proposent de revoir le principe intrinsèque du processus de création de l'œuvre d'art, ainsi que sa valeur intrinsèque, esthétique, artistique, symbolique et didactique, avant de soumettre cette œuvre d'art à la domination de l'économie, du marché.

Au regard de ces différentes approches dont les objets traités et les méthodes utilisées semblent divergents, pouvons-nous réellement faire allusion à une théorie de l'IC ? Auquel cas, quels seraient ses principes directeurs, son fil conducteur, ses axes majeurs ? À bien observer, l'avènement d'une théorie de l'IC ne peut être possible que si les théoriciens de l'IC parviennent, dans une synergie d'analyses et d'efforts, de visions et de principes, à trouver ensemble un consensus sur les difficultés fondamentales qui handicapent la définition et le développement de l'IC suivant une

⁶⁰ Comprendre la position de Adorno et de Horkheimer, c'est comprendre la position scientifique de l'École de Francfort. Cette École développe l'esprit et la théorie de la critique. Tous les membres de cette École sont principalement des marxistes. Il s'agit ici de conduire une réflexion critique sur les phénomènes de domination, de dialectique négative. Adorno et Horkheimer sont donc connus pour leurs critiques négatives des conceptions, des méthodes empirico-positivistes (Auguste Comte, Émile Durkheim) au sein des sciences sociales.

mise en œuvre d'une théorie unifiée et globalisante. Cependant, comment se conçoit et s'élabore le produit scénique spécifique à l'art dramatique ? La réponse à cette question va nous conduire à l'analyse de l'ingénierie du travail scénique relative à l'art dramatique.

II.2. INGÉNIERIE DU TRAVAIL SCÉNIQUE : NOTION DE MISE EN SCÈNE

Littéralement, la mise en scène signifie "mis dans la scène", suivant la maîtrise d'une articulation, d'une méthodologie et d'une ingénierie rigoureuses et artistiques de l'espace scénique, du jeu de l'acteur, de la combinaison des couleurs.

Au sens large, c'est l'aspect d'un événement qui n'est pas spontané, immédiat. En cela, la mise en scène diffère de l'improvisation⁶¹. Il s'agit de la préparation méthodique et rigoureuse d'une action systémique et systématique qui se doit d'être coordonnée, pensée, réfléchie, harmonisée, arrangée et bien agencée avant sa formalisation effective. Par ailleurs, considérée comme processus de transposition, d'adaptation ou de réadaptation, de transformation et de réécriture d'une pièce dramatique du domaine de l'imaginaire vers le monde concret de la scène⁶², la mise en scène est un art qui consiste à porter sur scène un texte écrit en utilisant les ressources et les canons liés à l'espace scénique⁶³. En d'autres termes, mettre en scène c'est mettre en forme et sur les tréteaux. Ainsi, toute mise en scène est la proposition d'une lecture particulière ou d'une relecture du texte théâtral. À cet effet, le metteur en scène devient un évaluateur, un prescripteur, un organisateur, un planificateur, un régisseur dont la mission est de faciliter la lecture en vue d'une compréhension exhaustive de la pièce. Il décrypte les signes pour fabriquer le sens de la représentation. C'est lui qui suit, avec beaucoup d'attention, l'œuvre dans sa marche initiale : il refait le chemin inverse de l'auteur⁶⁴ afin de mettre en branle les mouvements du texte, d'ouvrir les portes pour

⁶¹ À exclure ici la notion de mise en scène dans la mise en œuvre de la "commedia dell'arte".

⁶² La scène doit être comprise ici comme lieu où jouent les acteurs et non une des subdivisions d'un acte suivant les principes de la dramaturgie théâtrale, d'après Aristote.

⁶³ Costumes, accessoires, scénographie, lumières, son : leur configuration spécifique ainsi que le choix de leurs couleurs respectives...

⁶⁴ Le parcours de l'auteur se fait dans l'obscurité, l'imaginaire. Quand il écrit, il se trouve dans un état second.

permettre aux acteurs de sortir d'eux-mêmes, de faire naître, de faire développer et de faire vivre leurs personnages respectifs. Dans cette orientation, toute mise en scène se fonde non seulement sur la satisfaction d'un besoin social quelconque, mais aussi sur la satisfaction d'un besoin essentiellement artistique et esthétique de la création.

Pour Viala (1997, 380), « *Il régit le choix des éclairages en fonction des effets qu'il veut produire sur les spectateurs, il oriente les mouvements et la diction des acteurs, pour susciter un tout cohérent* ». Le metteur en scène est donc à la fois le premier créateur mais aussi, le premier gestionnaire du spectacle. Mais sa gestion relève totalement du domaine artistique et esthétique, du domaine de l'imagination, de l'originalité, de la créativité et de l'innovation artistiques et scéniques.

En somme, la mise en scène est l'expression d'une idée, une traduction du texte littéraire dans la mesure où nous nous trouvons dans le domaine du théâtre écrit. Et comme le précise Ubersfeld (1996, 11), c'est « *le raffinement du texte* », un art de participation⁶⁵ à la construction collective de la marchandisation culturelle, un art de la représentation scénique. D'après Guiloineau (1986, 12), « *le théâtre n'accède à l'existence que joué* » par les comédiens, sous la direction d'un metteur en scène. C'est la thèse défendue par les metteurs en scène suivants : Constantin Stanislavski (1957), Gordon Craig, Bertold Brecht (1968, 1970), Jerzy Grotowski, Adolphe Appia, Antonin Artaud (1964), Augusto Boal. Ces metteurs en scène, dans leur méthodologie de travail, ont développé de nouvelles techniques d'approches et de nouvelles idéologies de la perception de la création artistique et scénique : de la théorie de l'identification de Aristote jusqu'à la théorie de la distanciation de Brecht, en passant par les théories du happening, de la performance, du symbolisme, du naturalisme, du réalisme, etc. Chacune de ces théories communique sur leur vision respective de la société mais surtout, sur leur vision de la conception de l'art dramatique.

Le metteur en scène lui, refait le même parcours mais dans un sens inverse et, tenant avec lui une lanterne qui lui permet de décoder d'abord et ensuite, d'encoder les éléments de la représentation.

⁶⁵ Participation physique et psychique du comédien, des techniciens, des spectateurs ; mais aussi, participation en termes de savoir, de savoir-faire et de savoir être.

De cette analyse, nous relevons que le théâtre véhicule deux types de réalité : une réalité concrète⁶⁶ et une réalité imaginaire⁶⁷. C'est là que réside le paradoxe du vrai et du faux au théâtre. Cependant, si la mise en scène permet l'unicité, la singularité de la création artistique, comment est-elle née ?

II.2.1. Historique de la mise en scène

Si la reconnaissance du métier de metteur en scène date du début du XX^e siècle, l'organisation réelle et méthodique d'une mise en scène théâtrale quant à elle, est apparue dès la fin du XVIII^e siècle.

Auparavant, les acteurs devaient interpréter leur rôle selon les conventions établies. Chaque acteur pensait, imaginait puis élaborait personnellement sa gestuelle, son mouvement scénique et le rythme de sa déclamation. Il fournissait lui-même le costume de son personnage, qu'importent les paramètres socio-psychologiques et culturels de son personnage. En outre, il fournissait lui-même ses accessoires en fonction de la construction de son jeu scénique. C'est avec le souci d'unifier le style, l'esthétique d'un spectacle, et particulièrement, le jeu des acteurs dans son harmonisation avec les ressources matérielles et artistiques, que les dramaturges et directeurs de théâtre ont commencé à amorcer une réflexion sur la notion et l'art de la mise en scène⁶⁸. À cet effet et, à partir de 1880, la mise en scène se revendique être un art global de transformation du texte dramatique en texte scénique. Et le metteur en scène assume toute la responsabilité artistique et esthétique de cette transformation. Par ailleurs, il convient de préciser avec Stanislavski (1982, 52) que : « *l'avènement du metteur en scène, en réaction contre les principes d'une tradition théâtrale jugée par le cabotinage, va entraîner une révolution esthétique sans précédent dans toute la structure profonde du théâtre* ».

⁶⁶ Les hommes de chair et d'os parlant et présents sur scène.

⁶⁷ Le jeu des acteurs, des lumières et du son, l'harmonie et la cohérence des couleurs, la scénographie, les costumes.

⁶⁸ Le premier ouvrage de mise en scène est *Essai d'esthétique théâtrale* (1884) de L. Becq de Fougnières, Paris, Éditions Charpentier et Compagnie.

Il faudra attendre 1887 pour voir André Antoine réaliser la première mise en scène moderne⁶⁹. Dès lors, vont se multiplier des réflexions théoriques sur la mise en scène : les droits et devoirs, la responsabilité et les compétences du metteur en scène ainsi que les exigences techniques, théoriques et pratiques d'une mise en scène.

II.2.1.2. Exigences d'une mise en scène

Le théâtre, texte écrit qui devient à terme représentation, s'assimile à un art⁷⁰. La représentation possède quant à elle une vertu organique, une naissance et un aboutissement. Ainsi, des lectures multiples sur table ou pas⁷¹ jusqu'à la générale, les répétitions constituent l'élément nécessaire, le travail en amont. C'est dans ce travail que se dégage la mise en scène. Autant d'individus⁷², autant d'attitudes, de techniques, de conventions, de principes et de théories d'approche qui s'interfèrent, qui s'interpénètrent et qui se complètent pour la mise en commun des signes isolés mais convergents.

Suivant Ubersfeld (1996, 19), toute représentation théâtrale est le produit d'une symétrie, d'un brassage, d'une combinaison synergique entre deux unités textuelles⁷³. Et comme le précise Brook (1997, 29), le théâtre c'est la magie du mot. À cet effet, *« Un mot n'est pas, à l'origine, simplement un mot. C'est un produit achevé qui part d'une pulsion stimulée par l'attitude et la conduite qui entraînent un besoin d'expression. Ce processus est déclenché par le dramaturge ; il ne fait que se répéter chez l'acteur »*.

D'après Brook (1997), l'analyse d'une réplique "n" par le metteur en scène, est toujours suivie de l'analyse d'une seconde réplique "n+1". L'harmonisation "n" et "n+1" permet de voir si "n+1" peut compléter "n" sans le heurter, et sans se heurter soi-

⁶⁹ Considéré comme "l'inventeur" du metteur en scène parce qu'il fut le premier à utiliser l'électricité au théâtre. En quoi l'électricité était-elle nécessaire ? Elle exprime tout simplement les états d'âme et accompagne les acteurs et la plasticité du spectacle.

⁷⁰ La notion d'art implique ici les habiletés, les principes, les canons et les discours normatifs qui conduisent vers la création artistique dans une forme d'expression donnée : cinéma, théâtre, danse, musique, littérature. Chaque forme respecte et se fonde sur une ingénierie, sur une méthodologie adaptée et spécifique permettant d'aboutir à la création.

⁷¹ Les lectures à l'italienne par exemple.

⁷² Acteurs, techniciens, créateurs, administrateurs...

⁷³ $R = T + T'$ où R = Représentation, T = Texte de l'auteur et T' = Texte de la représentation.

même. C'est reconnaître que sur scène, dire un mot ou donner une réplique, c'est poser un acte théâtral où la parole constitue un élément de choc⁷⁴. Au théâtre, la parole est toujours en combat, en conflit, en opposition. Toute réplique se pose en s'opposant à l'autre réplique. C'est dans cette perspective que Sartre (1992, 35) affirme : « *Un mot au théâtre doit être ou serment ou engagement ou refus ou jugement moral ou défense des droits ou contestation des droits des autres, donc éloquence, ou moyen de réaliser l'entreprise, c'est-à-dire menace, mensonge, etc., mais en aucun cas il ne doit sortir de ce rôle magique, primitif et sacré* ».

Sartre (1992) spécifie qu'au théâtre, le mot doit être maquillé, habillé et peint suivant une manière d'écrire qui impose un souci de rythme théâtral. Le langage au théâtre est donc elliptique. Partant de l'hypothèse que le spectateur ne l'écoute qu'une seule fois et parfois assez rapidement, il revient donc à étudier, à examiner rigoureusement la parole théâtrale, particule par particule, pour lui accorder une partition, une âme, une vie. À cet effet, le tempo, les pauses, le silence, le rythme, la diction, la construction du diagramme de partition du registre vocal sont l'expression de la gestuelle et du facial ainsi que le succès des rapports de coup de théâtre et de conflit. Dans un texte théâtral, ces éléments peuvent être traduits ou compris par les déterminants suivants :

- l'énonciation ;
- le lexique ;
- les personnages ;
- l'espace théâtral.

II.2.1.2.1. Énonciation

Toute mise en scène doit partir du postulat suivant lequel dans un texte théâtral, il n'y a pas de narrateur pour exposer ou raconter les faits. Ce sont les personnages eux-mêmes qui prennent en charge l'acte d'énonciation. Par conséquent, leurs paroles

⁷⁴ Le théâtre a une manière singulière d'utiliser la parole : c'est le dialogue. Il permet de distinguer le langage écrit du langage articulé.

peuvent se manifester en récit⁷⁵, en action⁷⁶ ou en discours⁷⁷. C'est dire qu'au théâtre, le moi du personnage s'adresse au moi du spectateur par le biais du moi de l'acteur.

II.2.1.2.2. Lexique

Il s'agit pour le metteur en scène d'examiner méthodiquement, rigoureusement et en profondeur, le type de la parole qui devra être traduite sur scène suivant la progression psychologique de l'action, et qui permettra de susciter ou de renforcer l'intensité dramatique :

- une réplique : texte prononcé par un personnage à destination d'un ou de plusieurs autre(s) personnage(s) ;
- une tirade : texte d'un personnage qui s'explique par une longue réplique sans interruption ;
- un monologue : tirade donnée par un personnage seul sur scène ou qui croit l'être ;
- un dialogue : échange d'une réplique entre deux ou plusieurs personnages ;
- un aparté : réplique donnée par un personnage à l'insu d'un autre personnage ;
- une stichomythie : échange rapide de répliques courtes mais dynamiques⁷⁸.

Ainsi, le processus de structuration ou de déstructuration dialogique d'une pièce théâtrale oriente son lexique, son énonciation. En effet, la manière d'élaborer, de construire, de déconstruire, de reconstruire ou de mener le dialogue théâtral véhicule des informations fondamentales sur l'état et l'évolution psychologique de l'action ainsi que des émotions des personnages en présence. Ce qui permet au metteur en scène de savoir si les répliques se succèdent, s'opposent ou se complètent, se répondent ou se suivent. Il s'agit, comme le relève Sartre (1992, 81), de « *trouver une organisation de la parole et de l'acte, où la parole ne paraisse pas superfétatoire, où elle garde un*

⁷⁵ Récit d'un événement survenu hors scène.

⁷⁶ Lorsque la parole d'un personnage est immédiatement suivie d'effets.

⁷⁷ Parole issue d'un ou de plusieurs personnages.

⁷⁸ C'est développer l'effet ping-pong par analogie avec le tennis de table (discipline sportive).

pouvoir, au-delà de toute éloquence. C'est même la première condition d'un théâtre vraiment efficient ».

Cette analyse permet donc de trouver le sens, l'esprit exact et profond d'un texte, de donner au "*phonè*" le volume et le registre appropriés. C'est dire que chaque auteur a son style d'écriture, donc le rythme résulte à la fois du dramaturge, du sujet traité et de la situation dramatique. Le metteur en scène, parce que assumant la qualité artistique et esthétique du spectacle, se doit de s'approprier ces éléments dans leur entièreté, et d'en expliquer à chaque composante des équipes de création ainsi que celle relative aux aspects techniques.

II.2.1.2.3. Personnages

Le metteur en scène cherche à comprendre pour les maîtriser, les statuts ainsi que les profils des personnages principaux et secondaires. Il s'agit de questionner leurs caractéristiques fondamentales et spécifiques, leurs atouts et limites, leur vie expérientielle, leurs situations dans les scènes particulières et dans l'évolution de l'action en générale, leurs traits psychologiques, physiques et biologiques, leurs fonctions sociales. La finalité de cette analyse est de considérer le théâtre comme une confrontation vive des passions, des désirs, des libertés, des intérêts, des aspirations et des droits. La préoccupation fondamentale pour le metteur en scène, c'est de chercher à aboutir à une dynamique de cette confrontation dans le matériau⁷⁹. Ainsi, tout théâtre est un "*théâtre de caractère*" c'est-à-dire un théâtre de confrontations, un théâtre d'émotions et de passions, un théâtre de situations, de conflits et d'engagements, d'après Sartre (1992, 58).

II.2.1.2.4. Espace théâtral

Dans l'art de la mise en scène, trois espaces essentiels mobilisent l'action dramatique : l'espace référentiel qui est décrit par l'auteur et que la scène se doit de présenter ; l'espace scénique qui est le lieu physique et permet le jeu des acteurs, et enfin, l'espace hors scène.

⁷⁹ Texte.

De tout ce qui précède, nous notons que la préparation d'un spectacle est un processus ouvert mais très spécifique à chaque forme d'expression. Aucun élément ne s'oppose à la mise en scène, mais l'accompagne et l'encadre en vue de lui donner une signification, une valeur, un sens. En cela, le metteur en scène s'interpose comme un arbitre qui se situe entre le texte (l'auteur) – l'acteur – les techniciens et le public. Arbitre d'une conspiration émotive et instinctive, le metteur en scène est également considéré comme « *un imposteur, un guide dans le noir* », d'après Brook (1997, 59). À cet égard, toute mise en scène devrait partir du néant, du désert que d'utiliser des vieilles méthodes et recettes car, le théâtre est une grande unité dans laquelle s'observe une synergie entre certains facteurs. Quels sont ces facteurs, et comment sont-ils impliqués dans la chaîne de construction de la création du spectacle ?

II.3. CONSTRUCTION DU SPECTACLE : METTEUR EN SCÈNE - ACTEUR

Dans la dynamique de la construction du spectacle théâtral, l'analyse des rapports metteur en scène-acteur est essentielle. Rapports d'influence ou de compétence, ouvriers et contremaître, tous œuvrent pour la mise en forme d'un objectif commun : l'efficacité et la qualité du spectacle à proposer : qualité à la fois artistique et esthétique.

II.3.1. Rapport d'influence

Les rapports d'influence impliquent une dictature de la scène. Ici, le metteur en scène impose, dicte, fixe les procédés ainsi que la méthodologie et les paramètres de construction, de déconstruction, de reconstruction ou de décryptage des systèmes de signes ainsi que leur fonctionnement pour la marche dynamique du spectacle. La finalité est de faire du spectacle un agrégat de signes, un ensemble organisé de messages isolés mais en rapport les uns avec les autres dans la communication du message. Cependant, il refuse tout apport externe des ouvriers participant à l'acte de création.

Ainsi, le metteur en scène devient un programmeur qui choisit personnellement ses exécutants et les dirige suivant sa volonté. Il est le maître de son savoir mais pas toujours esclave des volontés de ses acteurs et techniciens. Ce qui ramène l'acteur à un simple pion, à une simple marionnette.

II.3.2. Rapport de compétence

En tant que manager et animateur, le metteur en scène peut s'adapter, faire agir ou laisser faire. Il mobilise toutes les connaissances et compétences nécessaires à la création artistique et scénique, parce qu'il connaît les enjeux et les défis du spectacle à proposer. Toute cette démarche contribue à donner un sens, une signification ou une valeur à son action, à son spectacle.

Acteurs débutants, professionnels et metteur en scène, chacun doit avoir à l'esprit l'étendue et les limites de son champ d'actions au sein de l'équipe de création. Justement parce que le travail théâtral est un travail d'équipe, un construit collectif. La méthode proposée ici est la non-directivité. Cette méthode installe la valeur démocratique et l'acceptation de soi et de l'autre, dans le processus de la création artistique.

Le metteur en scène, au même titre que l'acteur, est responsable de la qualité esthétique, artistique et didactique du spectacle. Chacun fait ou essaie de faire de sorte que ce qui doit être fait, se fasse dans les meilleures conditions de coûts, de délais et à la satisfaction de tous et pour tous.

C'est dire que le metteur en scène identifie les compétences nécessaires et les utilise, les canalise pour permettre l'expression de la performance, de l'efficacité et de l'efficacité du spectacle. Il veille donc à l'utilisation optimale des ressources, de toutes les ressources de l'organisation. Il aide l'acteur dans la création de son rôle. Ce qui amène le metteur en scène à avoir confiance en soi mais d'être toujours disponible aux préoccupations de ses acteurs, de ses techniciens, de ses différents collaborateurs.

Cette ingénierie et cette démarche méthodologique relevant du processus de construction du produit culturel implique une division du travail artistique qui

n'entraîne pas nécessairement la désindividualisation du produit. Le metteur en scène est l'auteur de son spectacle. Il lui donne une forme, un esprit. Que le metteur en scène soit considéré comme "auteur" n'empêche pas que le spectacle soit le produit d'une création conçue suivant les normes et les paramètres spécifiques à la notion de production, de création. Il est auteur de la substance de son spectacle. Il n'est pas dominé par une idéologie mercantiliste mais plus tôt par l'art, par les principes de l'art et du travail artistique. C'est donc, à juste titre, que nous faisons allusion à la notion d'unicité relative à la création artistique. Le spectacle ainsi créé n'est pas conditionné par une bureaucratie industrielle. En effet, l'œuvre d'art tout comme toute représentation scénique, suivant cette ingénierie, seront toujours uniques et singulières. Ainsi, la reproductibilité d'une œuvre d'art ne peut être possible que s'il y a usage des supports techniques et technologiques du prototype.

Convoquant Morin (1961, 47) :

Nous voyons souvent des auteurs qui disent : « Ce n'est pas mon film – j'ai été obligé de prendre cette vedette, - j'ai dû accepter cette happy end, - cet article, j'ai été obligé de le faire, mais je ne le signerai pas, - il faut bien que je dise ça dans une émission de radio ». Au sein de l'industrie culturelle se multiplie l'auteur non seulement honteux de son œuvre, mais niant que son œuvre soit une œuvre. L'auteur ne peut plus s'identifier à son œuvre [...]. Alors, disparaît la plus grande satisfaction de l'artiste, qui est de s'identifier à son œuvre, c'est-à-dire de se justifier par son œuvre, d'y fonder sa propre transcendance.

Voilà qui nous place au cœur de l'objet d'une théorie unifiée de l'IC.

II.4. ÉLABORATION D'UNE THÉORIE UNIFIÉE DE L'IC

L'élaboration d'une théorie unifiée et globalisante de l'IC ne peut être possible que si les difficultés suivantes trouvent une solution appropriée :

- difficulté à définir réellement et méthodiquement l'IC ;
- difficulté à déterminer avec précision l'objet ainsi que l'unité de l'objet de l'IC ;
- difficulté à trouver une orientation méthodologique et rigoureuse à la définition d'une théorie de l'IC.

II.4.1. Définir l'IC

Suivant le cadre théorique développé à l'introduction générale, l'IC renvoie aux notions de transmission, de diffusion, de reproduction d'œuvres d'art à travers des supports et des procédés techniques et technologiques relevant du champ de l'économie.

Intégrant le système économique de production (fabrication du produit), il y a ici transformation de l'organisation du travail culturel. Ce travail s'organise désormais selon les paramètres et principes fondamentaux du capitalisme dans le domaine relatif à la production et à la commercialisation d'un produit industriel. Suivant cette thèse, le produit culturel ne relèverait plus du domaine économique mais plus tôt du domaine industriel. Dans cette perspective, et concernant l'art et la culture, l'artiste ne crée pas pour répondre à un besoin social tel que le propose l'ingénierie du marketing appliqué à l'économie du marché, plus tôt pour répondre à un besoin capitaliste. En effet, sur le plan économique, il faut absolument mener une étude du marché qui permettra d'identifier les besoins réels et spécifiques de la clientèle : cette démarche permet de justifier la raison d'être du produit. La mission du producteur sera donc ici de produire des extrants, de les conditionner méthodiquement en vue de satisfaire les attentes, les besoins et les aspirations du client-consommateur. Dans pareil contexte, tout part du consommateur pour revenir au consommateur, tout part du marché pour aboutir au marché.

À l'opposé, la création artistique ne respecte pas cette démarche traditionnelle du marketing. Ici, le créateur crée d'abord et, va ensuite à la quête d'un public-consommateur. C'est dire qu'il y a observation de la séparation entre le travail culturel et le produit culturel ou le produit industriel, surtout lors du processus de mise en marché. Mais, de la matière brute⁸⁰ au produit fini⁸¹, comment s'élabore un produit culturel ? Tout en restant fidèle à la logique de départ de cette étude, nous avons appliqué cette démarche de construction de la création en rapport avec l'art du théâtre notamment l'art de la mise en scène.

⁸⁰ L'intrant c'est-à-dire l'idée, le texte, le metteur en scène, les acteurs, les techniciens, l'administrateur.

⁸¹ L'extrant c'est-à-dire le spectacle, la création artistique.

II.4.2. Objet et unité de l'objet de l'IC

La liste des composantes de l'IC souligne que le champ de l'IC relève d'une diversité de domaines d'expression : formation, information, communication, loisir, sport, éducation, etc. Dans cette ingénierie traditionnelle de montage de la création, l'IC se met en marge en vue de privilégier plus tôt les talents, les idées, les formules ainsi que les manières de faire et d'agir, propres au champ industriel et économique.

Dans l'IC, seule prime la marchandisation de l'œuvre d'art et l'application du processus de référencement⁸², d'après Assassi (2003). D'où la réelle difficulté à cerner l'objet ou l'unité de l'objet de l'IC.

II.4.3. Orientation méthodologique

Avec les deux éclairages différents mais complémentaires sur la connaissance et la maîtrise du phénomène de l'IC et, en vue d'éviter les incompréhensions, les malentendus relatifs à l'approche néolibérale, à l'approche critique de l'École de Francfort, un ensemble d'orientations méthodologiques favorables à la définition scientifique d'une théorie de l'IC va induire la mise en œuvre d'une théorie unifiée et intégrative de l'IC. En effet, les différences d'appréciation de l'IC sont la conséquence d'une différence d'idéologie : l'idéologie du gain financier (vendre un contenant sans contenu) face à l'idéologie du beau, de l'utile et du fonctionnel donc de l'esthétisme (vendre un contenant avec un contenu utilitaire, pédagogique). Ainsi, vont se chevaucher les positions scientifiques des auteurs suivants : Theodor Adorno, Max Horkheimer, Marcuse, Lacroix, Mascotto, Edgar Morin, Stuart Ewen, Armand Mattelart, Herber Schiller, Dallas Smythe, etc.

De ce qui précède, si les théories à la fois industrielles et économiques, philosophiques et sociologiques ont accompagné successivement l'histoire et l'évolution de l'IC, cette partie propose une logique complémentaire des perceptions dans le secteur. De la problématique dégagée par l'économie qui se fonde sur le

⁸² La notion de référencement renvoie à tout processus d'identification et de sélection du producteur et du produit culturel par les potentiels intermédiaires (distributeurs, diffuseurs, médiateurs).

phénomène de la standardisation et de l'uniformisation des produits culturels, le public-consommateur ne peut consommer continuellement le même produit dès lors que toute œuvre d'art repose sur le principe de la singularité, de l'unicité, de l'originalité, de l'authenticité. Toutefois, il faut relever que la consommation d'un produit culturel est différente de la consommation d'un produit économique, d'un produit industriel. Si la seconde implique l'usure et la destruction du produit, la première quant à elle, implique non sa destruction mais favorise plus tôt sa connaissance, sa reconnaissance, sa promotion, sa vulgarisation en vue d'accroître sa popularité, son rayonnement et sa personnalité. Plus le public consomme une œuvre d'art, plus cette œuvre bénéficie d'une notoriété, d'une aura. Il ne faut pas simplement standardiser mais identifier des stratégies spécifiques des infrastructures tout aussi spécifiques permettant à leur tour, la multiplication d'un ensemble de prototypes. Car la notion d'IC se fonde avant tout sur l'existence de la création artistique, source de valeur symbolique, didactique et identitaire.

Au terme de ce chapitre, nous pouvons relever que l'industrialisation de l'art et de la culture reste une question fondamentale dans la connaissance, l'explication et la compréhension de l'IC. Si l'évolution de la civilisation technique et technologique a changé les perceptions des communautés humaines, les conditions de création, de production, de diffusion et de commercialisation ont également été transformées. Ces données ont relativement conduit ce chapitre à s'orienter sur les généralités relatives à l'histoire et à l'évolution de l'IC, sur la genèse de l'IC à travers sa vision à la fois théorique et pratique. La convocation de cette vision a engagé l'analyse de l'ingénierie du travail de création artistique, avec une emphase sur la notion de mise en scène au théâtre. Ce qui a permis de démontrer que les canons de conditionnement d'une œuvre d'art sont spécifiques et singuliers en fonction de la filière artistique concernée.

Toutefois, face aux divers enjeux de développement local et territorial, face à la volonté de résilience du champ de la culture, quelle peut être la nature et la place de l'action culturelle et artistique, ainsi que les retombées y relatives ?

Si l'émergence de l'IC est tributaire de l'existence des installations culturelles professionnelles et adaptées, alors, il convient de souligner que le rayonnement de ces installations est, lui aussi, tributaire de l'existence d'un produit culturel de qualité. A cet effet, l'objectif de cette première partie visait à présenter le produit culturel comme socle fondamental de l'IC. Cette partie a été construite autour de deux modalités : le produit culturel et l'IC. Ce qui a permis de proposer deux chapitres.

Le premier chapitre a consisté à examiner le produit culturel : sa nature, ses spécificités. Ont également été examinés les caractéristiques du marché des arts du spectacle, les besoins des consommateurs pour déboucher sur l'analyse de leurs comportements face à l'acte d'achat ou de consommation du produit culturel.

Le deuxième chapitre quant à lui a permis d'examiner les effets d'entraînements du produit culturel sur la naissance, la vie et le développement de l'IC. Les articulations de ce chapitre ont reposé sur les généralités, les approches contradictoires des thèses néolibérale et sociologique portée par l'École de Francfort. Ce qui nous a permis de développer une analyse unifiée sur la perception de l'IC.

De ce qui précède, la prochaine partie de cette thèse va poser un regard sur le loisir et sur les infrastructures culturelles.

**DEUXIÈME PARTIE : LOISIR ET INFRASTRUCTURE
CULTURELLE : ANCRAGE CONCEPTUEL**

Le secteur culturel tout comme l'action culturelle est composé de trois modalités : les lieux culturels, les structures culturelles (associations et compagnies culturelles) et les événements culturels. Les missions ainsi que les objectifs de ces trois composantes s'articulent autour de trois registres spécifiques mais complémentaires que sont : le registre artistique et culturel qui se structure autour de la création, de la production, de la conservation et de la diffusion ; le registre social qui convoque l'éducation artistique et les stratégies de facilitation de l'accès aux œuvres d'art ; le registre financier qui concerne la recherche de la survie des deux premiers registres suivant trois paramètres : l'autofinancement, la rentabilité et la maximisation des profits.

De ce qui précède, la deuxième partie de cette thèse se propose de mener une analyse sur la typologie, les spécificités et les principales fonctions du loisir, objet du chapitre III. Étant donné que la promotion et le rayonnement des activités du loisir culturel se fondent sur l'existence des infrastructures adaptées, alors le chapitre IV va quant à lui s'orienter et se structurer autour de "Infrastructure culturelle : ancrage théorique". Ce chapitre se focalisera sur la littérature ainsi que sur la présentation des infrastructures culturelles tant générales que spécialisées, suivant la définition d'un ensemble de modalités, de caractéristiques et de normes.

CHAPITRE III : REGARD SUR LES TYPOLOGIES ET LES FONCTIONS DU LOISIR

Les loisirs ont toujours existé, d'une manière ou d'une autre, dans toute société humaine. Laquelle société humaine se représente et se projette un système d'organisation et de gestion du temps. Et comme le relève Sue (1994), le temps n'est qu'un problème d'organisation⁸³. Pour d'autres auteurs (Dumazedier, Lanfant, Ripert, Magnane, Friedmann, Fourastié et Pieper) comme pour tout sociologue de la récréologie, le loisir dans sa dimension contemporaine, renvoie à ce qui croît quand diminue le temps de travail utilitaire et engagé pour le fonctionnement, l'organisation, le développement, l'épanouissement, l'émancipation et le bien-être de la société, de l'entreprise. C'est dire que le loisir se fonde sur ce que nous pouvons appeler le temps libéré, le temps libre, le temps disponible à soi et pour soi, le temps hors travail, le temps de non-travail, le temps non-rémunéré, le temps consacré aux humanités. Il est question ici d'une plate-forme de brassages, de rencontres, de connaissances, d'échanges et de partages, de formations et d'informations. Pour Land dans la "Lettre d'informations" N°6 (2000, 7) :

Sous l'arbre à palabres, les malentendus étaient résolus et les problèmes graves de la communauté étaient discutés sous la direction des aînés. Les villageois expliquaient leur point de vue puis, ensemble, par consensus au sein du groupe, ils parvenaient à une décision finale. Mais l'arbre aux palabres n'était pas là que pour débattre et résoudre les problèmes. C'était aussi l'endroit des festivités, de la célébration des moissons. C'est là que le griot de passage s'installait et, la nuit venue, déroulait le fil de ses contes, emmenant ceux qui l'écoutaient dans un autre temps, dans d'autres lieux, loin des soucis des travaux de la ferme.

Ainsi, de la sociologie du travail à la sociologie des loisirs, de la psychologie du travail à la psychologie des loisirs, la conceptualisation scientifique du loisir véhicule une catégorisation spécifique ainsi qu'un ensemble de fonctionnalités qu'il convient d'examiner dans une perspective à la fois érudite et pragmatique. En effet, en quoi est-ce que le divertissement, en tant que notion et pratique, participe à recadrer les rapports sociaux, les relations sociales et à renforcer la pratique ainsi que la consommation des

⁸³ Justement parce que dans toute civilisation humaine, deux composantes s'interposent : la production et la consommation. Et chaque composante se définit en fonction du temps.

activités culturelles et artistiques au sein des communautés humaines ? Dans cette perspective et, sans toutefois revenir sur l'analyse de la clôture et de la variation sémantiques du concept de loisir en vue de faciliter sa compréhension, sa connaissance et sa maîtrise, la préoccupation de ce chapitre va s'orienter essentiellement sur les caractéristiques spécifiques du loisir, sur la notion de parcellisation du temps permettant la compréhension du concept de loisir : sa typologie, ses spécificités et enfin, ses diverses fonctions.

III.1. CARACTÉRISTIQUES SPÉCIFIQUES DU LOISIR

Au-delà de la compréhension ou de la perception de la notion de loisir comme fait social, et comme découpage temporel, le loisir véhicule les caractéristiques fondamentales suivantes :

- il est libérateur ;
- il est gratuit ;
- il est hédonistique ;
- il est personnel.

Comme le précise Sue (1983, 54), toute activité de loisir résulte d'un « *libre choix et propre à procurer un sentiment de liberté* ». Ces différentes caractéristiques sur lesquelles se fonde le loisir manifestent chacune l'état d'esprit du consommateur d'une activité récréologique. Dans cette perspective, toute activité peut s'arrimer au loisir si elle procure une attitude psychologique et sociale particulières au pratiquant, au consommateur. Examiner ces différentes caractéristiques revient donc à analyser chaque forme suivant ses spécificités respectives.

III.1.1. Caractère libérateur

La pratique et la consommation du loisir restent une spécificité fondamentale de l'individu parce que matérialisation de l'expression totale de sa liberté dans la gestion effective du temps à soi et pour soi⁸⁴. C'est dans ce sens que Dumazedier et Ripert (1966, 80) soulignent que : « *le loisir demande la libération de l'homme de ses*

⁸⁴ Temps libre, temps libéré.

fonctions sociales et de ses actions en dehors de son travail dans un état d'esprit de vacances. Le loisir est un état propice à l'accomplissement d'actes gratuits ».

Le loisir repose donc sur la libération totale de soi et pour soi, c'est-à-dire une libération face aux obligations, aux stéréotypes, aux contraintes et aux exigences à la fois familiales, sociales, professionnelles, politiques et religieuses qu'impose le système social ou toute autre organisation sociale, dans le processus de son fonctionnement utilitaire. Rechercher une libération dans le domaine du loisir, c'est rompre avec la monotonie du quotidien. C'est changer les idées, c'est se trouver dans un environnement autre que l'environnement professionnel qui est à la fois contraignant et stressant. Pour Dumazedier (1962, 146), c'est la quête du « *rêve étranger à la vie quotidienne* ». Dans cette perspective, le loisir renvoie à un médicament, à une thérapie qui favorise méthodiquement et progressivement la purgation psychologique et physique de l'homme. Cette perception du loisir s'applique au développement des fonctions cathartique et thérapeutique relativement aux arts du spectacle. À cet effet, face à une détérioration, à un ensemble de tensions et d'agressions physiques et nerveuses, face au stress, à l'anxiété et à l'angoisse, l'homme moderne peut et doit se ressourcer en vue de récupérer les énergies dépensées par le biais d'une activité de loisir, ou de rechercher un équilibre mental et physique, social et familial.

La consommation d'une activité de loisir découle donc d'un choix libre et personnel, d'un choix non-directif, non-conditionné, non-contraignant. Ce choix s'opère suivant les sensibilités, les goûts et les désirs, les styles et les modes de vie, les attentes et les aspirations de l'individu, ainsi que sa position ou sa classe sociale, son niveau économique. Il s'agit donc ici des activités librement choisies même si quelques-unes prédominent parfois⁸⁵. Toutefois, la gamme des activités en loisir culturel est illimitée suivant leurs spécificités, puisque sa pratique et sa consommation dépendent des motivations profondes, sociales et personnelles de l'individu. Pris dans ce sens, le loisir est non-directif parce qu'il procure au pratiquant un sentiment de

⁸⁵ A l'instar des voyages, de la télévision, de la musique, de la lecture, du cinéma, du théâtre, des expositions, de la danse...

liberté, d'autonomie et d'autorisation. Non seulement liberté dans le choix des activités, mais aussi et surtout, libération des obligations et des contraintes susmentionnées ; d'où son caractère cathartique⁸⁶.

Cependant, lorsque le loisir se transforme en obligation professionnelle⁸⁷, en obligation scolaire⁸⁸, en obligation familiale⁸⁹, le loisir dans cette perspective, change de nature du point de vue sociologique, d'après Dumazedier (1962).

III.1.2. Caractère gratuit

Le caractère gratuit se fonde sur la finalité inhérente à la pratique ou à la consommation de toute activité récréologique. En effet, le loisir est désintéressé, non rémunéré. Il est gratuit. Le travail professionnel est soumis à une fin utilitaire et salariale pour la dynamique du système social parce que le salaire, plus-value de la force de production, permet à l'individu d'assurer et d'assumer certaines charges sociales, familiales et personnelles. Le loisir, quant à lui, est à but non lucratif. Les seules et principales fins poursuivies ici sont : l'équilibre psychomoteur, l'épanouissement, l'émancipation, le bien-être mental et physique, le développement humain, social et territorial ; le développement culturel pour la valorisation de la consommation culturelle de masse, le délassement et le divertissement⁹⁰. Le loisir recherche ainsi trois types de compensations : cinétique-musculaire, sensori-perceptive et intellectuelle.

En effet, si un artiste ou un sportif est payé pour ses activités ou pour ses services rendus, si un jardinier est payé pour son activité, alors il s'agit là d'un loisir engagé, d'un loisir utilitaire, d'un loisir lucratif, d'un « *sémi-loisir* » pour emprunter l'idiote propre à Dumazedier (1962, 102).

⁸⁶ Le terme *catharsis* est emprunté ici au théâtre et renvoie à la purification, à la purgation des passions. Elle se produit lors d'une représentation théâtrale. Pour Aristote (célèbre philosophe grec), en assistant à la représentation d'une tragédie, le spectateur se libère de ses émotions négatives. Il s'agit donc ici de la séparation du bon et du mauvais. La perception d'Aristote repose ici sur la dimension morale et psychologique du théâtre. La transposition vers le loisir respecte cette thèse.

⁸⁷ L'amateur qui devient professionnel.

⁸⁸ La projection filmique, les voyages d'étude, les visites d'un musée ou d'un zoo qui deviennent une nécessité dans le processus formatif et éducatif de l'élève, presque un rituel inscrit dans la plaquette de formation ainsi que dans l'emploi du temps de la classe concernée.

⁸⁹ Promenades ou visites.

⁹⁰ Nous y reviendrons.

III.1.3. Caractère hédonistique

Dans le processus de recherche du plaisir, lire un ouvrage de quelconque nature que ce soit, aller au cinéma ou regarder un film à domicile, participer ou assister à un spectacle de théâtre, d'opéra ou de danse ; assister à une séance d'exposition, à une foire culturelle ou à une cérémonie de vernissage, etc. sont considérés comme des activités de loisir au même titre que voyager dans le cadre du tourisme, faire une randonnée ou une excursion. Ces différentes activités n'obéissent à aucune obligation de base, à aucune contrainte comme il a été démontré dans l'analyse du caractère gratuit. Ces activités ne sont non plus conçues sur les bases de l'argent, mais sur celles du plaisir, de la joie, du bonheur, des sensations. Elles sont proposées ou menées pour donner du plaisir.

En effet, si le travail devient une forme d'activités incessantes et stressantes, dont la motivation première est économique, l'activité ludique du côté du consommateur ou du pratiquant, n'est pas sensée procurer un salaire en contrepartie. C'est dire que si je cultive des légumes dans mon jardin⁹¹, si je bricole dans mon garage, si je peints les tableaux ou si jz joue au piano dans ma maison, c'est pour mon plaisir, pour ma joie donc c'est une activité de loisir pour moi. Cette activité me permet de développer mes capacités intellectuelles, créatrices et artistiques. Mais, si je vais au marché vendre mes légumes, si je vends les voitures retapées ou les tableaux peints, c'est du travail professionnel, du travail rémunéré, du travail engagé donc du « *semi-loisir* », d'après Dumazedier (1962, 102). Ainsi présenté, le loisir des uns équivaut au travail des autres et vice-versa.

C'est dire que le loisir, dans sa dimension hédonistique, se caractérise comme un élément fondamental dans la quête permanente et constante de satisfaction individuelle. Consommer le loisir, c'est aller à la recherche du plaisir, du bien-être physique et moral, du bien vivre, de la joie, du bonheur. Et comme le relève Dumazedier et Ripert (1966, 45), « *Le caractère hédonistique du loisir apparaît [...] sous une autre forme : lorsqu'il ne procure pas la joie, la jouissance attendue, le loisir n'est plus totalement lui-même, il devient un loisir appauvri* ».

⁹¹ Jardin utilitaire opposé au jardin d'agrément.

III.1.4. Caractère personnel

D'après Yonnet (1999, 35),

Loisir et travail sont dans un rapport de dépendance réciproque. La force de travail se reconstitue, en partie, dans le loisir. Mais la force du loisir aujourd'hui nécessaire a aussi des limites, et suscite un besoin de reconstitution dans le travail. Force de travail et force de loisir se reproduisent réciproquement.

Les notions de travail et de loisir sont ainsi considérées comme deux entités nécessaires et fondamentales non seulement à l'existence humaine mais aussi à toute performance humaine, sociale, institutionnelle et organisationnelle. À cet effet, à la définition de l'analyse du caractère personnel issu de la pratique ou de la consommation du loisir, Dumazedier (1962, 124) s'interroge fortement d'après l'expérience soviétique : « [...] *si les dirigeants soviétiques font un si grand effort pour organiser les activités du temps libre et rattacher les intérêts du divertissement à ceux du travail n'est-ce pas parce qu'ils reconnaissent le pouvoir particulier du loisir dans la vie personnelle des gens [...] ?* ».

Ainsi, face aux diverses turbulences et agressions du système social moderne nées de la civilisation technicienne et technologique, face aux sollicitations contemporaines complexes et aux besoins croissants engendrant des détériorations physiques et nerveuses, l'homme se retourne de plus en plus vers son for intérieur ; d'où son isolement, sa solitude, son angoisse permanente. Et, pour se libérer de la fatigue ou de la détérioration nerveuse et physique, des tâches parcellaires, mécaniques et répétitives auxquelles il est confronté au quotidien, l'homme se livre à la consommation des loisirs. Comme le relève Marx (1939) cité par Dumazedier (1962, 91), le loisir induit une « *réparation des forces du travail* ». C'est dire que le repos reste indispensable pour rendre toute sa force à l'esprit afin qu'il soit davantage productif lors des sollicitations futures. Le repos est donc une valeur fondamentale et inaliénable pour tout homme. En ce sens, « *l'humanisation du travail par les valeurs du loisir est inséparable de l'humanisation du loisir par les valeurs du travail* », précise Dumazedier (1962, 96). L'analyse que propose Dumazedier (1962) permet de

relever la perspective de complémentarité, de synergie et d'imbrication entre loisir et travail. Nous y reviendrons.

Ainsi, les activités de travail et celles du loisir forment un tout dans une relation synergique pour le bien-être de toute vie sociale et de toute organisation. Le loisir est donc une plate-forme de ressourcement, de régénération, de dépassement de soi, de réalisation de soi, d'affirmation de soi, d'accomplissement de soi, d'actualisation de soi, une valeur qui accompagne et qui encadre le temps contraint.

Toutes ces caractéristiques ainsi développées, loin de s'opposer, sont complémentaires et convergent vers une meilleure gestion du temps à soi et pour soi. Seulement, quelle peut être la place de la notion du temps dans la compréhension du loisir ?

III.2. LA NOTION DE TEMPS DANS LE LOISIR

Au regard de l'évolution sociale du temps et de l'abaissement progressif de la durée du travail⁹², l'accroissement du temps libre touche presque toutes les catégories professionnelles et sociales, surtout celle active⁹³. Ainsi, le temps libre, qui était autrefois marginal ou considéré comme temps de paresse et de non production, est devenu aujourd'hui une composante capitale, nécessaire pour le fonctionnement utilitaire de l'horloge du système biologique ainsi que de l'horloge du système social, à divers niveaux. La société actuelle se trouve donc dans une civilisation des loisirs, remarque Dumazedier (1962 et 1988). Dans cette perspective, le temps de loisir s'oppose au temps de travail, il en constitue l'antidote. C'est dire que nous tenterons de porter un regard scientifique sur la théorie du temps libre et, spécifiquement, sur la théorie générale du temps en loisir. Il s'agit donc de laisser de côté les questionnements spécifiques relevant du champ disciplinaire de la philosophie qui accorde au temps les visions consciente, absurde et tragique. Cette partie va s'attacher principalement au lien direct ou indirect qui prévaut entre le temps social, le temps professionnel et le temps de loisir.

⁹² 08 heures de temps de travail aujourd'hui, par jour.

⁹³ Travailleurs, fonctionnaires, scolaires, universitaires.

De ce qui précède, le temps contraint ou temps de travail, le temps libre ainsi que le temps de loisir sont des ensembles qui structurent et expliquent le phénomène du temps socioprofessionnel. Pour les commodités méthodiques qui conduisent toute recherche, nous allons isoler ces différentes formes de temps sans toutefois ignorer leurs interactions synergiques et complémentaires, ainsi que leur interconnexion dans le processus de perception sociale du concept de loisir.

III.2.1. Regard social sur le temps

Le temps est une donnée sociale complexe, individuelle et collective, articulée par de multiples événements aux durées particulières et spécifiques. Le temps n'est pas une donnée absolue, il est relatif. En effet, le temps est toujours considéré comme un principe d'organisation d'après l'analyse de Sue (1994). C'est dire que chaque structure sociale se construit et organise son temps en fonction de ses conventions respectives, de ses représentations : le monde rural, le monde urbain, le monde biologique, le monde industriel, le monde économique, le monde religieux, le monde scolaire et le monde professionnel. Chaque entité sociale suscitée se construit une projection, une représentation suivant une logique spécifique dans la gestion de son budget temps. Le temps est donc une donnée à la fois individuelle et collective dans la mesure où les individus issus d'une même entité sociologique, partagent la même appréhension, le même entendement du temps en rapport avec leur activité, leur environnement. Ce qui permet auxdits individus ainsi qu'auxdites entités d'inscrire leurs diverses activités dans un cadre temporel bien déterminé. Et comme le relève Durkheim (1960) cité par Pronovost (2005, 62) : « *C'est le rythme de la vie sociale qui est à la base de la catégorie du temps* ».

C'est donc sur la base de la notion du temps que se fonde l'expérience humaine, sociale et professionnelle. En effet, l'homme vit dans le temps et dans l'espace. L'homme vit par rapport au temps et par rapport à l'espace et, l'analyse du temps social dans ses différentes composantes reste un préalable à la compréhension, à la connaissance et à la maîtrise de la notion de loisir. Ce qui justifie l'analyse de la problématique du sens de l'être et de toute organisation dans leur relation respective

avec le temps : l'homme et l'organisation sont temporalisés, ils sont temporalités. Cette temporalité est au centre de cette partie qui se fonde sur son aspect organisationnel.

À cet effet, examiner le découpage, la parcellisation, le morcellement ou le partage du temps en société permet de mieux cerner le style de vie, la manière ou le mode de vivre, et le comportement social de l'homme dans une société post moderne. Dans le champ spécifique de la Récréalogie, l'étude du temps est fondamentale si nous voulons comprendre la problématique sociale du loisir car, dans toutes les époques et dans toutes les civilisations humaines, le loisir s'articule et se fonde autour et avec la notion de temps.

III.2.2. Temps de travail

L'évolution sociale du loisir, dans la conception de l'évolution de la pensée, est demeurée très près des transformations survenues au sein des modes de production qui se sont succédés, et de l'organisation sociale du travail. En effet, précise Bellefleur (1981) dans le résumé de son article,

Aussi longtemps que l'humanité n'a disposé que d'instruments de production pré-industriels ou pré-technologiques, une représentation ou conception relativement stable du loisir a perduré à travers de nombreux siècles : son existence a été justifiée en tant que mode de vie privilégié pour les classes sociales dominantes, en parfaite dichotomie avec le travail qui était l'apanage exclusif des classes dominées. À partir du moment où la révolution industrielle va transformer les modes et les rapports sociaux de production sous la direction de la bourgeoisie comme classe dominante, les formes du loisir contemporain vont apparaître comme lieu de la consommation de la richesse réalisée par le développement prodigieux des forces productives. Ce loisir contemporain, dans un premier temps, sera un privilège de la bourgeoisie comme classe dominante et une manifestation de sa domination. Dans un deuxième temps, il deviendra accessible à des couches sociales de plus en plus larges, au sein des sociétés libérales, dans le cadre de la société « dite » de consommation [...].

« *La dichotomie travail-loisir* » à laquelle fait allusion Bellefleur (1981, 304) démontre que le loisir est né avec le découpage temporel. À cet effet, la compréhension de la notion de loisir implique celle de la notion du temps : de son objet et de sa finalité. C'est ce que tente d'examiner la présente partie. Cette dichotomie a évolué suite aux différentes mutations industrielles et scientifiques. Ainsi, la dualité travail-loisir deviendra production-consommation. Aujourd'hui, le droit au loisir tout comme

le droit au travail est un besoin social quel que soit son appartenance à une classe sociale.

III.2.2.1. Temps de travail : support de dépersonnalisation

Temps de l'emploi rémunéré, temps de forçat, temps de profit et de la monnaie, temps conditionné, temps stéréotypé, temps directif et temps contraignant, le temps de travail est le temps pendant lequel le salarié-employé est à la disposition totale, constante et permanente de son employeur, de sa hiérarchie, de son organisation, de sa structure. Et, il doit non seulement accepter mais surtout, s'approprier, s'accommoder, se conformer totalement et intégralement aux contraintes, aux pressions, aux tensions et aux exigences professionnelles de l'entreprise ou de l'organisation dans laquelle il se trouve. Et ceci sans pouvoir vaquer à ses occupations personnelles.

Il s'agit ici d'un temps de déconstruction de soi, de non-appartenance à soi, un temps de déplaisir suivant la connotation latine du travail : "tripallium". Cette connotation fait du travail un instrument, un dispositif de torture et d'esclavage. Pour Bellefleur (1981, 305) :

En ancien français, le mot « travailler » a comme ancêtre le verbe « tribuler » qui signifiait « torturer ». Il nous en est resté le mot « tribulation » qui désigne une affliction ou un chagrin, que ce soit du corps ou de l'âme. Le mot affliction, dans sa connotation juridique de « peines afflictives », exprimait le fait qu'un jugement de cour décrétait à l'endroit d'un condamné qu'il serait soumis à des châtiments corporels : bastonnade, travaux forcés, envoi aux galères, etc. En anglais ancien, le mot « toil » renvoie à l'idée de torture et, en espagnol, le mot « tripolum » signifiait « instrument de torture ».

Derrière ces différentes acceptions étymologiques, il faut relever la mise en évidence du caractère désagréable, dégradant, pénible, avilissant et servile du travail. Le temps de travail professionnel véhicule donc deux modalités :

- soumission, esclavage, dépendance, voire respect total de la hiérarchie et des principes de l'organisation ;
- disponibilité⁹⁴ et absence totale de liberté. Parce que pendant le temps de travail, l'homme de l'organisation ne s'appartient pas. Il appartient à la structure qui l'emploie⁹⁵.

⁹⁴ Corps et esprit.

Convoquant Aristote dans sa *Politique*, Bellefleur (1981, 307) considère le travail comme avilissant :

[...] Par les lois de la nature [...], il y a des hommes faits pour la liberté et d'autres pour la servitude, auxquels, et par justice et par intérêt, il convient de servir.

Leurs métiers (ceux des esclaves), [...] ne conviennent ni à l'honnête homme, ni au bon citoyen. L'esclave est une propriété instrumentale animée, une propriété de la maison. [...] L'usage des esclaves et des bêtes est à peu près le même et l'on en tire les mêmes services pour les besoins de la vie.

Il est question ici de traiter le travailleur (l'esclave) avec une certaine humanité, pour tirer de lui le maximum de profits tout en le rendant satisfait de son statut de travailleur (d'esclave). Ainsi, et avec l'apparition des sociétés dites industrielles et de la notion de salariat moderne, le temps de travail, en tant que temps calculé ou temps compté, est devenue la mesure de la durée d'une période qu'une personne travaille en vue d'être rémunérée. Le temps de travail correspond donc ici à une durée de travail effectif suivant la conception du travail industriel : c'est le temps de la production, le temps du rendement, le temps consacré essentiellement et spécifiquement à la production des extrants qui caractérisent la société moderne. Comme le précise Dubreuil (1956, 33-34), c'est un temps chronométré, un temps « *mesuré de façon qu'aucune minute ne soit perdue* » car l'employeur ne veut que des résultats et non des raisons. Dans la vie du travail, le temps est la propriété de la hiérarchie, de l'entreprise, de l'organisation, de la structure.

Si le temps est considéré comme un instrument de torture et de dépersonnalisation, il peut aussi être pris comme un support de construction de soi, de sa personnalité, de son estime d'où l'analyse suivante.

III.2.1.2. Temps de travail : support de construction de la personnalité

Dans le processus d'appréhension et de perception de la civilisation technicienne et technologique, le travail est considéré comme une valeur centrale du système social. Valeur sur laquelle se construit toute société, toute vie humaine. Il est

⁹⁵ D'où les notions d'obligation de présence, de présence effective et obligatoire au poste ou travail posté.

donc tout à fait évident que le travail reste une nécessité à la fois extérieure et économique, qui motive tout homme à travailler, donnant ainsi un sens et une valeur au travail.

Se référant au discours populaire : « *on travaille pour survivre, se nourrir, se vêtir, pourvoir aux besoins de la famille* », le travail devient ici une nécessité, mais une nécessité extérieure à l'homme. Ainsi, nous avons besoin du travail pour le plaisir d'agir, pour satisfaire le besoin de se sentir utile dans la société, de se sentir quelqu'un dans sa famille, dans sa communauté. Le travail véhicule ainsi les fonctions d'insertion, d'intégration, d'accomplissement personnel, d'épanouissement et de sociabilité. Les valeurs du travail participent ainsi à la construction et à la structuration de la personnalité de soi, à l'amélioration de son image et de sa notoriété sociale. Dans cette perspective, privée de travail, notre vie serait privée de sens, de valeur, d'honneur, de bonheur, de rythme. C'est dire que le travail a un sens. Il est une valeur. Il est pourvoyeur de sens dans toute existence humaine et sociale.

Cependant, avec le développement de la division technique et scientifique du travail, le temps de travail est devenu un élément central dans la conception du travail industriel et moderne. Il s'agit ici d'un temps institutionnel, d'un temps engagé, d'un temps contraint, imposé par et pour le fonctionnement utilitaire de la société, de l'entreprise ou de l'organisation (Dumazedier, 1962).

Les dispositions de l'article 80 (1) de la loi n°92-007 du 14 août 1992 portant code du travail, stipulent que : « *Dans tous les établissements publics ou privés non agricoles, la durée de travail ne peut excéder quarante (40) heures par semaine* ». De ce qui précède, la durée légale du temps de travail au Cameroun se présente comme suit :

- 07 heures 30 minutes – 15 heures 30 minutes : 08 de temps de travail par jour ;
- 05 jours de travail par semaine pour un temps de travail hebdomadaire de 40 heures.

Il est question ici d'un temps de la monnaie, d'un temps que l'individu consacre essentiellement à son travail professionnel en vue d'assurer sa survie, sa subsistance, d'être utile à la société et d'espérer satisfaire les besoins que la civilisation moderne lui

impose. Ce qui permet la réalisation de soi, l'affirmation de soi, l'accomplissement de soi, la création de soi et du monde, suivant la thèse défendue par les humanistes et les révolutionnaires.

III.2.1.3. Spécificités du temps de travail

De nos jours, les diverses mutations techniques et technologiques sont à la base d'une dynamique sociale profonde. Cette dynamique a induit, quant à elle celle des besoins. Et face à l'évolution exponentielle des besoins sociaux et vitaux, en réponse au phénomène d'urbanisation, de mécanisation et d'industrialisation, l'homme ne dispose pas assez de moyens pour satisfaire lesdits besoins d'où sa course effrénée, continue et permanente vers la quête quotidienne et absolue du capital par le biais de l'emploi, du travail. Cependant, le travail industriel ou non, devient de nos jours, de plus en plus fragmentaire, organisé, rapide, sollicitant et fatigant pour les nerfs, le corps, le physique. Le besoin de repos et d'évasion se fait donc pressant dans la conscience de la majorité des travailleurs.

De ce qui précède, les spécificités liées au temps de travail sont les suivantes : contraintes et exigences multiformes⁹⁶, stéréotypes et dogmes, pressions et obligations diverses, monotonie. À cet effet, et suivant l'analyse de Vermeil (1984), le rythme imposé, le travail posté et mécanisé, les pressions et tensions temporelles jalonnent sur leur passage : des détériorations physiques et nerveuses, des troubles pathologiques et musculo-squelettiques, du stress, de l'angoisse, de la frustration, de l'anxiété, de la nervosité, de la servitude, des maladies cardiovasculaires, la mécanisation de la gestuelle, de la monotonie. La technicisation du travail, la course vers le rendement, les chiffres et la productivité ont donc des méfaits sur la santé et l'équilibre mental et physique du travailleur. C'est dans cette perspective que Vermeil (1984, 41) précise que la sensation de la fatigue nerveuse et musculaire « *paralyse l'individu, diminue ses capacités de travail, perturbe ses relations avec les autres, dans sa famille comme à son poste de travail, lui rend l'existence pénible* ».

⁹⁶ La compréhension de cette partie convoque l'examen des notions d'Éthique professionnelle et de Déontologie administrative dispensées dans les Grandes Écoles de formation professionnelle.

En somme, le temps de travail, dans sa fonctionnalité sociale, peut être assimilé au temps contraint, notamment : les contraintes familiales, les contraintes domestiques, les contraintes politiques, les contraintes sociales et les contraintes religieuses. C'est dire que le temps de travail participe au processus de déconstruction de l'homme, de ses relations avec lui-même et avec les autres. En revanche, le temps de repos quant à lui, participe à la construction ou à la reconstruction de soi. Tout compte fait, après s'être dégagé de toutes les contraintes multiformes évoquées en amont que nous impose le travail professionnel et social, vient alors le temps libre.

III.2.2. Temps libre

Le temps libre est un temps libéré des différentes contraintes. Il se manifeste suivant les modalités de temps de liberté, de temps d'intervalles et de temps de loisir. Ces modalités seront examinées dans la présente partie.

III.2.2.1. Temps de liberté

Au regard de l'analyse précédente sur le temps de travail, le temps libre peut être considéré comme un temps libéré des temps soumis aux obligations et organismes de base pour le fonctionnement utilitaire de la société. C'est le temps laissé libre après le temps de travail y compris les différentes contraintes et exigences auxquelles l'homme fait face. Autrement dit, c'est le temps qui reste libre après les différentes occupations professionnelles, familiales, domestiques, politiques, religieuses et qui est compensateur, libérateur, réparateur des aliénations du travail parcellaire et répétitif. Temps de liberté où l'homme cherche à reconquérir ce dont il a été privé dans le temps de travail, le temps libre est un temps hors travail, un temps de repos, de récupération. À cet effet et suivant l'analyse de Dumazedier (1962, 47), le temps libre est : « *un temps que la société, à un moment donné de ses forces productives, peut libérer pour le sujet social en dehors des temps socialement contraints ou engagés* ». Ce temps de liberté permet donc à l'individu de se délier temporairement et momentanément de la tutelle des institutions, des organisations et des groupements auxquels il est étroitement lié, soit par sa naissance (c'est-à-dire sa famille) soit par son statut (c'est-à-dire sa profession).

III.2.2.2. Temps d'intervalles

Le temps libre renvoie à un écart entre le temps de travail et le temps de loisir. En effet, du temps de travail au temps de loisir, s'interpose le temps libre. Il s'agit, comme le précise Dumazedier (1962, 171), d'un :

Ensemble d'intervalles à soi entre des temps contraints imposés par la société et qui reviennent sans cesse chaque matin ou chaque lundi, ou à chaque retour de vacances et qui sont payés par le plus important des temps contraints : le temps de travail professionnel.

Dumazedier (1962) explique ici que le temps libre est un temps hors travail, un temps de non-travail donc la fonction majeure est de permettre à l'homme ou à la société toutes les formes possibles d'expressions individuelles ou collectives de soi et pour soi : initiative, responsabilité, achèvement et accomplissement de soi, expression de sa liberté, connaissance ou apprentissage des humanités, accroissement ou renforcement de ses capacités créatrices et artistiques. En d'autres termes, nous pouvons avec Dumazedier (1962), associer le temps libre aux soirées quotidiennes⁹⁷, aux week-ends⁹⁸, aux congés, aux vacances⁹⁹. Périodes pendant lesquelles l'homme se consacre essentiellement au repos, à la contemplation, à l'art, à la culture : aux humanités. C'est dire que si le temps contraint implique le dessaisissement de soi où l'homme se considère comme une marchandise, le temps libre est un temps de re-création¹⁰⁰, de re-socialisation.

En effet, si le temps libre équivaut à une quantité de temps vide qui nous affranchit des exigences du temps contraint, du temps obligé, c'est à l'intérieur du temps libre que nous pouvons dégager le temps de loisir. En d'autres mots, afin que le temps libre, en tant que temps dominant¹⁰¹ de nos jours, ne soit pas un temps

⁹⁷ Donc, après une journée de travail.

⁹⁸ Donc, après une semaine de travail.

⁹⁹ Donc, après une année de travail.

¹⁰⁰ Si le temps de travail se considère comme un temps de création qui suppose investissement d'énergie, le temps libre est un temps de re-création qui suppose récupération, renouvellement, restructuration, ressourcement, régénération de l'énergie dépensée, remise en forme psychologique et physique.

¹⁰¹ D'après Sue (1994), le temps dominant dans la société française actuelle, est le temps non rémunéré, le temps libre, le temps hors travail. Car estime-t-il qu'en 1850, avec une durée de vie de 45 ans, pour 5 000 heures de travail (temps de travail) par an pendant 37 ans, un homme passait 70% de son temps éveillé à travailler. En 1990, avec une durée de vie de 75 ans, pour 1 500 heures de travail par an pendant 40 ans, il

totallement vide, il doit être meublé par une activité d'où l'expression du temps de loisir.

III.2.3. Temps de loisir

Le temps libre reste un temps appauvrit si l'individu ne l'occupe pas par une activité. Le temps de loisir devient ainsi un temps d'activités, un temps dégagé du temps libre pour permettre la consommation ou la pratique d'une activité sportive, artistique, culturelle, etc. Il s'agit d'analyser ici le temps relatif à la libre expression et à l'ouverture de soi.

III.2.3.1. Temps de libre expression

D'après Dumazedier (1962, 29), c'est une partie du temps libre dégagé pour des occupations et activités ludiques, sportives, artistiques et culturelles, et auxquelles l'homme peut s'adonner pour sa libre expression, de plein gré, sans contraintes, sans exigences et non imposées. Il s'agit donc d'un champ de possibilités individuelles à disposer de manière personnelle et autonome notre temps libre. Cette disposition permet à l'homme de libérer son corps, son esprit et son cœur. La consommation de son temps de loisir va permettre une expression de soi, une découverte de soi et de l'autre, une réalisation de soi, une affirmation de soi, une actualisation de soi. Il est question ici d'une plate-forme nécessaire à l'épanouissement, à l'émancipation, à l'élargissement et à la consolidation des connaissances personnelles pour l'ouverture de l'esprit, à l'équilibre et au bien-être humain et social.

III.2.3.2. Temps d'ouverture

Chaque personne est une valeur engagée et libre. Ainsi, le loisir s'oppose à l'individualisme, au concept de travail qui aliène et détruit progressivement la vie de l'homme. Le loisir prône donc une humanisation de l'homme et de la société : une société qui favorise l'ouverture de soi vers autrui. C'est un temps qui valorise et encourage une manière de faire, d'exister, d'être, de penser, de dire ; une

passé 14% de son temps éveillé à travailler. Ce qui nous place dans une civilisation du temps libre, convoquant ainsi le temps de loisir.

personnalisation c'est-à-dire une autocréation qui ne peut s'opérer qu'à partir d'une relation communautaire franche.

Tout compte fait, cette partie a permis d'examiner la notion du temps suivant sa parcellisation, sa décomposition en vue de comprendre de manière méthodique la notion de loisir. À cet effet, si le temps de travail déconstruit, dépersonnalise et aliène l'homme, le temps libre ainsi que le temps de loisir reconstruisent, et procurent à l'être humain une certaine émancipation, un certain épanouissement. Temps contraint, temps libre et temps de loisir sont des composantes nécessaires à l'équilibre utilitaire de l'humain, du social. Toutefois, à quel type de loisir s'adonner pendant son temps de loisir ? La réponse à cette question convoque l'analyse de la typologie du loisir.

III.3. TYPOLOGIE DU LOISIR : EXAMEN DU LOISIR CULTUREL

Dans la perception générale de la notion de loisir, nous pouvons identifier les typologies suivantes :

- le loisir social ;
- le loisir physique ou sportif ;
- le loisir pratique ;
- le loisir culturel.

III.3.1. Loisir social

Le loisir social ou associatif valorise les découvertes à travers les voyages d'agrément, les excursions, le tourisme, les randonnées de plein air, les œuvres de vacances (colonies de vacances, chantiers de vacances, camps de vacances, championnats de vacances), etc.

III.3.2. Loisir physique

Encore appelé loisir sportif, le loisir physique permet la pratique des activités physiques et sportives dans le seul objectif de se maintenir en santé. Il se s'agit pas ici d'une préparation physique pour la participation à une compétition, ni du développement de la condition physique, mais d'utiliser le sport pour déstresser, pour développer les attitudes et habitudes favorables au bien-être personnel et social. En

outre, il ne s'agit non plus des sports de compétition ni de l'excellence sportive mais d'un moyen de prendre soin de son corps, de sa santé, de se protéger contre les maladies dites de modernité.

III.3.3. Loisir pratique

Faire du bricolage, de la poterie, de la cuisine ou cultiver son jardin relève du loisir créatif, du loisir pratique. Il est question ici d'exercer des activités en vue de laisser libre cours à son imagination, à son sens de créativité. En somme, le loisir créatif est l'expression personnelle en vue d'une fabrication artisanale des objets (dessin, peinture, etc.)

III.3.4. Loisir culturel

L'examen du binôme loisir – culture va permettre de développer à la fois "loisir" et "culture". En effet, comment lutter contre la quotidienneté à travers le support culture ? Quelle place occupe la culture dans la pratique et la consommation des activités de loisir ? Quels sont les différents supports de transmission de la culture ? Voilà les diverses orientations qui baliseront cette partie. Mais, nous ne pouvons amorcer l'analyse du loisir culturel sans un cadrage sémantique des multiples acceptions proposées dans la perspective de la connaissance et de la compréhension de la notion de culture.

III.3.4.1. Culture : Essai de définition

Placé dans une communauté donnée, nous pouvons identifier autant de perceptions, autant de comportements, autant de systèmes, autant d'identités, voire autant de cultures. Cette connaissance, mieux cette reconnaissance sociale et institutionnelle de la diversité des expressions et pratiques artistiques et culturelles est la conséquence directe du relativisme, de la relativisation de la notion même de "culture". C'est dire que dans toute communauté, dans tout regroupement humain, tout est culture, tout est pratique et expressions culturelles et artistiques, tout fait partie

intégrante de la culture dont les canaux de transmission sont divers et complexes¹⁰². Mais qu'est-ce que la culture, comment l'appréhender ? Et quels peuvent être les supports qui assurent sa visibilité, sa reconnaissance ? Voilà qui induit une analyse à la fois anthropologique et sociologique de la notion de "culture".

III.3.4.1.1. Culture : perception anthropologique

D'après les travaux de Tylor (1881), de Kroeber et Kluckhohn (1952), de Martinon (1997), la présentation du concept "culture" se justifie à travers les comportements humains. L'angle anthropologique suggère donc une définition centrée « *sur l'homme et son existence* », comme le relève Werquin (2006, 27). En effet, parmi les droits qui structurent la communauté humaine, quel que soit sa taille et ses caractéristiques, figure le droit à la culture, le droit à l'identité culturelle, le droit à l'appartenance à une sphère culturelle, à une communauté, à un territoire. Pour De Varine (1976, 16) : « *venant après le droit à la vie, à la liberté de pensée et d'expression, à l'éducation et à bien d'autres choses encore, tout homme possède un droit imprescriptible à la culture* ». À cet effet, si la culture renvoie à un ensemble de convictions partagées, de manières d'être et de faire, de penser et d'agir qui orientent et structurent plus ou moins consciemment le comportement d'un individu, d'un groupe, d'une communauté ; nous pouvons assimiler la culture à la notion d'identité, c'est-à-dire à un ensemble de facteurs et de paramètres permettant à un groupe d'individus de connaître et de se reconnaître, d'être membre d'une communauté au sens étymologique. Tylor (1881) cité par Werquin (2006, 28) définit la culture comme : « *un ensemble complexe incluant le savoir, les croyances, les arts, la morale, les lois, les coutumes, et toutes les autres aptitudes et habitudes acquises par un homme en tant que membre d'une société* ». La culture est donc considérée ici comme le résultat d'un processus, mais aussi comme la manifestation de ce que « *l'homme est et de ce que l'homme sait* », d'après Werquin (2006, 27).

Avec l'UNESCO (2010, 22), nous pouvons retenir que la culture,

Dans son sens le plus large, est considérée comme l'ensemble des traits distinctifs, spirituels et matériels, intellectuels et affectifs, qui

¹⁰² Éducation, initiation, oralité, pratiques artistiques et linguistiques.

caractérisent une société ou un groupe social. Elle englobe, outre les arts et les lettres, les modes de vie, les droits fondamentaux de l'être humain, les systèmes de valeurs, les traditions et les croyances.

La culture se résume donc à l'ensemble des principes, des croyances, des connaissances, des représentations sociales ; des systèmes de valeurs, de lois et de symboles ; des systèmes de parenté et des relations sociales¹⁰³, des coutumes et de toutes autres capacités et habitudes acquises par l'homme, en tant que membre de la communauté, de la société. C'est dire que chaque communauté humaine développe son mode de penser, de percevoir et de concevoir, d'interpréter et de comprendre le monde ainsi que les réalités qui l'entourent. Cette assertion du concept culture permet à De Varine (1976, 15) de préciser que : « *chaque objet, chaque geste, chaque environnement est représentatif d'une culture* », donc chaque fait ou chaque acte exprime la culture. Il suffit de le contextualiser, de le recadrer suivant ses références identitaires et culturelles dans son environnement spécifique. Cette approche anthropologique fait de la culture un mode de vie globale qui détermine la personnalité de l'individu en fonction de sa communauté d'origine. C'est dans cette optique que Herskovits, cité par Mendel (1972, 52) souligne que : « *la culture est ce qui, dans le milieu, est dû à l'Homme* ». D'après Mendel (1972), l'Homme vit sa culture. Il vit avec sa culture. L'Homme est culture. Et, tout acte social posé par l'Homme n'est que la matérialisation de sa culture. D'ailleurs, le gouvernement du Québec dans "Agenda 21 Culture aujourd'hui et demain" (2012, 4) précise que : « *La culture constitue une composante essentielle de la qualité de vie. Elle est le creuset dans lequel se forment et s'épanouissent les individus en même temps qu'elle définit les peuples* ». Il faut donc voir en la culture les traits humains transmis socialement, matériellement et mentalement pour les seules fins :

- d'épanouissement de l'Homme dans toutes ses dimensions ;
- d'affirmation et d'enrichissement identitaires ;
- de maintien et de renforcement de la volonté du vouloir vivre ensemble et de la fierté d'appartenir à la même communauté, au même environnement géographique.

¹⁰³ Relations intergénérationnelles et relations hommes-femmes, hommes-enfants, femmes-enfants...

Tout compte fait, suivant l'approche anthropologique, la culture renvoie à un ensemble de spiritualités, de codes, de normes, de principes, de philosophie, de pensées, de prescriptions, de conventions propres à une communauté donnée. Ainsi, facteur d'identification, de reconnaissance et de différenciation, ces normes et principes sont transmis d'une génération à l'autre, d'où les notions de génération, d'héritage et de patrimoine. Il faut noter qu'avec l'évolution la notion de la culturalité, nous faisons face aujourd'hui à certaines notions dérivées : inter-culturation, acculturation et trans-culturation.

III.3.4.1.2. Culture : perception sociologique

La seconde acception, défendue par les sociologues, considère la culture, dans son sens classique et humaniste, comme un ensemble de créations, de productions artistiques et symboliques, un ensemble formé des éléments du patrimoine et des biens culturels¹⁰⁴. Dans cette perspective, l'activité d'expression culturelle et artistique se résume à la connaissance ainsi qu'à la pratique des arts plastiques, des arts figuratifs, des arts spécifiques, des arts de la scène, de l'art de la littérature, de l'art filmique et de toute autre activité artistique et culturelle tant générale que spécifique. À cet effet, l'art et la culture sont des manifestations réelles et concrètes de l'identité culturelle d'un lieu, d'une communauté, d'un territoire. En somme, et « *dans ce cas, la culture paraît enracinée et fortement localisée* », soulignent Guillon et Scherer (2012, 14). Ce qui fait de l'art et de la culture non seulement un secteur d'activités, un champ professionnel mais aussi un produit de consommation de masse, un bien, une richesse, une marchandise. C'est dire que l'art et la culture sont porteurs de symboles, de valeur, de sens.

Ces deux approches explicatives, bien que complémentaires, permettent de relever et de comprendre l'essence et l'existence de chaque communauté. La culture est donc une dimension totale et intégrale de la vie des individus et des collectivités. En outre, elle est une composante essentielle et majeure de la société. Ce qui permet d'identifier ses différents supports de transmission, de diffusion.

¹⁰⁴ Arts du spectacle, artisanat, sculpture...

III.3.4.2. Supports de transmission de la culture

Les données issues de la définition précédente de la notion de culture se transmettent suivant les supports relevant des différentes filières, formes ou domaines d'expressions artistiques ci-après :

- art de la littérature à travers : les romans, les nouvelles, les poésies, les pièces de théâtre, etc. ;
- art du cinéma et de l'audiovisuel à travers : les films, les documentaires et les émissions télévisées, etc. ;
- arts vivants à travers : les spectacles de théâtre et de danse, les concerts, etc. ;
- les arts plastiques, visuels, spécifiques et appliqués à travers : la peinture, la sculpture, le graphisme, la teinture, la caricature, la photographie d'art, le dessin, la coiffure, la gastronomie, etc. ;
- le patrimoine et l'architecture à travers : les stèles, les monuments, les édifices, les musées, les vestiges archéologiques, etc.

C'est dire que la consommation artistique et culturelle est une consommation à la fois auditive et visuelle. Elle se fonde également sur la lecture et sur les visites dans le but de satisfaire un ensemble de besoins individuel et collectif. Pris dans ce sens, la culture est porteuse d'identité, de valeurs et d'enracinement.

III.3.4.3. Pourquoi le loisir culturel ?

Lors de la tenue de la Conférence mondiale sur les politiques culturelles à Mexico, l'UNESCO (1982) affirme un droit à l'identité et à la promotion culturelle et artistique de chaque peuple, de chaque territoire, de chaque nation. La déclaration de Mexico précise à cet effet que :

1. Toute culture représente un ensemble de valeurs unique et irremplaçable, puisque c'est par ses traditions et ses formes d'expressions que chaque peuple peut manifester de façon la plus accomplie sa présence dans le monde.
2. L'affirmation de l'identité culturelle contribue donc à la libération des peuples. Et l'inverse implique toute forme de domination, de négation ou de compromission de cette identité culturelle.

Dans cette optique, la culture d'une communauté, d'un territoire est, et reste, un bien essentiel et inaliénable. La culture est irremplaçable. Et la dimension culturelle est nécessaire dans tout processus de construction et de structuration de la vie humaine et sociale. Il ne peut donc y avoir de développement local sans rayonnement culturel ou de rayonnement culturel sans développement local. De ce qui précède, il est important de connaître les loisirs culturels de sa communauté, de son territoire, d'étudier leurs fonctionnalités respectives et de définir des stratégies pour éviter que ceux-ci ne tombent dans l'oubli, l'abandon ou qu'ils ne disparaissent. D'où les notions de transculturation, d'acculturation et d'interculturalité évoquées en amont. Et comme le précise l'UNESCO (2010, VII) : *« on sait depuis longtemps que le succès des initiatives de développement dépend étroitement du degré auquel la culture y a été associée »*.

Ainsi, dans tout territoire comme dans toute communauté, le loisir culturel permet :

- de donner à la culture ainsi qu'à toute forme d'expression culturelle et artistique le droit d'exister, de se manifester, de se connaître et de se faire connaître, de se consommer, de s'exploiter et de se transmettre ;
- d'exprimer et de s'exprimer, de se découvrir et de découvrir d'autres cultures ainsi que d'autres formes d'expressions culturelles et artistiques ;
- de susciter et de valoriser les productions artistiques et culturelles locales ;
- d'éviter que la culture ne soit considérée comme une source de conflits mais plutôt comme une source de richesses ;
- de servir de plate-forme d'expression du dialogue interculturel favorable à l'intégration nationale entre les peuples ;
- de promouvoir la variété ainsi que la diversité des expressions culturelles et artistiques.

Toutes ces formes de loisir, quoique compétitives et concurrentes, sont indispensables dans le processus d'épanouissement, d'émancipation, de construction et de structuration de la personnalité de l'homme, de la famille et de la société. Toutefois, pour les besoins de notre analyse, nous focaliserons notre attention sur le loisir culturel.

En effet, l'accès à la culture, mieux l'accès aux différents supports de connaissance et de promotion de la culture suscités, à travers les espaces professionnels et appropriés, suppose donc d'une part la disponibilité en qualité et en quantité des produits culturels, et d'autre part, la relation entre lesdits produits et les populations ; d'où les paradigmes de démocratie et de démocratisation culturelles. Paradigmes favorables à une pratique et à une consommation planifiée et organisée des activités de loisir culturel. Toutefois, pourquoi les loisirs et comment ceux-ci impactent-ils la vie individuelle, communautaire, sociale et professionnelle ? Quelles peuvent être dans leur dimensionnalité respective, les fonctions du loisir ?

III.4. FONCTIONS DU LOISIR

Face à une société moderne absolument dépendante d'une technologie dont l'accroissement et la diversité des supports modifient progressivement notre mode, notre style, notre rythme et notre qualité de vie ; face aux diverses tensions, agitations et préoccupations sociales nées de la complexité de la modernisation et du phénomène d'urbanisation ; face aux conséquences ainsi identifiées, liées au temps de travail mécanisé et stéréotypé, la pratique et la consommation du loisir apparaissent fondamentale pour tout homme et pour toute société, au regard des fonctions majeures véhiculées par ladite activité. En effet, les loisirs constituent des expériences bénéfiques entraînant systématiquement des conséquences positives qu'il est nécessaire d'examiner de manière méthodique. D'où l'objet de cette partie qui s'articule autour des fonctions psychologiques et sociales des loisirs. Les autres fonctions : thérapeutiques, symboliques et économiques, bien que nécessaires au processus de construction de la personnalité individuelle, collective et territoriale, ne seront pas abordées dans le cadre de cette étude parce que n'intégrant pas directement l'orientation souhaitée par cette thèse.

III.4.1. Fonctions psychologiques

Centrées principalement sur l'Homme, ces fonctions relèvent du biologique, c'est-à-dire ce que l'Homme bénéficie directement ou indirectement et, de manière

personnelle, de l'effet du loisir. Il s'agit ici de la thèse des trois "D" défendue par Dumazedier (1962) à savoir :

- le délassement ;
- le divertissement ;
- le développement.

Pour les commodités de cette analyse, nous allons isoler ces différentes variables de la fonction psychologique du loisir, sans toutefois ignorer leur interaction, leur corrélation ainsi que leur imbrication positive.

III.4.1.1. Délassement

En 1948, l'assemblée générale des Nations Unies (NU) a reconnu dans la Déclaration Universelle des Droits de l'Homme (DUDH) que : « *tout homme a droit au repos et aux loisirs et notamment à une limitation raisonnable de la durée de travail et des congés payés périodiquement* ». Dans cette perspective, la Charte de loisir élaborée par l'Association Internationale du Loisir et de la Récréation stipule dans son préambule que : « *tout homme a droit au loisir* ». C'est dire que le loisir ne doit pas être considéré comme un privilège, un luxe mais comme un droit pour tous, au même titre que le droit à l'éducation, à la santé, à l'emploi. À cet effet, après une journée, une semaine ou une année de vie de travail, il faut se reposer, se délasser. Le repos participe ici de la récupération et de la recharge des énergies susceptibles d'entretenir et d'encadrer la force de production. C'est dire que le loisir délivre de la fatigue, de la lassitude. Il est donc réparateur des détériorations physiques et nerveuses provoquées par des tensions résultant des obligations, des contraintes, des exigences, des dogmes et des stéréotypes de la vie quotidienne et professionnelle. À cet effet, face à la pénibilité physique et mentale due au rythme contraignant de production et de rendement professionnel, il est nécessaire de récupérer, de se reposer en vue de se refaire, de se ressourcer, de recharger et de régénérer l'énergie dépensée pendant le temps de la production, pendant le temps engagé, le temps contraint. Pour Hourdin (1961, 76), « *l'homme ne peut pas toujours travailler. Il n'est même pas fait pour cela.*

Physiologiquement, il lui faut se reposer après qu'il eut fourni l'effort physique nécessaire à l'accomplissement du labeur quotidien ».

Tout compte fait, si le travail est source d'aliénation, d'assujettissement, d'asservissement, de stress, d'angoisse, de servitude, de surmenage, de fatigue physique et psychologique, de dépersonnalisation comme il a été démontré en amont, ôter la lassitude apparaît dès lors un exercice agréable qui repose de tout travail sérieux. En cela, et loin d'être une nécessité, le loisir reste un droit pour tout homme. Et qu'en est-il de la modalité relative au divertissement ?

III.4.1.2. Divertissement

La pratique ainsi que la consommation du loisir permettent de manière temporaire l'oubli de soi, la délivrance de l'ennui, de la monotonie, des stéréotypes engendrés par la parcellisation des tâches qui structurent le travail professionnel et quotidien. Il s'agit, dans la perspective du divertissement, de se recréer, de s'évader, de s'amuser en vue d'oublier momentanément les contraintes et les exigences de la vie du système social et professionnel. Le besoin de loisir implique donc, dans l'optique du divertissement, le besoin de rupture avec l'univers quotidien, avec la notion de monotonie, avec son environnement contraignant, sollicitant et stressant. Dans le divertissement, se trouve ainsi la recherche du rêve, du dépaysement, du plaisir et du bien-être. Pour Dumazedier (1966, 27), le divertissement doit orienter l'individu : *« soit vers des activités réelles, à la base de changement de lieu, de rythme, de style (jeux, voyage, sport), soit des activités fictives à base d'identification et de projection (théâtre, cinéma, roman) »*. Il s'agit ici de la recherche d'un ailleurs différent du milieu quotidien ou professionnel, favorisant ainsi une vie de complément, une vie de compensation, d'évasion et de quête permanente et constante d'un monde ou d'un environnement différent, d'un monde de rêve et de bonheur, d'un monde imaginaire, d'un univers fictif et merveilleux. D'ailleurs, dans l'analyse du merveilleux, Gouhier (1980, 166) précise que :

Qui dit merveilleux fait intervenir l'étonnement : mais toutes les émotions supposent un étonnement ou, comme disait Descartes, l'admiration ; la question est donc reculée : d'où vient cet

étonnement auquel le fabuleux donne ses couleurs ? La plus vive est peut-être due au subtil mélange de joie et de nostalgie que chantent les invitations au voyage, joie d'oublier une existence besogneuse et soucieuse, nostalgie de l'existence antérieure ou future, principe et fin de l'évasion [...].

Ainsi, la matérialisation de cette assertion va nous permettre de convoquer l'analyse de la notion de divertissement culturel et de divertissement événementiel.

III.4.1.2.1. Divertissement culturel

Il est question ici des activités axées sur la fiction, sur l'identification et sur la projection de soi dans le temps et dans l'espace. C'est le recours à l'univers imaginaire, au merveilleux, au rêve, à l'illusion. Par le recours aux effets spéciaux¹⁰⁵, aux effets de l'ingénierie de la scénographie, du maquillage, du son et de la lumière favorables à la création d'une illusion scénique, romanesque et à l'aventure, tout s'oppose et tout *«rapproche le monde de la scène et la scène du monde»*, souligne Gouhier (1980, 9). Aussi renchérit-il (1980, 17) : *« le drame est dans le monde avant d'être sur la scène »*.

Ainsi, à travers les techniques, les principes, les canons et les conventions artistiques, esthétiques, dramaturgiques et scéniques, le drame du monde est transformé en aventure scénique, en histoire et en situations nourries de péripéties, de rebondissements structurant ainsi l'évolution psychologique de l'intrigue. À cet effet, l'illusion scénique ne devient qu'un mythe fondé sur un ensemble de théories et de normes appliquées au domaine. Le spectateur-voyeur sait bien qu'il ne se passe rien de réel et de vrai sur la scène, sur l'écran de télévision. Mais, il feint de croire que le spectacle ou le film auquel il assiste est vrai et réel. C'est le principe de la dénégation développée par Uberself (1996). Pour la matérialisation et la création de cette illusion, de cet univers imaginaire, nous pouvons convoquer les filières artistiques suivantes :

- le cinéma ;
- la littérature ;
- les spectacles de théâtre et de danse ;
- la musique ;

¹⁰⁵ Techniques spécifiques à l'audiovisuel : cinéma et télévision.

- la télévision.

Ces différents supports se manifestent comme des plates-formes créées à des fins d'interprétation, d'invention des histoires ou des séries d'histoires, des situations ou des séries de situations et d'événements ou des séries d'événements pour la seule finalité de faire voyager, de faire rêver, mieux de divertir le destinataire, l'allocataire, le spectateur, le récepteur.

Par ailleurs, ayant mené une enquête dans cette perspective, certains échantillons de Dumazedier (1962, 147), faisant allusion à la vie imaginaire recherchée pendant la consommation d'une activité de loisir, déclarent que : « *Je ne vais pas voir des films tristes, la vie est assez triste comme ça* » ; ou encore : « *au cinéma, j'attends de rire, parce qu'on n'a pas souvent l'occasion de rire [...]* ».

En effet, l'inverse de la vie quotidienne est toujours recherché¹⁰⁶ par le consommateur. Si le divertissement culturel délivre de l'ennui et plonge dans un univers imaginaire, qu'en est-il du divertissement événementiel ?

III.4.1.2.2. Divertissement événementiel

Considéré comme toute manifestation limitée dans le temps et dans l'espace visant le plaisir, la satisfaction et l'information, l'événementiel se fonde sur la création artistique, le produit culturel, le rassemblement et la réflexion. Dans le cadre de l'orientation méthodologique de cette étude, nous allons axer cette partie sur l'événementiel culturel. Toutefois, il convient de souligner que le principe de tout événement culturel est de rassembler une foule de personnes autour d'une activité ou d'un ensemble d'activités ponctuelles et orientées vers l'atteinte d'objectifs bien déterminés. Les rôles de cette foule sont spécifiques et diffèrent justement d'un événement culturel à l'autre, d'un environnement spécifique à l'autre, d'une filière artistique à l'autre. Il en est de même des objectifs, des principes et des systèmes structurels et organisationnels.

¹⁰⁶ Cf. l'analyse sur le caractère libérateur du loisir.

Tout compte fait, l'événement culturel repose sur toute manifestation qui, elle, se fonde sur une activité ou une série d'activités ayant comme finalité :

- la satisfaction d'un besoin culturel ;
- le rayonnement et la vitalité de l'art et de la culture ;
- la rencontre ou le rapprochement entre le public et la création artistique dans un lieu et dans un temps donnés.

III.4.1.2.2.1. Objectifs de l'événement culturel

Dans le processus de l'ingénierie, la proposition ou l'organisation d'un événement culturel répond à un ensemble d'objectifs dont les principaux sont les suivants :

- mobiliser le public pour une communion effective et organisée autour de l'art et de la culture ;
- démocratiser et favoriser l'accès de tous à la culture, à l'art et au patrimoine communautaire et territorial ;
- favoriser l'élargissement ou l'expansion du public dans le processus de consommation des biens et services culturels de masse ;
- valoriser et promouvoir la consommation identitaire ;
- susciter et renforcer la promotion, le respect et l'expression de la diversité culturelle tant de la communauté que de l'environnement géographique d'implantation de l'événement culturel ;
- permettre une expression inter, intra et transculturelle d'où la notion de dialogue dans la diversité des expressions artistiques et culturelles ;
- favoriser l'ancrage ainsi que le recadrage territorial dans le processus de construction et de structuration de sa personnalité, de sa visibilité, de sa notoriété et de son image. Des modalités qui sont favorables à son attractivité, à son rayonnement.

En effet, la proposition des événements culturels dans le domaine des arts du spectacle permet l'atteinte des objectifs ci-dessus déclinés. Nous y reviendrons. Toutefois, quels sont les différents domaines d'expression de l'événement culturel ?

III.4.1.2.2.2. Champ de l'événement culturel

Au-delà de son existence physique, l'Homme, quel que soit sa communauté ou son territoire d'appartenance, éprouve toujours un réel besoin de s'exprimer et d'exprimer sa perception du système social dans ses dimensions à la fois statique et dynamique. Il veut par ce fait, poser un acte culturel afin de répondre à un besoin culturel. Cet acte fonde et approfondi sa relation avec lui-même, avec autrui, avec son identité culturelle et avec son environnement. Comme nous l'avons souligné avec Mendel (1972, 52), « *la culture est ce qui, dans le milieu, est dû à l'homme* ». L'homme est culture. Et à travers l'événement culturel, l'homme dit et exprime sa culturalité : son essence et son existence. C'est par son expression, par l'entremise de certaines manifestations culturelles et artistiques relevant du vaste champ de la culture, qu'il présente et se présente au monde.

Il est donc fondamental de cerner le champ de l'événement culturel afin de se rendre compte de sa diversité ainsi que de sa complexité au travers d'une typologie. À cet effet, les domaines artistiques suivants constituent le vaste champ de l'expression et de la consolidation de l'événement culturel. Il s'agit notamment :

- de l'art dramatique ;
- de l'art chorégraphique ;
- de l'art lyrique et musical ;
- de l'art cinématographique ;
- de l'art littéraire ;
- des arts plastiques, figuratifs, spécifiques et appliqués.

Des formes et des modes d'expression et de communication qui induisent une manière spécifique de dire et de se dire, d'observer et de s'observer, de dénoncer et de se dénoncer, d'exprimer et de s'exprimer en se référant aux différents supports techniques, aux conventions, aux principes et aux démarches artistiques et scéniques. En outre, les formes suscitées se matérialisent par l'organisation des activités artistiques et culturelles dont les principales sont les suivantes :

- festivals (spécialisés ou englobant /généralisant) ;
- cérémonies de vernissage et d'exposition ;
- foires culturelles et artistiques ;
- foires du livre, du cinéma ou des arts et de la culture ;
- carnavals ;
- caravanes culturelles et artistiques ;
- parades culturelles et artistiques ;
- concerts ;
- spectacles de théâtre, de chorégraphie et d'opéra ;
- rentrée ou clôture des activités culturelles et artistiques ;
- matinée, après-midi ou soirée culturelles ;
- journées portes ouvertes ;
- projections cinématographiques ;
- ciné-forum ;
- veillées culturelles ;
- dîner culturel ou dîner spectacle ;
- banquet ou gala culturel ;
- lecture spectacle ;
- cérémonie de dédicace et d'hommage ;
- journée, salon du livre ;
- nuit et journée des musées ;
- nuit et journée du patrimoine ;
- nuit et journée du théâtre ;
- nuit et journée de la danse ;
- nuit et journée du cinéma ;
- nuit et journée de la musique ;
- etc.

Chaque événement culturel développe, pour atteindre ses objectifs préalablement définis, une activité ou une série d'activités. Cependant, suivant qu'elle

soit à capacité prédéterminer¹⁰⁷ ou ouverte¹⁰⁸, chaque activité culturelle proposée, respecte une ingénierie et une méthodologie précises, développe un ensemble de spécificités et de principes à savoir :

- une philosophie suivant ses objectifs à atteindre ;
- une organisation spécifique ;
- un fonctionnement spécifique ;
- un horaire ;
- un public précis ;
- un lieu déterminé ;
- des contraintes logistiques, temporelles, environnementales, financières et humaines.

Dans chaque cas, les moyens utilisés ou à utiliser et les diverses ressources mobilisées ou à mobiliser, varient selon la taille et la spécificité de l'événement à organiser. Et dans la plupart des cas, leur conception ainsi que leur organisation nécessitent à la fois des compétences managériales et artistiques adaptées.

En somme, la fonction de divertissement a permis d'analyser le divertissement culturel comme mode opératoire du loisir dont l'objectif est de nous évader, de nous transporter vers un univers imaginaire et fictif. Cependant, qu'en est-il de la modalité relative au développement ?

III.4.1.3. Développement

La notion de développement inhérente à la consommation des activités de loisir, ne s'oriente pas exclusivement vers le développement quantitatif ni compétitif, propre au phénomène de la mondialisation. Il est question ici d'un développement qualitatif qui se matérialise autour des variables suivantes : amélioration des relations avec soi et avec autrui, amélioration de ses capacités créatrices et artistiques, amélioration de ses potentialités intrinsèques en vue de développer son esprit de créativité et d'innovation, dans le processus d'émancipation, de construction et de structuration de sa personnalité

¹⁰⁷ Nombre de spectateurs connu au travers d'une billetterie définie.

¹⁰⁸ Nombre de spectateurs indéterminés.

et de son identité. La compréhension de la notion du développement dans la perception du loisir, est synonyme d'amélioration des capacités physiques, intellectuelles, artistiques et créatrices. Il s'agit ici du développement humain qui intègre la notion du bien-être personnel et social.

Tout compte fait, l'homme trouve dans les activités de loisir une compensation, une médication, une régulation, une thérapie, une catharsis. Outre les fonctions psychologiques ayant convoqués l'analyse des trois "D", se trouve en bonne place la fonction de socialisation.

III.4.2. Fonction de socialisation

La société dans laquelle nous vivons, génère un ensemble de statuts sociaux : professeurs, élèves, directeurs, subalternes, agents, concepteurs, exécutants... Et, à chaque statut, correspond un rôle social qui obéit à certaines normes, et véhicule un ensemble de valeurs. Pris dans ce sens, la socialisation devient un processus à partir duquel l'individu apprend, intègre et intériorise différentes formes de comportements sociaux suivant sa position sociale et professionnelle, son environnement ainsi que son style de vie.

À cet effet, l'interaction société-homme permet au second de construire et de structurer sa propre personnalité, et de s'adapter aux normes du groupe dans lequel il vit. Ainsi, par la socialisation, l'individu apprend à vivre en société¹⁰⁹. La socialisation peut donc être considérée comme un rapport avec soi et avec autrui, avec le groupe.

De ce qui précède, quel peut être le rôle des loisirs dans la construction de la socialisation ?

III.4.2.1. Rôle du loisir dans la socialisation

Face aux préjugés sociaux, face à l'hostilité, à la déchéance relationnelle et comportementale, à l'isolement et à la solitude : facteurs inhérents du monde contemporain et de la consommation des supports des TIC, le loisir dans un contexte

¹⁰⁹ Il intègre une manière de faire, d'être, de sentir, d'agir, de penser, de dire ...

pareil, représente un véritable moyen d'orientation sur la vie, et dans le processus de construction et de structuration de l'identité sociale, éthique et culturelle. Il enseigne la vie et mobilise pour la vie. La consommation du loisir est l'expression du vouloir vivre ensemble dans un construit collectif et synergique. Ainsi, en régulant le comportement social, le loisir valorise le partage des normes et valeurs sociales et citoyennes. Et, si le travail isole, désocialise et déconstruit, le loisir lui, rassemble, resocialise et reconstruit. À cet effet, se dégagent trois rôles essentiels : un rôle d'éducation, un rôle d'intégration¹¹⁰ et un rôle de cohésion¹¹¹.

Le loisir fait donc de l'individu un membre de la communauté, un citoyen du territoire, un être social d'où les notions de brassage, de communion, de rupture de frontières hiérarchiques, d'acceptation de soi et de l'autre malgré ses particularités, ses spécificités ethniques et identitaires. La matérialisation de ce qui précède n'est possible qu'à travers les spectacles de théâtre, de danse et de musique, des projections filmiques, l'organisation des œuvres de vacances et des séances d'expositions...

En somme, il était question dans ce chapitre d'examiner les caractéristiques spécifiques du loisir qui se résument en termes de libérateur, d'hédonistique, de gratuit et de personnel. Toutefois, la compréhension du loisir a permis de convoquer l'examen de la notion de parcellisation du temps. Ce qui a conduit à l'analyse des découpages temporels suivants : temps de travail (temps contraint), temps libre et temps de loisir. Par ailleurs, la typologie et les spécificités du loisir ont été analysées présentant ainsi le loisir comme un support de divertissement culturel. Tout compte fait, si le temps de travail procure un salaire, de l'argent en contrepartie, lequel salaire reste le moyen idéal de satisfaire un ensemble de besoins vitaux, et de se livrer à un ensemble de loisir, si l'environnement du travail est fait de stress, de pénibilité existentielle, de fatigue nerveuse et physique, de soucis et de pensées multiformes, il faut créer un autre environnement de loisir. C'est-à-dire un environnement de compensations, de récréation, de recadrage des aspects relevant du physique et de psychologique. Cet

¹¹⁰ Fonction microsociologique : moi-société. L'individu se détache ici de ses particularismes pour être un citoyen.

¹¹¹ Fonction macrosociologique : moi-eux-société.

environnement pourrait se fonder sur un ensemble d'activités relevant du domaine du loisir culturel d'où la notion d'industrie de loisir, d'industrie de compensation dont l'existence ne peut être possible que suite à la présence d'un ensemble d'infrastructures professionnelles et appropriées à l'offre culturelle et artistique.

Autrement dit, dans quels types d'environnement et auprès de quelles catégories d'infrastructures pourront se développer ou se déployer certaines activités pratiques et récréologiques dans le domaine du loisir culturel ? Voilà qui introduit l'analyse sur les infrastructures culturelles.

CHAPITRE IV : INFRASTRUCTURE CULTURELLE : ANCRAGE THÉORIQUE

Dans le champ de l'économie, la modalité consommation d'un produit industriel reste le moyen principal qui permet de faire fonctionner et de rentabiliser une entreprise, une organisation. Mais, à bien observer, ce n'est pas la seule et l'unique modalité. Car le savoir, l'innovation et la recherche sont également considérés comme des valeurs à prendre en compte dans la marche de la dynamique sociale et organisationnelle. C'est dire que si le marché est le cadre écologique en vue de l'expression de l'offre et de la demande, si l'environnement est le cadre écologique de l'homme, l'installation culturelle quant à elle, représente le cadre écologique de la culture, de l'œuvre d'art, des spectacles vivants. Autrement dit, c'est dans une infrastructure culturelle que s'expriment et se manifestent les arts du spectacle. À cet effet, il est nécessaire de favoriser, de faciliter, d'encadrer et d'accompagner la vie de l'action artistique et culturelle dans ses dimensions de création – de production – de diffusion – de conservation – de formation. Cet encadrement et cet accompagnement permettront de susciter l'échange des idées, des pensées, des expériences et des courants esthétiques et artistiques qui stimuleront ou renforceront une vision mutuelle et synergique entre les créateurs, les techniciens, les administrateurs et les consommateurs. Ce qui permet de démontrer l'importance de l'infrastructure dans le processus de consommation et du développement culturel en général, et des spectacles vivants en particulier. Ainsi, en pensant, en planifiant, en construisant et en développant les infrastructures à vocation culturelle dans un territoire donné, nous développons l'identité culturelle et par ricochet, nous développons la création artistique ainsi que la consommation du produit culturel au sein de ce territoire.

À l'examen de ses missions tant générales que spécifiques, l'infrastructure est d'un apport fondamental dans la vie culturelle et économique de l'environnement dans lequel elle est implantée. C'est dans cette perspective que se positionne le présent chapitre qui s'articule autour de la monographie globale ainsi que de la présentation générale et spécifique de l'infrastructure culturelle. En référence aux travaux de Bernier

et Marcotte (2011, 2), il faut souligner que le présent chapitre se limite principalement aux « *infrastructures culturelles matérielles et tangibles* ». L'objectif recherché est de recenser et de dresser un panorama des espaces physiques et tangibles, susceptibles d'accueillir ou d'offrir, de diffuser et de promouvoir les activités culturelles et artistiques suivant leurs caractéristiques spécifiques, techniques, artistiques. Mais avant d'y arriver, nous proposons une littérature orientée sur la connaissance des infrastructures culturelles dans leurs généralités, leurs fonctionnalités, leurs typologies suivant un ensemble de paramètres qui concourent à leurs classifications et à leurs principes.

IV.1. INFRASTRUCTURES CULTURELLES : ESSAI DE DÉFINITION

Dans une mise en garde de la méthodologie de définition de l'infrastructure culturelle, Bernier et Marcotte (2011, 3) précisent que :

Il n'y a pas de théorie sur le rôle de l'infrastructure, cela explique probablement pourquoi on ne retrouve pas de définition générale, universelle. Mais on ne peut se contenter de dire qu'on reconnaît une infrastructure quand on la voit, il nous faut élaborer une définition pragmatique axée sur les besoins d'un inventaire à réaliser.

Dans le domaine spécifique réservé au génie civil, l'infrastructure est un bâtiment ou toute installation qui va de la fondation à la toiture, et qui a pour vocation de faciliter la vie des usages de la société. Suivant Bernier et Marcotte (2011), et d'après les différentes données théoriques recueillies dans le cadre de ce chapitre, intègrent le paradigme infrastructure, les notions telles : bâtiments, édifices, immeubles, équipements, installations, immobilisations, espaces, lieux, sites, ouvrages, parcs. Toutefois, dans le cadre spécifique relatif à la présente analyse et, pour des besoins d'uniformité de langage, de perception et de vision, nous allons faire usage de la notion infrastructure culturelle. À cet effet, l'analyse sur l'infrastructure culturelle convoque dans un premier temps un examen du concept, ensuite l'analyse des objectifs d'une infrastructure culturelle et enfin, ses caractéristiques.

IV.1.1. Définition

Étymologiquement, le concept infrastructure dérive du latin "*infra*" qui signifie : en dessous de, inférieur à, en bas de ; et de "*structura*" qui renvoie à la construction, à une structure, à une organisation. Il convient de relever que "*structura*" vient de "*struere*" c'est-à-dire bâtir, construire, aménager, ériger, élever, édifier, façonner, modeler. Il s'agit donc ici d'un ensemble d'ouvrages concrets, visibles, physiques et matériels, qui a nécessité à la base des études, des fondations et qui permet à terme, de soutenir une activité. Dans le cadre de cette étude, l'activité concernée est celle culturelle et artistique. D'où le vocable infrastructure culturelle qui renvoie à des infrastructures à vocation essentiellement et spécifiquement culturelle. Ces installations constituent des modalités de base pour la mise en place effective de l'épanouissement du produit culturel et de l'IC dans un territoire.

Sur un tout autre plan et d'après Bernier, Marcotte et Bertrand (2010, 9-10), l'infrastructure culturelle est :

Un bâtiment, un local ou un lieu physique qui a une longue durée de vie utile, dont la création comporte une période de gestation importante, qui n'a pas de substitut pertinent à court et à moyen terme, qui est doté de moyens matériels spécialisés, qui est majoritairement dédié à la réalisation d'une fonction culturelle de création, de production, de diffusion/distribution, de formation ou de conservation et qui joue un rôle spécial à d'autres facteurs de production dans les domaines culturels des arts visuels, métiers d'art et arts médiatiques, des arts de la scène, du patrimoine, des institutions muséales et des archives, des bibliothèques, du livre, du périodique, de l'enregistrement sonore, du cinéma et de l'audiovisuel ou de la radio et la télévision.

Bernier et al. (2010) précisent que l'infrastructure culturelle est une installation, un bâtiment professionnel hautement et adéquatement construit, adapté et équipé pour offrir, accueillir et accompagner les activités culturelles et artistiques. Il s'agit d'un édifice aux conditions techniques spécifiques et fondamentalement à vocation culturelle, artistique et éducative, ouvert à tous d'où la notion de service public. Les fondements de cet édifice sont orientés vers le fonctionnement utilitaire d'une organisation, d'un projet ou d'une action artistique et culturelle. Lieu d'accueil et de manifestation des activités culturelles et artistiques, l'infrastructure culturelle est un espace pensé, bâti, aménagé et équipé à la fois pour l'expression ainsi que pour

l'épanouissement des artistes et de leurs produits. Elle favorise ainsi l'interaction entre l'œuvre d'art – le public – l'artiste et le territoire. En d'autres termes, l'infrastructure culturelle est le lieu de rencontres, de rapprochements et de confrontations entre la culture et ceux qui veulent y accéder, entre ceux qui délivrent le message et ceux qui le reçoivent, entre les artistes et leur public. Pour la Revue "Réseau des villes créatives du Canada" (2008, 2) en partenariat avec le Centre d'Expertise sur la Culture et les Collectivités (CECC), les infrastructures culturelles sont des :

Espaces et biens physiques – qu'ils soient utilisés à temps plein ou épisodiquement, qu'ils aient une fonction unique ou qu'ils soient multifonctionnels, de nature contemporaine ou historique – conçus à l'intention d'activités et de produits culturels, et aptes à faire face et à répondre aux besoins particuliers liés aux activités culturelles et aux industries culturelles.

L'infrastructure culturelle est donc un support qui favorise la mise en relation de la création artistique avec un public-consommateur. C'est le lieu où se crée, se diffuse, se conserve et se consomme le produit culturel. Autrement dit, l'infrastructure culturelle se voit, se touche. Elle est tangible, palpable, concrète. C'est un lieu, un réceptacle, une institution, un temple spécifique où se côtoient les interactions dynamiques et constructives entre les composantes société – culture – œuvre d'art. D'après Villard (2010, 23), l'infrastructure culturelle « *accueille du public et développe une offre culturelle en direction de ce public* ».

Si cette partie a permis de comprendre la notion d'infrastructure culturelle, alors quelles peuvent être ses fonctions tant générales que spécifiques ?

IV.2.2. Fonctions de l'infrastructure culturelle

L'infrastructure culturelle est conçue et aménagée pour un but précis. C'est ce qui a été démontré dans l'approche conceptuelle. La présente partie va décliner quant à elle les fonctions de l'infrastructure culturelle. Toutefois, pour des besoins d'analyse méthodologique, nous allons examiner les missions de l'infrastructure culturelle.

IV.2.2.1. Missions de l'infrastructure culturelle

D'après les travaux de Bernier et al. (2010), de Villard (2010) et de Bernier et Marcotte (2011), l'infrastructure culturelle, construite ou réhabilitée, rénovée ou restaurée, est une réponse aux besoins suivants :

- besoin d'animation patrimoniale, culturelle et artistique ;
- besoin de sauvegarde, de diffusion et de promotion de l'identité culturelle et patrimoniale ;
- besoin d'émancipation culturelle et artistique tant du côté de l'homme que de celui de la communauté, du territoire, de la nation ;
- besoin d'éveil, de formation, d'information et de renforcement d'une éducation artistique dans les domaines de la pratique et de la consommation culturelle et artistique ;
- besoin d'espaces et de supports favorables à l'expansion de l'expression et de l'épanouissement individuel et communautaire : divertissement, délassement, évasion, distraction, éducation, développement ;
- besoin d'accompagner, d'encadrer, d'encourager ou de susciter la création de nouvelles voies et de nouvelles perspectives d'innovations artistiques et scéniques ;
- besoin de promotion permanente et constante du dialogue entre les différentes formes d'expressions culturelles et artistiques.

De ce qui précède, et dans leurs nomenclatures respectives, nous pouvons identifier les objectifs des infrastructures culturelles.

IV.2.2.2. Objectifs de l'infrastructure culturelle

De la proposition des missions ainsi énumérées, nous pouvons identifier de manière non exhaustive les objectifs ci-après :

- développer le sens du patrimoine culturel, le goût des arts, des réalisations et des innovations artistiques et culturelles ;
- soutenir, encourager, renforcer, accompagner et encadrer la création ainsi que l'éducation artistique ;

- former, informer, initier, recycler et perfectionner aux différentes disciplines ainsi qu'aux divers métiers des arts et de la culture ;
- soutenir l'autoformation de chaque membre de la communauté ;
- stimuler et renforcer l'imagination et la créativité artistique, favorable à de nouvelles voies et de nouvelles perspectives artistiques et scéniques ;
- susciter, soutenir et renforcer la vie de l'action culturelle et artistique à travers la création, la production, la formation, la diffusion et la conservation ;
- offrir un espace adéquat et professionnel de travail, de rencontres et d'échanges ;
- contribuer à faire découvrir le patrimoine identitaire de la communauté, du territoire, de la nation en vue de promouvoir et de renforcer l'identité culturelle individuelle et collective ;
- servir de plate-forme tout en mettant à la disposition des acteurs concernés, des moyens appropriés pour la pratique et la consommation culturelle et artistique ;
- susciter et renforcer un dialogue permanent, constant et constructif entre créateur – interprète et public, suivant les exigences et les canons de chaque forme d'art ;
- lutter contre les inégalités sociales en favorisant la démocratisation de l'accès de tous à l'apprentissage, à la pratique et à la consommation artistique et culturelle sans distinction de race, de sexe, d'âge, de religion, d'obédience ethnique, linguistique et politique ; de nationalité ou de statut social ;
- créer une dynamique privilégiant le réseautage à divers niveaux¹¹² favorisant ainsi une synergie entre les différents acteurs issus du champ culturel et artistique.

L'infrastructure culturelle est donc au service de l'art et de la culture, au service des spectacles vivants et de toutes les autres formes d'œuvres d'art. Elle leur donne un

¹¹² Municipal, départemental, régional, national, international.

sens, une valeur. Ce qui favorise leur vitalité, leur visibilité, leur rayonnement, leur épanouissement, leur référencement ainsi que leur labellisation. Ainsi, à la lecture de ces fonctions, Dumazedier (1962, 122) précise que l'infrastructure culturelle, dans leurs généralités comme dans leurs spécificités, permet : « *La réduction de l'écart culturel entre le créateur et le public, entre le spécialiste et le profane, entre les classes instruites et les autres [...] d'inciter les individus à une participation active à la vie sociale et culturelle* ». Ce qui démontre que la présence dans un environnement donné d'une infrastructure culturelle donne aux activités culturelles et artistiques le droit d'être conçues, d'exister, de s'exprimer, d'être vues, d'être consommées, d'être exploitées, d'être diffusées. En outre, elle participe à l'émancipation culturelle du public, à l'épanouissement de l'œuvre d'art, à l'ancrage culturel du territoire, à une esthétisation urbaine.

En effet, afin de permettre une vitalité culturelle et artistique, le succès de l'équipement culturel se fonde sur les paramètres dont les fondamentaux sont les suivants :

- le confort et la superficie des locaux ;
- la taille de l'infrastructure suivant les exigences et les nécessités techniques et technologiques émergentes, artistiques et normatives ;
- la diversité de l'offre culturelle et artistique en termes de projets culturels, d'activités et de manifestations artistiques et culturelles proposées ou à proposer ;
- l'étendue du réseau de partenaires en vue de l'élargissement de la clientèle pour une consommation réfléchie, planifiée et organisée dans le temps et dans l'espace.

Ainsi, les activités, les projets, les "concepts" et les programmes culturels développés ou à développer, deviennent une véritable rampe de lancement, de promotion et de renforcement de la vitalité culturelle et artistique de la communauté, du territoire, de la nation. Toutefois, comment considérer l'infrastructure culturelle comme fondement de l'expression d'une vitalité culturelle et artistique ?

IV.2.3. Infrastructure culturelle : fondement d'une vitalité culturelle et artistique

Le produit culturel, pour être à la fois conditionné¹¹³ et positionné¹¹⁴ dans le vaste paysage des arts de la scène, pour se développer, s'émanciper et se faire connaître, a besoin d'un espace, d'un site, d'un lieu, d'un marché. Lequel lieu, en tant que temple et réceptacle de la culture, se fonde et se focalise sur la présentation culturelle, sur l'ostentation au sens étymologique du terme. C'est dire qu'à travers son vaste programme culturel, ses actions et ses activités culturelles et artistiques proposées, l'infrastructure culturelle procure une dynamique de la vie de l'action culturelle et artistique du territoire dans lequel elle est implantée.

En effet, la facilitation de la rencontre entre l'œuvre d'art – l'artiste et le public, nécessite indubitablement des immobilisations culturelles, des lieux adaptés et spécialisés pour la pratique et la consommation des productions et des expressions culturelles et artistiques, favorables à la vitalité de l'action culturelle et artistique. À cet effet, afin que s'exprime l'art et la culture dans toutes leurs dimensions, chaque infrastructure propose un élément ou un ensemble d'éléments dont les principaux sont les suivants : une artothèque, une photothèque, une médiathèque, une théâtrethèque, une cinémathèque, une vidéothèque, un ciné-club, une bibliothèque, une salle de répétitions, une salle de spectacles avec régies complètes. C'est dire que pour avoir accès à un livre, à une documentation spécifique et spécialisée dans un domaine précis, à une archive, à un spectacle, à un film, à toute collection d'art, le public ne peut que converger vers des lieux principalement conçus, construits et spécifiquement dédiés à chaque forme d'expression artistique et scénique. Ainsi, l'infrastructure culturelle présente un effet d'entraînement sans précédent sur l'effectivité de la production, de la création, de la diffusion, de la circulation, de la promotion, de l'exploitation et de la consommation des activités culturelles et artistiques. Ce qui suscite et renforce le processus de familiarisation et de fidélisation de la population riveraine avec ladite infrastructure.

¹¹³ Suivant et respectant les principes relatifs à l'ingénierie de la conception d'une œuvre d'art.

¹¹⁴ Suivant et respectant les principes relatifs à l'ingénierie du marketing culturel.

Tout compte fait, l'infrastructure culturelle est créée pour exposer, vendre l'œuvre d'art et favoriser l'éclosion des talents et des projets culturels. Elle se positionne donc comme un support qui permet de donner vie à l'art, à la culture, aux spectacles vivants. À cet effet, sa construction ainsi que son étalement et ses caractéristiques sont des éléments à examiner. Ce qui fera l'objet de la prochaine partie.

IV.3. INFRASTRUCTURE CULTURELLE : APPROCHE D'APPRÉCIATION

Dans le processus de classification des infrastructures culturelles, nous pouvons distinguer avec Bernier et al. (2010) des lieux culturels d'après les approches structurelles, opérationnelles et fonctionnelles, qui permettent leur identification ainsi que leur catégorisation :

- l'approche demande ;
- l'approche offre.

IV.3.1. Approche demande

Cette approche prend en compte un nombre considérable d'infrastructures au sein desquelles les publics-consommateurs, les amateurs ou les professionnels peuvent avoir accès à l'offre culturelle et artistique. Il s'agit des infrastructures qui, au départ, n'ont pas été dédiées, ni conçues ni aménagées spécifiquement pour des raisons ou pour des besoins de consommation culturelle et artistique. D'après Bernier et al. (2010, 6), « *cette approche inclut [...] un nombre [...] d'infrastructures qui ne sont pas dédiées, conçues et aménagées spécifiquement pour des fonctions culturelles* ». Mais au regard de l'approche demande, ces infrastructures peuvent être transformées en infrastructures culturelles. À titre illustratif, les concerts ont souvent été programmés au Palais Polyvalent des Sports de Yaoundé (PAPOSY) et au Stade Omnisports de Yaoundé. Or ces deux infrastructures, à la base, ne sont pas conçues pour assurer et assumer les fonctions culturelles.

En d'autres termes, et suivant cette approche, toute infrastructure ou tout espace, quel que soit sa nomenclature ou sa fonction première, une fois identifiée et retenue, peut être susceptible de subir une mutation spontanée et momentanée en vue

d'accueillir un produit culturel, une manifestation culturelle et artistique. Ainsi, en l'absence des infrastructures culturelles adaptées et professionnelles, en l'absence des équipements techniques et technologiques, les différents acteurs du champ artistique et culturel sont contraints de recourir à des solutions de rechange, en allant vers des espaces peu ou non adaptés, pour réaliser leurs activités respectives. Tout est fonction de la spécificité de la demande et du produit culturel concerné, de l'action culturelle et artistique concernée. Le public-consommateur pourra donc avoir accès au produit culturel dans l'espace identifié à cet effet par le promoteur, l'organisateur ou le porteur du projet d'action culturelle. Ainsi, les lieux non-culturels suivants peuvent être occasionnellement ou momentanément considérés comme espaces culturels :

- un stade ou toute aire de pratique sportive ;
- un palais des sports ou un complexe sportif ;
- une salle de classe dans un établissement primaire, secondaire ou supérieur ;
- un amphithéâtre ;
- une salle de conférence dans un hôtel ;
- un immeuble ou tout bâtiment abandonné ;
- une friche industrielle ;
- une place publique ;
- un carrefour ;
- une cours de récréation ;
- une salle des actes d'un hôtel de ville ;
- une salle de fêtes ou de banquets ;
- une salle de réunions ;
- un parvis ;
- une église ;
- un centre ou un foyer communautaire ;
- une maison d'habitation ;
- etc.

En effet, juste pour l'instant de la tenue de l'activité, les espaces suscités peuvent être transformés temporairement en lieu culturel en vue d'accueillir, de favoriser la diffusion ou la promotion des activités et des manifestations artistiques et culturelles. À l'opposé, qu'en est-il de l'approche offre ?

IV.3.2. Approche offre

L'approche offre concerne exclusivement les infrastructures qui sont conçues, construites et aménagées expressément et spécifiquement pour la pratique, la diffusion, la visibilité, le rayonnement, l'épanouissement, la promotion ou pour la consommation du produit culturel et artistique, d'un événement culturel. Il s'agit des infrastructures à fonction essentiellement culturelle et artistique. Ces infrastructures, en tant que réceptacles ou initiatrices des activités culturelles spécifiques ou générales, spécialisées ou multiformes, peuvent être dédiées à un domaine d'expression artistique : théâtre, musique, danse, cinéma, littérature, arts appliqués et visuels, suivant un équipement spécifique et adapté à la filière artistique concernée. En outre, elles peuvent être dédiées à plusieurs filières artistiques suivant le principe d'intégration interne.

Comme équipement relevant de l'approche basée sur l'offre, nous pouvons citer en exemple :

- un musée : d'art, de sciences, d'histoire, technique, ethnologique ;
- une galerie d'art ;
- un centre culturel ;
- une académie d'art ;
- un institut d'art ;
- un conservatoire ou toute école d'art en tant qu'établissement de formation initiale et continue, spécifique et spécialisée dans une forme d'expression artistique précise : musique, théâtre, danse, cinéma, arts plastiques ;
- une bibliothèque entendue comme principal lieu de dépôt et de prêt des livres avec en extension :
 - une salle de lecture ;

- une salle polyvalente de répétitions et de spectacles pour diverses propositions d'activités scéniques et ludiques ;
- une section discothèque d'écoute sur place et de prêt ;
- une section artothèque ;
- une section d'audiovisuel pour les projections de diapositives et l'utilisation de vidéocassettes ;
- une section cinémathèque ;
- une section théâtrethèque ;
- une section vidéothèque ;
- une section photothèque ;
- une section médiathèque ;
- un théâtre avec une principale salle pour les représentations scéniques et des salles spécifiques pour la documentation en rapport direct avec l'art dramatique ;
- un cinéma avec une principale salle de projection et des salles spécifiques relatives à la documentation sur l'art filmique ainsi que sur le langage et la sémiologie cinématographiques ;
- un ciné-théâtre ;
- un cinéma de quartier pour l'animation cinématographique de proximité ;
- une maison des arts et de la culture ;
- une maison de la culture ;
- un foyer culturel ;
- une maison des jeunes ou une Maison des Jeunes et de la Culture (MJC) ;
- un centre d'action culturelle et artistique ;
- un centre dramatique ;
- un centre chorégraphique ;
- un centre cinématographique ;
- un auditorium ;
- un palais de la culture ;
- un palais des arts et de la culture ;
- un complexe culturel ;

- un multiplexe culturel ;
- un mégaplexe culturel ;
- un opéra¹¹⁵.

Suivant le critère offre, chaque infrastructure culturelle ainsi identifiée, propose à l'ensemble de son auditoire et de toute la communauté artistique et culturelle, une offre culturelle et artistique diversifiée et complexe suivant un chronogramme élaboré en amont. C'est dire que la modalité accès à l'art et à la culture reste la modalité commune et convergente de toute infrastructure culturelle. Cette modalité lui permet d'assumer et d'assurer sa fonction première : celle culturelle. Toutefois, dans les prochaines analyses, nous allons nous rendre compte que chaque type d'infrastructure culturelle convoque en son sein son modèle d'analyse au regard de ses spécificités. Mais avant d'examiner les différents aspects qui définissent les caractéristiques d'une infrastructure culturelle, nous allons nous permettre d'analyser la notion d'offre culturelle.

IV.3.2.1. Définition de l'offre culturelle

D'après les travaux de Werquin (2006, 54), que ce soit dans le théâtre, le cinéma, les arts graphiques ou la littérature, l'offre culturelle peut prendre de nombreuses formes dont nous pouvons citer les principales :

- la diffusion auprès du public ;
- la création et la production d'œuvre ;
- la conservation des œuvres ;
- la formation du public à la réalisation ou à la compréhension des œuvres ;
- la commercialisation d'objet culturel tel que le disque ou le livre.

¹¹⁵ En architecture, souligne le Ministère de la Culture de l'Algérie (2008, 165), un opéra est un bâtiment spécialement conçu pour la représentation des opéras. Et, l'opéra est un terme générique qui désigne une œuvre destinée à être chantée sur scène, appartenant à un genre musical vocal classique combinant la musique, le chant, les décors, la mise en scène, la direction d'acteur, parfois la danse, qui contribuent à faire de ce type de spectacle, un art total, un spectacle complet.

Bien qu'intégrant les différents éléments issus du vaste champ de définition de l'événement culturel, Werquin (2006) souligne que l'infrastructure culturelle assume et assure un rôle fondamental dans l'organisation de la programmation, de la création, de la diffusion, de l'imitation ; dans l'organisation de la rencontre entre les différents acteurs du secteur et le public – consommateur de l'œuvre d'art. Toutes ces activités se regroupent sous le vocable d'événement culturel (ce qui a fait l'objet d'une analyse dans le chapitre précédent).

L'organisation de ces événements culturels repose sur l'atteinte des objectifs suivants :

- mobiliser le public autour de l'art et de la culture ;
- favoriser l'élargissement de la consommation et de la pratique artistiques ;
- valoriser l'expression artistique ainsi que de l'identité culturelle ;
- permettre la construction et la dynamique d'un réseau culturel et artistique de circulation ;
- donner goût à l'interrogation des formes qui nous entourent et d'inviter chacun à s'approprier ces questionnements.

Chaque événement convoque un ensemble de principes en rapport avec son organisation spécifique et technique, son public et son horaire, un investissement spécifique de l'environnement, de l'espace au regard des dispositions techniques et artistiques à prendre.

IV.3.3. Caractéristiques d'une infrastructure culturelle

Une infrastructure se reconnaît à travers la vue, et son érection ou son existence dans un environnement quelconque donne vie à une activité culturelle spécifique. Suivant les caractéristiques proposées par "Statistique Canada" et reprises par Bernier et al. (2010, 7), les équipements culturels comportent des spécificités ci-après :

- un ouvrage méthodiquement conçu et rigoureusement construit. Cet ouvrage a une longue durée de vie utile pour la visibilité de l'art et de la culture ;
- sa création comporte une assez longue période de gestation, de conception, d'étude de faisabilité et de mise en œuvre suivant des codes et des exigences normatives, techniques, esthétiques, artistiques, fonctionnelles. Il propose des

dimensions spécifiques orientées vers l'accueil, la proposition des activités ludiques et scéniques ;

- c'est un ouvrage qui assure et propose auprès d'une clientèle générale, spécifique – professionnelle ou amatrice, un flux de biens, d'activités et de services en rapport avec l'art et la culture ;
- c'est un ouvrage dont les actifs sont importants parce qu'ils sont complémentaires à d'autres biens, d'autres activités/services et (ou) facteurs de production et de diffusion.

Ces spécificités respectent les exigences de normes de construction, les exigences sécuritaires, réglementaires ainsi que les prescriptions générales concernant les équipements relevant du domaine public. Ceci dans le but de protéger le public, les biens culturels et les artistes. Toutefois, dans le processus d'intervention globale relevant du domaine des spectacles vivants, chaque infrastructure culturelle propose un projet d'animation culturelle, clairement défini et justifié, doté de moyens financiers, humains, matériels et administratifs tant pour son organisation que pour son fonctionnement utilitaire. Si toute infrastructure culturelle relève du domaine public et offre des services publics. Alors, à quoi renvoie le caractère public d'une infrastructure culturelle ?

IV.3.3.1. Caractère public d'une infrastructure culturelle

L'infrastructure culturelle s'inscrit dans le cadre des services publics. C'est dire qu'elle propose des activités menées par « *une collectivité publique en vue de donner satisfaction à un besoin d'intérêt général* », d'après Villard (2010, 17). L'infrastructure rend donc accessible les produits culturels d'un artiste à un public. En effet, la notion d'accessibilité de définit « *en terme de cadre bâti et de confort d'usage de l'équipement, d'information et de communication et de l'offre culturelle et de pratiques artistiques* », précise Villard (2010, 17-18).

C'est dans ce sens que les infrastructures de propriété privée à usage privé sont éliminées de cette partie. À cet effet, et d'après Bernier et al. (2010), le studio d'enregistrement ou la salle de projection cinématographique situé dans le domicile

privé d'un amateur, d'un cinéphile et réservé à lui-même, aux membres de sa famille et à ses amis, pour leurs expériences diverses mais personnelles, n'a pas d'intérêt pour cette étude. Dans la même perspective, nous intégrons la présence dans un ménage d'un orgue, d'une salle de musique, d'une bibliothèque familiale. Tous ces espaces et équipements cités ne véhiculent aucun caractère public. Tout espace qui souhaiterait être considéré comme espace culturel et artistique, dans ses dimensions de création – de diffusion – de conservation, doit avoir un accès public, dont un caractère public parce que proposant des services et biens publics. Il peut s'agir, par exemple, d'un accès au grand public, d'un accès à un public spécifique tel que les créateurs, les professionnels, les journalistes culturels, les critiques d'art.

Pour Bernier et al. (2010, 7), les considérations suivantes permettent d'appréhender la définition du terme ou du caractère public d'une infrastructure culturelle :

1. Soit que l'infrastructure est la propriété du secteur public ou que l'administration publique y a une participation active [...].
2. Soit que l'État juge souhaitable d'intervenir dans certains domaines, et l'infrastructure considérée aura un caractère public [...].
3. Soit que l'infrastructure joue un rôle dans l'économie et la société ; on se réfère ici aux fonctions de l'infrastructure.

Ces différentes orientations sémantiques permettent de positionner et de redimensionner le caractère public d'une infrastructure culturelle. Il s'agit donc de voir la notion d'intérêt général dans la mise en œuvre des activités d'une infrastructure culturelle. Car une infrastructure culturelle non seulement intègre mais surtout, offre des activités d'intérêt général au service du public. À cet effet, le paradigme service public est ici soumis à des règles de droit public qui repose sur trois piliers fondamentaux :

- la continuité : satisfaction des besoins de la clientèle ;
- l'adaptabilité : principe de mutabilité des besoins de la clientèle ;
- l'égalité : le souci d'équité aux usagers.

Tout compte fait, un espace n'est public pas uniquement pour celui qui le crée, qui y diffuse des activités ou qui le consomme, il l'est aussi parce qu'il est une

propriété du secteur public. Nous pouvons aussi relever que l'administration publique pourrait y avoir une forte implication dans son fonctionnement, sa structuration, son organisation et la définition de son statut, la qualité et la quantité de ses offres et services. C'est dans cette logique que se décline le caractère culturel d'une infrastructure culturelle.

IV.3.3.2. Caractère culturel d'une infrastructure culturelle

La dimension publique n'est pas le seul critère de définition d'une infrastructure culturelle. Pour considérer le caractère culturel de l'infrastructure, elle devrait être conçue, bâtie, aménagée et minutieusement réfléchie suivant des données et des normes spécifiques en termes d'acoustique, d'éclairage, de cintres, de dispositions techniques, sécuritaires et spatiales de la salle et de la scène, etc., et poursuivant une mission de promotion et de diffusion des valeurs culturelles et artistiques adaptée à certaines formes d'expression artistiques¹¹⁶. La prise en compte de ces dispositions techniques et artistiques permet à l'infrastructure de servir en permanence uniquement et principalement l'art et la culture. Ce sont donc des questions de finalités qui alimentent l'existence, la raison d'être d'une infrastructure culturelle : son rôle dans la création, la production, la diffusion, la conservation, la formation, l'information et la pratique des activités culturelles et artistiques, ainsi que sa place dans la construction de la vie et de la trajectoire du produit culturel.

Les infrastructures culturelles diffèrent les unes des autres suivant leur affirmation identitaire, leur nature, leur ampleur, leur importance, leur structuration, la dimension ainsi que la spécificité de leurs fonctions, l'unicité et (ou) la multiplicité de la richesse et de la diversité de leurs offres suivant leurs différents champs d'intervention et d'expression. Prises dans ce sens, les infrastructures culturelles sont un socle, un fondement de la dynamique d'une vie culturelle et artistique. Ce qui permet d'induire une rencontre entre une population et sa culture, entre un public et une

¹¹⁶ Une installation culturelle devant accueillir une exposition d'œuvres d'art par exemple, ne doit pas fondamentalement se limiter à quelques panneaux d'accrochage. Il faudra un système d'éclairage spécial et approprié, pouvant garantir la qualité artistique et esthétique des œuvres à exposer. De même, un théâtre ne va pas se limiter aux quatre murs, mais à la présence des cintres, d'une scène, des loges, des systèmes acoustiques et d'éclairage... avec des projecteurs adaptés techniquement et spécifiquement à la manifestation proposée ou à proposer.

œuvre d'art. Les infrastructures culturelles sont donc un lieu de rendez-vous où les citoyens, sans distinction aucune, consomment et expriment leur identité, leur culturalité, leur patrimoine suivant les supports de transmission ci-après :

- la littérature ;
- le théâtre ;
- la danse ;
- la musique et le chant ;
- le cinéma et ;
- les arts appliqués, spécifiques et visuels.

C'est dire que les installations culturelles sont un lieu fondamental où se développe et se renforce la vitalité culturelle et artistique. Ces installations culturelles sont de plusieurs types.

IV.4. TYPOLOGIE DES INFRASTRUCTURES CULTURELLES

La catégorisation ainsi que la systématisation des infrastructures culturelles ne peuvent s'établir que suivant une analyse des principaux paramètres et facteurs.

IV.4.1. Paramètres de définition d'une infrastructure culturelle

Trois paramètres permettent d'identifier et d'appréhender une infrastructure culturelle. Il s'agit notamment :

- du paramètre compétence territoriale ;
- du paramètre activités ;
- du paramètre fonction.

IV.4.1.1. Paramètre compétence territoriale

Pour Marcotte et al. (2010), le paramètre compétence territoriale renvoie à la classification géographique du client, du produit culturel. Dans le cadre de cette thèse, ce paramètre décline l'appartenance territoriale ou géographique de l'infrastructure culturelle. Cette appartenance obéit au découpage administratif du territoire. À cet effet, nous pouvons identifier dans un même territoire :

- les infrastructures culturelles à vocation nationale ;

- les infrastructures culturelles à vocation régionale ;
- les infrastructures culturelles à vocation départementale ;
- les infrastructures culturelles à vocation municipale ou locale.

À chaque compétence territoriale, va se présenter une typologie d'infrastructures en fonction des spécificités géographiques, historiques, économiques, politiques, culturelles et démographiques du milieu d'implantation. À cet effet, nous aurons des infrastructures culturelles d'attache :

- en milieu rural ;
- en milieu semi-urbain ;
- en milieu urbain.

Dans ce contexte, la planification de la construction ainsi que de l'étalement d'une infrastructure culturelle respectent à la fois les forces et les faiblesses, les atouts et les opportunités de l'environnement.

IV.4.1.2. Paramètre activités

Suivant ce paramètre, nous distinguons les infrastructures culturelles en fonction des activités offertes ou à offrir. Il s'agit d'intégrer ici la logique proposée par le Système de Classification des Activités de la Culture et des Communications du Québec (SCACCQ). Dans cette perspective, chaque manifestation culturelle, voire chaque offre artistique et culturelle, pourrait qualifier ou déterminer la spécificité de l'infrastructure culturelle ; d'où le tableau ci-après qui présente la classification suivant les domaines artistiques ci-après :

- domaine des arts vivants ;
- domaine des arts plastiques, spécifiques et appliqués ;
- domaine des arts du cinéma et de l'audiovisuel ;
- domaine de l'art de la littérature ;
- domaine du patrimoine.

Cette classification des infrastructures culturelles se matérialise à travers le tableau ci-après.

Tableau 3: Typologie des lieux culturels selon les filières et les offres.

Domaines artistiques	Filières artistiques	Œuvres d'art et offres culturelles	Types d'infrastructures
Arts vivants	Musique	- Album de musique - Single - Concert - Opéra	- Salles de concerts - salles de spectacles - Cabaret - Théâtre - Café-théâtre - Ciné-théâtre - Centre culturel
	Théâtre	- Spectacle de théâtre - Spectacle de danse - Spectacle de cirque - Festival - Artothèque - Médiathèque - Théâtrothèque - lecture-spectacle - etc.	- Bibliothèque - Foyer culturel - Maison des jeunes et de la culture - Palais des arts et de la culture - Maison des arts et de la culture - Résidence d'artistes - Opéra - Centre d'action artistique et culturelle - Maison des arts et de la culture - Complexe culturel - École ou Institut d'art spécialisé - Conservatoire spécialisé - etc.
Arts plastiques, spécifiques et	Danse		
	Cirque		
Arts plastiques, spécifiques et	Opéra		
Arts plastiques, spécifiques et	Peinture	- Tableaux - Dessins d'art	- Musée d'art - Galerie d'art - Résidence d'artistes - École ou Institut d'art spécialisé - Conservatoire spécialisé - Centre culturel - Bibliothèque
	Sculpture	- Photos d'art - Mode - Sculpture - Exposition - Foire artistique	
Arts plastiques, spécifiques et	Photographie d'art		
	Stylisme		
Arts plastiques, spécifiques et	Modélisme		

appliqués	Caricature Bande dessinée Art culinaire	- Défilé de mode - Festival - Photothèque - etc.	- Palais des arts et de la culture - Maison des arts et de la culture - Centre d'action culturelle et artistique - etc.
Art du cinéma et de l'audiovisuel	Cinéma Télévision	- Film - Documentaire - Série télévisée - Projection filmique - Ciné-forum - Festival - Salon du film - Journée du cinéma - etc.	- Cinéma - Ciné-théâtre - Centre culturel - Palais des arts et de la culture - Maison des arts et de la culture - Médiathèque - Vidéotheque - Cinémathèque - École ou Institut spécialisé - Conservatoire spécialisé - etc.
Littérature et lecture publique	Écriture Lecture	- Roman - Nouvelle - Pièce de théâtre - Recueil de poèmes - Essais - Festival - Lecture-spectacle - Foire du livre - Salon du livre - Journée du livre - Exposition - etc.	- Librairie - Bibliothèque - Résidence de création - École ou Institut spécialisé - Conservatoire spécialisé - Musée - Centre culturel - Palais des arts et de la culture - Maison des arts et de la culture - etc.
	Langue	- Objets historiques	- Musée d'art - Musée ethnographique - Musée d'histoire - Galerie d'art

Patrimoine	Histoire Monuments	- Objets archéologiques - Objets ethnologiques - etc.	- Jardins d'agrément et parcs - Palais des arts et de la culture - Maison des arts et de la culture - Bibliothèque - Centre culturel - etc.
------------	-----------------------	---	--

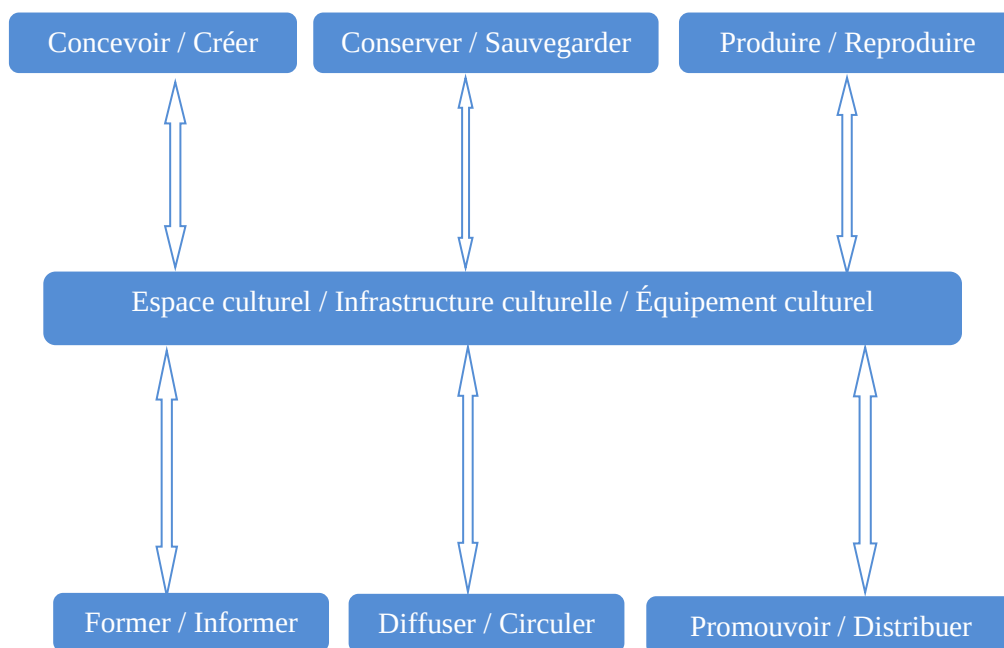
Sources : Données recueillies dans les archives du Ministère chargé des Relations avec les Institutions du Bénin (2010). Toutefois, pour des besoins d'harmonisation, quelques-unes de ces données ont été identifiées et améliorées par nous.

A la lumière de ce tableau, nous observons que chaque filière artistique propose ses produits culturels en vue d'une planification de sa consommation, de sa diffusion, de sa circulation au sein d'une infrastructure culturelle spécialisée à cet effet. Toutefois, au regard des fonctions sus-examinées et, à la lecture de Bernier et al. (2010) et de l'OCCQ (2004) dans son "Système de Classification des Activités de la Culture et des Communications 2004", nous distinguons une catégorisation spécifique des infrastructures culturelles suivant le paramètre fonctions.

IV.4.1.3. Paramètre fonctions

Le "Cadre pour les Statistiques culturelles 2009" de l'UNESCO et du SCACCQ, identifient et dégagent les différentes fonctions d'une infrastructure culturelle à partir du schéma ci-après.

Schéma 2 : Fonctions d'une infrastructure culturelle.



Sources : Ewane José Charles. Enquêtes de terrain, 2019.

À la lumière de ce schéma, il se dégage une typologie des infrastructures culturelles en fonction de la mission spécifique ou combinée à remplir par ladite infrastructure. À cet effet, nous pouvons recenser :

- les infrastructures de création suivant la fonction création ;
- les infrastructures de production et (ou) de reproduction, (ou) de post-production suivant la fonction production / reproduction / post-production ;
- les infrastructures de diffusion, de circulation et de distribution suivant la fonction diffusion / circulation / distribution / promotion / commercialisation ;
- les infrastructures de formation, d'information, de perfectionnement et de recyclage suivant la fonction formation / information / perfectionnement / recyclage ;
- les infrastructures de conservation suivant la fonction conservation / sauvegarde / préservation.

Chaque type d'infrastructure véhicule un ensemble d'exigences, de principes et de contraintes techniques, structurelles, organisationnelles, conceptuelles et

architecturales à prendre en compte dans les différentes phases de planification, de conception, d'étude de faisabilité, de construction et d'aménagement effectif et d'équipement. Toutefois, il convient de souligner que malgré leur spécificité, chaque infrastructure culturelle développe une complexité structurelle et fonctionnelle. Ce qui lui permet de répondre à une demande plurielle en intégrant plusieurs domaines artistiques¹¹⁷, et plusieurs fonctions autres que celles qui lui sont spécifiques¹¹⁸. C'est dire qu'un théâtre, conçu spécialement pour des représentations dramatiques, pourra accueillir les spectacles de danse et d'opéra, les projections filmiques, les concerts, les conférences, les réunions.

Ensuite, il s'agit de son degré d'intégration externe, c'est-à-dire la possibilité de combiner ou de partager, dans un même lieu, des activités relevant de plusieurs domaines (art, culture, loisirs), de plusieurs fonctions (création, animation, conservation, promotion) et de plusieurs secteurs (milieu professionnel ou amateur). Le même théâtre sera capable d'accueillir bals, banquets ou concours multiformes. Et une salle de fêtes sera capable d'accueillir des spectacles divers dans plusieurs domaines.

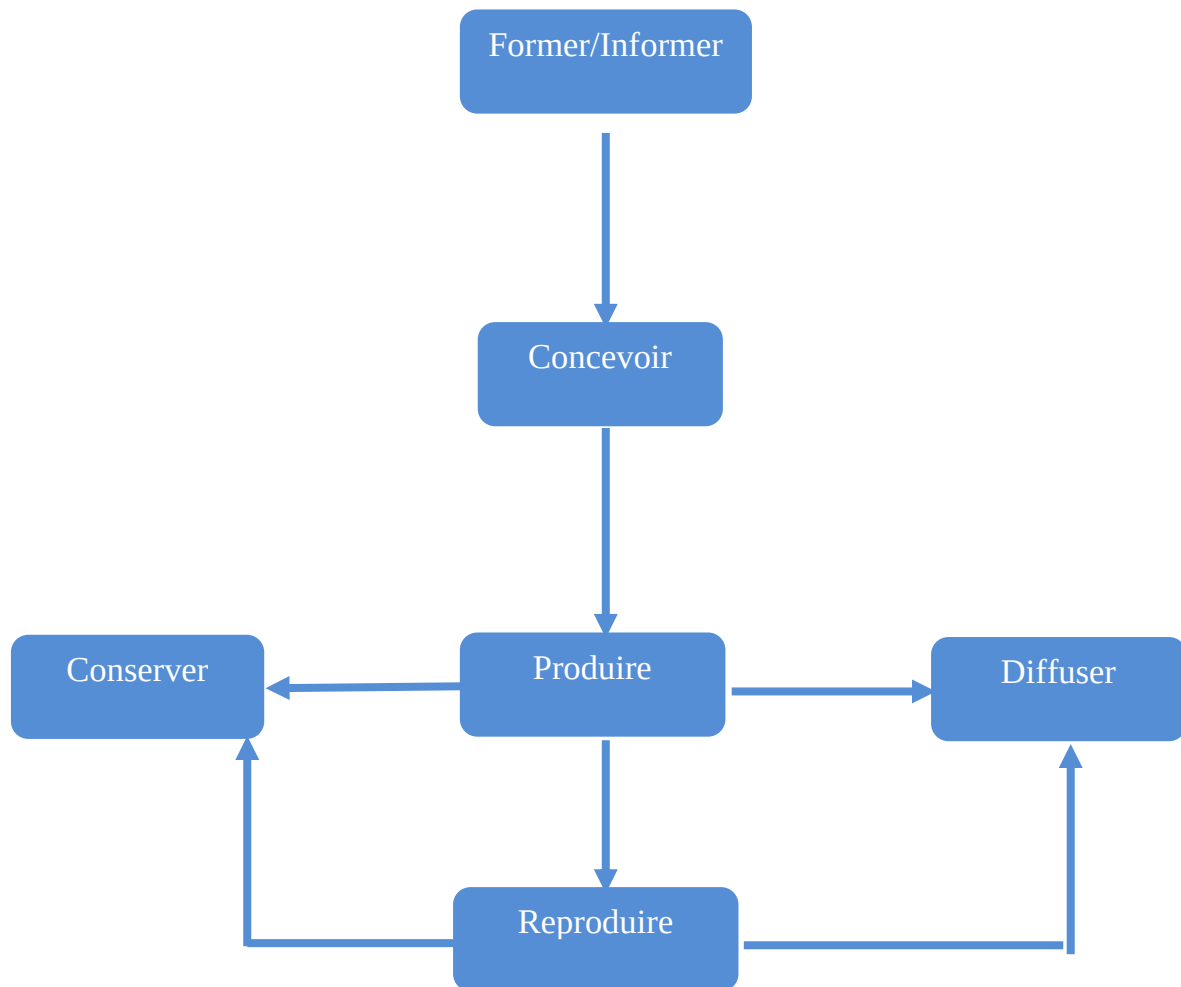
Le souci d'intégration conduit ainsi à la maîtrise, à l'harmonie et à la cohérence des espaces intérieurs : espaces publics, espaces scéniques, locaux annexes et équipements techniques, quelquefois appelés à accueillir des activités comportant des exigences contradictoires.

Tout compte fait, les infrastructures, dans le secteur art et culture, se définissent suivant leur vocation territoriale, leurs missions, leurs fonctions dont les principales sont contenues dans le schéma ci-après.

¹¹⁷ Infrastructures multi domaines.

¹¹⁸ Infrastructures multifonctions.

Schéma 3 : Définition des fonctions déclinant les types d’infrastructures culturelles.



Sources : Ewane José Charles. Enquêtes de terrain, 2019.

De ce qui précède, nous dénombrons cinq fonctions qui permettent de catégoriser et de spécifier une infrastructure à vocation culturelle. Il s’agit notamment :

- des infrastructures culturelles de formation ;
- des infrastructures culturelles de création ;
- des infrastructures culturelles de production, de reproduction et de postproduction ;
- des infrastructures culturelles de diffusion ;
- des infrastructures culturelles de conservation.

IV.4.2. Catégorisation des infrastructures culturelles

Cette partie focalise l'attention sur l'examen des catégories d'infrastructure culturelle suivant le paramètre fonction. Dans cette optique, nous allons analyser :

- les infrastructures de formation ;
- les infrastructures de création ;
- les infrastructures de production ;
- les infrastructures de diffusion ;
- les infrastructures de conservation.

Il ne s'agit pas d'apprécier leur échelle qualitative (esthétique architecturale) ni leur échelle quantitative (capacité d'accueil), mais d'apprécier leurs critères et principes de fonctionnement au regard de leurs missions respectives.

IV.4.2.1. Infrastructures de formation

Devenir musicien, comédien, metteur en scène, chorégraphe, etc. exige une formation de base dans des structures spécialisées avec des enseignants chevronnés et professionnels. Il s'agit ici des infrastructures dont les actions essentielles sont orientées vers la formation, le recyclage et le perfectionnement dans une ou plusieurs filières artistiques. Il s'agit ici de former à l'art et aux métiers de l'art. Les activités de ces infrastructures se structurent autour de quatre points fondamentaux à savoir :

- l'éveil ;
- l'initiation ;
- la récréation, la délectation ;
- la compétition et l'excellence.

Ces points matérialisent les différents niveaux d'apprentissage. Nous pensons à cet effet aux établissements et institutions d'enseignement pour une formation et une éducation artistiques spécialisées dans les différentes formes d'expression et, ayant pour missions spécifiques :

- l'éveil de la sensibilité et de la curiosité artistique et créative ;
- la détection, l'encadrement et l'accompagnement des talents artistiques ;

- la formation initiale et continue, le recyclage, le perfectionnement en vue de permettre l'accès aux différents métiers et professions artistiques.

Les objectifs poursuivis par ces infrastructures sont les suivants :

- susciter, renforcer et développer le goût du travail culturel et artistique ;
- susciter et renforcer les compétences à la fois professionnelles, scéniques et artistiques ;
- faciliter et motiver les recherches dans les domaines artistiques et scéniques ;
- encadrer et soutenir à la fois l'auto-formation et l'enseignement conventionnel ;
- faciliter l'accès des citoyens aux informations de toutes natures dans le domaine des arts de la scène ;
- développer le sens du patrimoine, des réalisations et des innovations à travers une formation théorique et pratique.

Ces infrastructures de formation s'orientent à cet effet vers les études fondamentales et spécialisées, accompagnent et orientent les recherches dans les disciplines, les domaines ou les formes d'expression artistique et culturelle relevant de l'art musical, de l'art dramatique, de l'art chorégraphique, de l'art cinématographique, de l'opéra, de l'art de la littérature, des arts plastiques et histoire de l'art.

Les enseignements dispensés ou proposés dans ces infrastructures peuvent s'organiser autour d'une carte académique avec des curricula de formation permettant d'offrir des dimensions exigeantes aux différents métiers et activités artistiques et culturelles. Nous pouvons avoir des composantes de formation telles :

- la formation de base : éveil et initiation ;
- la formation en option artistique (spécialisation et professionnalisation) ;
- la formation continue ;
- la formation en alternance.

En effet, pour une infrastructure culturelle de formation, l'exigence en termes de proposition des activités pédagogiques et artistiques est le pilier fondamental sur lequel repose les enseignements. À titre d'exemple, dans le domaine spécifique de l'art dramatique, le référentiel métier, conséquence de la demande sociale et artistique, va

induire une offre en variation de contenu pédagogique (référentiel de formation) dans les spécialités et spécificités suivantes :

- initiation, interprétation et jeu scénique suivant les techniques d'expression corporelle, de diction, d'articulation, de respiration, d'observation, de gestion de rythme, de gestion de la direction de l'adresse, de gestion de la présence scénique et de la manipulation de marionnettes, de masques et d'accessoires, suivant les techniques d'improvisation dans la construction du jeu de rôle ;
- formation de l'acteur ou le renforcement du jeu d'acteur suivant les paramètres et techniques de disponibilités corporelles et sensorielles : développement de la concentration et de l'attention, développement du sens de l'écoute de soi et de l'écoute des autres partenaires de scène ; perception, découverte et structuration du temps et de l'espace : la place du corps et de la voix dans l'espace, le partage dans l'occupation de l'espace scénique ;
- art de la gestion du stress devant un public ;
- art de la mise en scène, art de la dramaturgie, art de la critique, initiation au langage technique et spécifique relatif à chaque discipline artistique ;
- notions de management, de gestion et de planification des tournées, d'administration de spectacles et d'établissements culturels, de gouvernance artistique et culturelle, d'entrepreneuriat culturel, de médiation et de marketing culturel adaptés aux arts de la scène ;
- ingénierie des événements culturels, exigences règlementaires et rencontres avec le monde des arts scéniques : les spectacles, les lieux, les métiers, les techniques spécifiques, les langages spécifiques, les équipements ;
- canons, conventions et principes de la dramaturgie textuelle (sémiotique) et de la dramaturgie scénique (sémiologie) appliqués à chaque filière artistique ;
- ingénierie de la scénographie, des costumes, de l'éclairage, du son, des accessoires, du maquillage ;
- régie de la scène, machinerie de la scène ;
- dessin et harmonie des couleurs.

Dans le cadre des types d'infrastructures culturelles de formation, nous pouvons identifier :

- les conservatoires de musique, de danse, d'art dramatique, de cinéma... ;
- les centres artistiques et autres écoles de formation en art dramatique, en art cinématographique, en art chorégraphique, en art musical, en arts plastiques... ;
- les académies des arts en fonction des filières artistiques ;
- les instituts nationaux, régionaux, départementaux et municipaux d'art en fonction des filières artistiques ;
- les résidences de création ;
- les centres de recherche et d'études en art ;
- les facultés – départements et sections qui relèvent de certaines institutions d'enseignement supérieur ;
- etc.

Tout compte fait, les infrastructures de formation ont pour objectif de susciter, d'initier, de développer et de renforcer des compétences artistiques, créatrices, administratives et techniques. Des compétences qui sont requises pour la connaissance, la conception, la préparation, l'administration et la présentation du produit culturel ainsi que la performance des artistes dans leurs domaines d'expression respectifs. Il s'agit enfin de l'acquisition et de l'appropriation d'un ensemble de savoirs, de savoirs faire, de savoirs faire faire, de savoir dire et de savoirs être dans un domaine artistique donné.

IV.4.2.2. Infrastructures de création

Considérée comme un espace de montage, de conception, de préparation et de fabrication de l'œuvre d'art, l'infrastructure de création permet la mise en œuvre d'une ingénierie spécifique pour le conditionnement d'une œuvre artistique, en fonction de chaque domaine artistique. Dans la perspective de la recherche permanente de l'innovation scénique et artistique, elle peut être considérée comme un laboratoire d'expérimentation et de recherche sur la démarche artistique, traditionnaliste, avant-gardiste et contemporaine.

Par ailleurs, il s'agit ici d'un lieu d'expérimentation, d'observation, d'étude et d'opérationnalisation des théories, des principes et des courants de dramaturgie, de mise en scène, de direction d'acteur, d'interprétation et de jeu de rôles, de construction

ou de fabrication de la scénographie, des accessoires, de création d'une relation synergique scène – salle, d'intégration de nouvelles données des TIC dans la conception des spectacles vivants. C'est ce qui fait de la création scénique et artistique toute une ingénierie. Autrement dit, l'infrastructure de création est un établissement qui contribue au développement, à l'innovation et à l'enracinement du patrimoine culturel et artistique à travers la création artistique et scénique.

En outre, c'est un espace de création de spectacles, de pratique artistique et scénique, un lieu de rencontres, de recherches, d'échanges, de réflexions et d'expérimentations qui assure l'accès aux différentes formes d'expression culturelle et artistique, et qui permet de répéter, de concevoir et de construire des décors. Mais surtout, c'est un lieu où le spectacle se conçoit, s'élabore, se réfléchit, se réalise et se pense dans sa dimension innovation scénique, qualité artistique, esthétique et professionnalisme – intégrant ainsi toutes les mouvances et mutations sociales, culturelles et artistiques.

À cet effet, nous pouvons identifier dans le champ de l'infrastructure de création :

- les résidences de création et d'écriture ;
- les résidences d'artistes ;
- les cités d'art ;
- les centres de créations ;
- les centres culturels ;
- les maisons des arts et de la culture ;
- les maisons des jeunes et de la culture ;
- les foyers culturels ;
- les palais des arts et de la culture ;
- les théâtres ;
- les fondations culturelles ;
- les établissements culturels spécialisés (conservatoires, académies, écoles, instituts) ;
- etc.

L'infrastructure de création véhicule en son sein des ateliers de création dans les domaines suivants : dramaturgie, mise en scène, jeu d'acteur, scénographie, accessoires, costumes, lumière et son.

IV.4.2.3. Infrastructures de production, de reproduction et de postproduction

Il s'agit des infrastructures dédiées à la production, à la reproduction, à la postproduction, à l'enregistrement des interprétations musicales. Sont proposés ici des services de production, de reproduction et de postproduction, de montage, de mixage, de doublage et de sous-titrage. Les domaines d'art concernés par ce type d'infrastructures sont : le cinéma, la musique, la vidéo, la télévision, le livre.

Comme infrastructures culturelles à vocation production, reproduction et postproduction, nous pouvons citer :

- les studios de production de film, de vidéo, de musique, d'émission de télévision ;
- les studios d'enregistrement ;
- les maisons d'édition et de production de livres ;
- les studios de postproduction pour le sous-titrage, la création de génériques, la conception et la production des effets spéciaux, la production des graphiques et d'animation d'images, le développement et le traitement des films ;
- les studios de doublages.

IV.4.2.4. Infrastructures de diffusion

Il est question ici des équipements culturels dont la fonction principale est de permettre et d'assurer le positionnement, l'exploitation, la mise en valeur et la distribution du produit culturel dans le vaste marché des arts de la scène, en vue de sa promotion, de sa circulation, de sa consommation. Les espaces de diffusion assurent à cet effet la connaissance, la reconnaissance, le rayonnement, la visibilité et l'exhibition du produit culturel. C'est un lieu de monstration, de réception. Un support qui favorise

une large et grande connaissance du produit artistique et culturel, mais aussi qui favorise la rencontre public – artiste – créateur autour d'un principal élément : le produit artistique et culturel. Ces espaces ont pour objectifs de divertir, de former et d'informer, d'accueillir, de diffuser, d'accompagner et de soutenir la création.

Ces lieux peuvent être :

- une bibliothèque ;
- une maison des arts et de la culture ;
- une maison des jeunes et de la culture ;
- un centre culturel ;
- un foyer culturel ;
- un complexe artistique et culturel ;
- un palais des arts et de la culture ;
- un cinéma ;
- un théâtre ;
- un opéra ;
- un auditorium ;
- un hall et une salle d'exposition ;
- les galeries d'art ;
- une salle de spectacle à grande capacité d'accueil type "Zénith" ;
- un musée ;
- une fondation culturelle ;
- etc.

Ces équipements culturels assurent aux œuvres artistiques créées, non seulement une large diffusion, par l'organisation des représentations scéniques et des manifestations artistiques régulières, mais aussi accueillent des formations spécifiques et des entreprises culturelles dans le cadre de la diffusion de leurs créations artistiques et scéniques respectives. En outre, l'infrastructure de diffusion suggère l'organisation des activités permettant l'éveil de la population à des formes d'arts spécifiques, ainsi que la promotion des rencontres et d'échanges professionnels entre les différents acteurs d'une filière artistique. Le produit culturel concerné ici est issu des domaines

suivants : théâtre, cinéma, chorégraphie, musique, télévision, littérature, opéra, arts plastiques.

IV.4.2.5. Infrastructures de conservation

L'une des préoccupations fondamentales de l'Homme a toujours été la connaissance et la recherche de ses origines, de son passé, de sa cosmogonie et de ses acquis identitaires non pas simplement pour affronter le présent et l'avenir mais, pour savoir et comprendre qui il est, d'où il vient et d'où il va. Il s'agit ici d'un processus de connaissance de soi, d'identification avec soi et avec l'autre afin de se comprendre, de cadrer sa relation avec soi et avec l'autre, avec la culture et avec la société, mais aussi d'un ressourcement, d'un enracinement et d'un enrichissement culturel et identitaire. En cela, l'infrastructure culturelle à vocation conservation se positionne comme :

- une plate-forme, un temple, un lieu, un établissement de sauvegarde et de préservation du patrimoine au service de la population ;
- une institution d'exposition et de mise en valeur des biens culturels dans le temps et dans l'espace, en vue d'assurer les prolongements de la vie, mais aussi la transmission des valeurs culturelles, historiques et sociales ;
- un pont entre le passé, le présent et l'avenir, une liaison diachronique et synchronique entre les générations.

C'est dire que dans le processus de facilitation ou de renforcement de l'accès de la population au patrimoine culturel, les infrastructures de conservation jouent un rôle majeur. Véritables centres d'exposition, de sauvegarde et de conservation des éléments du patrimoine, ces infrastructures développent un objectif de mise en valeur des thématiques historiques, des faits et personnages légendaires, des grandes collections artistiques et ethnologiques, d'après l'analyse que propose la "Politique culturelle du Québec" (1992, 41).

À cet effet, le Comité International des Musées (ICOM, 2001) encourage toute initiative communautaire tendant à préserver, « à assurer la continuité, et à communiquer à la société la valeur du patrimoine culturel et naturel mondial actuel et futur, tangible et intangible », mais aussi, à contribuer efficacement au progrès et à la

diffusion de la connaissance du secteur culturel et artistique pour les finalités scientifiques (recherches), ludiques et éducationnelles.

De ce qui précède, les activités culturelles et artistiques, la recherche par le biais des expositions et de l'animation culturelle et artistique constituent des éléments vitaux des institutions de conservation, et le fondement de la programmation culturelle offerte aux publics. Il s'agit donc ici d'espace de connaissance, de reconnaissance, de rassemblement, de resserrement, de ressourcement, d'enracinement et de dépassement, de conservation, de préservation et de diffusion des acquis patrimoniaux à des fins d'études, de recherches, d'éducation, de loisir et de délectation.

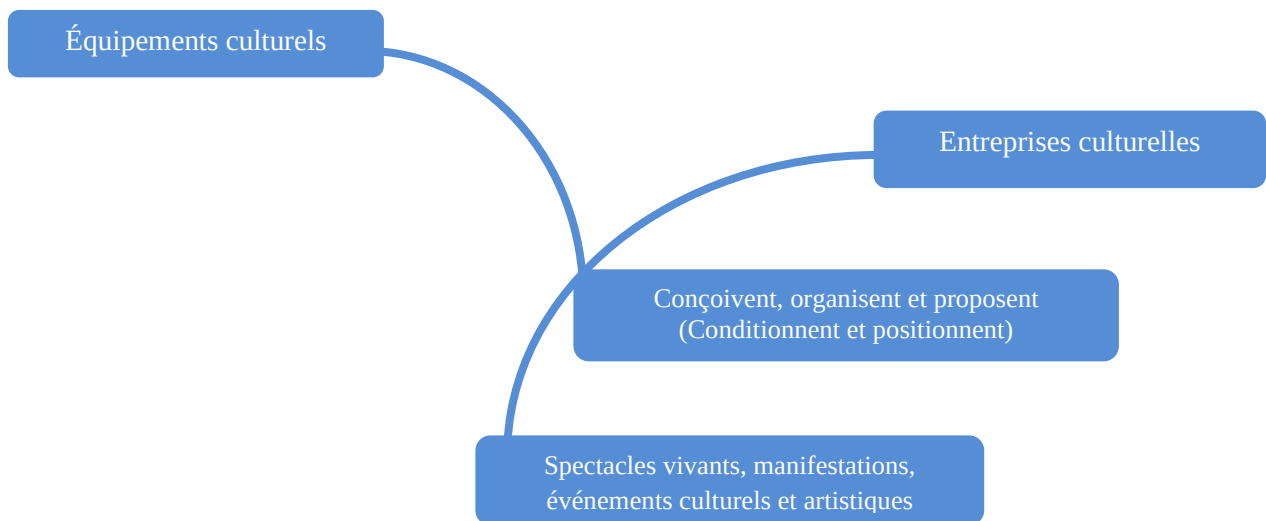
Comme infrastructures culturelles de conservation, nous pouvons avoir :

- les institutions muséales suivant leur typologie et leur spécificité : musées d'art (art ancien ou art contemporain), musées d'histoire, musées de sciences, musées de la technique, musées d'ethnologie, musées d'automobiles, musées de collections militaires, navales ou sportives ;
- les archives et les centres de documentation ;
- les bibliothèques ;
- les centres d'exposition ;
- les centres d'art ;
- les galeries d'art ;
- les centres culturels ;
- les maisons des arts et de la culture ;
- les palais des arts et de la culture ;
- les institutions spécialisées dans la formation : conservatoires, écoles, académies, instituts ;
- etc.

En somme, ces espaces culturels permettent de rendre les savoirs, les savoirs faire, les savoirs être, les savoirs dire ainsi que les valeurs identitaires et patrimoniales accessibles dans le domaine des arts et de la culture. C'est dire que chaque équipement identifié, du processus de conditionnement au processus de positionnement du produit culturel, développe des paramètres nécessaires affectant directement ou indirectement la vie du produit, la vie de l'entreprise culturelle, la vie du créateur-producteur, bref la

vie artistique et culturelle à travers les programmes d'activités culturelles favorisant l'éducation, la formation, le perfectionnement et l'expression artistique des citoyens. En outre, et en tant que carrefour de l'art et de la culture, la présence d'une infrastructure culturelle permet à un spectacle et à toute œuvre d'art de se voir, de se faire voir et d'être consommée, à une manifestation culturelle et artistique d'exister et de se pérenniser, à un livre de s'exposer et de se faire connaître, à une entreprise culturelle de fonctionner et de se professionnaliser ou de professionnaliser sa démarche artistique, à un artiste de se former ou de se recycler ; d'où le schéma suivant.

Schéma 4 : Organisation de la vie culturelle et artistique.



Sources : Ewane José Charles. Enquêtes de terrain, 2019.

Cette schématisation de l'organisation de la vie culturelle et artistique permet de démontrer et de comprendre l'articulation formation – conception – production – diffusion – réception dans le vaste champ de l'action culturelle et artistique. Tous ces éléments et facteurs facilitent la planification, l'organisation ainsi que la régulation de la vie culturelle et artistique dans l'environnement concerné. Aussi permettent-ils une construction de la personnalité culturelle et artistique de la région, du territoire : une des stratégies du développement urbain et du processus d'ancrage territorial à travers l'action culturelle et artistique.

Pour Werquin (2006, 14), trois modalités composent le secteur culturel. Il s'agit des lieux culturels, des structures culturelles et des événements culturels. La gouvernance de ces modalités implique la gouvernance de l'IC.

Toutefois, il convient de relever que dans la nomenclature de la typologie des infrastructures culturelles, nous pouvons identifier :

- les infrastructures spécialisées¹¹⁹ qui sont essentiellement conçues pour accueillir ou offrir des prestations spécifiques en rapport avec leur fonction première et leur domaine initial ;
- les infrastructures multifonctionnelles qui sont au départ, conçues pour une fonction spécifique donc pour une offre spécifique mais qui, à terme, peuvent accueillir ou offrir d'autres manifestations ou prestations ;
- les infrastructures multi-domaines qui peuvent accueillir plusieurs domaines artistiques à la fois.

En effet, l'existence de toute infrastructure culturelle, suivant sa fonction, son domaine et son opérationnalité, permet de maîtriser l'avenir ainsi que les différentes articulations de la vie d'un spectacle, son accompagnement, son encadrement en choisissant des axes privilégiés soit pour sa visibilité et sa performance, soit pour sa compétitivité et sa rentabilité dans le circuit d'échanges. Ces supports favorisent un rapport de communion avec les œuvres et garantissent au public le plus large choix dans la plus grande liberté. Autrement dit, dans le champ des arts de la scène, les différentes parties impliquées¹²⁰ s'écoulent, s'interpénètrent et interagissent en vue de la dynamique de l'activité artistique et culturelle.

Tout compte fait, dans ce chapitre, il a été question de présenter les variations et orientations sémantiques de la notion d'infrastructure en général, et spécifiquement de celle à vocation culturelle. De cette analyse, il appert que l'infrastructure culturelle est un bâtiment, un équipement, un lieu, un site, un espace dont les fondements sont nécessairement orientés vers l'animation, la promotion et le développement de l'art et de la culture. D'où l'examen des fonctions, des caractéristiques et de la typologie des

¹¹⁹ Uni-fonction et uni-domaine.

¹²⁰ Producteurs, créateurs, interprètes, diffuseurs, entrepreneurs, gestionnaires, administrateurs, techniciens, journalistes.

infrastructures culturelles suivant un ensemble de paramètres. En tant que cadre où se côtoient publics – artistes – œuvres d’art, l’infrastructure culturelle est d’un apport indéniable dans la marche de la vie de l’action culturelle et artistique du territoire. De cette présentation théorique des infrastructures culturelles, nous allons observer, dans le chapitre V, la cartographie desdites infrastructures dans le cadre spécifique de la ville de Yaoundé. En d’autres termes, si le chapitre IV a permis d’identifier les activités qui donnent existence et spécialisation à une infrastructure culturelle, le chapitre V quant à lui, fera un inventaire du réseau des installations culturelles dans la ville de Yaoundé.

L'objet de cette partie a consisté à poser un regard sur deux modalités : le loisir et les infrastructures culturelles. Ces modalités ont convoqué l'analyse de deux chapitres.

Le premier chapitre a examiné le loisir au travers des articulations suivantes : leurs typologies, leurs caractéristiques, leurs spécificités et leurs fonctions. En vue de mieux comprendre et d'opérationnaliser la notion de loisir, ce chapitre a convoqué l'analyse de la sociologie du temps, de la sociologie du travail et l'analyse de l'adéquation fonctionnelle et utilitaire du travail et du loisir. Par ailleurs, il a été démontré avec Dumazedier (1962) que les valeurs du travail humanisent les loisirs tout comme les valeurs des loisirs humanisent le travail. Ce qui nous a permis de focaliser l'attention sur le loisir culturel.

Le second chapitre de cette partie s'est orienté autour de la littérature sur l'approche sémantique, les fonctions, les typologies des infrastructures culturelles ainsi que l'ensemble des paramètres et caractéristiques qui concourent à leurs classifications, à la définition de leurs principes. Il s'est donc agi de démontrer dans ce chapitre que si l'environnement est le cadre écologique en vue de l'expression de l'homme, l'installation culturelle quant à elle est le cadre écologique en vue de l'expression des arts du spectacle, du produit culturel. Ce qui favorise sa production, sa création, sa diffusion, sa consommation, sa circulation et prolonge son espérance de vie.

En somme, l'infrastructure culturelle permet et assure la visibilité et le rayonnement du produit culturel. Cependant, comment comprendre l'incidence de l'action culturelle sur le développement local ? C'est ce que tentera d'analyser la troisième partie de cette thèse.

**TROISIÈME PARTIE : LE SENS DE LA DYNAMIQUE CULTURELLE DANS
LA VILLE DE YAOUNDÉ**

Dans le processus de conception et de mise en œuvre du concept "culture dans la ville du monde", l'Institut d'Aménagement et d'Urbanisme (IAU) de la Région Ile-de-France (2012, 29) souligne que :

La culture est comme un petit grain de sable qui s'immisce dans l'huître et devient une perle. Les grandes villes ne sont pas un résultat, mais un processus. Elles sont capables de se réinventer¹²¹. Le flux permanent de nouveaux arrivants apporte son lot d'idées et de talents. Ce processus de changement permanent est central pour l'avenir des villes mondes. Leur capacité à créer de nouvelles connexions [...] est fondamentale pour leur pérennité. Les métropoles doivent relever un défi : saisir la nature versatile de la culture et savoir l'alimenter.

La problématique de la prise en compte de la dimension culturelle dans tout projet et programme de développement territorial est ainsi posée. À cet effet, dans l'optique d'une mise en forme du développement local, la culture à travers les arts du spectacle et les manifestations culturelles, reste un élément fondamental grâce à leur connaissance, à leur valorisation, à leur promotion, à leur diffusion et à leur structuration. Autrement dit, dans le processus de conception et de construction de la ville comme pôle culturel, la qualité et la quantité ainsi que la variété et la spécialisation des infrastructures culturelles, de l'offre culturelle et artistique proposée par filière d'expression, sont un vecteur incontournable de progrès local à dimension culturelle et artistique : ce qui oriente et influence toute consommation culturelle, suscite et renforce l'éducation ainsi que la pratique artistique et scénique à tous les niveaux de la vie sociale. C'est sur cette problématique que reposait le Colloque de la Fédération Nationale des Collectivités territoriales pour la Culture (FNCC) tenu le 31 mars 1999 à Valenciennes.

De ce qui précède, se pose alors une interrogation réflexive : comment allier les aspirations culturelles et artistiques aux impératifs du progrès dans un territoire donné ? Comment la culture peut faire vivre, faire rayonner le territoire et vice-versa ? Voilà qui induit la question des enjeux, de la nature et du pouvoir de l'art et de la culture dans tout processus de développement territorial tel que le relève Soumy (1999), et que renchérit Biya dans son discours prononcé lors de la 34^e Conférence Générale de

¹²¹ Ces pratiques sont courantes dans des villes comme Paris, New York et Londres où certains bâtiments anciens sont affectés à de nouveaux usages culturels et artistiques, où encore un quartier défavorisé est redynamisé à travers la mise en œuvre des projets d'action culturelle et artistique.

l'UNESCO (le mercredi 24 octobre 2007) : « *les cultures recèlent et secrètent des valeurs positives qu'il convient d'explorer et de promouvoir au bénéfice de toute l'humanité* ». À cet effet, et compte tenu de l'interdépendance de la culture avec les dimensions sociale, économique et territoriale, l'action et les politiques culturelles associées aux politiques de la ville, à tous les niveaux, doivent être pensées selon une vision intégrée qui recherche la complémentarité et le soutien mutuel entre les différents objectifs du développement. Quel regard posent les collectivités territoriales sur la vie culturelle de leur territoire ?

C'est dans ce cadre que s'articulent les chapitres suivants sur la monographie des infrastructures culturelles dans la ville de Yaoundé (chapitre V) et la place de l'action culturelle dans le développement local (chapitre VI). C'est dire que l'analyse de cette troisième partie va nous conduire à l'élaboration d'un diagnostic du secteur culturel en vue d'identifier les enjeux et les défis à relever pour le développement des arts du spectacle ainsi que celui de l'IC dans la ville de Yaoundé.

CHAPITRE V : INFRASTRUCTURES CULTURELLES DANS LA VILLE DE YAOUNDE : RECENSEMENT ET ETAT DES LIEUX

La vitalité de l'action artistique et culturelle, et spécifiquement des arts du spectacle, repose sur les politiques publiques élaborées et mises en œuvre par les collectivités territoriales. Cette vitalité se matérialise en termes d'infrastructures et d'offres diversifiées et adaptées au secteur. À cet effet, les différentes lois sur la décentralisation¹²² ainsi que les décrets fixant le transfert de certaines compétences par l'État du Cameroun aux municipalités dans les domaines des loisirs, de l'art et de la culture¹²³, font désormais de chaque commune, de chaque ville, de chaque région du Cameroun le point de départ de la perception, de la conception et de la mise en œuvre de toute politique sectorielle dans les domaines suscités. Ces politiques publiques peuvent être inégales au regard des spécificités du territoire concerné, mais toutes visent le bien-être, l'épanouissement et le développement des loisirs, de l'art et de la culture. Comme il a été relevé à l'introduction générale de cette thèse, l'émergence de l'IC repose sur l'effectivité d'un parc infrastructurel de quantité et de qualité.

De ce qui précède, la principale préoccupation de ce chapitre se fonde sur l'identification de quelques éléments de base, nécessaires à l'élaboration d'une cartographie des infrastructures culturelles de la ville de Yaoundé. Il sera question d'une présentation d'un ensemble d'informations collectées lors de nos différentes descentes dans les sept arrondissements du département du Mfoundi. D'après le Plan Directeur d'Urbanisme (PDU) 2020 et le projet de ville 2020, la ville de Yaoundé repose sur un ensemble de rôles dont les principaux sont les suivants : un rôle politique

¹²² Loi n°2004/017 du 22 juillet 2004 portant orientation de la décentralisation.

Loi n°2004/018 du 22 juillet 2004 fixant les règles applicables aux communes.

Loi n°2019/024 du 24 décembre 2019 portant Code Général des Collectivités Territoriales Décentralisées.

¹²³ Décret n°2010/0245/PM du 26 février 2010 fixant les modalités d'exercice de certaines compétences transférées par l'État aux communes en matière de culture.

Décret n°2012/0879/PM du 27 mars 2012 fixant les modalités d'exercice de certaines compétences transférées par l'État aux communes en matière de création et d'aménagement d'espaces publics urbains.

Décret n°2012/0880/PM du 27 mars 2012 fixant les modalités d'exercice de certaines compétences transférées par l'État aux communes en matière d'organisation des œuvres de vacances.

Décret n°2015/1372/PM du 08 juin 2015 fixant les modalités d'exercice de certaines compétences transférées aux communes en matière de réhabilitation et de promotion des musées locaux.

et administratif¹²⁴, un rôle scolaire et universitaire¹²⁵, un rôle culturel¹²⁶ et un rôle économique¹²⁷.

Avec ces différents rôles, Yaoundé se présente comme une ville qui attire la population venant d'horizons divers. Et comme le relève Tsimi Evouna dans la préface de l'ouvrage de Pondi (2012, 9) : « *La ville de Yaoundé jouit d'un grand privilège. Elle est, par la force des choses, l'intersection politique et affective des différentes sensibilités de notre pays* ». À cet effet et dans le cadre de l'action culturelle, que propose la ville de Yaoundé à sa population ? Si le quatrième chapitre a examiné les différentes variables et clôtures sémantiques de la notion d'infrastructure culturelle en termes de statut, de catégorisation et de fonctionnalité, le présent chapitre lui, va permettre l'opérationnalisation du précédent en présentant les divers moyens d'expression de l'identité territoriale dans le secteur des arts de la scène. En effet, la dynamique de la vie de l'action culturelle et artistique d'un territoire repose sur l'existence et la fonctionnalité d'un ensemble d'équipements culturels professionnels, et adaptés à l'offre culturelle. C'est la base de l'émergence et du développement des IC. C'est ce que tentera de démontrer ce chapitre. Alors, comment se présentent le parc d'équipements dans la ville de Yaoundé et quelle appréciation porter sur la gouvernance culturelle du territoire ? Ce chapitre va établir une cartographie des infrastructures culturelles de la ville de Yaoundé et les offres y afférentes. Toutefois, après identification, nous allons présenter le mode de financement et d'organisation de ces infrastructures. Mais avant d'y arriver, il est nécessaire d'explorer les données historiques et évolutives de la ville Yaoundé.

V.1. VILLE DE YAOUNDÉ : HISTOIRE ET ÉVOLUTION

Depuis le XV^e siècle, les côtes camerounaises sont fréquentées par les Européens d'origines diverses : Portugais, Espagnols, Allemands, Anglais et Français.

¹²⁴ Yaoundé comporte la grande majorité des structures administratives, des représentations consulaires et diplomatiques. Ce qui fait de cette ville une ville à la fois nationale et internationale.

¹²⁵ Yaoundé dispose de plusieurs établissements scolaires, secondaires et universitaires, des institutions et autres grandes écoles de formation tant publiques que privées, sous régionales et continentales.

¹²⁶ La diversité de sa population implique la diversité des expressions culturelles et artistiques.

¹²⁷ L'attraction migratoire de Yaoundé représente un véritable atout pour la puissance économique de cette ville.

À ce titre, le traité de protectorat du 12 juillet 1884 signé entre les Rois Bell et Akwa d'une part et, Édouard Schimdt et Johanness Voss, commerçants allemands de l'autre, va permettre aux seconds d'annexer le Cameroun. Dans cette perspective et, en respect des clauses de la conférence de Berlin (15 novembre 1884 – 26 février 1885) qui stipulent que toute possession coloniale en Afrique doit se confirmer et doit être administrée par une occupation réelle et effective du terrain, l'Allemagne, dans sa tâche d'exploration et d'inventaire en vue de la mise en valeur de sa nouvelle colonie, engage ses hommes de science, ses militaires, ses commerçants et ses religieux vers l'intérieur de la côte. Quels sont les facteurs qui ont milité en vue de transformer Yaoundé en capitale ? Cette question nous plonge dans l'analyse des origines et des fondations de la ville de Yaoundé.

V.1.1. Yaoundé : origine et fondation¹²⁸

Comme il a été précisé en amont et suivant les travaux de Pondi (2012), les Allemands ont organisé un ensemble d'expéditions vers l'intérieur en vue de comprendre et de maîtriser leur nouvel environnement dans leurs différentes composantes, d'être en contact réel et permanent avec les populations de l'intérieur davantage éloignées des côtes, de mettre en valeur la nouvelle colonie. Ces expéditions vont conduire à l'implantation progressive des unités et des divisions administratives, religieuses, sanitaires. Celles que dirige le lieutenant Richard Kund, accompagnés du lieutenant Hans Tappenbeck, du zoologiste Weissenborn et du botaniste Braun, vont converger du Grand Batanga¹²⁹ (le 15 octobre 1887) pour atteindre Yaoundé vers la fin de l'année 1887. D'après Pondi (2012, 14), « *La situation géographique et stratégique de la région ; la douceur relative de son climat ; le tempérament et l'état d'esprit plutôt accueillants de ses habitants* » sont autant d'arguments qui ont motivé le choix de Yaoundé comme le principal centre des activités des Allemands. À titre illustratif, Pondi (2012, 18) reprend les paroles de Von Morgen en ces termes : « *Notre poste a été installé au sein de ce peuple Yaoundé d'un si heureux caractère, avec un environnement de flore et faune exubérantes, au milieu d'un paysage... qui rappelle parfois de façon*

¹²⁸ Plusieurs versions existent sur la construction de la ville de Yaoundé. Cette étude a exploité les versions proposées par les Professeurs Jean-Baptiste Obama et Jean-Emmanuel Pondi.

¹²⁹ Actuel Kribi.

étonnante des coins de notre Suisse Saxonne ». Dès leur arrivée à Yaoundé et au regard des raisons évoquées précédemment, ils signent un accord avec le chef Essono Ela. L'objectif de cet accord est d'ériger Yaoundé en station de recherche dans les domaines de la botanique et de l'agriculture : donc un poste scientifique au départ. Yaoundé deviendra ensuite une base militaire¹³⁰ (1895) et enfin, une station civile où Hans Dominik y jouera les premiers rôles après le passage du botaniste August Georg Zenker.

Pour Obama¹³¹, dans une interview témoignage accordée à Mathieu Meyeme sur l'histoire et l'évolution de la ville de Yaoundé, la ville de Yaoundé a été créée le 30 novembre 1889 par le lieutenant Curt Von Morgen, le botaniste Georg August Zenker et Mebenga Mebono¹³² qui était leur guide. Yaoundé devient ainsi la capitale du Cameroun en 1915¹³³.

Entre 1905 et 1910, l'administrateur colonial allemand, le Lieutenant Hans Dominik, achève la construction du premier bâtiment administratif au Cameroun dont les travaux ont été amorcés par Zenker. Et le site a été offert gracieusement par le chef Essono Ela. Avec l'implantation allemande, se pose de manière profonde et significative la problématique de l'acculturation par l'imposition de l'idéologie, de la langue et des noms allemands : c'est le début du processus de germanisation des populations autochtones.

¹³⁰ Encore appelé Poste Militaire : "Yaunde Station".

¹³¹ Le Professeur Jean Baptiste Obama, né le 19 avril 1925 à Ngoa-Ekelle, est historien et philosophe.

¹³² Qui sera le futur Martin Paul Samba.

¹³³ Le choix de ce site s'est opéré en fonction de la fertilité du sol, du climat très favorable et de l'hospitalité du peuple Bété avec comme chef Essono Ela.

Photo 1 : Résidence de l'administrateur colonial allemand Hans Dominik.



Sources : Jean-Emmanuel Pondi (2012, 19).

Après la première guerre mondiale (1914 – 1918), dont la conséquence directe a permis la naissance de la Société des Nations (SDN) avec la conférence de Versailles (1919), le Cameroun cesse d'être sous protectorat allemand et appartient désormais à deux puissances : la France et l'Angleterre. C'est la période sous-mandat (1922).

Dans toute aventure coloniale, chaque colonisateur devait développer ses stratégies spécifiques en vue de protéger ses intérêts, son idéologie et sa culture. Dans cette optique, le Commissaire de la République française Jules Gaston Carde, dans le processus de lutte contre les vestiges et le patrimoine allemands, va chercher à transformer les "Camerounais allemands" en "Camerounais français". Il transfère la capitale du Cameroun de Douala à Yaoundé en 1921. Face à sa situation géographique et stratégique, Yaoundé devient la ville de résidence des hauts fonctionnaires français des colonies. Le processus de francisation du Cameroun avait donc pour objectif de rendre la France sympathique, pour mieux faire oublier progressivement le passage des Allemands. C'est dans ce cadre que le Commissaire Marchand entreprend des négociations avec Onambele Mbazona Raphaël pour l'octroi d'un espace terrien en vue de construire la résidence des hauts fonctionnaires français au Cameroun. Entre 1931 et

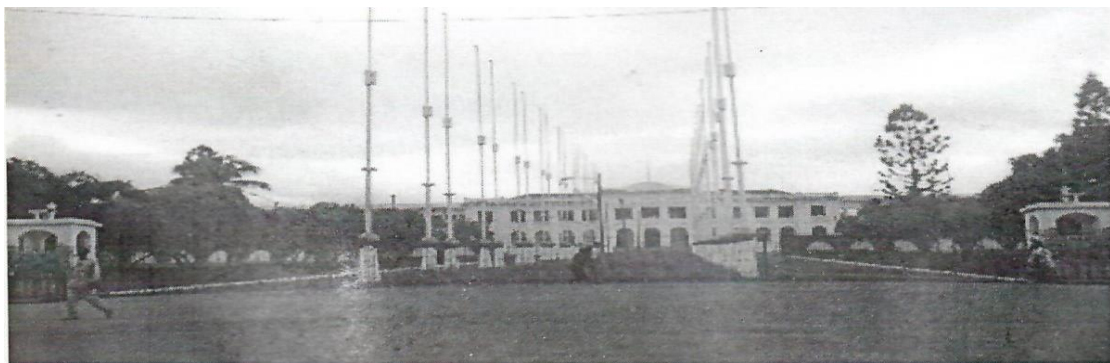
1932, sont amorcés les travaux de construction du palais des gouverneurs français¹³⁴. En 1933, Marchand inaugure ledit palais et, lorsque le Cameroun accède à l'indépendance, le 1^{er} janvier 1960, Ahmadou Ahidjo occupe ledit bâtiment : le palais des gouverneurs devient le palais présidentiel de l'État indépendant du Cameroun.

Photo 2 : Résidence du Haut-Commissaire français en 1952.



Sources : Jean-Emmanuel Pondi (2012, 70).

Photo 3 : Ancien Palais du Président de la République du Cameroun.



Sources : Jean-Emmanuel Pondi (2012, 70).

Avec ces différentes évolutions, et comme le précise Tsimi Evouna dans la préface de l'ouvrage de Pondi (2012, 9) : « Yaoundé, *n'appartenant plus à une famille, à un clan, à un groupe ethnique quelconque, s'est hissé au-dessus des référents primaires* ». Dès lors, commencent l'évolution administrative et la modernisation de la ville de Yaoundé.

¹³⁴ Actuel bâtiment abritant le Musée National.

V.1.2. Découpage administratif de Yaoundé

La transformation de Yaoundé en capitale va induire un ensemble de mutations en fonction des évolutions sociales et administratives.

V.1.2.1. Rappels historiques

D'après Fékoua (2011), la municipalité de Yaoundé a été créée par arrêté du Gouverneur colonial du Cameroun le 15 juin 1945, sous l'appellation de Communauté Mixte Urbaine et dirigée par un administrateur – maire européen. Le 18 novembre 1955, la loi n°55-1489 décrète la création de la Commune Urbaine de Plein Exercice de Yaoundé avec à sa tête monsieur Fouda Omgba, premier maire camerounais. Le 05 décembre 1974, la Commune Urbaine de Plein Exercice devient la Commune Urbaine de Yaoundé à la faveur de la loi n°74/23. Cette dénomination passera à celle de Communauté Urbaine de Yaoundé par décret n°87/1365 du 15 juillet 1987.

V.1.2.2. Données actuelles

Suivant la loi n°87/1365 du 15 juillet 1987, la ville de Yaoundé a été transformée en Communauté Urbaine. Ce qui entraîne la suppression de la fonction de Maire au profit de celle de Délégué du Gouvernement, nommé par décret présidentiel. Cependant, la loi constitutionnelle du 18 janvier 1996 modifie le régime de la Communauté Urbaine, qui reste toutefois dirigée par un Délégué du Gouvernement, mais qui crée six communes urbaines d'arrondissement dotés de conseillers municipaux élus.

Aujourd'hui, et au regard du décret présidentiel n°2007/115 du 13 avril 2007 portant création des arrondissements au sein de certains départements et, en faveur du décret de 2009, la ville de Yaoundé compte désormais sept communes d'arrondissements dont les missions principales sont : le développement local et l'amélioration du cadre de vie de ses populations en vue de leur épanouissement et de leur émancipation. Ces communes d'arrondissements regroupent ainsi un ensemble de quartiers¹³⁵ et des villages¹³⁶ qui sont des unités administratives ayant à leur tête un

¹³⁵ Milieu urbain.

chef traditionnel¹³⁷, collaborateurs directs des Sous-préfets. Ce qui délimite la ville de Yaoundé comme suit.

Tableau 4 : Communes d'Arrondissement de Yaoundé et leurs sièges.

Communes d'Arrondissement	Sièges	Dates de création
Yaoundé 1 ^{er}	Nlongkak 1 (aujourd'hui : Etoudi)	1987
Yaoundé 2 ^e	Tsinga 1	1987
Yaoundé 3 ^e	Efoulan	1987
Yaoundé 4 ^e	Kondengui (aujourd'hui : Ekounou)	1987
Yaoundé 5 ^e	Nkol messeng (aujourd'hui : Essos)	1993
Yaoundé 6 ^e	Biyem Assi	1993
Yaoundé 7 ^e	Nkol Bisson	2007

Sources : Ewane José Charles. Enquêtes de terrain, 2020.

Au gré du dynamisme des mouvements migratoires pour des raisons diverses, les différentes ethnies venues de plusieurs horizons alimentent les quartiers de la ville de Yaoundé. Ainsi, chaque quartier ou chaque arrondissement représente un ensemble de groupements ethniques et linguistiques, autochtones et allogènes. D'autres par contre sont le résultat d'un long processus des faits historiques, d'où les deux tableaux ci-après.

¹³⁶ Milieu rural.

¹³⁷ Au-delà des Chefferies de 3^e degré qui se retrouvent dans les sept (07) communes d'arrondissement, nous avons noté dans la commune d'arrondissement de Yaoundé 3^e, une (01) Chefferie Supérieure (Ewondo, Bene et Etenga) et une (01) Chefferie de 2^e degré (Chef de groupement Yanda).

Tableau 5 : Répartition de la population par ethnies dans le Mfoundi.

Communes d'Arrondissement	Principales ethnies autochtones	Principales ethnies allogènes
Yaoundé 1 ^{er}	Etudi, Tsinga, Baa'ba, Ndong, Bakoko, Mvog Ada, Mvog Ekoussou, Mvog Abena, Mvog Ahanda, Mvog Evouna, Mvog Ekalla.	Autres ethnies du Cameroun
Yaoundé 2 ^e	Mvog Betsi, Ntugu, Mvog Ekusu, Mvog Ada.	Autres ethnies du Cameroun
Yaoundé 3 ^e	Mvog Atemengue, Mvog Zoe, Angok, Baa'ba, Edzoa, Eka, Emboumboun, Emveng, Mvog Ada, Mvog Belinga, Mvog Essomba, Mvog Tsoung Mballa, Mvog Zoé, Oyeg, Ndong, Mvog Manga.	Autres ethnies du Cameroun
Yaoundé 4 ^e	Mvog Mbi, Mvog Ebanda, Mvog Belinga, Mvog Atangana Mbala Emveng, Mvog Ntiguï, Emombo, Mvog Ebanda, Béné, Mvog Belinga, Mvog Manga.	Autres ethnies du Cameroun
Yaoundé 5 ^e	Mvog Ada, Mvog Ebanda.	Autres ethnies du Cameroun
Yaoundé 6 ^e	Mvog Betsi, Mvog Owotsog, Mvog Atemengue, Mvog Atangana Mballa, Elig Ayissi, Yanda.	Autres ethnies du Cameroun
Yaoundé 7 ^e	Ewondo, Eton, Bulu.	Autres ethnies du Cameroun

Sources : Ewane José Charles. Enquêtes de terrain, 2020.

Tableau 6 : Répartition des quartiers de la ville de Yaoundé.

Communes d'Arrondissement	Quelques noms des quartiers et villages
Yaoundé 1 ^{er}	Bastos, Centre commercial, Djoungolo (1, 2, 3, 4), Ekombitié, Emana, Essos, Etoa Méki, Mballa (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7), Mfandena (1), Ngoulemakong, Ngousso, Njon-Assi, Nkolondom (1, 2), Nlongkak (1, 2), Nylon (1), Okolo, Olembe (1, 2), Yanda, Nyom (1, 2), Etoundi, Nkol Eton, Nkolbong, Tsinga-Village...
Yaoundé 2 ^e	Tsinga (1,2), Briqueterie, Madagascar (1, 2, 3, 4), Nkomkana (1, 2, 3), Ntougou (1, 2), Mokolo (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7), Ekoudou (1, 2, 3, 4, 6, 7) Febe, Oliga, Messa, Cité-Verte, Mbankolo, Azengue (2, 3, 4)...
Yaoundé 3 ^e	Nsiméyong (1, 2, 3), Obobogo, Ngoa-Ekellé (1, 2, 3, 4), Obili (1, 2, 3, 4), Elig Belibi, Mvolyé, Efoulan (1, 2), Nsam (1, 2), Ahala (1, 2), Etoa, Afan-Oyoo (1, 2, 3, 4), Dakar (1, 2), Melen (2), Mfound'Assi, Olézoa, Biyem-Assi, Nkolnguét, Mbaligui, Mekoubou (1, 2), Nkolfon, Nkolmesseng, Ntouessong...
Yaoundé 4 ^e	Mimboman (1, 2, 3, 4), Anguissa, Emombo, Nkolo, Nkolndongo (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14), Biteng, Kondengui (1, 2, 3, 4), Ndamvout, Awaé (1, 2, 3, 4, 6, 7), Nkomo, Ekounou (1, 2, 3, 4), Mfoundassi (1, 2, 3, 4, 5), Minkan, Nkolo, Messame Ndong, Ekié, Ntouessong, Ekoumdoum, Mvan, Mbog Abang, Moyo, Odza, Etam Bafia, Mbog Manga...
Yaoundé 5 ^e	Nkol-Bong, Ngoulmekong, Mvog-Ebanga, Nkoum-Ayat, Mfandena (1, 2), Nkol Foul, Essos, Mvog-Ada, Belibi Ndomo, Kikoa, Kong, Djoungolo (5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12), Ngona, Abom, Nkolmesseng, Ngousso (1, 2, 3), Edzoa Mbédé, Elig Ombga Nsi, Essessal-Akok, Meyong Ndzengue...
Yaoundé 6 ^e	Akok-Ndoo, Elig-Effa (1, 2, 3, 4, 6, 7), Etoug-Ebé (1, 2), Melen (1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9), Mendong, Mewoulou, Nkol Bikok, Simbok, Eba, Biyem-Assi...
Yaoundé 7 ^e	Abobo, Ekorezok, Etetak, Mbog-Ndoum, Ndamvout, Ngoulmekong (Ngoula), Nkol-Afeme, Nkol-Bisson, Nkolso, Nkomassi, Nnom-Nnam, Oyom-Abang (1, 2, 3, 4), Akok Ndoo 2, Ebot-Mefou, Minkoa Meyos, Nkol-Nkoumou, Leboudi...

Sources : Ewane José Charles. Enquêtes de terrain, 2020.

D'après le Rapport du projet du PDU 2020 et le Projet de ville 2020 publié en 2008 par le Ministère du Développement Urbain et de l'Habitat (MINDUH), en collaboration avec la Communauté Urbaine de Yaoundé (CUI), nous avons relevé une estimation des données statistiques relatives à la taille de la population de la ville de Yaoundé. Cette estimation est consignée dans le tableau ci-après.

Tableau 7 : Estimation des habitants de la ville de Yaoundé.

Communes d'Arrondissement	Effectif total de la population
Yaoundé 1 ^{er}	471 000 habitants
Yaoundé 2 ^e	284 000 habitants
Yaoundé 3 ^e	744 000 habitants
Yaoundé 4 ^e	408 000 habitants
Yaoundé 5 ^e	307 000 habitants
Yaoundé 6 ^e	155 000 habitants
Yaoundé 7 ^e	440 000 habitants
Effectif total : 2 809 000 habitants	

Sources : Rapport du projet de PDU 2020 (2008).

Ces habitants sont répartis dans un environnement urbain et rural qui structure chaque commune d'arrondissement de la ville de Yaoundé. De l'observation faite, les zones urbaines bénéficient de la plupart des infrastructures sociales, administratives, sanitaires, éducatives, et parfois culturelles. Toutefois, et au regard de cet effectif total de la population, nous relevons que l'urbanisation de la ville de Yaoundé est assez forte et dense. Elle est régulière et continue dans les quartiers centraux. Elle est irrégulière, anarchique et dispersée en périphérie. Laquelle périphérie garde encore son caractère rural.

Tout compte fait, cette partie nous a permis d'analyser les origines ainsi que les fondations historiques et évolutives de la ville de Yaoundé. En effet, et en vue du développement de l'action culturelle dans le domaine spécifique des arts du spectacle, chaque collectivité territoriale est compétente et responsable de l'élaboration, de la mise en œuvre et du suivi-évaluation de toute activité relevant de sa clôture

géographique. À cet effet, l'article 11 du Code général des Collectivités Territoriales Décentralisées précise que : « *elles produisent des ressources propres nécessaires à la promotion du développement économique, social, sanitaire, éducatif, culturel et sportif de leur territoire* ». C'est dire que le conseil municipal ou régional élabore et vote son budget, décide de la création, de l'étalement et de la multiplication des infrastructures culturelles dans son territoire de compétence. Ce qui nous conduit vers la présentation et l'analyse des infrastructures culturelles dans la ville de Yaoundé.

V.2. INFRASTRUCTURES CULTURELLES A YAOUNDÉ

Après avoir présenté quelques données sur l'origine et l'évolution de la ville de Yaoundé ainsi que son découpage administratif, nous allons orienter la présente partie vers les caractéristiques des infrastructures culturelles. Pour cela, nous examinerons ces différentes infrastructures suivant leurs formes juridiques, physiques et leurs offres.

V.2.1. Forme juridique

Il est question dans cette partie de présenter les infrastructures gérées par les institutions publiques et celles gérées par les privés. Notamment les structures indépendantes : associations, fondations, compagnies culturelles ou tout individu.

V.2.1.1. Institutions publiques

Nous pouvons faire allusion ici aux infrastructures en régie directe et qui appartiennent aux CTD. D'après Werquin (2006), il s'agit des infrastructures dont les compétences et la gouvernance ont été transférées aux collectivités. Dans cette perspective, nous pouvons avoir des appellations suivantes :

- école d'art municipal, départemental ou régional ;
- bibliothèque municipale, départementale ou régionale ;
- maison de la culture ou maison des jeunes et de la culture ;
- centre culturel ;
- centre d'art municipal, départemental ou régional ;
- centre chorégraphique municipal, départemental ou régional ;
- théâtre municipal ;

- centre dramatique municipal, départemental ou régional ;
- etc.

La présence ainsi que la fonctionnalité de ces infrastructures vont induire dans l'organigramme des municipalités concernées, un service d'action culturelle et artistique qui a la charge de concevoir, de conduire et de contrôler toute proposition d'activité ou de manifestation culturelle et artistique en vue de l'épanouissement et de l'émancipation de ses populations. Ces services proposent une ingénierie dans le processus de gouvernance culturelle de la municipalité, du département ou de la région. En outre, ces services ont pour mission de définir la politique culturelle¹³⁸ municipale en déclinant les axes d'intervention de l'action culturelle de leurs territoires de compétence.

Au regard de nos différentes descentes sur le terrain et des observations menées, les données ainsi recueillies montrent une inexistence de ce type d'infrastructures dans les sept arrondissements de la ville Yaoundé. Toutefois, deux structures publiques ne respectant pas les modalités de Bernier et Marcotte (2011) ont été identifiées. Il s'agit de la salle Sita Bella et le Centre Culturelle Camerounais. Nous y reviendrons.

V.2.1.2. Institutions privées

À l'observation des données captées du terrain, la forme associative est très répandue dans le secteur des arts de la scène. Et parfois, l'association peut prendre la forme d'une fondation (la Fondation Muna), c'est-à-dire toute association qui met à la disposition d'une population donnée ou d'un secteur donné, l'ensemble de ses avoirs, de son héritage, de son patrimoine au service d'une cause d'intérêt général.

V.2.2. Forme physique

L'existence d'une infrastructure commence par l'existence d'un bâtiment, d'un édifice, d'un immeuble. À cet effet, la construction d'une infrastructure culturelle, au-delà de sa forme physique ou de sa morphologie – son design, se présente avant tout

¹³⁸ Il s'agit ici d'un document boussole, d'un outil d'impulsion, d'orientation et de soutien aux actions concertées en vue du développement culturel de la municipalité. En outre, c'est un outil fédérateur des interventions de tous les acteurs capables d'appuyer et d'accompagner la municipalité en matière de développement, de promotion et d'organisation des actions culturelles et artistiques.

comme un monument, un patrimoine pour la ville. Dans cette perspective, les visiteurs ou les touristes peuvent converger vers un théâtre ou vers toute autre forme d'infrastructure culturelle non pas seulement pour son offre culturelle, mais d'abord pour la beauté externe et visuelle de sa morphologie. Peu importe les productions artistiques qui y sont exposées ou des spectacles qui y sont proposés. L'environnement externe du bâtiment peut susciter une consommation de la part du public. Ce qui compte ici, ce sont les prises de photos à l'extérieur du bâtiment. Dans cette perspective, une infrastructure culturelle est donc considérée à la fois comme un bâtiment devant accueillir ou proposer des offres culturelles, et comme un monument. Toutefois, les différentes infrastructures culturelles identifiées dans la ville de Yaoundé ne présentent aucune beauté externe ni visuelle sur le plan spécifique de leur morphologique. Elles sont pour la majorité, des maisons d'habitation transformées en lieux culturels. Nous y reviendrons.

V.2.3. Offre culturelle et artistique

L'activité culturelle est la finalité et la raison d'être de toute infrastructure culturelle quel que soit le domaine ou la filière d'expression. L'offre culturelle proposée peut prendre plusieurs formes :

- création ou production d'une œuvre d'art ;
- diffusion, circulation et promotion de ladite œuvre auprès d'un public ;
- formation dudit public à la réalisation, à la réception ou à la compréhension de l'œuvre d'art proposée ;
- conservation des œuvres d'art pour des activités de recherche, d'éducation et de délectation.

En somme, l'orientation présente de la recherche nous oblige de recenser les infrastructures culturelles institutionnelles et privées suivant une offre artistique et scénique précises, professionnelles et adaptées. Et la proposition physique d'une infrastructure culturelle participe à l'esthétisation visuelle de la ville de Yaoundé.

En effet, d'après Bernier et al. (2010, 3),

Les infrastructures culturelles jouent un rôle de premier plan dans la qualité de vie des citoyens, tout comme elles favorisent la santé

économique du milieu dans lequel elles sont implantées. Par exemple, elles participent à la vitalité culturelle et elles représentent un attrait majeur pour les touristes et les futurs citoyens. Afin de prévoir les besoins des citoyens en matière d'infrastructures culturelles, et de planifier les ressources à investir pour répondre à leurs besoins, les gestionnaires et les décideurs doivent connaître l'état de leurs équipements.

Ce regard de Bernier et al. (2010) nous permet de focaliser notre attention sur la présentation de la monographie des infrastructures culturelles de la ville de Yaoundé.

V.3. CARTOGRAPHIE DES INFRASTRUCTURES CULTURELLES À YAOUNDE

D'après les dispositions des articles 162 et 163 de la loi n°2019/024 du 24 décembre 2019 portant Code général des CTD, la ville de Yaoundé, dans les domaines spécifiques du loisir, du sport et de la culture, est chargée :

- de créer et de gérer au niveau local les stades municipaux, les centres et les parcours sportifs, piscines, aires de jeux et arènes ;
- de créer et de gérer au niveau local les bibliothèques, les centres socio-culturels, les théâtres, les cinémas, les musées ;
- de créer et de gérer au niveau local un orchestre, un ensemble lyrique patrimonial, une troupe de danse et de théâtre ;
- de créer et de gérer au niveau local les manifestations sportives, artistiques et culturelles.

De ce qui précède, il est question dans cette partie, d'établir et de présenter un état des lieux des espaces culturels qui existent dans la ville de Yaoundé, suivant leurs formes, leurs fonctions ainsi que leurs spécificités. Ce qui permettra à cette étude de comprendre et d'évaluer la notion d'action culturelle en rapport avec la mise en œuvre de l'IC. Cette présentation géographique des infrastructures culturelles va permettre également à cette partie de visualiser l'étalement, le placement et la répartition des espaces culturels sur l'ensemble des Arrondissements de la ville de Yaoundé.

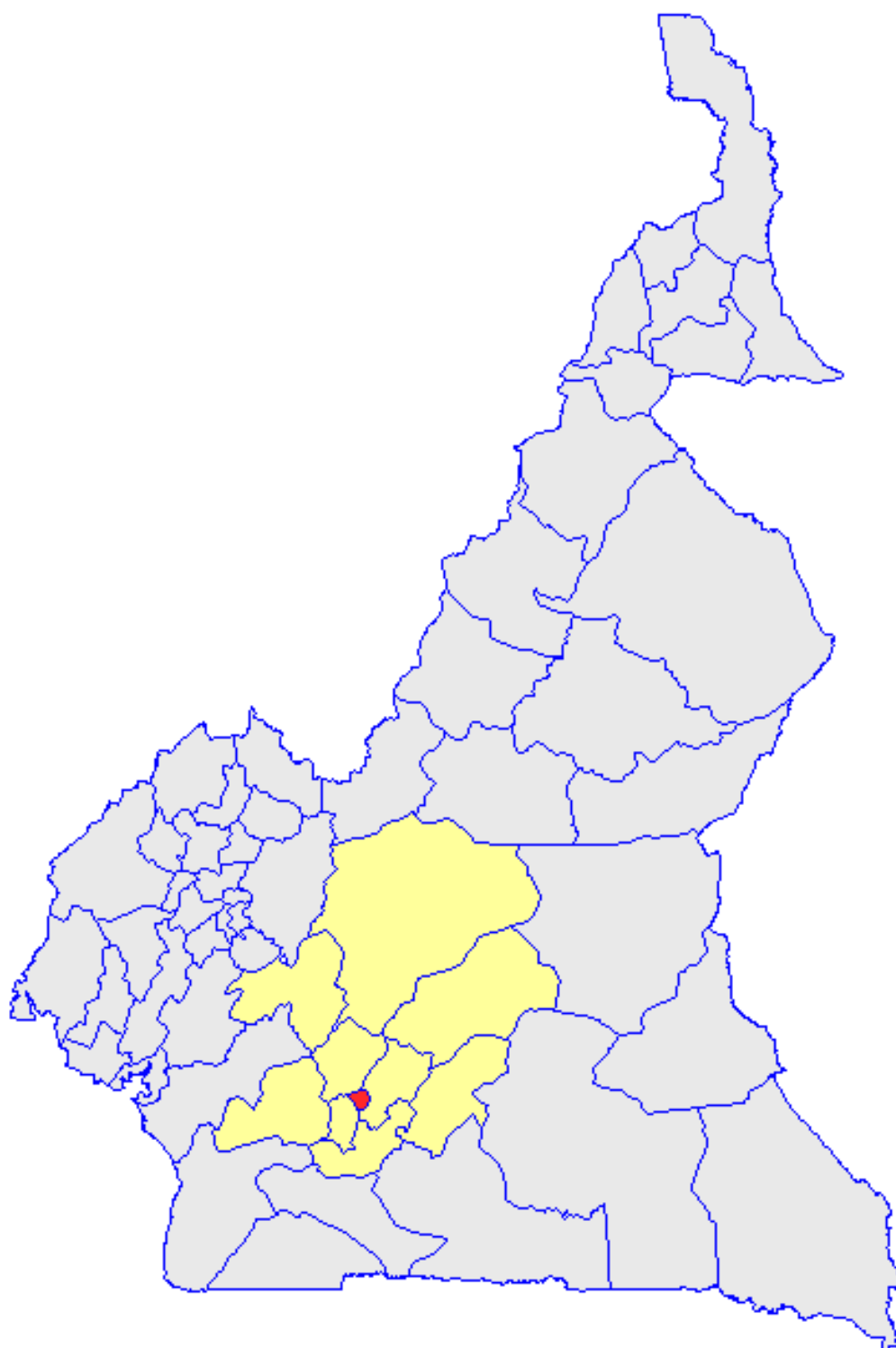
Dans la même perspective, il s'agit de présenter l'ensemble du parc des installations culturelles permettant aux différents acteurs du milieu culturel et autres intervenants du domaine des arts de la scène de mieux choisir certains sites adaptés pour les besoins spécifiques de leurs manifestations culturelles et artistiques respectives. En effet, quelles infrastructures culturelles pour quelles offres culturelles,

pour quels publics – consommateurs et pour quelles filières artistiques ? Voilà les pistes de questionnement qui baliseront cette partie. Mais avant, nous allons présenter la carte de localisation géographique de la ville de Yaoundé ainsi que la présentation de la carte du Mfoundi.

V.3.1. Données sur la répartition géographique des infrastructures à Yaoundé

Nous allons organiser l'univers observé pour enfin analyser le système dans sa globalité.

Carte 1 : Carte de localisation du Mfoundi.



Sources : <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c6/CM-Mfoundi.png>.

Consulté le 19 janvier 2019 à 10 heures.

Cette carte illustre la répartition géographique des sept arrondissements de Yaoundé, chacun attribué à une couleur distincte : Yaoundé 1 (bleu), Yaoundé 2 (vert), Yaoundé 3 (jaune), Yaoundé 4 (violet), Yaoundé 5 (rose), Yaoundé 6 (magenta) et Yaoundé 7 (orange). Les limites des quartiers sont indiquées par des lignes noires fines, tandis que les lacs sont représentés en bleu foncé. De nombreuses communes d'arrondissements sont nommées sur la carte, telles que Nkolondom, Olembe, Emana, Okoko, Etoudi, Mbakoko, Ekoudu, Bastos, Mballa I, Mballa II, Mballa III, Ngoulmekong, Myog-Ebanda, Nkoum-Ayat, Nkol-Bong, Nkol-Etong, Meandena, Nkol-Ebogo, Kon, Nkol-Foul, Essos, Mimbo Man I, Mimbo Man II, Mimbo Man III, Mimbo Man IV, Nkolo, Ntui-Ess, Bitoti, Biteng, Awae, Argassi, Metui, Mvog-Ada, Nkol-Ndong, Etam-Bafia, Mfoundassi, Ndamevout, Mvan, Nkol-Nké, Mbog-Abang, Odza, Messame-Ndongso, Abome, Mekak, Mayo, Minkan, Afanoyoa I, Afanoyoa II, Afanoyoa III, Mekoumbou, Nkolmeseng I, Nkongbriyam, Mbalig, Oyom-Abang, Cite Verte, Grand Messa, Briqueterie, Centre, Qartier, Obili, Ngoa-Ekele, Mvolye, Bivem-Assi, Nsimyong, Nkol-Mbenda, Simrock, Menboung, Etoug-Ebe, Mont Febe, Ndinan, Messa, Nkom-Kana, Madagascar, Nkolafeme, Leboundi I, Leboundi II, Minkoameyos, Nkol-Lnc, Nguoulmekong.

LEGENDE

- Limite des quartiers
- Lacs

Communes d'arrondissements

- YAOUNDE 1
- YAOUNDE 2
- YAOUNDE 3
- YAOUNDE 4
- YAOUNDE 5
- YAOUNDE 6
- YAOUNDE 7

Consulté le 19 janvier 2019 à 12 heures.

Ces deux figures de localisation géographique convoquent d'autres plus spécifiques en termes d'identification, d'étalement et de référencement des infrastructures culturelles adaptées au secteur étudié. Cette localisation géographique se fera par Arrondissement de la ville de Yaoundé.

Tableau 8 : Dénombrement des infrastructures culturelles à Yaoundé 1^{er}.

N°	Désignations	Fonctions	Domaines d'expression	Quartiers d'implantation
1	Centre Culturel Camerounais	Création Diffusion	Multi domaines : Théâtre – Danse – Musique – Cinéma	Nlongkak
2	Salle Sita Bella	Diffusion	Multi domaines : Théâtre – Danse – Cinéma	Hippodrome
3	Foundation Muna	Diffusion	Multi domaines : Théâtre – Danse	Hippodrome
4	Au comptoir des arts	Création Diffusion	Multi domaines : Théâtre – Danse – Cinéma	Draggages

Sources : Ewane José Charles. Enquêtes de terrain, 2021.

Photo 4 : Aperçu de la scène de Sita Bella.



Sources : Ewane José Charles. Enquêtes de terrain, 2021.

Photo 5 : Aperçu de la salle de Sita Bella.



Sources : Ewane José Charles. Enquêtes de terrain, 2021.

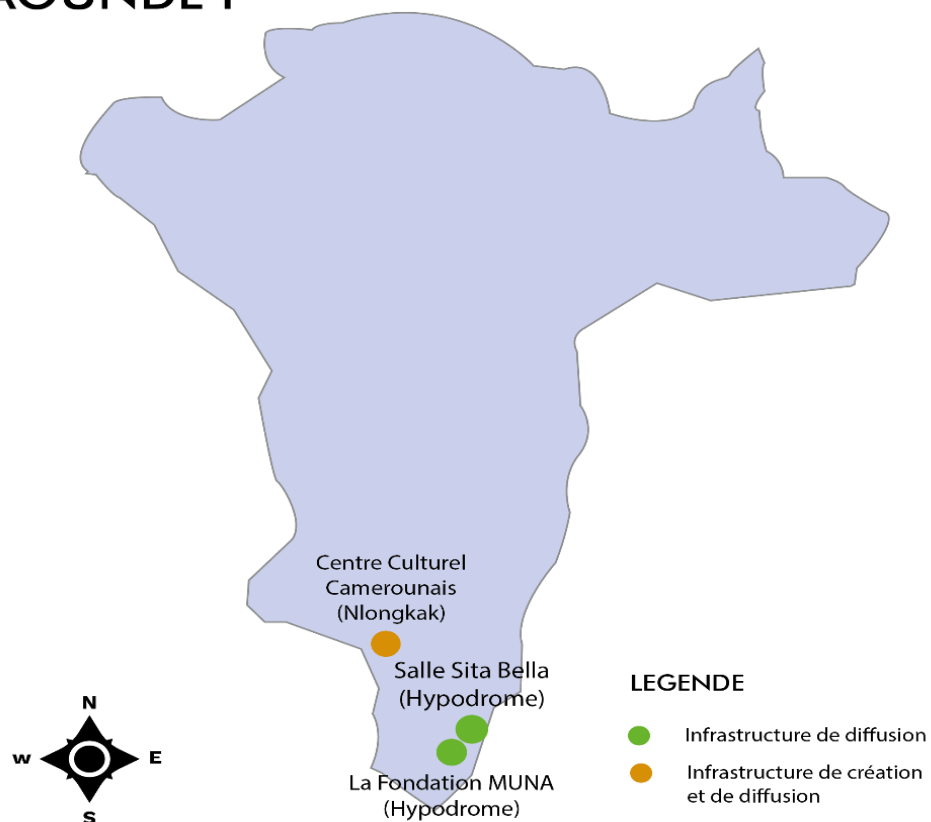
Photo 6 : Aperçu de la scène du Comptoir des arts.



Sources : Ewane José Charles. Enquêtes de terrain, 2021.

Carte 3 : Localisation géographique des infrastructures culturelles de Yaoundé 1^{er}.

YAOUNDE I



Sources : Ewane José Charles. Enquêtes de terrain, 2021.

Tableau 9 : Dénombrement des infrastructures culturelles à Yaoundé 2^{ème}.

N°	Désignations	Fonctions	Domaines d'expression	Quartiers d'implantation
1	Centre Culturel Hope and Life	Formation Diffusion	Uni domaine : Musique	Nkomkana
2	Auditorium Jean Paul II	Diffusion	Multi domaines : Théâtre – Danse	Mbankolo

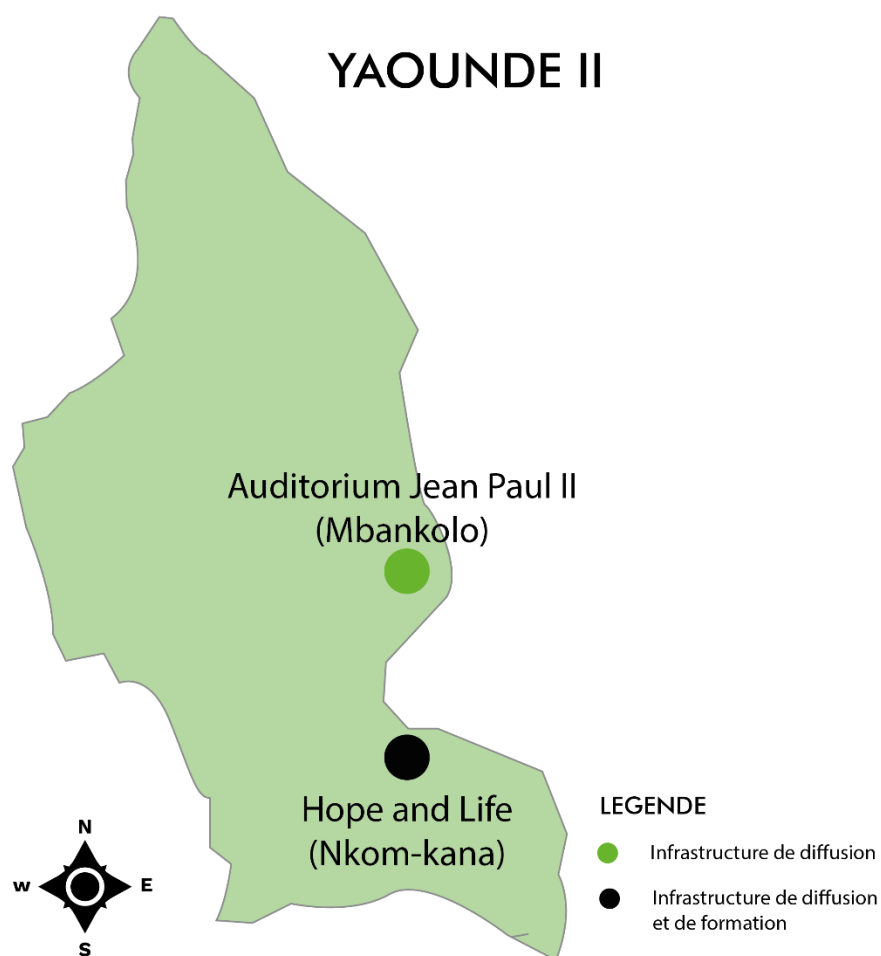
Sources : Ewane José Charles. Enquêtes de terrain, 2021.

Photo 7 : Aperçu de la salle de l'Auditorium Jean Paul II.



Sources : Ewane José Charles. Enquêtes de terrain, 2021.

Carte 4 : Localisation géographique des infrastructures culturelles de Yaoundé 2^{ème}



Sources : Ewane José Charles. Enquêtes de terrain, 2021.

Tableau 10 : Dénombrement des infrastructures culturelles à Yaoundé 3^{ème}.

N°	Désignations	Fonctions	Domaines d'expression	Quartiers d'implantation
1	Centrale de Lecture Publique	Création Diffusion	Uni domaine : Théâtre	Quartier du Lac
2	Université de Yaoundé 1	Formation	Multi domaines : Théâtre – Cinéma	Ngoa Ekelle
3	École Arbre à Musique	Formation	Uni domaine : Musique	Nsimeyong

Sources : Ewane José Charles. Enquêtes de terrain, 2021.

Photo 8 : Aperçu de l'École Arbre à musique.



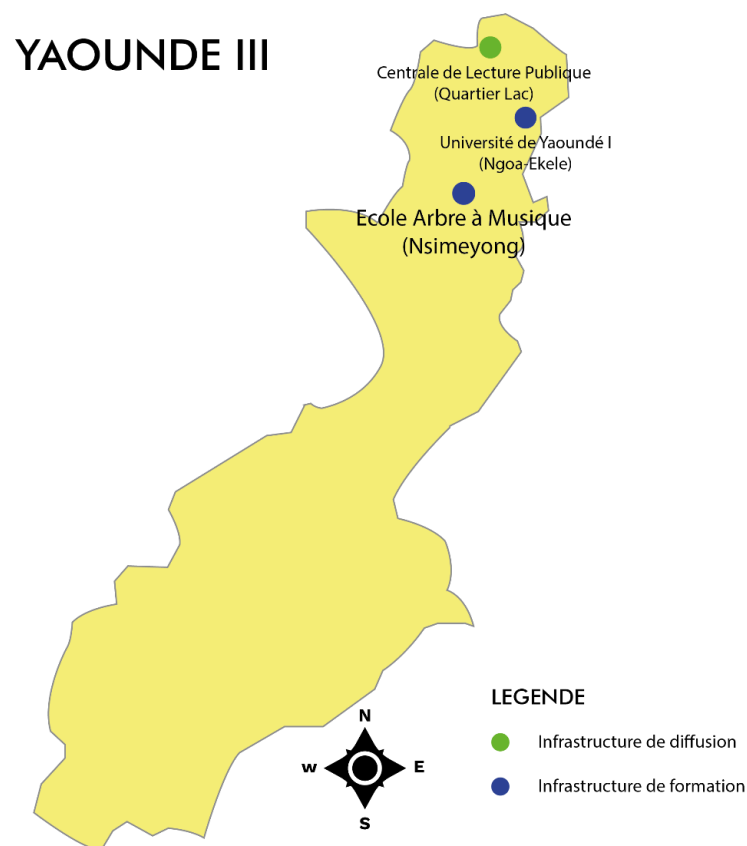
Sources : Ewane José Charles. Enquêtes de terrain, 2021.

Photo 9 : Cours de musique à l'École Arbre à musique.



Sources : Ewane José Charles. Enquêtes de terrain, 2021.

Carte 5 : Localisation géographique des infrastructures culturelles de Yaoundé 3^{ème}.



Sources : Ewane José Charles. Enquêtes de terrain, 2021.

Tableau 11 : Dénombrement des infrastructures culturelles à Yaoundé 4^{ème}.

N°	Désignations	Fonctions	Domaines d'expression	Quartier d'implantation
1	Espace Culturel Zingui	Création Diffusion	Uni domaine : Théâtre	Ekoumdoum
2	Espace Culturel Karefour	Création Diffusion	Multi domaines : Théâtre – Danse	Mimboman

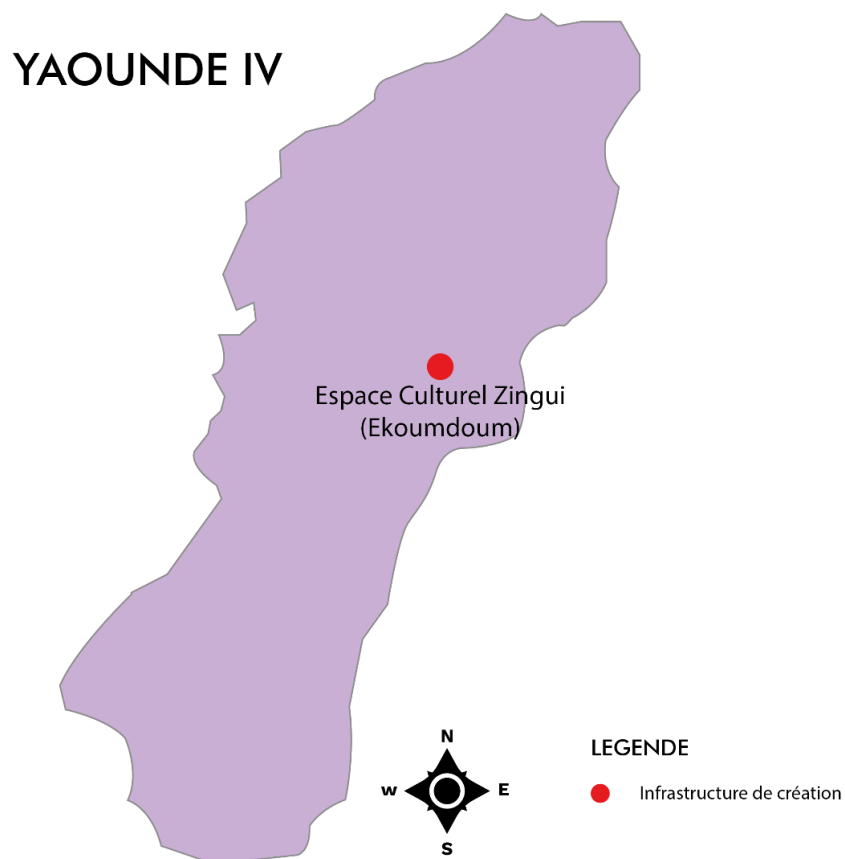
Sources : Ewane José Charles. Enquêtes de terrain, 2021.

Photo 10 : Aperçu de la salle de l’Espace Culturel Karefour.



Sources : Ewane José Charles. Enquêtes de terrain, 2021.

Carte 6 : Localisation géographique des infrastructures culturelles de Yaoundé 4^{ème}.



Sources : Ewane José Charles. Enquêtes de terrain, 2021.

Tableau 11 : Dénombrement des infrastructures culturelles à Yaoundé 5^{ème}.

N°	Designation	Fonctions	Domaines d'expression	Quartiers d'implantation
1	Laboratoire de Théâtre Othni	Création Diffusion	Uni domaine : Théâtre	Titi Garage
2	Case des arts	Création Diffusion	Multi domaines : Théâtre – Danse – Musique	Essos (Lycée Bilingue)

Sources : Ewane José Charles. Enquêtes de terrain, 2021.

Photo 11 : Aperçu de la salle de la Case des arts.



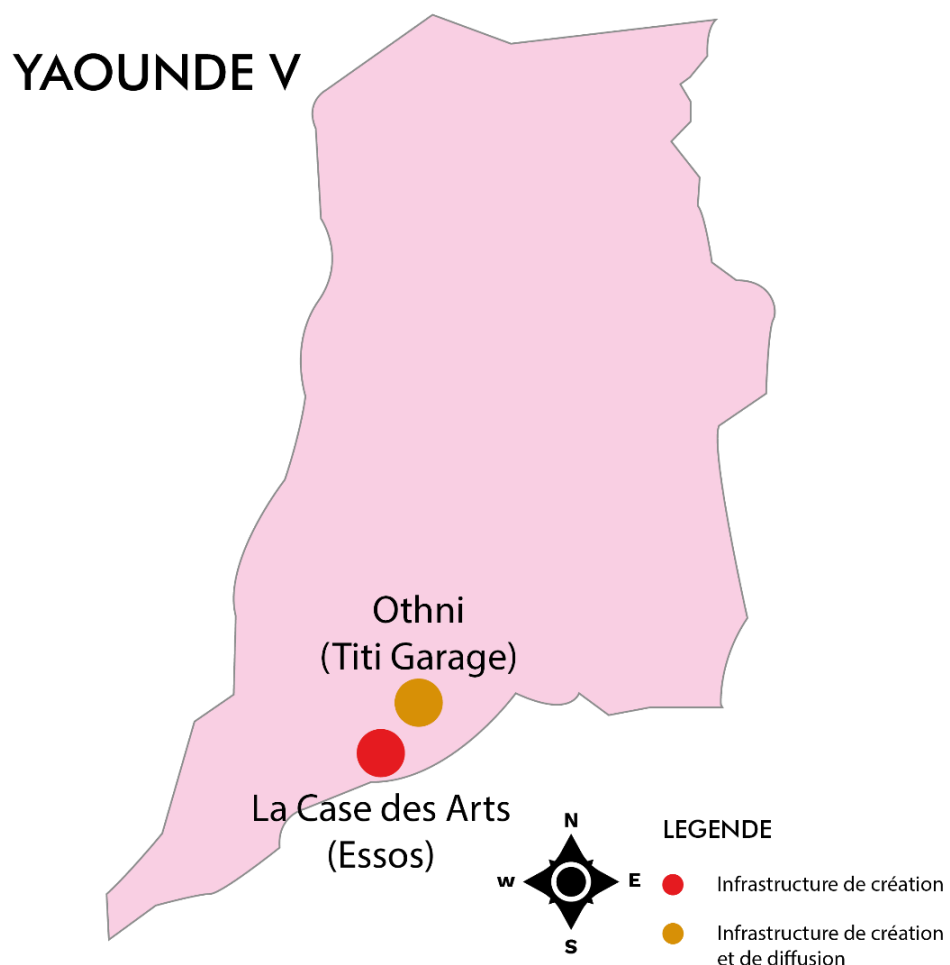
Sources : Ewane José Charles. Enquêtes de terrain, 2021.

Photo 12 : Aperçu de l'entrée de Othni.



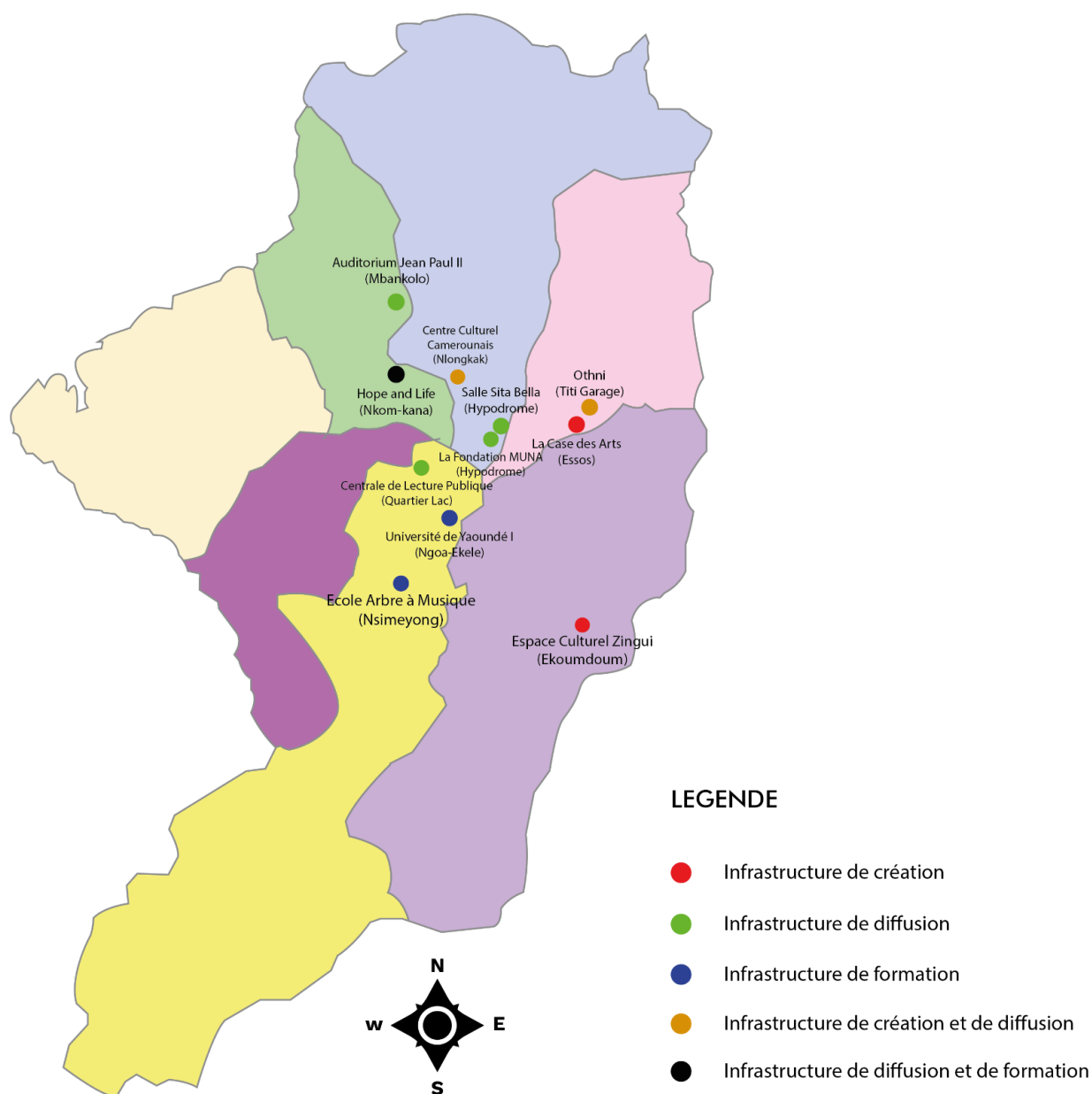
Sources : Ewane José Charles. Enquêtes de terrain, 2021.

Carte 7 : Localisation géographique des infrastructures culturelles de Yaoundé 5^{ème}.



Sources : Ewane José Charles. Enquêtes de terrain, 2021.

Carte 8 : Répartition des infrastructures culturelles dans le Mfoundi.



Source : Ewane José Charles. Enquêtes de terrain, 2021.

Cette répartition géographique des infrastructures culturelles dans la ville de Yaoundé convoque une présentation tabulaire des statistiques desdites infrastructures.

Tableau 12 : Présentation statistique des infrastructures culturelles de la ville de Yaoundé.

	Création	Diffusion	Formation	Total
Yaoundé 1 ^{er}	02	04	00	04
Yaoundé 2 ^e	00	02	01	02
Yaoundé 3 ^e	01	01	02	03
Yaoundé 4 ^e	02	02	00	02
Yaoundé 5 ^e	02	02	00	02
Yaoundé 6 ^e	00	00	00	00
Yaoundé 7 ^e	00	00	00	00
TOTAL	07	11	03	13

Sources : Ewane José Charles. Enquêtes de terrain, 2021.

De ce tableau récapitulatif, nous pouvons constater que les équipements culturels dans la ville de Yaoundé sont à la fois insuffisants et spatialement disproportionnés. Pour une population estimée à plus de 2 809 000 habitants (Rapport du Projet de PDU 2020), nous avons identifié 13 infrastructures culturelles dont la beauté physique et visuelle, ainsi que le dispositif en termes d'équipements sont à revoir. En outre, la proximité avec ces infrastructures lors de nos différentes descentes sur le terrain a permis de constater qu'elles ne répondent pas véritablement aux normes techniques, artistiques et logistiques requises dans leurs domaines respectifs. Par ailleurs, le déséquilibre infrastructurel observé dans la ville de Yaoundé ne facilite ni le développement de la création, de la formation, de la promotion, ni le développement de l'accès de l'ensemble de la population aux biens, services et pratiques culturels et artistiques au sein de leur territoire de résidence. Ce qui permet de relever avec Bourdin (2011, 6) que quelques populations de la ville de Yaoundé se trouvent dans une

situation "d'exclusion culturelle", au regard de leur positionnement géographique en rapport avec les infrastructures culturelles existantes. Nous y reviendrons.

Or, leur participation à la vie culturelle et artistique, leur pratique permanente ainsi que leur consommation des arts du spectacle pourraient susciter ou renforcer leur émancipation sociale et culturelle, leur confiance en soi ainsi que le développement culturel de leur territoire. Cependant, affirme un de nos répondants : « *Le défaut d'accompagnement des collectivités locales, en matière d'infrastructures, d'équipements et de ressources humaines défavorise le renforcement des entreprises culturelles locales privées* », et par conséquent, défavorise l'élaboration ainsi que la mise en œuvre des projets et programmes culturels. En outre, renchérit un autre répondant : « *Il y a un manque d'infrastructures culturelles de qualité dans l'ensemble du pays ainsi que l'absence de cadre de réflexion sur les questions culturelles. Il faudrait donc un cadre et des infrastructures qui font cruellement défaut* ». Face à ce contexte particulier, précise un répondant : « *Nous sommes obligés d'adapter nos créations puisque la majorité des espaces alternatifs sont des maisons d'habitation transformées en espaces culturels. Et tout le monde ne bénéficie pas toujours des faveurs d'une programmation dans la salle de l'Institut Français* ».

Ces différents tableaux, photos et cartes permettent d'orienter un ensemble de discussions sur le lien entre le centre et la périphérie ainsi que sur les enjeux sociaux dans la conception et la mise en œuvre de l'action culturelle, favorables à l'émergence de l'IC dans la ville de Yaoundé.

V.3.2. Discussion n°1 : Relation centre – périphérie

L'observation et l'analyse de la carte 9 démontrent que l'ensemble de la population de la ville de Yaoundé est éloigné des infrastructures culturelles existantes. Or le simple fait d'y avoir accès pourrait améliorer leur qualité de vie, et participer à l'évolution et au changement de leurs mentalités. C'est dire que le public de la périphérie est considéré ici comme un public à conquérir, comme des populations en situation d'exclus de la pratique et de la consommation des biens et services culturels et artistiques. Pour Villard (2010, 13) : « *la métropole n'a pas développé une capacité à mobiliser la culture tant en interne pour le développement et la cohésion sociale qu'en*

externe dans sa stratégie de communication ». Les données ainsi présentées démontrent que la ville de Yaoundé développe peu d'opérations et d'initiatives culturelles en termes d'équipements, d'événements ou de dispositifs de soutien aux artistes. En présentant la situation des arts de la scène dans la ville de Yaoundé, l'une de nos personnes ressources souligne que :

J'aime souvent dire ceci, actuellement, Yaoundé vit sans théâtre et il vit. C'est-à-dire que le théâtre n'influence plus la cité. Il est totalement absent. Un mois, deux mois [...], aucun spectacle de théâtre. Aucune programmation "sérieuse". Et le premier doigt accusateur que je pointe c'est aux professionnels des arts de la scène d'abord, ou ceux qui en tiennent lieu [...]. L'État quant à lui n'est qu'un suiveur. Il s'agrippe sur ce qui marche. Donc, le théâtre, lui ne marche pas, et l'État l'a oublié.

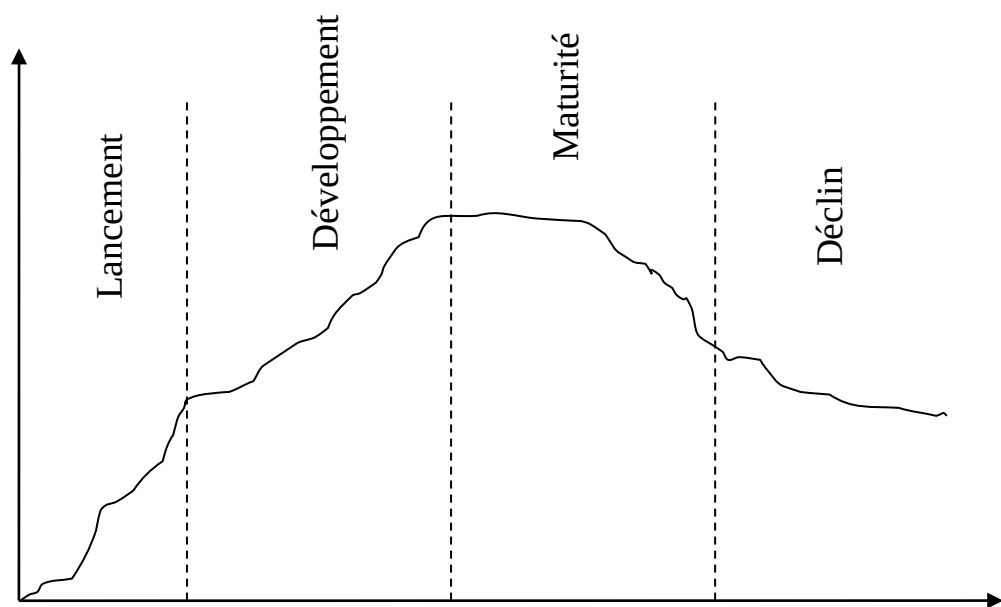
Si l'interprétation de ces cartographies illustre la problématique du référencement des infrastructures culturelles dans la ville de Yaoundé, alors nous pouvons affirmer avec Bernier et al. (2010) et avec l'OCCQ (2004) dans son "Système de Classification des Activités de la Culture et des Communications 2004", que ce processus de référencement démontre ici que la politique d'étalement des infrastructures présente une consommation géographique différenciée et mitigée des différentes offres culturelles. Par ailleurs, si nous assistons à une déconcentration des services administratifs avec le processus de décentralisation, suivant la loi n°2019/024 du 24 décembre 2019 portant Code général des CTD, tel n'est pas le cas dans l'environnement des arts vivants, de la culture et des loisirs, où s'observe encore une centralisation des activités dans la zone centrale de la ville de Yaoundé. En effet, la carte 8 présente une localisation des infrastructures au centre de la ville de Yaoundé. C'est ce que De Varine (1976, 22) appelle « *la centralisation culturelle* ». L'approche interprétative de De Varine (1976) précise que le centralisme culturel dans le sous-secteur infrastructure, ne favorise pas l'accès à la culture ou aux services culturels de proximité, à la décentralisation ou à la démocratisation culturelles. Pourtant, en reprenant les travaux de Villard (2010, 9-10), nous allons nous rendre compte que la démocratisation culturelle poursuit les objectifs ci-après :

- accroître le nombre de pratiquants ;
- réduire les disparités entre les catégories de population et modifier la composition socio-démographique des publics ;

- faire des nouveaux pratiquants un public à la fois connaisseur et régulier.

Avec les données du terrain, les circuits de diffusion, de circulation, de promotion, de pratique et de consommation culturelles et artistiques sont ainsi fragilisés. Cette modalité ne participe pas à la mise en forme effective d'une IC. Ce qui explique la réduction considérable de la vitalité de l'action culturelle et artistique observée au sein de la périphérie de la ville de Yaoundé. D'après un répondant, « *Chez nous, avec l'absence des infrastructures culturelles sérieuses et des événements culturels sérieux, la première représentation semble être toujours la dernière* ». Or la courbe normale de vie d'un spectacle se matérialise comme suit.

Schéma 5 : Courbe de vie d'un produit culturel.



Sources : Lendrevie et Lindon (1993, 235).

En effet, les données issues de nos différentes descentes sur le terrain ont permis de relever qu'il existe encore des municipalités dans la ville de Yaoundé qui ne disposent d'aucune infrastructure à vocation culturelle pour les performances et la diffusion de ces performances. Il s'agit des Arrondissements de Yaoundé 6^{ème} et de Yaoundé 7^{ème}. Et l'interprétation qui en découle démontre que dans ces deux

municipalités, les arts du spectacle et l'action culturelle ne semblent pas bénéficier des bâtiments et des événements spécifiques dédiés à la création, à la diffusion, à la promotion, à la pratique et à la consommation de ces événements culturels.

Le déséquilibre infrastructurel observé dans les Arrondissements de la ville de Yaoundé s'illustre tant en quantité qu'en qualité. Ce qui renforce les inégalités en termes d'accès aux biens et services culturels des populations périphériques, et ne permet pas à tous les citoyens de la ville de Yaoundé de participer de manière égale et équitable à la vie culturelle et artistique. Les infrastructures culturelles ainsi identifiées ne sont pas aménagées de manière harmonieuse et équitable, ni équipées ni professionnelles, ni adaptées pour les spectacles vivants. Dans la majorité, nous avons constaté que ce sont davantage des maisons d'habitation qui ont été transformées en espaces ou en infrastructures.

Or, le principal défi du gouvernement au niveau patrimonial devrait résider dans l'assurance que chaque citoyen, que chaque arrondissement, que chaque département et que chaque région bénéficie d'une accessibilité à son histoire, à sa culture, à ses productions artistiques et à son patrimoine culturel. Bref, que la population puisse bénéficier des activités en faveur de son éducation ou de sa formation artistique. Il devient ainsi nécessaire de se doter de nouvelles orientations dans le processus de création des infrastructures et de gouvernance culturelle, ainsi que de nouvelles priorités d'intervention dans le champ de l'IC dans la ville de Yaoundé. L'art, la culture et les infrastructures adaptées sont aujourd'hui des produits et services que la ville de Yaoundé devrait offrir à sa population pour son éducation, sa délectation, son divertissement, son émancipation et son épanouissement. L'évolution de la politique urbaine contemporaine, les différentes mutations sociales observées et la modernisation des centres villes nous l'exigent. Et les 07 Arrondissements du Département du Mfoundi ne devraient pas être épargnés de cette exigence. Ces différentes cartes suggèrent donc la problématique de l'extension de l'offre et des infrastructures culturelles dans les quartiers dits péricentraux. La mise en œuvre de cette extension devrait obéir aux besoins et attentes des populations concernées. Colin (1998, 21) précise à cet effet que :

Le territoire sur lequel l'action culturelle va s'engager et produire des effets, n'est jamais un désert, une terre vierge, qu'il serait possible d'occuper, déchiffrer et transformer hors de toute contrainte et sans condition. L'absence préalable d'équipements ou d'activités culturelles visibles sur un quartier ne laisse pas le champ libre pour y développer toute forme de projet supposé combler des lacunes, remplir un vide présumé. Là où seraient décelées des pratiques culturelles peu répandues, suffirait-il de formuler une offre nouvelle, tout contact quel que soit des habitants avec l'œuvre et avec l'art pouvant se justifier d'emblée par lui-même ? Rien n'est moins sûr.

Il est question d'adapter l'action culturelle aux problématiques sociales et culturelles du territoire, aux besoins, attentes et défi des populations. Il s'agit ici du processus de l'ancrage culturel du territoire ou du phénomène de la territorialisation de la culture. L'action culturelle devrait donc se positionner comme une réponse au problème culturelle du territoire. C'est un travail de collaboration entre les hommes politiques, les opérateurs économiques, les professionnels du secteur des arts et de la culture, les architectes, les populations, etc. C'est ce que Bourdin (2011, 15) appelle : la « *gouvernance culturelle territorialisée* ». En effet, la métropole, au regard de sa proximité avec les arts du spectacle et le public, devrait s'engager à s'appropriier des compétences, à assurer et à assumer ses responsabilités dans le secteur art et culture. Dans cette perspective, souligne Bourdin (2011, 15), la « *culture est de mieux en mieux intégrée dans le développement au sens large [...] et de moins en moins séparée des autres problématiques urbaines* ». Il est question pour la ville de Yaoundé de favoriser des plates-formes en vue de l'expression d'un dialogue entre les artistes et les publics dans le cadre de la mise en forme des résidences de créations, de favoriser la diffusion des créations artistiques notamment dans le domaine des arts du spectacle.

Par ailleurs, et comme il a été relevé en amont, toujours à l'observation de ces différentes cartes, les infrastructures culturelles sont chroniquement insuffisantes tant en quantité qu'en qualité. Leur diversité ainsi que leur complexité font problème suivant leur étalement géographique, d'où l'inégale accès et aux pratiques scéniques des populations. En effet, et suivant le paradigme spécifique à l'industrie de

l'architecture culturelle et à l'industrie du bâtiment, aucun équipement professionnel lourd¹³⁹ dans le domaine des arts du spectacle n'existe dans la ville de Yaoundé.

La variable explicative de cette inégale répartition est le niveau de perception de la culture et des spectacles vivants, de la gouvernance de l'action culturelle et de la planification des activités de loisir par les différents acteurs sociaux à travers l'élaboration et la mise en œuvre des politiques publiques dans le secteur. Ce qui permet de questionner la politique culturelle ainsi que la volonté politique permettant de faciliter ou de favoriser l'accès de tous à la culture dans les CTD. La préoccupation fondamentale ici est d'allier la politique culturelle à la politique de la ville.

Cette analyse envisage donc un réel plan d'aménagement des infrastructures culturelles sur l'ensemble du territoire de la ville de Yaoundé. Résoudre ce problème revient à susciter et à développer le paradigme "démocratie culturelle" c'est-à-dire, la mise en œuvre d' *« une volonté d'agir pour réduire les inégalités »*, à travers la facilitation de l'accès à la pratique et à la consommation des biens et services culturels du territoire, pour reprendre Bourdin (2011, 13).

En outre, comme le souligne "La politique culturelle du Québec" (1992, 45-46),

L'intérêt qu'une collectivité porte à son patrimoine le conduit à rechercher l'amélioration de son cadre de vie. À cet égard, la qualité des nouvelles constructions et leur intégration harmonieuse au tissu urbain ou rural contribuent à préserver et à bâtir notre patrimoine. Le gouvernement peut donner l'exemple par le souci qu'il apporte à la qualité de l'architecture, du design et de l'aménagement de ses propres projets.

En somme, pour l'émergence de l'IC dans la ville de Yaoundé, la question de gouvernance et de planification de l'action culturelle devrait intégrer les autres problématiques sociales et urbaines, à savoir : la santé, l'éducation, l'assainissement, l'économie, l'emploi, etc. Ce qui va conduire à l'élaboration et à la mise en œuvre de l'action culturelle¹⁴⁰ au sein de chaque collectivité décentralisée. L'analyse et

¹³⁹ Il s'agit ici des infrastructures standardisées, conventionnelles, professionnelles et normalisées, identifiables à partir des principes spécifiques qui caractérisent une infrastructure culturelle, suivant le domaine artistique servi ou concerné.

¹⁴⁰ D'après Bourdin (2011), le paradigme "Action Culturelle" renvoie à un ensemble de projets culturels et artistiques, dont la conception et la mise en œuvre favoriseraient le développement, l'émancipation et l'épanouissement de l'art et de culture dans un territoire donné. L'objectif ici étant de susciter et de renforcer

l'interprétation des données ont démontré une gouvernance mitigée des structures indépendantes, une absence de professionnalisation et de spécialisation, surtout dans les domaines technique et administratif, l'absence d'un calendrier ou agenda culturel présenté par le territoire ou par l'infrastructure culturelle indépendante, le non-respect des mesures ou instruments de pilotage d'une organisation, etc. Ce qui dégage la problématique d'un management de l'action culturelle. À présent, nous allons analyser les enjeux sociaux de ces différentes données.

V.3.3. Discussion n°2 : Enjeux sociaux

Il est fondamental de maîtriser et de comprendre les formes d'infrastructures, de cultures et de les intégrer dans la programmation et dans la proposition de l'offre par les institutions et entreprises culturelles. C'est dire qu'il est difficile de forcer un public, une population à consommer une seule offre culturelle, un seul type d'art ou de spectacle. Les principes de la théorie de la hiérarchisation sociale de la pratique des activités artistiques et culturelles ont été mis à contribution en vue d'expliquer cette modalité. C'est dire que la participation aux activités culturelles et artistiques améliore la dynamique relationnelle, la dynamique de la vie en société, la cohésion sociale, le développement personnel et la confiance en soi, la création d'amitiés et le développement du système de réseautage. Bref, à travers la pratique et la consommation des arts du spectacle, se pose la problématique de la valorisation de la socialisation.

Faisant allusion aux enjeux sociaux de l'action culturelle, Bourdin (2011, 20) précise que :

Dans un article sur l'utilisation croissante de l'action culturelle par les travailleurs sociaux, Puissant (2003) rappelle les résultats d'une recherche réalisée en Angleterre sur l'impact des programmes artistiques sur la société (résultats communiqués par Matarasso en 1998 au Colloque « Culture et émancipation sociale »). Selon cette enquête, la participation aux arts favorise le développement personnel et la confiance en soi et apporte de nouveaux savoir-faire, améliorant la sociabilité et l'employabilité des participants (84 % des participants à un atelier artistique se sentent plus confiants en leur capacités, 37 % ont décidé de s'inscrire à une formation, 80 % ont acquis de nouvelles compétences). Autre effet, la participation à un atelier artistique

la création, la formation, la diffusion et la consommation, tout en intégrant le rôle social de l'art et de la culture.

favorise la cohésion sociale en créant des réseaux, en rassemblant des personnes d'âges et d'ethnies différentes dans des espaces neutres, ce qui facilite la compréhension mutuelle, voire la création d'amitiés (91 % des nouveaux participants se sont faits de nouveaux amis, 54 % ont appris quelque chose sur la culture des autres). Le côté créatif d'un atelier a des impacts positifs dans d'autres domaines (par exemple, sur l'atelier étudié, 52 % des participants se sentent en meilleure santé, 73 % sont plus heureux et 40 % se sentent mieux intégrés dans leur cadre de vie). La participation aux arts implique aussi du changement social et peut s'intégrer à des projets plus larges de développement (63 % ont envie d'apporter leur aide à des projets locaux à la suite d'un atelier).

L'analyse interprétative de Bourdin (2011) permet de démontrer et de comprendre le décroisement entre les acteurs du monde social et ceux du monde culturel, du monde des arts de la scène. À ce sujet, Villard (2010, 15) précise que : « *la culture est en effet reconnue aujourd'hui comme un moyen de répondre à la question territoriale, de combattre les phénomènes de ségrégation sociospatiale et les stigmates* ». Villard (2010) nourrit ici un ambitieux projet, celui de rendre accessible la culture à tous au-delà des différences identitaires, physiques, spatiales, économiques et sociales.

En outre, la participation aux activités artistiques et culturelles implique auprès de la population, un changement social, un changement de mentalités, un changement de comportements pour une sociabilité responsable et agissante. D'après l'"Agenda 21 de la culture du Québec" (2012, 6), l'offre culturelle et artistique dans un territoire permet de « *susciter le rapprochement et encourager le dialogue interculturel car l'art permet de transcender les différences et de bâtir des ponts entre les cultures* ». Pour Bourdin (2011, 20-21) :

un projet de création artistique est, pour les travailleurs sociaux, une perspective d'émancipation sociale pour leurs publics : le fait de produire un objet artistique permet de modifier l'image que les participants ont d'eux-mêmes et des autres, et favorise la confiance en soi à partir du moment où l'objet est diffusé car les participants deviennent alors acteurs de leur propre projet et le regard qui leur est porté change, n'est plus altruiste ou social mais de l'ordre du plaisir et de la rencontre. Un autre objectif est le « décroisement » : entre les lieux d'habitation (sortir de son quartier), entre les personnes de milieux différents qui ont un objectif commun, entre acteurs du monde du social et acteurs du monde du culturel...

C'est dire que les arts du spectacle ont un effet positif sur l'individu, sur la communauté, sur le territoire, sur la société. Ils sont considérés comme un vecteur, un

instrument de propagande, de renforcement et de dynamique de l'identité sociale et territoriale. Il s'agit ici d'un support, mieux d'un instrument pour la performance de la vie économique, en favorisant l'employabilité des jeunes. C'est d'ailleurs la thèse défendue par Nguéna (2015, 2) lorsqu'il souligne que :

Le passage de l'école à la vie active y est en effet difficile, l'employabilité après éducation, formation et/ou qualification n'est pas toujours au rendez-vous. Cette faible employabilité des jeunes montre que la spécialisation absolue de l'économie camerounaise aux secteurs d'activité traditionnels classiques (primaires, secondaires et tertiaires) s'avère inefficace. Ceci ouvre sur la nécessité pour le gouvernement à rechercher une alternative.

Et l'alternative que propose cette thèse est l'implication des jeunes dans le processus de l'industrie culturelle et créative. Donc, en développant l'action culturelle dans la ville de Yaoundé en termes d'infrastructures et d'offres culturelles, nous passerons de la réduction du chômage à la croissance de l'emploi, mais surtout à une réelle éducation artistique, à la construction d'une citoyenneté culturelle.

D'après un de nos répondants,

La création de notre structure naît d'un constat. Le promoteur de la structure, dès son retour au Cameroun, a fait des tests sur les enfants de différentes écoles de la ville de Yaoundé. C'est alors qu'il constate que les enfants ont la fibre artistique mais encore dominée par le choix des parents sur l'avenir de leurs progénitures. Il décide donc de créer la structure pour faciliter l'expression artistique des enfants.

L'analyse interprétative de ces cartes et tableaux démontre également que l'approche de l'aménagement culturel du territoire pourra résoudre la problématique du déséquilibre observé dans l'étalement géographique des infrastructures culturelles dans la ville de Yaoundé. Les collectivités territoriales pourront ainsi se considérer comme un agent facilitateur entre les arts du spectacle – les infrastructures culturelles et les publics.

Par ailleurs, le déploiement de toute action culturelle démontre aussi de la maîtrise et de la compréhension des questions et problèmes ci-après : le stress, la fatigue ou la détérioration nerveuse et physique, l'angoisse, la souffrance morale, les frustrations, l'oisiveté, l'errance de la jeunesse, la diminution de l'attractivité et la dégradation des quartiers, l'augmentation de la délinquance, le chômage, le décrochage

scolaire, le mimétisme culturel, la perte identitaire, etc. Si une action culturelle ne peut pas résoudre ces différents problèmes, elle peut tout au moins y contribuer. Faisant ainsi référence aux travaux de Villard (2010, 7), la planification des infrastructures culturelles en faveur de l'expression des arts du spectacle, ainsi que la proposition des offres culturelles peuvent : « *permettre de reconstruire des identités individuelles et collectives, restaurer le lien social, et revaloriser les quartiers populaires* ».

Tout compte fait, l'analyse des modalités des discussions n°1 et n°2 n'ont été possibles qu'en faisant recours aux principes des théories de la motivation au travail, de l'innovation et du changement social. En effet, le professionnel des arts du spectacle ainsi que le public sont-ils motivés à la pratique et à la consommation des productions artistiques ? Qu'est-ce qui les motive et comment sont-ils motivés ? La proposition des infrastructures culturelle développe-t-elle l'estime de soi du territoire ? Les variables explicatives telles : l'insuffisance voire l'échelle qualitative et l'échelle quantitative des infrastructures culturelles et leurs offres illustrent les causes de la baisse de la motivation observée chez les professionnels et le public des arts du spectacle.

À présent, nous allons convoquer le système de financement des infrastructures culturelles de la ville de Yaoundé.

V.4. MODE DE FINANCEMENT DES INFRASTRUCTURES CULTURELLES

D'après Tami Yoba (2010, 87),

Les finances sont au cœur du fonctionnement de l'industrie des arts du spectacle. De fait, la présence des capitaux est un paramètre qui conditionne et influe considérablement le fonctionnement des industries culturelles, l'organisation d'un festival de théâtre et la création d'un spectacle [...] pour payer son personnel, subvenir à tous ses besoins et matérialiser le programme qui détermine sa saison artistique.

La soutenabilité financière reste donc une modalité fondamentale pour la mise en œuvre d'une activité culturelle et artistique.

Concernant le mode de financement des activités des infrastructures culturelles identifiées dans la ville de Yaoundé, nous pouvons consigner les données collectées dans les tableaux ci-après.

Tableau 13 : Modes de financement des infrastructures culturelles à Yaoundé 1^{er}.

N°	Infrastructures	Subventions	Recettes propres	Mécénat
1	Centre Culturel Camerounais	Oui	Non	Non
2	Salle Sita Bella	-	-	-
3	Foundation Muna	Non	Oui	Oui
4	Au comptoir des arts	Non	Oui	Oui

Sources : Ewane José Charles. Enquêtes de terrain, 2021.

Tableau 14 : Modes de financement des infrastructures culturelles à Yaoundé 2^{ème}.

N°	Infrastructures	Subventions	Recettes propres	Mécénat
1	Centre Culturel Hope and Life	Non	Oui	Oui
2	Auditorium Jean Paul II	Non	Oui	Oui

Sources : Ewane José Charles. Enquêtes de terrain, 2021.

Tableau 15 : Modes de financement des infrastructures culturelles à Yaoundé 3^{ème}.

N°	Infrastructures	Subventions	Recettes propres	Mécénat
1	Centrale de Lecture Publique	Oui	Oui	Oui
2	Université de Yaoundé 1	Oui	Non	Non
3	Ecole Arbre à Musique	Non	Oui	Oui

Sources : Ewane José Charles. Enquêtes de terrain, 2021.

Tableau 16 : Modes de financement des infrastructures culturelles à Yaoundé 4^{ème}.

N°	Infrastructures	Subventions	Recettes propres	Mécénat
1	Espace Culturel Zingui	Non	Oui	Oui
2	Espace Culturel Karefour	Non	Oui	Oui

Sources : Ewane José Charles. Enquêtes de terrain, 2021.

Tableau 17 : Modes de financement des infrastructures culturelles à Yaoundé 5^{ème}.

N°	Infrastructures	Subventions	Recettes propres	Mécénat
1	Laboratoire de Théâtre Othni	Non	Oui	Oui
2	Case des arts	Non	Oui	Oui

Sources : Ewane José Charles. Enquêtes de terrain, 2021.

L'analyse de ces tableaux montre que les différentes infrastructures rencontrées sur le terrain font face à de sérieux problèmes de mobilisation de financements pour la mise en œuvre de leurs offres respectives ou pour la réalisation de leurs projets culturels divers. En outre, il convient de souligner que la réalité du terrain présente des faits suivants : les publics autant que les artistes et les spectacles vivants ont des exigences multiformes (financières, temporelles, matérielles et en ressources humaines).

Pour une mobilisation alternative des financements, les structures indépendantes ou alternatives comme Othni, Espace culturel Karefour, Case des arts sont obligés de proposer des activités et services suivants : vente de boissons, inscriptions pour avoir accès à la bibliothèque, ouverture d'un restaurant, location du site pour toute autre activité extra culturelle.

Par ailleurs, nous avons observé un déséquilibre par rapport aux besoins cruciaux de développement des ressources humaines, d'investissements, de financements et d'encadrements des entreprises culturelles confinées en majorité encore dans l'informel. Or, la source ainsi que la mobilisation des financements restent une garantie de développement de la vitalité tant des infrastructures que de l'offre culturelle proposée. À cet effet, les résultats de cette recherche démontrent que les équipements identifiés dans la ville de Yaoundé dépendent toutes d'un financement interne. C'est-à-dire des recettes propres issues soit de la billetterie, soit des offres de formation, soit de la location de l'espace à un demandeur ou de toutes autres activités commerciales. Les infrastructures indépendantes ne bénéficient pas d'une subvention soit de l'État, soit de la municipalité. Par conséquent, elles sont parfois obligées de converger vers les accompagnateurs financiers externes (mécénat).

Dans le cadre de la présentation de l'expérience française, Werquin (2006, 67) précise que :

L'ensemble des communes constitue la première source de financement des écoles de musique et des bibliothèques et le financeur presque exclusif des Musées avec Lille Métropole communauté urbaine. Les communes consacrent également une part de leurs crédits au financement des lieux de diffusion du spectacle vivant. Lille Métropole Communauté Urbaine consacre les deux tiers de ses crédits au Musée d'art Moderne et le reste en subventions de fonctionnement aux divers structures et équipements culturels de la métropole.

Dans toute la ville de Yaoundé, aucune infrastructure n'est consacrée à la formation aux métiers de gestion et d'administration des entreprises et établissements culturels, dans le domaine spécifique des arts du spectacle. À l'observation, ces infrastructures indépendantes sont administrées pour la plupart par les amoureux, les passionnés des arts de la scène ou par les comédiens et metteurs en scène. À cet effet, et compte tenu de ces données issues du terrain, du caractère évolutif du fonctionnement de l'économie de la culture, de la gestion et de l'animation des entreprises culturelles, une formation spécialisée dans ce domaine s'avère nécessaire pour une professionnalisation ainsi que pour une performance du secteur, et de manière générale, pour une structuration et pour un développement de l'IC dans la ville de Yaoundé.

De toute évidence, l'analyse interprétative de ces tableaux démontre que le secteur privé culturel est négligé en matière de financement, d'accompagnement et d'encadrement. C'est ce que déplore un promoteur culturel à propos de la fonctionnalité des lieux culturels, des structures culturelles et des événements culturels se trouvant dans la ville de Yaoundé. Il affirme à cet effet que :

Mais toutes les manifestations et toutes les structures culturelles ne reçoivent pas de soutien de l'État en termes de renforcement des capacités, de définition et d'amélioration des capacités organisationnelles. Le constat est une ignorance des enjeux et de l'importance de certains événements et de certaines structures culturelles dans le processus de développement des arts et de la culture.

Ce qui ne rend pas toujours facile le déploiement scénique ainsi que la connaissance de ces entreprises culturelles.

Dans ce chapitre, il était question de présenter l'histoire et l'évolution de la ville de Yaoundé, suivant des données chronologiques et administratives. Le recensement ainsi que l'analyse de la cartographie des infrastructures culturelles issues des sept arrondissements de la ville de Yaoundé ont présenté un déséquilibre spatial dans le processus de référencement et d'étalement géographique desdites infrastructures. L'analyse de ce déséquilibre a permis de dégager des conséquences sur le plan culturel, social et sur l'émergence tant du produit culturel que de l'IC. Tout compte fait, nous pouvons relever que l'infrastructure culturelle reste nécessaire au fonctionnement utilitaire ainsi qu'à l'organisation de l'action culturelle et artistique dans une communauté, dans un territoire. Avec l'absence des infrastructures culturelles adaptées et professionnelles dans la ville de Yaoundé, il ne peut y avoir de développement culturel, de développement de l'IC.

CHAPITRE VI : LES ACTIONS CULTURELLES DANS LA PERSPECTIVE DU DÉVELOPPEMENT DE LA VILLE DE YAOUNDÉ

À la lecture des clauses de la Déclaration de Mexico¹⁴¹ (1982) relatives à la définition ainsi qu'à la mise en œuvre des mécanismes orientés principalement vers le développement culturel, l'aménagement culturel du territoire ou la territorialisation de la culture, nous pouvons retenir la déclinaison des objectifs suivants :

favoriser l'accès à la culture, assurer la vitalité et la pérennisation de l'art et de la culture, promouvoir les valeurs culturelles et identitaires, diffuser les produits culturels, développer le patrimoine culturel et artistique, organiser de manière permanente et constante les échanges culturels et artistiques entre les différents peuples et communautés en vue de promouvoir le dialogue des expressions artistiques et culturelles, susciter, encadrer, accompagner et encourager toute initiative culturelle et artistique ; participer à la structuration ou au recadrage de la vie de l'action culturelle et artistique de la communauté, du territoire, de la nation ; faciliter la connaissance, la reconnaissance, la pratique et la consommation du loisir culturel.

À cet effet et face aux divers mécanismes proposés en vue de la sauvegarde, de la préservation, de la protection et de la promotion des expressions culturelles par l'UNESCO (1982), face aux diverses perspectives conceptuelles et méthodologiques devant conduire vers le développement intégral du continent africain, Ropivia¹⁴² (1995, 401) propose trois possibilités : « *changement de mentalités, gestion rationnelle du temps et des ressources, accroissement de la productivité* ». Toutefois, dans la marche vers cette nouvelle vision du développement social que suggère Ropivia (1995), quelle pourrait être la place accordée à l'action culturelle et artistique ? Comme le souligne Etounga Manguélé (1993), l'Afrique noire a-t-elle véritablement besoin d'un plan d'urgence dans son processus d'ajustement artistique et culturel ? C'est dire qu'au-delà de la culture du temps, de la culture de la productivité, il va falloir intégrer la méthodologie de la culture d'une gouvernance de l'action ou des politiques publiques orientées vers la vitalité de l'art et de la culture dans tout processus de développement social, économique et territorial. À cet effet, ce chapitre va essayer de démontrer que

¹⁴¹ Du 26 juillet au 06 août 1982, s'est tenue à Mexico, une conférence internationale convoquée par l'UNESCO sur la problématique de la dimension culturelle du développement territorial.

¹⁴² [http : //id.erudit.org/iderudit/02251ar](http://id.erudit.org/iderudit/02251ar). Consulté le 23 février 2019 à 08 heures et 52 minutes.

l'action culturelle et artistique n'est pas toujours un coup sur le territoire mais, un levier, un ciment. Il s'agit donc de donner à l'art et à la culture leur place et leur rôle respectif dans toute perspective de développement du territoire. Autrement dit, cette partie se propose d'analyser en vue de comprendre comment les événements culturels et les différentes plates-formes d'expressions artistiques peuvent participer au développement du territoire, faire vivre ou revivre le territoire, d'après le Conseil Économique et Social d'Alsace (CESA – 2007). L'objet posé ici relève à la fois de la vie culturelle, du dialogue actif entre l'action culturelle et le développement, de l'économie de la culture comme facteur de développement d'un territoire. C'est ce que nous tenterons d'illustrer tout au long de ce chapitre.

VI.1. ACTION CULTURELLE ET ANCRAGE TERRITORIAL

Les modalités ainsi que les indicateurs d'appréciation de l'action culturelle peuvent se décliner en termes de lieux, d'événements et de structures culturels. Comment s'appliquent et s'opérationnalisent ces modalités et indicateurs dans la mise en œuvre de la vision du territoire ? C'est l'objet de cette partie.

VI.1.1. Action culturelle : perception sémantique

L'examen de la notion d'action culturelle va permettre de convoquer sa pertinence, ses enjeux en rapport avec l'ancrage territorial.

VI.1.1.1. Action culturelle : Définition

Dans le cadre du débat ouvert sur le schéma d'aménagement et de développement du territoire adopté à Auch en 1997, il a été relevé que : « *La culture est un facteur de développement. Non seulement elle participe à la constitution de l'individu, de son identité, de sa citoyenneté ; mais encore elle est déterminante pour le devenir du territoire, son rayonnement et son attractivité* ». En effet, les actions culturelles sont entreprises à des fins non seulement culturelles mais aussi économiques, sociales, territoriales, urbaines. C'est ce qui justifie la complexité relationnelle entre l'action culturelle et le développement. Il est donc question de souligner ici le lien étroit devant exister entre l'action culturelle et artistique –

l'infrastructure culturelle et le développement local du territoire. Cette thèse a été largement débattue lors du Sommet Africité 3, organisé en décembre 2003 à Yaoundé, où une session spéciale "Villes africaines et patrimoines" avait été consacrée à l'impact économique, social et culturel de la valorisation du patrimoine culturel sur le développement local du territoire¹⁴³. Les recommandations de ce Sommet ont conduit à l'élaboration et à la production du "Patrimoine culturel et développement local", qui se veut un guide proposé à l'attention des collectivités locales africaines, pour une bonne gouvernance de l'action culturelle du territoire.

Bourdin (2011, 17) définit l'action culturelle comme : « *un projet cohérent qui englobe les animations et la médiation, pour remplir ses engagements auprès d'un certain public et sur un territoire donné* ». L'action culturelle engage donc un ensemble de composantes et de réponses réfléchies et planifiées, suivant une logique de services et de fonctions favorisant la mise en relief des arts du spectacle et du territoire. À cet effet, renchérit Bourdin (2011, 18) : « *l'action culturelle est donc celle qui est commandée par la nécessité d'accélérer le développement culturel : elle s'inscrit dans des plans et des programmes* ». Voilà qui permet de convoquer l'analyse de la pertinence et des enjeux de l'action culturelle.

VI.1.1.2. Action culturelle : pertinence et enjeux

Dans le processus de la dynamique de l'élaboration et de la mise en œuvre d'une politique publique de territorialisation de l'art et de la culture, mieux de la prise en compte des vertus territoriales de l'art et de la culture, Guillon et Scherer (2012, 5), se référant à Claval (2003), présentent trois idées directrices sur lesquelles se fonde spécifiquement la géographie culturelle et artistique :

(1) La culture est une création collective et renouvelée des hommes. Elle les dote des codes qui leur permettent de s'adapter aux conditions changeantes du monde et d'innover ; (2) la culture donne aux hommes des moyens de s'orienter, de découper l'espace et d'exploiter les milieux ; (3) les cultures sont dynamiques et elles varient dans le temps. Si la place de la culture dans le développement des territoires est un objet central de la géographie – la culture comme produit d'un territoire – elle

¹⁴³ "Comment (re)réconcilier culture et développement local ?" : c'est la thématique développée par l'Observatoire des Politiques Culturelles (OPC) qui a piloté une étude de 1996 à 1988 dans le Lot de Garonne, en Franche-Comté et dans l'Hérault.

tend aussi à le devenir dans les domaines de l'économie territoriale et de la géographie économique.

Guillon et Scherer (2012) présentent l'importance de la place et du sens à donner à un territoire dans le secteur de l'art et de la culture, notamment dans le secteur des spectacles vivants. Ceci ne peut être possible que par la mise en forme d'une vaste programmation ou d'une réelle planification de l'offre culturelle et artistique¹⁴⁴. À cet effet, le Maire de Londres affirme dans le rapport "Culture dans les villes mondes" (2012, 73) que : « *Les arts et la culture constituent une caractéristique essentielle de toute société civilisée et il incombe à tous les gouvernements de leur apporter financement et soutien pour le bien commun de leurs citoyens* ». C'est dans le cadre de cet esprit qu'est né le concept culture dans les "villes mondes"¹⁴⁵.

L'action culturelle induit donc à la fois enracinement et dépassement, préservation et ouverture, tradition et modernité. À cet effet, le territoire se présente comme un carrefour, une plate-forme qui facilite le développement de multiples compétences et initiatives dans plusieurs secteurs d'activités. Ainsi, du fait de son ampleur et de son rythme, le phénomène d'urbanisme apparaît comme l'une des thématiques de débat en Afrique. En effet, tous les pays du monde en fonction de leur seuil de développement (pauvres, émergents ou industrialisés) font face à un mouvement de perturbation démographique due à une forte concentration urbaine des populations. Cette concentration induit des conséquences mitigées sur la construction et sur la présentation morphologique du territoire.

Cependant, la planification urbaine ou la politique de la ville, en tant que méthode de prévision et d'organisation, permet de concevoir, de penser, d'orienter et de maîtriser le développement urbain à travers l'élaboration et la mise en œuvre des documents stratégiques d'urbanisme. Pour Smith (1993) cité par Emambo Essoumam

¹⁴⁴ Offre en termes d'infrastructures, en termes d'activités, en termes de services, en termes de cadrage juridico-institutionnel.

¹⁴⁵ "Villes mondes" est un concept qui se résume en un rassemblement de 12 grandes métropoles du monde : Berlin, Istanbul, Johannesburg, Londres, Mumbai, New York, Paris, Sao Paulo, Shanghai, Singapour, Sydney et Tokyo. Lesquelles villes se sont réunies à Londres en 2012 en vue d'examiner la nature, le poids et l'influence de la dynamique de la vie artistique et culturelle dans le processus de leur développement local respectif. Ces différentes villes se sont spécialisées dans la culture en termes d'offres en lieux et en activités, en équipements et en fonction essentiellement culturelle. Ce qui a permis aux amateurs et professionnels du secteur de proposer leurs produits culturels et artistiques sur divers marchés des arts du spectacle.

(2009, 2) : « *la planification urbaine permet d'établir des schémas logiques d'utilisation de l'espace fondés sur les besoins et les désirs des communautés* ». Dans cette perspective, le processus de planification du territoire se fonde sur les besoins, les visions stratégiques, les attentes et les aspirations de la communauté, de la population : public fidèle ou potentiel des arts du spectacle. C'est dans cette logique que se fonde cette partie dont l'emphasis est particulièrement mise sur l'aménagement culturel et artistique du territoire en vue d'asseoir une dynamique dans la construction de son rayonnement, de sa visibilité, de sa personnalité et de son image. C'est ce que Guillon et Scherer (2012, 6) nomment : « *les aménités culturelles des territoires* ».

En effet, et comme il a été analysé au Chapitre IV, les infrastructures culturelles ont pour mission essentielle la connaissance, la reconnaissance, la promotion et la valorisation d'un travail artistique, mais aussi la rencontre dynamique et active entre les œuvres d'art, les artistes, les publics-consommateurs et le territoire. Cette rencontre peut s'effectuer dans un cadre local, national, régional ou international. L'édification des infrastructures culturelles ainsi que l'offre y relative induit une nouvelle morphologie et une nouvelle fonction du territoire. Quelles sont donc ces différentes constructions morphologiques et quel peut être le degré de leur implication territoriale ? Comment comprendre le lien équipements culturels – esthétisation urbaine – ancrage territorial et identitaire ? Autrement dit, il s'agit de faire de l'action culturelle et artistique un important levier de territorialisation où la notion de territoire ne devrait être déconnectée de sa culture et vice-versa.

VI.1.2. Culture et territoire

À l'observation des précédentes analyses, la problématique de la dimension territoriale des expressions et pratiques artistiques et culturelles tant sur le plan de la production, de la création que de la réception et de la consommation, vient à modifier, à orienter ou à renforcer le développement culturel et local du territoire. De ce qui précède, comment la mise en œuvre méthodique et planifiée de l'IC, en termes de démocratie et de démocratisation de la vie culturelle et artistique tant dans sa pratique que dans sa consommation, pourrait susciter d'une part, et renforcer d'autre part le développement local d'un territoire ? L'objectif de cette partie est de créer un sentiment

d'ancrage et d'appartenance pour le territoire. Il s'agit en d'autres mots, de proposer un projet culturel au sein des infrastructures culturelles ou hors et, qui devront à terme, trouver une articulation dynamique entre le territoire administratif et le territoire de vie de la population. Pour en savoir davantage, nous allons examiner les liens développés entre le territoire et sa quête d'identité, la culture et le marketing territorial.

VI.1.2.1. Territoire et quête d'identité

La question de construction de l'image et de la notoriété d'un territoire est un phénomène complexe. Werquin (2006, 89) précise à cet effet que :

Chaque individu dispose de sa propre vision et nous pourrions dire qu'une ville a autant d'images qu'il existe d'individus, chacun étant influencé par son expérience personnelle, son éducation, ses rencontres, ses voyages, son éthique, ses convictions politiques, etc. De plus, il n'est pas nécessaire d'avoir visité une ville pour en avoir une image car « l'image de la ville relève à la fois du vécu et de l'imaginaire ».

Dans la méthodologie d'élaboration et de mise en œuvre de la politique d'un territoire, le produit qu'est la ville reste une destination touristique¹⁴⁶. De nos jours, il faut reconnaître que le territoire, dans sa capacité à captiver et à attirer, à créer et à innover, est de plus en plus considéré comme une valeur structurante dans la chaîne de construction identitaire dudit territoire. C'est dans cette perspective que "Culture dans les villes mondes" (2012), propose une multiplication ainsi qu'une fréquentation constante et permanente des lieux labellisés "culture". Et chaque lieu, chaque territoire dispose d'un ensemble d'infrastructures et d'équipements spécifiques construits suivant l'orientation stratégique ainsi que les données identitaires du milieu d'implantation dont la finalité est de bâtir un socle culturel commun, collectif. C'est dire que la construction d'un équipement culturel se fonde à la fois sur les valeurs artistiques et esthétiques, mais surtout sur les valeurs identitaires et culturelles de son environnement d'implantation.

En effet, les travaux des auteurs et organismes suivants : Mendel (1972), De Varine (1976), UNESCO (2010), Guillon et Scherer (2012), "Agenda 21 culture aujourd'hui et demain" (2012) démontrent que la culture à travers ses différentes

¹⁴⁶ Dans le cadre du marketing appliqué au tourisme, le terme destination-produit reste approprié.

expressions, est un ensemble de mécanismes complexes engageant les connaissances, les principes, les croyances, la philosophie, les pratiques, les arts, la morale, les comportements ainsi que toute capacité acquise par l'homme dans l'objectif de construire son environnement, sa personnalité, son identité, son épanouissement, son émancipation. Il faut donc reconnaître que l'ensemble des productions, des formes d'expressions artistiques et scéniques ainsi que les activités relevant du secteur des arts et de la culture sont toujours ancrées dans la communauté, dans le territoire. Autrement dit, chaque communauté a sa culture, chaque communauté est une culture d'où la notion de relativisme culturel. Chaque communauté s'exprime à travers sa culture. Laquelle communauté se trouve investie dans un territoire. Ainsi, tout événement culturel organisé ou toute infrastructure culturelle implantée dans un territoire est une projection sur la construction identitaire dudit territoire. Autrement dit, par et à travers une infrastructure ou un événement culturel, le territoire affirme et présente son identité, sa culturalité, son authenticité : matérialisation concrète de son existence. Ce qui fait d'ailleurs sa différence, son opposition, sa particularité, sa spécificité, sa singularité, sa connaissance ou sa reconnaissance. Dans cette perspective, chaque territoire propose son événement scénique à partir des éléments de sa culture. Et, chaque événement culturel est spécifique à un territoire. Ce qui permet à cette étude d'interroger la problématique de la gouvernance culturelle et artistique du territoire.

En empruntant certaines terminologies propres à la Psychologie, notamment la Psychologie sociale ou la Psychologie des organisations, le territoire développe son estime de soi dans le secteur des arts du spectacle, à travers une projection diversifiée et complexe dans le champ spécifique de l'action culturelle et artistique. La convocation des principes de la théorie des besoins de Maslow dans la théorie de la motivation au travail nous a permis d'observer deux déclinaisons de l'"estime de soi" : l'estime de soi par soi et l'estime de soi par les autres. Comment opérationnaliser ces paradigmes dans le processus de perception et de construction du territoire par les arts du spectacle ? En effet, les notions d'estime du territoire par le territoire et d'estime du territoire par les autres territoires peuvent être démontrées comme suit.

L'estime du territoire par le territoire : le territoire doit être fier de ses espaces et de ses événements culturels, de son environnement et de son encadrement culturel. Le territoire doit avoir son marché des arts du spectacle bien pensé, bien organisé, bien planifié et bien structuré. Un marché fort, professionnel, compétent et indépendant, capable d'être compétitif tant à l'intérieur qu'à l'extérieur.

L'estime du territoire par les autres territoires : le territoire développe le besoin d'être aimé, d'être respecté, d'être admiré par les autres territoires. Il s'agit ici pour le territoire d'avoir une bonne réputation, un prestige, une reconnaissance à travers la vitalité des arts de la scène en son sein. Dans cette optique, le territoire peut être considéré comme un exemple, un modèle, un prototype.

L'estime de soi amène donc le territoire à estimer en retour sa population, son identité, sa culture, son patrimoine à travers la protection et la promotion de ses expressions culturelles et artistiques. Dans cette perspective, Guillon et Scherer (2012, 99) affirment que :

La ressource culturelle n'est pas donnée en soi, mais elle est une construction sociale indissociable des interactions entre acteurs et des formes de coopération à l'œuvre dans la production d'une action collective finalisée. Autrement dit, elle doit être socialisée. Cette idée est importante lorsqu'on s'interroge sur les effets extrinsèques de l'art et de la culture : elle invite à dépasser la seule prise en compte des retombées et des impacts d'une activité culturelle [...] pour mettre l'action sur l'ensemble des étapes d'un processus, sur les acteurs, les enchevêtrements, les articulations.

Autrement dit, avec la mise en œuvre de la politique culturelle, tout projet – concept et programme culturels ou toute action culturelle et artistique nourrit un projet territorial et vice-versa d'où la notion de marketing territorial.

VI.1.2.2. Culture et marketing territorial

La notion de marketing territorial permet de comprendre comment les composantes du marketing, mises en commun, peuvent faire du territoire, un produit attrayant et captif, un produit à vendre, un produit rentable pour celui qui le vend. Si le marketing répond à un besoin, cette partie démontre que les habitants de la ville de

Yaoundé ainsi que les structures culturelles éprouvent un réel besoin culturel. Or à ce besoin culturel, il faudrait une réponse culturelle. Ainsi, la mise en place des lieux culturels labellisés pourra engendrer le marketing de la ville de Yaoundé.

En effet, dans l'élaboration du "Plan directeur de développement des infrastructures culturelles sierroises" devant faire de la ville de Sierre (2009, 3), une ville des arts vivants, une ville culturelle, il est précisé que :

Dans le monde globalisé et ultra-compétitif où nous vivons, l'avenir d'une ville passe par sa capacité à attirer sur son territoire de nouvelles entreprises ainsi que de nouveaux citoyens et à les faire s'y sentir bien. Or la vie culturelle qui se développe au sein d'une communauté joue un rôle central aussi bien dans la création de l'image extérieure de celle-ci que dans l'apparition en son sein d'un climat stimulant propre à satisfaire ses citoyens.

C'est dire qu'une offre culturelle et artistique, bien planifiée, bien organisée, reste un critère fondamental d'implantation tant des entreprises que des personnes nouvelles dans un territoire donné. Ainsi, dans le processus de structuration et de construction de la personnalité de la ville de Yaoundé, la politique publique relevant du secteur de l'art et de la culture joue un rôle essentiel : c'est un réel levier d'attractivité mais aussi un facteur important de cohésion sociale. D'après Guillon et Scherer (2012), c'est au sein du territoire que se fonde et que naît le projet culturel. C'est dire qu'à travers sa ressource culturelle et artistique, le territoire conçoit, conditionne et propose son projet d'action culturelle pour se valoriser, pour se positionner, pour rayonner. Se référant aux travaux de Kotler et Dubois (1992), Werquin (2006, 92-93) a identifié quatre formes de marketing qui intègrent le paradigme relatif au management. Il s'agit de :

- (1) L'optique "production" suppose que le consommateur choisit les produits en fonction de leur prix et disponibilité. Le rôle prioritaire du gestionnaire est alors d'accroître la capacité de production et d'améliorer l'efficacité de la distribution.
- (2) L'optique "produit" repose sur l'idée que le consommateur préfère le produit qui offre les meilleures performances. L'entreprise doit donc se consacrer en priorité à améliorer la qualité de sa production.
- (3) L'optique "vente" présuppose que le consommateur n'achètera pas de lui-même suffisamment à l'entreprise à moins que celle-ci ne consacre beaucoup d'efforts à stimuler son intérêt pour le produit.

(4) L'optique "marketing" considère que la tâche primordiale de l'entreprise est de déterminer les besoins et désirs des marchés visés et de produire les satisfactions désirées de façon rentable, car plus efficace que la concurrence.

Ces modalités du marketing peuvent aussi être appliquées au territoire dans la construction de son attractivité à travers la proposition des offres culturelles et artistiques. Dans cette perspective, le projet culturel donne un sens au territoire et le fait vivre. Ainsi, en planifiant la construction d'une infrastructure culturelle, en planifiant la conception et la mise en œuvre d'une manifestation ou d'une action culturelle dans un territoire, en planifiant les arts du spectacle dans toutes ses composantes, quatre modalités (objectifs) sont à rechercher, permettant ainsi de redimensionner et de restructurer la ville dans toutes ses modalités :

- modalité de rayonnement ;
- modalité d'attractivité ;
- modalité de notoriété ;
- modalité produit.

VI.1.2.2.1. Modalité de rayonnement

Partant du postulat suivant lequel ce qui vit rayonne, ou ce qui rayonne vit, une infrastructure ou toute manifestation culturelle et artistique implantée ou organisée dans un territoire, favorise une meilleure connaissance et une meilleure découverte de la localité, du territoire d'implantation. Cette connaissance s'effectue à double niveau :

- les habitants autochtones vivant au sein de la localité, du territoire ;
- les étrangers et les visiteurs issus de diverses nationalités et vivant au sein de la même localité, du même territoire.

La manifestation culturelle proposée ou toute infrastructure culturelle proposée, au regard de son prestige, de sa renommée, de sa philosophie et de ses principes, permet à chacune des composantes vivant dans le territoire de découvrir et de se découvrir, de connaître et de se connaître, d'échanger et de partager en toute convivialité, en toute responsabilité. Cette dynamique pourra aboutir à un dialogue des

expressions interculturelles. Ceci dans le strict respect des particularités, des expériences et des idées. Une offre culturelle et artistique performante devient donc un gage de rayonnement du territoire : attirance des personnes, des capitaux et des entreprises. Ce qui va expliquer et influencer le développement. Chaque territoire devrait ainsi s'orienter vers la recherche et l'organisation d'événements culturels et artistique, vers la recherche et la construction d'infrastructures culturelles qui le feront rayonner. Prenant l'exemple des villes françaises au début du 21^e siècle, Werquin (2006, 65) souligne à cet effet que :

Roubaix a construit son grand musée d'art et d'industrie avec la ferme intention de changer son image de ville industrielle, Lille a son Palais des beaux-arts et veut construire un grand musée de l'homme, Rennes a construit les « Champs Libres », un grand centre culturel dessiné par Christian Portzamparc qui réunit la Bibliothèque municipale, l'Espace des sciences avec son planétarium et le Musée de Bretagne.

L'analyse que propose Werquin (2006) démontre que le territoire du 21^{ème} siècle planifie la construction des lieux culturels et l'organisation des manifestations culturelles dans le seul objectif de se voir rayonner, de changer sa physionomie, sa beauté visuelle et morphologique. Les infrastructures culturelles sont ainsi des lieux de pratiques et de représentations scéniques certes, mais aussi des monuments urbains, des supports d'attractivité.

VI.1.2.2.2. Modalité d'attractivité

Les villes parce qu'elles sont de plus en plus en situation de compétition, de concurrence, qu'elles doivent développer des mécanismes pour leur attractivité en mettant en corrélation un ensemble de modalités. Suivant cet objectif, l'implantation des équipements et l'organisation des événements culturels dans un territoire renforcent la physionomie de la vie économique à travers l'implantation de nouvelles personnes, ainsi que de nouvelles entreprises et organisations spécialisées et autres développement des installations hôtelières avec la multiplication de l'activité touristique et économiques. Avec les infrastructures culturelles professionnelles et à travers les manifestations culturelles organisées suivant une saison culturelle planifiée, la ville plaît, attire, captive, séduit. Comme le précise Werquin (2006, 50-51) citant Rabreau

(1977), de nos jours, il est : « *normal qu'au théâtre maintenant ce soient les architectes qui se chargent d'attirer les spectateurs* ». En effet, la forme de l'équipement culturel moderne, sa dimension, ses échelles qualitative et quantitative constituent des supports d'attractivité.

À titre de démonstration, l'effet Guggenheim présente la construction du musée Guggenheim de Bilbao (Espagne) comme une locomotive du développement et d'épanouissement de sa vie culturelle et économique. En effet, l'implantation de ce musée dans la ville de Bilbao a entraîné la création d'un secteur touristique jusque-là inexistant où en 10 ans, le nombre d'hôtels a doublé passant de 29 à 57. On a estimé à 1,57 milliards d'Euros le PIB généré et à plus de 45 000, le nombre d'emplois directs ou indirects générés. D'où la baisse du taux de chômage passant de 25% en début des années 1990 à 3,4% en 2007 (Werquin, 2006).

L'infrastructure culturelle ainsi que les différentes offres y relatives deviennent de ce fait un facteur central dans le processus d'esthétisation urbaine déclinant ainsi le phénomène d'attractivité du territoire.

En effet, l'embellissement du territoire par la construction des infrastructures professionnelles ou par l'organisation des événements culturels de qualité, attire un flux de touristes et d'entreprises. Ce qui pourrait d'ailleurs induire à terme une idée d'émergence territoriale dans les dimensions économique, sociale, citoyenne. D'où :

- une dynamique de la densification de la vie sociale ainsi que des mouvements associatifs œuvrant dans le domaine spécifique de l'art et de la culture ;
- une dynamique des secteurs touristique et artistique au sein de la communauté.

Ainsi, l'infrastructure et l'offre culturelles s'inscrivent dans une finalité d'attractivité durable et multidimensionnelle du territoire. Nous pouvons aussi questionner cet impact sur le plan de la notoriété de la ville.

VI.1.2.2.3. Modalité de notoriété

Dans le vaste processus de construction et de mise en œuvre d'une politique d'aménagement urbain, chaque ville voudrait se construire une image, une visibilité,

une personnalité, une célébrité, une renommée, une réputation, une popularité. Arnaud, Keramidas et Soldo (2010) utilisent la terminologie « *événementialisation* » du territoire.

En effet, face à un siècle de compétition entre les destinations touristiques, les territoires sont devenus aujourd'hui un socle, une plate-forme développant une offre événementielle en vue de faire face et de renforcer la compétitivité territoriale. L'image d'une ville n'est donc pas une donnée stable ni un résultat, mais un ensemble de processus, une action systémique dont la mise en commun des sous-systèmes converge vers l'atteinte d'un résultat unique : développer et renforcer la notoriété de la ville. La construction de cette image est certes complexe mais évolutive comme la société. Ainsi, autant de populations nouvelles ou anciennes, autant de cultures, autant d'identités pour autant d'images. Il revient donc à chaque individu, appartenant à une communauté donc à une culture, de se faire une image de son territoire, de son éducation, de ses goûts, de sa personnalité et de sa situation sociale.

En effet, dans un contexte évolutif marqué par une concurrence accrue entre les territoires du monde, les équipements culturels ainsi que l'offre en termes d'action culturelle et artistique sont devenus un enjeu fondamental de visibilité et de lisibilité territoriales. D'où les notions contemporaines de villes créatives, de villes spectacularisées, de mise en scène de l'urbain à travers une gouvernance normative et structurelle de l'action culturelle et artistique. C'est justement ce que précise Cochain dans "Enjeux territoriaux de la valorisation du patrimoine par les TIC" :

Aujourd'hui, les villes qui s'imposent avec le plus de dynamisme sur la scène européenne sont celles qui ont fait de la culture un élément central de leur stratégie de développement. La culture agit comme axe de renouvellement de l'activité économique et touristique des agglomérations, et/ou comme vecteur de cohésion sociale et de création de nouvelles identités territoriales.

Il s'agit donc d'inscrire dans tout projet de gouvernance territoriale, la dimension stratégique et opérationnelle de l'action culturelle et artistique comme un outil au service de la notoriété du territoire. La ville peut également être considérée comme un produit à vendre d'où l'analyse de la modalité produit.

VI.1.2.2.4. Modalité produit

Le territoire, à travers ses ressources diverses et variées, reste un produit à vendre. Et les arts du spectacle peuvent contribuer à atteindre cet objectif. Si le public-consommateur doit se déplacer en vue de consommer un territoire au travers des arts du spectacle, cette modalité amène méthodiquement à penser à la mise en œuvre des infrastructures touristiques d'accueil dans la localité. Tout compte fait, par l'entremise d'un festival, d'un carnaval, des arts vivants, bref par le biais de toute offre culturelle et artistique, d'un parc d'attraction ou de loisir ainsi que l'ensemble des richesses et des productions artistiques et culturelles, le territoire se positionne, se vend, se commercialise. Pris dans ce sens, le territoire peut être considéré comme un espace donné, comme un espace délimité par un ensemble de frontières, mais aussi et surtout comme un produit à commercialiser, comme une valeur marchande à promouvoir, à positionner. À cet effet, il va falloir le conditionner en vue de mieux le proposer à la consommation.

Si le territoire labellise sa culture à travers ses infrastructures et ses événements culturels, alors ceux-ci pourront en retour, suite à une compétence organisationnelle, structurelle et managériale, labelliser son territoire d'implantation.

En somme, les spectacles vivants à travers une harmonisation de l'action culturelle, sont un levier de valorisation, de promotion et d'émancipation du territoire : un vecteur de management et de développement dans le processus de construction de la personnalité du territoire. Pour y arriver, il va falloir examiner la compétence du territoire et intégrer le paramètre culture dans sa vision stratégique et dans sa compétence managériale. Il s'agit là des éléments fondamentaux de compétitivité territoriale. Toutefois, la problématique de construction de l'image d'un territoire reste un fait permanent et continu. Car l'idée positive que nous pouvons développer d'une ville aujourd'hui, peut être transformée en idée négative demain. Tout dépend des informations reçues, des méthodes de gouvernance et des stratégies adoptées. Nous pouvons convoquer ici les travaux de Noisette et Richert (2000, 216) qui soulignent que : « *L'image d'une ville relève d'une mémoire collective constituée dans le temps de*

l'histoire. Nourries d'idées reçues et d'expériences transmises, elle est une sorte de mémoire accumulée [...] sans liens immédiats ni automatiques avec sa réalité présente ». Dans cette perspective, et dans le processus de gouvernance territoriale, quelle corrélation développée entre les infrastructures culturelles, l'IC et le territoire ? C'est ce que tentera d'analyser la partie suivante.

VI.1.3. Infrastructures culturelles et territoire

Pour "Le Réseau des Villes Créatives du Canada" (2008, 1), « *investir dans la culture est une stratégie qui favorise l'émergence des industries créatives et qui établit la position d'une ville au sein de l'économie créative* ». En effet, le placement, l'étalement ou le positionnement des infrastructures culturelles nouvelles, spécialisées et modernisées est un investissement dans le futur du territoire. Quelle peut donc être la nature de l'impact des équipements culturels dans le processus de construction du sens de la ville, du territoire ?

VI.1.3.1. Infrastructures culturelles : du lieu culturel au monument urbain

De la Grèce antique aux sociétés contemporaines, la construction des infrastructures culturelles ne répondait pas à l'origine, à des fins seulement culturelles et artistiques mais aussi et surtout, à des objectifs spécifiques de rayonnement, de notoriété, d'attractivité, de marketing, de visibilité et d'aménagement de l'espace urbain. À cet effet, et au regard de l'évolution du temps, des différentes mutations sociales et de la configuration chronologique de l'espace, l'infrastructure culturelle dépasse progressivement la simple structuration de lieu culturel pour devenir un site attractif, un monument, un patrimoine, un décor, un pivot d'opérations dans le processus de planification de l'aménagement du territoire. Citant Blondel¹⁴⁷, Werquin (2006, 61) affirme que : aujourd'hui, « *Construire un théâtre, c'est d'abord élever un bâtiment public dans une ville ; c'est ensuite placer convenablement des spectateurs à l'intérieur de ce bâtiment ; c'est enfin mettre un spectacle devant les yeux de ces*

¹⁴⁷ Jacques – François Blondel, architecte, encyclopédiste, théoricien et enseignant d'architecture français du 18^e siècle (08 janvier 1705 à Rouen – 09 janvier 1774 à Paris). Ses réalisations : Hôtel de ville de Metz, Château de Vendevre.

spectateurs». Aussi, renchérit-il (2006, 62) : « *Au théâtre maintenant se sont les architectes qui se chargent d'attirer les spectateurs* ».

À l'analyse de ces affirmations, nous relevons que dans la chaîne de conception, de construction et de valorisation des lieux culturels, deux composantes fondamentales favorisent l'attrait du public vers les infrastructures culturelles :

- les architectes : suivant leur ingénierie moderne de conditionnement et de positionnement de l'infrastructure ;
- les différents acteurs des arts de la scène en fonction de leur degré d'implication dans la construction du spectacle : suivant leur ingénierie de conditionnement et de mise en œuvre de l'offre culturelle et artistique.

C'est dire que, si au départ, les infrastructures culturelles étaient considérées comme des lieux d'accueil et de monstration de la production artistique, aujourd'hui, elles se transforment en décors, en monuments urbains (Werquin, 2006). À cet effet, si l'artiste et l'art sont des piliers centraux de l'attractivité urbaine, nous pouvons tout de même relever que ce sont aussi des supports d'interrogation, de connaissance ou de reconnaissance des collectivités territoriales. Principalement, les villes peuvent être considérées comme des structures administratives, relais de l'État, dans la matérialisation de sa vision de gouvernance culturelle et artistique.

VI.1.3.2. Infrastructures culturelles : socle de médiation culturelle

D'après les dispositions de l'Article 22 Alinéa (a) de la loi n°2004/018 du 22 juillet 2004 fixant les règles et normes applicables aux communes en termes de transfert des compétences dans les domaines du sport, de l'éducation, des loisirs et de la culture au Cameroun, il est noté ce qui suit :

Les compétences suivantes sont transférées aux communes en matière de culture ; l'organisation au niveau local de journées culturelles, de manifestations culturelles traditionnelles et concours littéraires et artistiques ; la création et la gestion au niveau d'orchestre, ensembles lyriques traditionnels, corps et ballets et troupes de théâtre ; la création et la gestion des centres socioculturels et bibliothèques de lecture publique ; l'appui aux associations culturelles.

Ensuite, viennent se greffer certaines ordonnances précisant les modalités d'exercice et de transfert de ces compétences. Notamment, le Décret n°2010/0245/PM du 26 février 2010 fixant les modalités d'exercice en matière des arts et de la culture et, le Décret 2012/0880/PM du 27 mars 2012 fixant les modalités d'exercice dans les domaines du tourisme et des loisirs. Ces ordonnances placent les CTD devant un ensemble de questions réflexives sur leur gouvernance ainsi que leur perception respective de l'action artistique et culturelle dans leur territoire de compétence. Pour l'"organization for Economic Co-operation and Development" (OECD) (2009, 24) :

Chaque lieu – collectivité, ville, État, région ou pays – doit se demander si tout un chacun aurait envie d'y vivre, d'y emménager, de le visiter, d'y investir, d'y créer ou développer une entreprise. Que possède ce lieu dont les gens ont besoin ou pourraient avoir envie ? Quels avantages concurrentiels offre-t-il que les autres ne possèdent pas ?

En effet, dans le processus de décentralisation, de compétitivité territoriale observée de nos jours, chaque municipalité choisit ses propres armes de batailles, pour son développement local et culturel durables. Dans le cadre de l'expression et de la promotion de la culture, des arts du spectacle et d'après Gravari-Barbas et Jacquot (2007), les événements culturels semblent être l'arme la plus convoitée à cet effet. Face à un contexte de mondialisation culturelle, quelle corrélation démontrer entre la protection identitaire et le développement local ?

VI.2. PROTECTION IDENTITAIRE ET DÉVELOPPEMENT LOCAL

Dans "Agenda 21 : Culture Aujourd'hui demain" (2012, 2), le gouvernement du Québec, reprenant la réflexion de la Commission mondiale de la culture et du développement (1996), souligne que : « *Dans la notion de développement, il faut inclure le progrès culturel et la marche vers le respect de toutes les cultures et du principe de liberté culturelle* ». Cette réflexion a conduit à l'adoption de la Déclaration universelle sur la diversité culturelle par l'UNESCO en 2001. Dans cette Déclaration, il est précisé que :

Les seules forces du marché ne peuvent garantir la préservation et la promotion de la diversité culturelle, gage d'un développement humain durable [...]. Source d'échanges, d'innovations et de créativité, la

diversité culturelle est, pour le genre humain, aussi nécessaire qu'est la biodiversité dans l'ordre du vivant.

Dans cette perspective, l'action culturelle précède, oriente et influence toute initiative de développement. Mais pourquoi s'intéresser à la culture ?

VI.2.1. Pourquoi s'intéresser à la culture ?

Point n'est plus besoin de revenir ici sur la perception du concept "culture". Toutefois, il convient de souligner que chaque peuple, quel que soit son appartenance géographique, territoriale, linguistique et ethnique, exprime toujours le besoin de se référer à son histoire, à son passé, à ses différentes productions et expressions artistiques et culturelles aux fins d'assurer son enracinement, sa continuité ; de marquer son existence d'une identité évolutive dans le temps et dans l'espace. Pris dans ce sens, nous pouvons considérer le patrimoine comme un ensemble de biens collectifs ou associatifs, qui retrace l'historicité et l'authenticité d'un peuple, d'une communauté, d'une nation, d'un territoire, d'une ville. Le patrimoine est donc une manière de manifester ou de matérialiser son identité, c'est-à-dire sa distinction, sa différence, sa spécificité, sa singularité, son appartenance, sa connaissance, sa reconnaissance.

L'ensemble des éléments qui composent le patrimoine véhiculent les valeurs suivantes : valeur esthétique, valeur éthique, valeur technique, valeur religieuse et spirituelle, valeur identitaire.

VI.2.2. Valeur patrimoniale et valeur touristique

À travers la proposition, la densification ainsi que la diversification des biens et services culturels, l'accessibilité à la pratique ou à la consommation de l'activité culturelle et artistique, le développement des initiatives locales ou nationales en faveur de la visibilité du patrimoine, induit la connaissance ou la reconnaissance de la diversité dudit patrimoine. Dans cette perspective, de la conservation à l'exploitation du patrimoine culturel, de la construction à la multiplication des équipements culturels spécialisés ou multifonctionnels, de l'inventaire – identification – à la promotion de l'ensemble des valeurs identitaires et patrimoniales, de la conception à la réalisation des événements culturels permanents – temporaires ou itinérants, de la conception à la

réalisation des supports d'accompagnement et d'encadrement pédagogiques, destinés à la sensibilisation de la jeunesse, tous ces projets culturels permettent non seulement de vendre l'art et la culture, mais surtout permettent l'élargissement du consommateur, du public et par ricochet, le développement du tourisme dit culturel.

À cet effet, valoriser le patrimoine revient à favoriser le développement du tourisme culturel, à préserver, à sauvegarder et à promouvoir l'identité des peuples. Werquin (2006, 15) reprenant le Rapport du Conseil Économique et Social (1998), précise le lien étroit qui existe entre une action culturelle et artistique et le développement de l'activité touristique du territoire. C'est ainsi qu'il affirme : *« Combien de municipalités ont décidé de créer et d'accueillir un festival [...] non pas dans l'intérêt premier de la culture, mais bien celui d'utiliser la culture et l'art comme outil promotionnel ? »*. Par ailleurs, renchérit Werquin (2006, 15) : *« dans la décision à prendre, la retombée escomptée peut l'emporter sur l'intérêt culturel premier »*. Le développement de l'action culturelle et artistique dans un territoire implique donc le développement tant de l'image que du tourisme au sein de ce territoire. C'est dire qu'une bonne planification de l'action culturelle et des lieux culturels peut permettre d'atteindre des objectifs qui pourraient dépasser la vision culturelle.

VI.2.3. Tourisme culturel

Avec la mise en œuvre d'un ensemble de stratégies pour l'effervescence culturelle, certaines villes du monde sont devenues de nos jours de véritables centres d'appel de touristes. D'après l'IAU (2012), les 12 villes mondiales qui ont pris l'engagement de faire de l'art et de la culture un élément essentiel à part entière de leur paysage urbain, sont aujourd'hui, des destinations touristiques internationales de premier ordre. Il s'agit principalement, comme le précise IAU (2012), de :

- Paris-Ile-de-France avec 32,7 millions d'arrivées ;
- Londres avec plus de 15 millions de visiteurs ;
- Singapour avec 11,6 millions.

Les nouveaux arrivants apportent avec eux leurs pratiques, leurs expressions culturelles et artistiques, leur vision ainsi que l'expression de leur identité. Ce qui crée un pôle de rencontres et d'échanges avec les populations autochtones de la métropole

d'accueil et les pays d'origine de ces arrivants. Les conséquences directes ou indirectes de cette rencontre des cultures vont convoquer les problématiques de : acculturation, transculturalité, interculturalité, Cependant, examiner le pouvoir de l'action culturelle et artistique convoque l'analyse de ses retombées sur l'ensemble des différentes composantes sociales qui peuvent être à la fois culturelles et extra-culturelles. Ce qui conduit à l'analyse des externalités de l'action culturelle et artistique.

VI.3. RETOMBÉES DES ACTIONS CULTURELLES

Dans le cadre de la mise en œuvre d'un projet culturel et artistique relevant des arts du spectacle ou du développement d'une infrastructure culturelle dans un territoire, les activités proposées peuvent être de divers ordres :

- l'organisation d'un événement culturel spécialisé ou généralisant ;
- la programmation d'un spectacle auprès d'un public divers et varié ;
- la création et la production d'une œuvre ;
- la conservation des œuvres pour leur connaissance, leur diffusion, leur circulation, leur promotion et leur appropriation ;
- la programmation et l'organisation des rencontres multiformes dans les domaines artistiques spécifiques et, autour une œuvre d'art ou sur un artiste ;
- les ateliers et séminaires de formation du public, des amateurs ou des professionnels, à l'ingénierie artistique et culturelle ou aux différentes matrices de lecture et d'interprétation d'une œuvre d'art et ;
- la définition ainsi que la mise en œuvre des différents mécanismes de commercialisation des œuvres d'art.

Ces différentes activités proposées ont une incidence directe ou indirecte sur la vie sociale et culturelle du territoire dans lequel elles sont implantées, sur le public-consommateur et sur la vie économique en général. En effet, et comme le précisent Bernier et Marcotte (2011, 1) : « *Les infrastructures culturelles jouent un rôle de premier plan dans la qualité de vie des citoyens, tout comme elles favorisent la santé économique du milieu dans lequel elles sont implantées. Par exemple, elles participent*

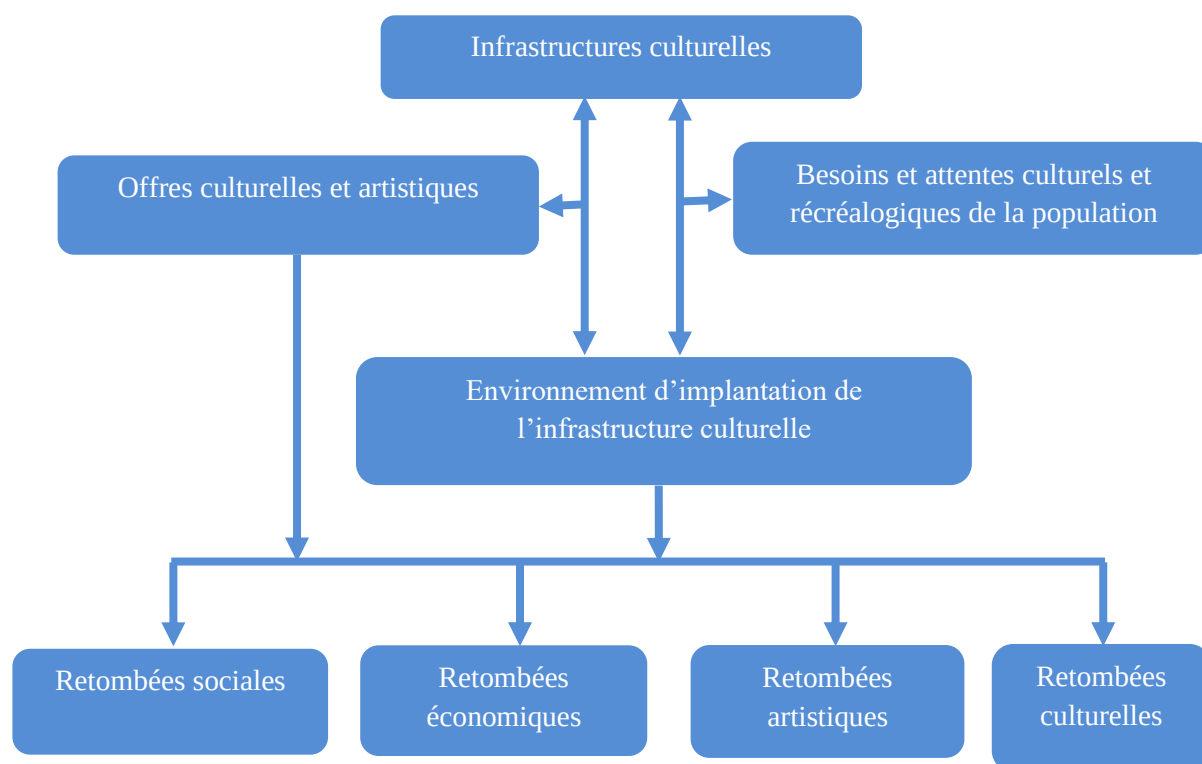
à la vitalité culturelle et elles représentent un attrait majeur pour les touristes et les futurs citoyens ».

Face à l'analyse que suggèrent Bernier et Marcotte (2001), cette étude s'interroge : l'organisation des festivals tels les RETIC, le FESCARHY, les Écrans Noirs, "Corps é Gestes", "Abog I Ngoma", "Festi Bitkusi", pour ne citer que ces festivals, représente-t-elle une formidable entreprise de développement culturel ou un fer de lance de la vie économique, artistique, culturelle et sociale de la ville de Yaoundé ? La réponse à cette interrogation permet de souligner qu'il ne s'agit pas pour cette section de notre thèse, de juger de la pertinence éthique du choix de ces manifestations culturelles, mais ce qui nous intéresse, c'est de présenter les effets d'entraînements, la plus-value, la valeur ajoutée de ces événements culturels sur la vie culturelle et extra-culturelle de la ville de Yaoundé. Huchon dans l'éditorial du Rapport "Culture dans les villes mondes" (2012, 5) souligne que :

Dans un monde ouvert, la culture est un facteur d'attractivité majeur pour les métropoles. Sa contribution au développement [...] est aujourd'hui largement reconnue. L'entrelacement des politiques culturelles avec les autres politiques locales s'observe dans toutes les villes mondes. La culture s'imbrique en effet plus largement dans les relations sociales et économiques. Au-delà des considérations esthétiques et de loisir, l'engagement dans la culture peut susciter nombre d'avantages [...].

Sur un tout autre plan, la construction des infrastructures culturelles implique une forte concentration ainsi qu'une densification variée de l'offre culturelle et artistique dont l'objectif est de satisfaire les attentes, les besoins culturels et artistiques du territoire. La démonstration de ce raisonnement se matérialise par la figure ci-après.

Schéma 6 : Retombées de la dynamique de l’offre culturelle et artistique d’une infrastructure culturelle.



Sources : Ewane José Charles. Enquêtes de terrain, 2019.

De cette figure, nous retenons que créer, soutenir et promouvoir, encadrer et accompagner les lieux culturels ainsi que les manifestations culturelles dans le domaine des arts du spectacle, peuvent développer des incidences multidimensionnelles¹⁴⁸ sur son environnement géographique d’implantation. Fondamentalement, l’offre artistique et culturelle structure et construit la dynamique de la vie sociale, culturelle, artistique et économique, et favorise l’émergence d’une IC. Toutefois, et pour des besoins méthodologiques, ces retombées seront examinées à travers les angles à la fois culturels et « *extra-culturels* », pour emprunter Werquin (2006, 17).

¹⁴⁸ La France, par exemple, accueille près de 2 000 événements culturels et artistiques par an. Leurs effets économique, social, artistique et culturel sont considérables sur le processus de construction de l’attractivité et du rayonnement du territoire.

VI.3.1. Retombées culturelles et artistiques

Le rapport de sondage mené auprès des praticiens et entrepreneurs culturels précise l'envergure et les retombées de l'organisation des spectacles ou des événements culturels sur les plans culturel et artistique.

VI.3.1.1. Au plan culturel

Dans le domaine spécifique de la culture, la diffusion des spectacles, la dynamique d'une qualité de l'offre des biens et des services dans le secteur :

- stimulent et renforcent la dynamique de la vitalité culturelle ;
- favorisent le dialogue des cultures et des expressions culturelles car aucune culture ne peut vivre en autarcie ou se couper totalement et radicalement des autres formes de culture ;
- permettent à la communauté de prendre conscience et de vivre pleinement son patrimoine, son identité, sa culture et ses valeurs respectives ;
- permettent à chaque communauté d'apprendre, de comprendre et de maîtriser sa culture ainsi que la culture de l'autre, dans un esprit de tolérance et de respect, d'acceptation et d'amour, le tout dans une compréhension mutuelle et synergique ;
- favorisent l'élargissement et la diversification de la coopération créatrice entre les praticiens et les différents acteurs impliqués dans le processus de vitalité du vaste champ de l'art et de la culture, tout en favorisant l'émergence et la confirmation des talents artistiques ;
- encouragent les échanges locaux et internationaux dans les domaines de la connaissance et de la pratique des expressions culturelles en vue de renforcer la solidarité, la paix et l'unité entre les peuples, les communautés et les nations ;
- favorisent la découverte, la connaissance, la réhabilitation des lieux patrimoniaux ;
- permettent de refuser que l'identité culturelle des hommes et des communautés soit détruite ou ignorée ;

- permettent d'éviter une déculturation de masse qui pourrait déposséder les générations futures de leurs propres références identitaires et culturelles.

De ce qui précède, chaque "Yaoundéen", chaque communauté vivant à Yaoundé, chaque municipalité du Département du Mfoundi, se doit de protéger, de sauvegarder, de promouvoir et d'enrichir son patrimoine culturel local afin de permettre aux générations futures d'en bénéficier. À cet effet, la mise en œuvre de l'action culturelle et artistique devra conduire au processus de sensibilisation sur les différents dangers qui menacent au quotidien, le patrimoine. D'où l'élaboration d'une politique de sauvegarde, de préservation, de protection, de réhabilitation ou de diffusion du patrimoine. C'est dans cette optique Mark (1969, 5) relève que : « *Dans le contexte de l'UNESCO, l'expression "politique culturelle" désigne un ensemble de principes opérationnels, de pratiques et de procédés de gestion administrative ou budgétaire devant servir de base à l'action culturelle de l'État.* » Dans cette thèse, Mark (1969) précise qu'il n'y a pas de politique culturelle générale pour tous les États du monde. Il appartient à chaque État pris dans son entité, sa spécificité et sa particularité, de se procurer sa propre politique culturelle suivant sa propre vision, sa propre conception, sa propre appréhension des notions d'art et de culture. À cet effet, plus nous aurons des États différents, plus nous aurons des politiques culturelles différentes.

VI.3.1.2. Au plan artistique

Sur le plan artistique, la mise en œuvre d'une action culturelle et artistique :

- permet une dynamique de la créativité et de l'innovation artistiques et scéniques ;
- permet de faire dialoguer les valeurs nouvelles, contemporaines et les techniques artistiques conventionnelles relevant des filières spécifiques aux arts du spectacle ;
- permet de stimuler, de renforcer et de questionner la création artistique suivant ses différents canons et principes, de faciliter la mobilité des biens et

services culturels, d'améliorer la qualité ainsi que la quantité de la productivité ;

- permet de renforcer les capacités artistiques des différents protagonistes impliqués directement ou indirectement dans la chaîne de construction, de diffusion et de réception de la création artistique ;
- permet de susciter et de renforcer le développement des expressions artistiques et culturelles dans les filières des arts du spectacle ;
- permet de professionnaliser, de spécialiser et de structurer le marché local des arts du spectacle tant chez les opérateurs culturels que chez les artistes ;
- favorise la signature de nouveaux contrats et l'émergence de nouveaux projets culturels et artistiques ;
- permet une mise en œuvre permanente, constante et continue d'une animation socioculturelle de proximité en vue de favoriser l'accès de tous à l'art, à la culture ainsi qu'à leur pratique respective ;
- permet la mise sur pied des équipes d'animation au sein des municipalités en vue d'une intensification permanente des échanges culturels à court, moyen et à long terme ;
- permet aux hommes de culture et à la population de s'engager et de stimuler leur créativité artistique respective suivant les filières des arts du spectacle.

VI.3.2. Retombées extra-culturelles

La Charte Mondiale du loisir de l'Organisation Mondiale du Loisir (2008) en son article 4, stipule que : « *Le loisir exerce un rôle essentiel du développement des communautés : il agit sur la qualité de vie et la santé des personnes, contribue au développement des liens sociaux et du capital social, et constitue le lieu d'expression et d'apprentissage de la vie démocratique* ». C'est dire que dans la ville de Yaoundé, l'action culturelle et artistique engage une transformation de nouveaux rapports sociaux et de nouvelles formes de cohésion sociale. Nous notons ici le renforcement du tissu social et associatif de la collectivité. L'objectif de cette partie est d'examiner les externalités de l'action culturelle dans le champ autre que celui de la culture, de la scène. Il s'agira comme le souligne Werquin (2006, 17) : « *d'évaluer les effets en*

fonction des objectifs, comparer les impacts positifs avec les coûts, évaluer les effets pour les personnes impliquées dans le projet ou pour l'ensemble de la collectivité ». Il est donc question dans cette partie d'examiner les alternatives de l'impact du secteur culturel sur les plans social, territorial et économique.

VI.3.2.1. Au plan social

Dans tout processus éducatif, formelle ou non formelle, se développer culturellement est synonyme d'acquérir et de s'approprier un ensemble de savoirs, de savoir-faire, de savoir dire et de savoir-être dans les domaines artistiques divers et, dans les domaines scientifiques tout aussi divers. Cette interconnexion entre toutes les disciplines à la fois artistiques et scientifiques permet à l'homme, pris individuellement comme collectivement, de mieux se situer, de mieux s'affirmer, de mieux s'accomplir, de mieux se positionner ou de mieux s'actualiser dans la société. En outre, elle permet de se frayer un chemin en vue d'agir véritablement, méthodiquement et rigoureusement comme un citoyen autonome, responsable et libre tant dans ses pensées que dans ses actes. D'où la notion de citoyenneté culturelle. À cet effet, l'action culturelle se présente comme un puissant instrument de cohésion sociale et d'éducation, d'intégration nationale favorable à la construction d'une citoyenneté responsable et agissante.

Par ailleurs, la culture est aussi un puissant vecteur de démocratie et de dialogue. C'est dire que l'action culturelle, bien planifiée et bien mise en œuvre, permet le partage des valeurs communes et collectives. En outre, elle aide à l'intégration des groupes dits minoritaires ainsi que l'inclusion des citoyens marginalisés. Et comme le précise le gouvernement du Québec dans "Agenda 21 : Culture Aujourd'hui demain" (2012, 6), la culture *« peut aussi susciter le rapprochement et encourager le dialogue interculturel car l'art permet de transcender les différences et de bâtir des ponts entre les cultures »*. En effet, l'ouverture aux autres cultures est, en soi, source d'enrichissement et de dépassement. Donc, en se nourrissant mutuellement, les cultures contribuent au développement des liens sociaux au sein de la collectivité.

Ainsi, face à un monde davantage individualisé et individualiste, la volonté de mixité sociale, le sentiment de fierté locale et d'appartenance à la collectivité, le désir de se retrouver autour d'une célébration communautaire à travers les arts de la scène, reste un élément fondamental d'une vie urbaine dynamique, d'une vie urbaine de proximité. L'usage de la notion de proximité dans cette thèse n'est pas vain. Car il s'agit de voir comment la culture à travers les arts du spectacle mobilise, rapproche, renforce les relations et lie les hommes entre eux dans une vision collective de développement et de brassage. D'ailleurs, précise Biya (1987, 110) : « *la culture est le ciment de l'unité* ». C'est dire qu'une action culturelle a pour vocation de susciter, de créer ou de renforcer la dynamique du lien social : rapprocher les hommes, renforcer leur cohésion, favoriser leur intégration par l'entremise des rencontres diverses. Dans cette perspective, l'étalement et la multiplication des infrastructures ainsi que de l'offre culturelle sont un instrument qui favorise la résolution de certains problèmes. Notamment : l'insertion sociale des jeunes ou des exclus sociaux, la lutte contre la consommation des stupéfiants en milieu jeune, l'alcoolisme, la prévention des délinquances de toute nature.

D'après les travaux de Arnaud relayés par la "Revue SPIRALES" N°5 (1992, 5), l'infrastructure culturelle : « *aurait des vertus éprouvées dès qu'il s'agit de maintenir ou de rétablir l'ordre social et politique* ». C'est dire que l'action culturelle ainsi que les infrastructures y relatives participent directement ou indirectement à l'amélioration et à la modernisation des mœurs, des comportements, des mentalités, et renforcent par conséquent le processus éducatif dans l'appropriation d'une culture artistique. À cet effet, souligne Werquin (2006, 28) : « *la culture ne peut être que collective et ainsi, sans société, il ne peut y avoir de culture* ».

De ce qui précède, toute culture appartient à une communauté, laquelle communauté est investie dans un espace géographique bien déterminé, donc faire connaître ou faire reconnaître le patrimoine culturel d'un territoire à travers une action culturelle permet :

- la dynamique de l'engagement associatif et du lien social ;
- la multiplication des rencontres entre différents partenaires qui, autrement, ne se connaîtraient pas ;

- le renforcement du sentiment du vivre ensemble¹⁴⁹ ;
- le désir de se retrouver autour des célébrations artistiques et communautaires dans une société orientée davantage vers l'individualisme ;
- la concentration des efforts communs pour une dynamique sociale ;
- le développement de l'esprit collectif à travers la participation de tous à la réalisation des projets ;
- la mise en œuvre d'une véritable citoyenneté interactive ;
- la dé-hiérarchisation des formes savantes et populaires ;
- la valorisation des cultures locales et authentiques.

Au regard de cette analyse, Werquin (2006, 47) affirme que : « *c'est par une culture vécue que l'on peut être intégralement homme et intégralement citoyen* ». À l'analyse de Werquin (2006), l'engagement dans l'art et la culture, tant dans sa connaissance que dans sa pratique, induit la création, le maintien et la dynamique identitaire, la cohésion sociale, l'intégration communautaire et la participation citoyenne. C'est un lieu qui permet la réinvention de la société, le moteur d'une nouvelle dynamique.

Dans le processus de consommation culturelle, les habitants se considèrent à la fois comme acteurs et spectateurs. En effet, l'accès à la culture, à l'art ainsi qu'à leur pratique respective permet à chaque peuple de se développer et de développer le sens de la fraternité, de la solidarité, de l'amour, de l'amitié, du dialogue, de la responsabilité, de la citoyenneté. Les spectacles vivants se positionnent donc comme un bien fédérateur, mobilisateur, rassembleur qui conduit vers une interrogation sur soi, sur l'autre et sur la société. Dans cette optique et, en tant que véritables instruments de socialisation, l'art et la culture donnent un sens à notre existence, à notre vie, à la vie du territoire. Ainsi, l'offre culturelle et artistique aide les citoyens à mieux vivre ensemble dans un territoire, en mettant à leur disposition des plates-formes de distraction et des instruments en vue de mieux comprendre le monde qui nous entoure. Il s'agit donc, dans la perspective de proposition des initiatives artistiques nouvelles,

¹⁴⁹ Après le tremblement de terre de 2011 à Tokyo, les attentats du 11 septembre à New York, ou la fin de l'apartheid à Johannesburg, l'action culturelle et artistique à travers la mise en œuvre de certains projets dans le secteur des arts du spectacle, a permis de retrouver une certaine cohésion et une raison d'être au sein de la ville.

d'aider les hommes et leurs différentes communautés, leurs différentes cultures ainsi que les différentes couches sociales, sans distinction aucune, à vivre ensemble en paix, en parfaite harmonie et en bonne intelligence, malgré leurs spécificités et leurs différences identitaires. Dans cette perspective, l'organisation ainsi que la programmation de l'offre culturelle et artistique dans un territoire permet à la population dudit territoire d'avoir une conscience d'elle-même d'où le principe d'intégration, de socialisation.

Parallèlement, ces projets culturels et artistiques favorisent la circulation des connaissances et savoirs sur l'identité culturelle, sur la pratique artistique, nécessaire à l'éveil du goût et à l'éducation artistique, qui sont autant de ressources de cohésion sociale, de solidarité, du vivre ensemble. À cet effet, l'apprentissage de l'art implique à coup sûr, la culture du regard. Ce qui, à terme, pourra améliorer les conditions de vie de la population en vue de leur autonomisation, de leur épanouissement, de leur émancipation, de leur promotion, de leur développement participatif dans une synergie ou une mutualisation des efforts et des énergies tant physiques qu'intellectuelles : véritable enjeu pour les nations en pleine construction.

Tout compte fait, les initiatives culturelles et artistiques menées au sein des structures appropriées et aménagées dans un territoire donné, stimulent le sentiment d'appartenance à un ensemble collectif, mais aussi favorisent une interculturalité, une intraculturalité et une transculturalité dans un esprit de complémentarité en vue d'un développement culturel local et intégral du territoire.

VI.3.2.2. Au plan territorial

Toute expression artistique et culturelle appartient d'abord à un territoire. Et, développer un projet d'action culturelle dans le territoire, c'est construire et développer la personnalité de ce territoire. L'expression artistique et culturelle devient ainsi un élément structurant de l'aménagement et du développement territorial. C'est dire que derrière les fonctions matérielles de la ville, les arts du spectacle donnent à la ville une fonction immatérielle en termes de construction de son image, de son rayonnement, de sa personnalité, de son attractivité, de sa notoriété (ces différentes modalités

explicatives ont déjà fait l'objet d'une analyse). Ce qui développe chez les habitants, un sentiment de fierté et d'appartenance à la ville, au territoire. En effet, la qualité de vie de la population et de la vitalité des arts vivants tiennent en grande partie à l'aménagement culturel du territoire, à la territorialisation de la culture ; d'où les expressions : esthétisation urbaine, attractivité territoriale, épanouissement territorial, rayonnement territorial.

Ainsi, avec la construction des équipements et l'organisation des événements culturels, la ville de Yaoundé se crée une image, une identité, une personnalité, une notoriété, une visibilité, une valeur ajoutée. À cet effet, quel que soit le projet d'action culturelle à mettre en œuvre, il est toujours ancré dans un territoire. Ce qui amène ledit projet culturel à attacher son nom à celui de la ville et vice-versa.

De nos jours, les villes du monde misent fondamentalement sur les événements culturels et la qualité de leurs infrastructures culturelles pour se construire, pour se développer. La politique culturelle ne peut donc s'élaborer en s'opposant au territoire. Si la culture dans ses différentes modalités fait vivre le territoire, de son côté, le territoire fait aussi vivre la culture.

VI.3.2.3. Au plan économique

Si la conséquence recherchée de la construction d'une infrastructure culturelle ou de l'organisation d'une manifestation artistique et culturelle est avant tout la promotion de l'action culturelle, il convient de relever que nous pouvons aussi identifier des finalités extra-culturelles sur le plan économique. Pourquoi construit-on un théâtre, un cinéma, une salle de spectacle, une bibliothèque, un musée, un centre culturel ? Pourquoi propose-t-on un festival, un événement culturel, une manifestation culturelle ? La réponse à ces questions, au-delà des finalités artistiques et culturelles analysées en amont, nous conduit vers l'analyse des données autres que culturelles.

Pour Werquin (2006, 80),

Certains considèrent qu'il suffit de construire des autoroutes, des centrales nucléaires ou des voies de chemin de fer pour engendrer du développement économique. Paul Rosentein-Rodan (1943) et Scittovsky (1954) rappellent qu'un investissement majeur sur le territoire peut se révéler être un échec si l'offre locale n'est pas capable de répondre à la demande engendrée.

Werquin (2006) démontre que la création ainsi que l'augmentation des lieux culturels, des événements culturels et des structures culturelles génèrent aussi des effets d'entraînement sur la vitalité économique du territoire dans lequel ils sont implantés. C'est dire que la création ou la présence d'une salle de spectacles avec une offre culturelle permanente, le déploiement d'un festival des arts vivants vont générer un flux de spectateurs, de visiteurs, de touristes. La présence de ces derniers va également générer un déploiement des activités commerciales des entreprises d'où la croissance de leurs chiffres d'affaires. De cette analyse, il se dégage que, dans le domaine spécifique des arts du spectacle, les dépenses des uns constituent les revenus des autres. C'est dire que les arts du spectacle ainsi que les manifestations culturelles stimulent des activités au sein des autres entreprises. Celles-ci seront appelées à produire des intrants devant intégrer les biens et services culturels.

À titre d'illustration, l'organisation du festival les RETIC induit les dépenses en publicité, en couverture médiatique, en restauration, en hébergement (hôtels), en transport (international, interurbain et urbain), etc. La construction d'un équipement ou l'organisation d'un événement culturel dans un environnement constituent une externalité favorable à la vitalité des entreprises commerciales, implantées dans ledit environnement. Autant nous aurons de nouveaux arrivants donc de nouveaux publics-consommateurs, autant nous aurons de nouvelles clientèles pour les entreprises. Suivant l'IAU (2012, 30), et d'après une étude menée sur l'économie créative (2010) dans le secteur spécifique des arts et de la culture par la Conférence des Nations Unies sur le Commerce et le Développement (CNUCED), *« les biens et services culturels occupent une place croissante dans le produit brut mondial et le commerce international [...] Dans certaines métropoles, les activités culturelles et créatives constituent même le 2^e ou le 3^e secteur économique local »*.

En outre, en 1992, une étude menée par le Ministère français de la culture souligne que la France accueille, depuis le début des années 80, près de 2 000 festivals dans tous les domaines d'expressions artistiques confondus. Ces différents événements culturels ont mobilisé des budgets subséquents de l'ordre de 567 millions de francs pour les seuls festivals subventionnés, attirant ainsi plus de 5 millions de spectateurs.

Sur un tout autre plan, et suivant le rapport "Culture dans les villes mondes" (2012, 14), les villes dotées d'une grande offre culturelle et artistique très diversifiée comme Paris, Londres et New York, considèrent les spectacles vivants comme un véritable moteur de leur dynamique économique. De ce qui précède, quel peut être l'apport des événements artistiques et culturels sur la dynamique de la vie économique et commerciale du territoire dans lequel lesdits événements sont implantés ?

Werquin (2006, 60) précise que : « *les vestiges de la plupart des théâtres grecs montrent que ceux-ci disposaient de boutiques [...] et constituaient donc des centres culturels mais aussi économiques* ». D'après Werquin (2006), l'élaboration et la mise en œuvre des actions culturelles et artistiques au sein des infrastructures adaptées peuvent véhiculer des finalités autres que celles relatives à la promotion de l'art, de la culture, de l'urbanité, du social. La culture devient ainsi un catalyseur de développement économique et de création de richesses. C'est dans cette perspective que s'ouvre l'analyse sur les objectifs extra-culturels d'un projet d'action culturelle et artistique sur le territoire. Il s'agit de présenter et d'évaluer les effets multiplicateurs de la vie culturelle et artistique dans le domaine économique du territoire. Autrement dit, l'offre culturelle et artistique induit des dépenses à la fois directes et indirectes et, orientées vers des bénéficiaires bien identifiés.

VI.3.2.3.1. Dépenses directes

Dans la proposition ou la mise en œuvre d'une manifestation artistique et culturelle dans un territoire, les dépenses directes qui sont observées ici sont celles de l'organisateur de la manifestation. Il s'agit notamment des entreprises culturelles, des infrastructures culturelles, des institutions et autres structures spécialisées, des gestionnaires de salles, des diffuseurs – opérateurs – promoteurs et des entrepreneurs culturels, etc. Les dépenses auxquelles nous faisons allusion ici sont celles orientées vers :

- la prise en charge des titres de transport tant international qu'urbain et interurbain ainsi que des taxes aéroportuaires ;
- la prise en charge complète de la restauration ;
- la prise en charge complète de l'hébergement ;

- la conception, la production et la multiplication de l'ensemble des supports promotionnels de l'activité culturelle proposée : affichages et taxes y relatives, affichettes, flyers, plaquettes-programmes, spots radio et télévision, banderoles et autres gadgets conçus à cet effet ;
- la prise en charge complète des frais relatifs à l'ensemble de la couverture médiatique, sécuritaire et sanitaire de l'activité culturelle proposée ;
- la prise en charge complète de la location des équipements et de la production des accessoires d'appoint en vue de renforcer la scénographie du lieu d'accueil de l'activité culturelle proposée ;
- le recrutement et la prise en charge complète d'un personnel d'appui et de bénévoles.

VI.3.3.1.1. Bénéficiaires

Dans l'organisation d'un événement culturel, les bénéficiaires des dépenses directes peuvent être :

- l'État à travers ses différents démembrements techniques et spécialisés dans différents secteurs d'activités ;
- le territoire d'accueil ;
- les lieux culturels ;
- les structures culturelles ;
- les CTD ;
- les universitaires – chercheurs ;
- les sponsors ;
- les médias ;
- les agences de voyage et de tourisme ;
- les sous-traitants spécialisés ;
- les restaurateurs ;
- les établissements hôteliers ;
- les commerçants ;
- les imprimeries et les maisons d'édition ;
- les librairies et les papeteries ;

- les sérigraphes ;
- les agriculteurs ;
- les agences de sécurité et de gardiennage ;
- les pharmacies, les hôpitaux et leurs équipes médicales spécialisées ;
- les techniciens des arts de la scène issus des différents secteurs d'activités ;
- la population.

Ces différentes entités sont considérées comme des bénéficiaires, chacune pour des raisons qui la concernent : intellectuelles, académiques, culturelles, économiques, politiques, professionnelles, etc. Chaque entité trouve son intérêt à l'existence et à la tenue de l'activité culturelle.

VI.3.2.3.2. Dépenses indirectes

Il s'agit ici des dépenses effectuées par des personnes autres que les organisateurs de l'événement ou les gestionnaires d'infrastructures culturelles. Ces personnes peuvent être : les spectateurs, les personnalités invitées, les festivaliers, bref toute personne qui assiste à la consommation ou qui participe à la manifestation culturelle proposée. Ces dépenses peuvent être orientées vers :

- la prise en charge partielle des titres de transport tant international qu'urbain et interurbain ainsi que des taxes aéroportuaires ;
- la prise en charge partielle de la restauration ;
- la prise en charge partielle de l'hébergement ;
- l'achat ou la production des accessoires d'appoint pour le spectacle ;
- l'achat des livres et autres documents ;
- l'achat des objets souvenirs ;
- le safari photo.

VI.3.2.3.2.1. Bénéficiaires

Les dépenses indirectes ont comme bénéficiaires les composantes sociologiques suivantes :

- l'État à travers ses démembrements techniques et spécialisés dans différents secteurs d'activités ;

- les agences de voyage et de tourisme ;
- les restaurateurs ;
- les établissements hôteliers ;
- les commerçants ;
- les librairies et les papeteries ;
- les sérigraphes ;
- les médias ;
- les preneurs de vue ;
- les marchands d'art ;
- les artisans ;
- les agriculteurs ;
- les pharmacies, les hôpitaux et leurs équipes médicales spécialisées ;
- les techniciens des arts du spectacle issus des différents secteurs d'activités ;
- la population.

Les manifestations scéniques et culturelles se positionnent donc comme un puissant catalyseur de la créativité. En effet, dans la nouvelle économie, la créativité est un enjeu stratégique parce que source d'innovations et d'imaginations. À cet effet, investir dans le secteur culture, planifier et organiser les infrastructures ainsi que l'offre culturelle et artistique, c'est aussi investir pour un développement économique du territoire.

Tout compte fait, si l'activité économique est un moyen de visibilité pour toute manifestation culturelle, la finalité première reste culturelle. D'ailleurs, suivant les "Actes du Colloque international sur les statistiques culturelles", tenu à Montréal (2002), « *Les industries créatives constituent des secteurs économiques qui peuvent se révéler des sources majeures d'emplois, d'éducation et d'investissement dans les pays en développement, pourvu que l'on y adopte des politiques appropriées* ». C'est dans cette même logique que poursuit l'"Agenda 21 : Culture aujourd'hui demain " du Gouvernement du Québec (2012, 6) :

La culture est un puissant catalyseur de la créativité. Or, la créativité est un enjeu stratégique de la nouvelle économie car elle est source d'innovation. Créativité, innovation, éducation et recherche sont

aujourd'hui les moteurs essentiels du développement. Toute la société doit être imprégnée d'énergie créatrice. C'est pourquoi investir dans la culture, c'est aussi investir dans le développement économique.

C'est dire que l'offre culturelle des infrastructures culturelles constitue de grands centres de structuration et de dynamique de la vie culturelle, du lien social mais aussi, de grands centres de structuration de la vie économique et commerciale. À ce titre, l'offre culturelle desdites infrastructures induit une source alternative de revenus au profit du processus de lutte contre le chômage et l'appauvrissement. Pris dans ce sens, la création des infrastructures culturelles ainsi que leurs offres en activités génèrent des emplois directs ou indirects sur le site d'implantation, revitalisant par ricochet l'artisanat local et la fréquentation des installations hôtelières riveraines.

En outre, la mise en œuvre des projets culturels et artistiques rassemble plusieurs partenaires d'où plusieurs échanges socioéconomiques et, structure une dynamique du lien qui suscitera ou renforcera à son tour de futures collaborations dans plusieurs autres domaines de la création artistique. Ce qui débouche sur le développement local du territoire. Toutefois, les actions culturelles et artistiques proposées peuvent également induire la culture du voyage, du regard, de la lecture, de l'observation, de la découverte. Élément fondamental qui favorise l'enrichissement mutuel d'où le développement du tourisme culturel. Comment se présente le paysage des événements culturels dans la ville de Yaoundé ? La réponse à cette question nous oblige de présenter le panorama des événements culturels.

VI.3.3. Panorama des événements culturels

La préoccupation de cette section va se fonder sur la présentation de quelques événements culturels institutionnels et privés, qui se déroulent dans la ville de Yaoundé.

Tableau 18 : Panorama des événements culturels dans la ville de Yaoundé.

N°	DÉSIGNATION DE L'ÉVÉNEMENT	OBJECTIFS DE L'ÉVÉNEMENT	DOMAINES D'ACTION	PROMOTEURS
01	Rencontres Théâtrales Internationales du Cameroun (RETIC) Année de création : 1990	- promouvoir un théâtre de recherche inspiré de l'identité culturelle africaine ; - servir de plate-forme de diffusions, de rencontres et d'échanges et de partages des techniques dramatiques conventionnelles et avant-gardistes ; - organiser et animer des stages et ateliers de formation sur les métiers relatifs aux arts de la scène, etc.	Théâtre	Monsieur Ambroise MBIA EBENE
02	Festival des Arts et du Théâtre pour l'Enfant Africain (FATEA) Année de création : 1998	- contribuer à l'éducation et à la formation des enfants au moyen des arts ; - développer les valeurs sociales, morales, civiques et citoyennes chez l'enfant ; - apprendre l'art aux enfants, le valoriser et d'en faire une niche d'emplois, etc.	Théâtre – Danse – Musique – Arts plastiques	Monsieur Bienvenu MBALLA BENGOUOLA
	Festival Africain de Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse	- confronter les expériences des spectacles de théâtre destinés aux jeunes publics ; - initier et former les jeunes à l'expression		

03	(FATEJ) Année de création : 1996	dramatique ainsi qu'à la sémiologie théâtrale ; - espace de rencontres et de promotion des compagnies de théâtre de l'Afrique et de l'Occident ; - aider les productions africaines à s'interjeter dans le circuit mondial des arts du spectacle, etc.	Théâtre – Marionnettes – Danse	Monsieur Roger ETOUNDI ZEYANT (Coordonnateur du Théâtre du Chocolat)
04	Festival International Net- Plateau Vivant Année de création : 2019	- amener le théâtre dans la rue pour le faire découvrir ; - servir de plate-forme d'échanges, de partages et de diffusions, etc.	Théâtre	Monsieur André BANG (Coordonnateur de la Compagnie les Payeurs)
05	Festival international de dances et de percussions "Abog i ngoma" Année de création : 2002	- servir de plate-forme de diffusions des spectacles de danses contemporaine, patrimoniale et urbaine ; - valoriser les spectacles de percussions, etc.	Danse – Percussion	Madame Elise MBALLA MEKA (Coordonnatrice de l'Association Meka)
06	Festival Les Moments Contes-Patrimoine (FESTMOC-P) Année de création : 2005	- être un support témoin de la place importante de l'oralité dans la culture africaine et de l'universel ; - trouver des stratégies et des possibilités intéressantes de mise en place d'une véritable plateforme de mise en marché et de diffusion des arts de la parole et de valorisation de sites et monuments historiques du Cameroun, etc.	Conte	Monsieur Léonard LOGMO I De SEMDJOCK (Coordonnateur de l'Association Carrefour des Conteurs Contemporains)

07	Festival des Musiques et Danses Patrimoniales (FESMUDAP) Année de création : 2017	- exhiber les richesses de la diversité culturelle du Cameroun ; - promouvoir le multiculturalisme ; - valoriser les rythmes patrimoniaux ; - initier les jeunes au patrimoine musical et gestuel, etc.	Musique – Danse	Ministère des Arts et de la Culture (MINAC)
08	Festival National des Arts et de la Culture (FENAC) Année de création : 1991 (cf. décret n°91/193 du 08 avril 1991)	- célébrer les talents artistiques et culturels du Cameroun ; - valoriser et faire rayonner la culture camerounaise ; - promouvoir la diversité culturelle camerounaise, etc.	Théâtre – Danse – Musique - Littérature – Patrimoine – Cinéma – Arts plastiques	Ministère des Arts et de la Culture (MINAC)
09	Festival Universitaire des Arts et de la Culture (FUAC) Année de création : 1999	- susciter et dynamiser la créativité des étudiants dans les activités culturelles, artistiques et littéraires ; - faciliter les rencontres entre jeunes artistes et Hommes de culture en vue d'un enrichissement mutuel ; - favoriser et renforcer la connaissance mutuelle des étudiants artistes à travers leurs œuvres et cultures respectives ;	Théâtre – Musique – Danse – Arts plastiques – Littérature – Conte – Photographie –	Ministère de l'Enseignement Supérieur (MINESUP)

		- susciter, soutenir et encourager l'éclosion des jeunes talents ; - assurer la transmission du patrimoine culturel à la jeunesse, etc.	Chorale	
10	Rencontres Théâtrales Universitaires (RETU) Année de création : 2017	- servir de plateforme de création et d'expression artistiques et scéniques ; - servir de laboratoire de formation, de recherche et d'application en Arts du Spectacle et Cinématographie ; - favoriser les rencontres et échanges sur les démarches artistiques, etc.	Théâtre	Pr TAMI YOBA et le Département des Arts et Archéologie de l'Université de Yaoundé I
11	Scènes nationales du théâtre camerounais Année de création : 2008	- servir de moment de réconciliation entre le public camerounais et l'art théâtral ; - susciter, faire émerger et promouvoir les jeunes talents ; - servir de concours théâtral entre les troupes camerounaises, etc.	Théâtre	Monsieur Guy Marc Tony Méfé (Coordonnateur de Scène d'Ébène)

Sources : Ewane José Charles. Enquêtes de terrain, 2022.

À la lecture de ce tableau, nous observons que face à l'absence des infrastructures de diffusion, les structures indépendantes et institutionnelles se sont mobilisées en vue de proposer des événements culturels pour soutenir et promouvoir la diffusion des créations artistiques. Cependant, la rareté des sources de financements, le professionnalisme dans le casting de la ressource humaine et la non pérennisation des bailleurs de fonds qui ont circonscrit leurs champs d'action, sont des raisons non exhaustives qui ont conduit à une baisse de motivation des coordonnateurs et promoteurs d'événements culturels au Cameroun. À cet effet, et au regard de ces données collectées, nous relevons que certains de ces événements sont tombés en désuétude.

Événements annuel ou biennal hier, ils sont devenus aujourd'hui de simples manifestations saisonnières : le FATEJ, le festival international de danses et de percussions "Abog i Ngoma", le FENAC, le FUAC. D'autres par contre sont graduellement en voie de disparition : les RETIC, le festival international Net-Plateau Vivant, les Scènes nationales du théâtre camerounais. Élise Mballa Méka, lors du point de presse en prélude à la tenue de la 7^{ème} édition du festival international de danses et de percussions "Abog i Ngoma", affirme que : « *Le secteur de la culture aujourd'hui est à développer. Parce que c'est un secteur économique qui crée des emplois, des richesses et participe au développement durable* ». La responsabilité de ce développement incombe à trois entités : les praticiens des arts de la scène, les CTD et le gouvernement du Cameroun. À ce sujet, précise un de nos répondants :

Il faut que nous les praticiens, on arrive à se réveiller contre vents et marées parce que c'est notre métier, c'est notre engagement, c'est notre considération. Il faut arriver à produire des spectacles et à les diffuser. Le Cameroun n'a aucun festival de théâtre "sérieux". Ce ne sont ni les architectes, ni les mécaniciens, ni les médecins [...] qui viendront créer une plateforme d'expression pour le théâtre. C'est aux praticiens de le faire.

L'analyse des données ainsi que la lecture du tableau n°19 vont convoquer un ensemble de discussions sur les plans : de l'image, de la vie économique et de la politique culturelle de la ville de Yaoundé.

Discussion n°1 : Sur l'image de la ville de Yaoundé

Sur l'ensemble des sept arrondissements de la ville de Yaoundé, nous avons noté un faible bouillonnement en termes de vie culturelle. Aucune programmation des arts du spectacle sérieuse et permanente avec une absence d'un agenda culturel présentant la saison culturelle et artistique du mois, de l'année. Or le CESA (2007, 8) précise que : *« une vie culturelle riche et de qualité donne une image positive au territoire. Elle donne aux habitants un motif de fierté, d'identification positive, qu'ils fréquentent ou non les manifestations, qu'ils participent ou non aux actions culturelles »*. Cette thèse démontre qu'une systématisation rigoureuse et méthodique des spectacles vivants ainsi qu'une redéfinition des modalités de l'environnement et de l'encadrement culturels de la ville de Yaoundé sont d'une importance fondamentale pour l'émergence d'une action culturelle pérenne, donc pour l'émergence d'une IC.

Discussion n°2 : Sur la vie économique de la ville de Yaoundé

Si la systématisation des arts du spectacle contribue à la construction de l'image du territoire, cette modalité peut également être vérifiée dans le domaine relatif à la vie économique. Les infrastructures ainsi que leurs offres culturelles renforcent le tissu économique de la ville de Yaoundé. Comme il a été démontré, la ville de Bilbao a reposé son aménagement urbain et la modernisation (l'esthétisation) de son territoire autour de la construction du musée Guggenheim. La ville de Glasgow quant à elle a obtenu en 1980, le titre de "Capitale européenne de la culture". Le recadrage des "4E" pourra ainsi susciter et renforcer l'esprit d'un entrepreneuriat culturel en vue de favoriser l'émergence des métiers des arts du spectacle.

Discussion n°3 : Sur la politique publique culturelle

L'analyse des données du terrain démontre que les propositions de manifestations relevant du champ des spectacles vivants relève essentiellement des initiatives des privés, des anciens acteurs, metteurs en scène, directeurs de troupes, des gestionnaires des salles indépendantes. À l'observation, ces activités ne sont ni planifiées, ni organisées de manière objective, raisonnée et méthodique. Ce qui pose ici

la problématique déjà énoncée de l'entrepreneuriat et du management culturels. Cette analyse amène les CTD de la ville de Yaoundé à développer leurs responsabilités culturelles en termes de politique d'équipements, de politique d'événements, de politique de recadrage du service public culturel, de redéfinition de l'environnement et de l'encadrement culturels.

Tout compte fait, l'incitation ainsi que le développement des projets et concepts culturels améliorent l'image territoriale, définissent la politique publique culturelle et renforcent la vie économique. Ce qui va permettre à coup sûr de réduire le phénomène de l'exode des artistes.

Au regard de l'examen que présente ce chapitre, nous pouvons relever que le territoire construit l'identité culturelle et vice-versa. Ce qui induit à la fois une compétence territoriale, une compétence culturelle ainsi qu'une compétence managériale du territoire dans le secteur relatif aux arts du spectacle. C'est dans cette perspective que nous pouvons parler de la formulation d'une politique culturelle locale du territoire. Ainsi, à travers les arts du spectacle, l'identité culturelle territoriale est identifiée, mobilisée, organisée et mise en œuvre pour construire et structurer un nouveau sens, une nouvelle image, une nouvelle requalification de l'espace. Il revient donc à la ville de Yaoundé de valoriser ses ressources : c'est la responsabilité des associations culturelles, des organisations culturelles spécialisées, des compagnies culturelles, des municipalités ainsi que de tous les protagonistes se trouvant dans le territoire. Comme le précise Abé (2009, 15) convoquant Bounkougou (1987) : « *Toute société qui aspire à un développement réel sur le plan social, culturel, économique et politique ne saurait ignorer la nécessité d'organiser et de planifier les actions à mener en matière de loisir* ». En effet, si la culture fait vivre le territoire, il est nécessaire qu'en retour, que le territoire fasse vivre la culture. C'est d'ailleurs ce que propose Greffe (2005, 143) lorsqu'il précise que : « *la culture améliore l'image du territoire, elle renforce la cohésion sociale, elle suscite l'attention accrue des habitants en faveur de leurs territoires et elle les incite à y entreprendre des projets* ».

En somme, il était question dans ce chapitre de proposer une analyse qualitative menée dans le but de présenter la place de la culture dans le processus du

développement local, territorial. En effet, et à la lecture de ce qui précède, les infrastructures culturelles dans le processus de leurs différentes offres dans le secteur concerné, conduisent de manière méthodique et rigoureuse, à la construction d'un tout, dans une harmonie synergique, cohérente et permanente. Ce qui valorise le territoire sur les plans économique, social, culturel et artistique. Ceci a été démontré dans les différentes articulations de ce chapitre.

Équipements culturels et événements culturels sont donc deux vecteurs incontournables dans le processus de développement local du territoire. Dans cette perspective, les arrondissements, les départements et les régions gagneraient à proposer au sein de leurs territoires respectifs, des actions culturelles et artistiques suivant une planification de l'étalement des équipements dans leur milieu de compétence. Face à cette analyse, peut-on encore considérer la culture comme parent pauvre dans le processus de conception et de mise en œuvre des politiques publiques ? Ce questionnement met en évidence la thèse suivant laquelle, il existe des difficultés d'accompagnement de la territorialisation des événements et autres projets culturels et artistiques.

De ce qui précède, une meilleure prise en compte des données culturelles et artistiques, mieux une bonne gouvernance du secteur culturel et artistique peut instiller de nouvelles pratiques et enfin, induire un impact multidimensionnel dans son environnement d'implantation.

L'axe central de cette troisième partie a reposé sur l'examen de la problématique de la place de l'action culturelle et spécifiquement des arts de la scène dans le processus de développement du territoire. Il a été démontré qu'une meilleure gouvernance des spectacles vivants favorise la connaissance, la valorisation, la promotion, le rayonnement, la diffusion et la structuration de l'image du territoire. Ce qui a permis de dégager deux chapitres.

Le premier chapitre de cette partie intitulé "Infrastructures culturelles dans la ville de Yaoundé : recensement et état des lieux" a permis d'examiner la monographie des installations issues des sept arrondissements de la ville de Yaoundé ainsi que leur mode de fonctionnement et de financement. Des données ainsi collectées, il appert que les infrastructures culturelles de la ville de Yaoundé sont insuffisantes et spatialement disproportionnées. Autant de pesanteurs qui handicapent la création, la production, la promotion, la diffusion et la consommation culturelle.

Le second chapitre de cette partie quant à elle a été axé sur l'analyse de la place de l'action culturelle dans le processus du développement local. Il s'est agi de démontrer que l'action culturelle n'est pas toujours un coup sur le territoire mais son levier, son ciment. À cet effet, les modalités suivantes ont été analysées : l'action culturelle et l'ancrage territorial, la protection identitaire et le développement local ainsi que les retombées de l'action culturelle sur le territoire.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Cette thèse a proposé une analyse de l'incidence de la place des équipements culturels professionnels et adaptés comme support favorisant l'émergence et la dynamique de l'IC au Cameroun. Il s'est agi de répondre à la question principale : comment appréhender et comprendre la structuration ainsi que la construction de l'IC à travers les infrastructures culturelles professionnelles, conçues et aménagées principalement à cet effet ? En effet, nous sommes parti du postulat suivant lequel l'épanouissement et le référencement du produit culturel ainsi que le processus d'aménagement culturel d'une ville repose principalement sur l'existence de deux rails dont les actions sont concomitantes, complémentaires et synergiques.

L'un des rails symbolise la création, la production des œuvres d'art à travers l'éclosion et la confirmation des talents artistiques. Ce rail renforce et met en valeur la démarche artistique en termes d'ingénierie de la créativité, de l'innovation, de l'ouverture et du dépassement artistiques et scéniques. Le second rail, tributaire du premier, renvoie à l'élaboration ainsi qu'à la mise en œuvre effective d'un ensemble de stratégies et de mécanismes d'exploitation, de promotion, de diffusion et de circulation en vue d'assurer la visibilité et de renforcer la consommation des œuvres d'art ainsi créées. Dans un contexte contemporain spécifique au marché des arts du spectacle, il est évident que l'absence du second rail implique l'absence de visibilité et de rayonnement du premier. À l'opposé, l'effectivité et la diversité du second impliquent une grande vitalité ainsi qu'une compétitivité dans le processus de mise en œuvre et de mise en valeur de l'action culturelle et artistique du territoire, donc de l'IC. C'est dans cette perspective qu'il existe des axes stratégiques dans le processus de développement relevant du domaine des arts du spectacle en termes de visions, d'actions, de programmes, de projets et d'implantation des infrastructures culturelles professionnelles et spécialisées dont la finalité, la vocation première, est l'encadrement et l'accompagnement méthodiques et planifiés de l'action culturelle et artistique. C'est dans ce sens que dans la Préface du Rapport mondial de l'UNESCO (2010, VII), il est

précisé que : « *le succès des initiatives de développement dépend étroitement du degré auquel la culture y a été associée* ».

En effet, dans l'analyse des modalités de la présente thèse, nous avons voulu démontrer la place nécessaire et fondamentale, ainsi que le poids, la nature et le sens des infrastructures culturelles dans le processus du développement et du rayonnement de la production artistique et scénique, gage de l'émergence de l'IC au Cameroun. Nous avons ensuite tenté de démontrer son rôle au niveau de l'esthétisation urbaine en termes d'ancrage territorial, de construction, de visibilité, d'attractivité et de notoriété. Ce qui fait du territoire d'implantation de l'infrastructure, une ville culturelle, une ville récréative qui s'oppose ici aux notions de ville industrielle, de ville bureaucratique, de ville active.

De ce qui précède, la conclusion générale de cette thèse se structure comme suit :

- la synthèse de la thèse ;
- les suggestions émises à l'égard des différents acteurs impliqués directement ou indirectement dans le processus de la dynamique du champ des arts du spectacle, de l'action culturelle et de l'IC ;
- les perspectives de recherche.

1. Synthèse de la thèse

Comme il a été relevé à l'introduction générale, cette thèse a reposé sur cinq concepts : le produit culturel, l'industrie culturelle, les lieux culturels, le développement culturel et l'action culturelle. Si les lieux culturels ont été considérés comme la variable explicative, l'industrie culturelle quant à elle, a été considérée comme la variable expliquée. À cet effet, suivant les principes de la technostructure, l'architecture de cette thèse a été constituée de trois parties pour un total de six chapitres. En effet, si l'infrastructure culturelle participe à l'émancipation et à l'épanouissement de l'œuvre d'art et partant du produit culturel, l'interrogation qui s'est dégagée est la suivante : qu'est-ce qu'un produit culturel, et qu'est-ce qui

caractérise un produit culturel du produit économique ? Dans le premier chapitre, nous avons présenté la nature et la spécificité du produit culturel face au produit industriel, économique et commercial. À cet effet, les mutations significatives et sémantiques objet – œuvre d’art – produit culturel ont été examinées ainsi que les valeurs de la relation marchande entre l’œuvre d’art – le producteur – le diffuseur et le public-consommateur. Le processus de référencement du produit culturel a également permis d’analyser systématiquement la démarche marketing appliquée aux arts du spectacle, les comportements ainsi que la typologie du public-consommateur du produit culturel. Tous ces indicateurs et paramètres ont été considérés comme des préalables nécessaires en vue de favoriser la compréhension et la maîtrise de la notion de l’IC.

Au deuxième chapitre, nous avons examiné les fondements, l’éthique et l’évolution de l’IC. Nous avons ainsi démontré, au cours de ce chapitre, que le phénomène de l’industrialisation des arts du spectacle reste une question assez primordiale dans le processus de perception et de contrôle de l’IC. En effet, la naissance et l’évolution de la civilisation technique et technologique ont transformé les sociétés humaines ainsi que les conditions de production, de création, de diffusion, de promotion, de commercialisation et de consommation d’une œuvre d’art, d’un spectacle vivant. Ce qui a permis d’orienter ce chapitre vers les analyses suivantes : les généralités sur l’histoire et l’évolution de l’IC, sa genèse, l’ingénierie appliquée au travail artistique, spécifiquement à la filière art dramatique, les caractéristiques du marché des arts du spectacle ainsi que l’identification du consommateur du produit culturel.

Si la conception du temps est à la fois individuelle et collective parce que l’homme, ou toute collectivité humaine vit dans le temps, avec le temps et par rapport au temps, alors, il convient de préciser que le temps industriel, le temps économique, le temps politique, le temps religieux, le temps scolaire, le temps urbain et le temps rural sont des phénomènes qui relèvent spécifiquement d’une organisation, en fonction de l’entité sociale concernée. Le temps induit ainsi les notions de représentation, de projection et de perception. Dans cette perspective, le troisième chapitre a permis de représenter la notion de temps dans ses différentes composantes et paradigmes à

savoir : le temps de travail, le temps libre et le temps de loisir. Nous avons également examiné dans ce chapitre, les caractéristiques spécifiques ainsi que les fonctionnalités du loisir dans leur perspective de renforcement de la consommation des arts du spectacle. Cette consommation ne pouvant être possible que s'il existe une offre réelle et effective, en qualité et en quantité, en termes d'implantation des infrastructures à vocation culturelle et artistique, objet du quatrième chapitre.

Partant du postulat selon lequel si l'environnement est considéré comme le cadre écologique de l'homme, l'infrastructure culturelle quant à elle se présente comme le cadre écologique de l'œuvre d'art, du produit culturel. C'est dire que c'est au sein de l'infrastructure culturelle que se manifestent et que s'expriment l'art et la culture, les spectacles vivants. Le quatrième chapitre a donc permis de présenter l'ancrage théorique de la notion d'infrastructure en général et d'infrastructure culturelle en particulier. À cet effet, ont été examinés méthodiquement et systématiquement : l'ancrage notionnel de l'infrastructure culturelle avec une déclinaison sur ses fonctions, son importance, son approche d'appréciation selon le critère demande et le critère offre, ses caractéristiques fondamentales ainsi que ses typologies en rapport avec les paramètres fonctions, activités et compétences territoriales. Tout compte fait, nous sommes arrivé à la conclusion suivant laquelle l'infrastructure culturelle est le fondement, le socle, la base du rayonnement et de la vitalité de l'action culturelle et artistique dans un territoire : donc un support de naissance, de vie, d'épanouissement, d'expression, d'animation et de développement de l'IC. Cet ancrage théorique a induit une phase opérationnelle qui a conduit à la construction ainsi qu'à l'analyse de la cartographie des infrastructures culturelles de la ville de Yaoundé, objet du cinquième chapitre.

En effet, prévoir, planifier, organiser et contrôler l'érection des infrastructures culturelles ainsi que les ressources y relatives, demandent aux gestionnaires des politiques publiques de connaître d'abord l'état de santé de leurs équipements ainsi que celui relatif à l'action culturelle et artistique de leur territoire. Autrement dit, des différentes descentes effectuées sur le terrain, nous avons pu rassembler un ensemble de données de base, nécessaires à l'élaboration ainsi qu'à la présentation diagnostique

des infrastructures culturelles de la ville de Yaoundé. Ce qui a conduit à l'examen de la revue de la littérature sur la ville de Yaoundé : sa naissance, son histoire, son évolution, son découpage administratif et géographique. À la lumière de ce chapitre, nous avons relevé un centralisme culturel qui ne permet pas la mise en valeur d'une action culturelle et artistique de proximité, d'une démocratie ainsi que d'une démocratisation de l'art et de la culture au bénéfice des populations périphériques de la ville de Yaoundé. En outre, la taille des infrastructures culturelles de la ville de Yaoundé ne permet non plus un développement culturel effectif, et par ricochet, un épanouissement efficace et efficient du produit culturel, au regard du déséquilibre observé dans sa répartition géographique, et des insuffisances en termes d'équipements adaptés et de management culturel. Des analyses, discussions et interprétations ont été proposées à cet effet.

Toute action culturelle et artistique, bien planifiées et bien organisées, orientent et conditionnent en leur manière, le développement local et territorial. Comment se matérialise cette contribution, cette synergie, ce dialogue actif ? Et comment élaborer cette systématisation pour l'effectivité de l'IC au Cameroun ? C'est ce qui a fait l'objet du sixième chapitre. Axé sur le poids de l'action culturelle dans le processus du développement local du territoire, ce chapitre a permis de démontrer qu'investir dans la culture, planifier et organiser la construction des infrastructures culturelles ainsi que l'offre culturelle et artistique y afférente, c'est investir pour la construction, le rayonnement de la personnalité de l'art, de la culture, du territoire. C'est investir pour le développement culturel du territoire, pour l'ancrage culturel du territoire et pour la visibilité des arts du spectacle. L'examen de ce chapitre a conduit d'abord à présenter l'action culturelle et artistique comme processus de marketing territorial, ensuite à analyser la relation entre la protection identitaire et le développement local, et enfin à décliner les externalités, la plus-value culturelle et extra-culturelle de l'action culturelle et artistique. Tout compte fait, et au regard des analyses suggérées par ce chapitre, chaque municipalité de la ville de Yaoundé devrait s'investir à soutenir, à encadrer et à accompagner toute action culturelle et vice-versa.

Trois approches ont été convoquées pour examiner ces données : l'approche descriptive, l'approche analytique et l'approche collaborative. En outre, nous avons fait recours aux théories de l'innovation, du changement social et la motivation au travail pour interpréter et opérationnaliser nos données. De ces différentes réflexions et démonstrations issues des données collectées, les suggestions suivantes ont été formulées.

2. Présentation des suggestions

Au Cameroun, chaque municipalité regorge d'un ensemble de valeurs qui constitue et structure son patrimoine culturel, tant matériel qu'immatériel. Patrimoine culturel qui mérite d'être identifié, sauvegardé, conservé et mis en valeur à travers les arts du spectacle pour sa connaissance ou sa reconnaissance, tout en bénéficiant des divers avantages de la civilisation moderne. Cette mise en valeur ne peut être effective et efficace qu'avec la proposition d'une politique publique sectorielle, identifiant et définissant de manière méthodique et rigoureuse, un cadre normé des différents mécanismes d'accompagnement fonctionnel et structurel, d'encadrement des installations culturelles ayant des missions spécifiques et précises¹⁵⁰. Dans le cas d'espèce, le processus de définition des différents paramètres d'une action culturelle dans un environnement spécifique, induit trois perspectives d'égale importance. Il s'agit notamment de :

- l'éveil de la curiosité ;
- l'appropriation et la valorisation du patrimoine ;
- la proposition des projets d'action culturelle et artistique.

2.1. Éveil de la curiosité

L'examen des différentes données du terrain ont permis de démontrer que les arts du spectacle se présentent comme un vecteur essentiel de la connaissance et de la reconnaissance identitaires, ainsi que de construction d'une réelle dynamique du lien social. Dans cette perspective, le patrimoine culturel est considéré comme la

¹⁵⁰ Ce qui a fait l'objet du Chapitre IV.

matérialisation de cette richesse que chaque génération se doit de connaître, de se l'approprier en vue de le faire vivre¹⁵¹, de l'alimenter et de l'enrichir à son tour¹⁵². À cet effet, l'éducation artistique et culturelle reste un élément fondamental pour la composante sociale jeunesse, afin de participer activement à l'éveil de la curiosité, à l'éclosion et à l'émergence des talents, à la vitalité de l'expression de l'identité culturelle, donc au développement de l'IC. C'est dire que l'émergence d'une IC commence par une éducation, par une formation initiale et continue sur les métiers des arts et de la culture. Ces différents métiers tournent généralement autour de l'administration, de l'artistique et de la technique. La mise en œuvre de ces modalités va permettre une appropriation culturelle effective de la part de la jeunesse.

2.2. Appropriation et valorisation du patrimoine

Le patrimoine culturel a besoin d'être animé en vue de permettre sa mise en valeur, pour sa visibilité, son attractivité, son rayonnement. Dans cette perspective, l'élaboration et la mise en œuvre d'une ingénierie des événements culturels dans le domaine des arts de la scène, ainsi que la planification de la construction des installations à vocation culturelle, peuvent favoriser une réelle mise en scène des éléments du patrimoine culturel, des produits culturels et artistiques, des spectacles vivants. Lieux de rassemblements, de célébrations et plates-formes de réflexions et de concertations, ces événements¹⁵³ ainsi que ces équipements culturels constitueront des zones de convergences, de mobilisation, de sensibilisation et d'éducation artistique des populations. Ils seront considérés comme des vecteurs, des leviers d'identification, de (re)connaissance, de transmission et de renouvellement du patrimoine. La préservation ainsi que la promotion du patrimoine culturel collectif restent donc une mission fondamentale à cultiver auprès des différents acteurs issus du vaste champ relevant à la fois du social, du politique, de l'économique, du territorial et du culturel. Cependant, comment assurer et assumer cette promotion ainsi que cette diffusion ?

¹⁵¹ Enracinement culturel.

¹⁵² Ouverture et dépassement culturels.

¹⁵³ Offres culturelles et artistiques, marchés des arts du spectacle spécifique à un ou plusieurs domaine (s) artistique (s).

2.3. Proposition des projets culturels

La proposition d'un ensemble de projets et programmes dans le secteur des arts du spectacle pourra induire un bouillonnement culturel et artistique dans la ville de Yaoundé, impliquant ainsi toutes les composantes sociales et culturelles de cette ville. À cet effet, ces différents projets et programmes culturels, une fois identifiés, devront méthodiquement s'appuyer sur une logique de lien avec l'identité communautaire. Car c'est la culture locale, c'est la culture du territoire, c'est l'identité de la ville de Yaoundé qui doit être préservée, sauvegardée, diffusée et valorisée. Et comme il a été démontré dans le corpus de cette thèse, le rayonnement territorial est la conséquence d'une bonne vitalité de l'action culturelle et artistique¹⁵⁴.

Tout compte fait, nous pouvons considérer que le rayonnement culturel et artistique est intimement lié à la vitalité patrimoniale et infrastructurelle du territoire. De ce qui précède, la ville de Yaoundé, la diversité de sa culture ainsi que celle de ses expressions artistiques, n'échappe pas à cette logique. C'est dire que les arts du spectacle devraient être proches et accessibles à tous, à travers une proposition constante et permanente d'un ensemble d'offres en activités de formation, de célébration et de valorisation des différentes expressions artistiques et culturelles. À cet effet, dans l'effectivité de la mise en œuvre de l'IC au Cameroun, la planification de la construction, de l'étalement et de la multiplication des infrastructures à vocation culturelle, restent incontournables. Ces constructions, ces étalements et ces multiplications des infrastructures culturelles vont induire un accroissement, mais surtout, une meilleure gouvernance de l'action culturelle et artistique du territoire, favorable à l'émergence d'une IC. En effet, l'accroissement de l'offre culturelle en qualité et en quantité dans la ville de Yaoundé, ne pourra être effectif et réel que si la production artistique, émanant de la société civile, des artistes et des entreprises culturelles, s'accroît. Ce qui suppose une liberté dans le développement des activités culturelles et artistiques et, un accompagnement réel et concret de l'État à leur endroit.

¹⁵⁴ Et le rayonnement de l'activité culturelle et artistique est la conséquence d'une bonne politique publique dans le secteur concerné.

Les difficultés ainsi relevées dans le processus de l'émergence de l'IC dans la ville de Yaoundé, mettent en lumière la nécessité de suggérer un ensemble de résolutions appropriées et coordonnées entre les différents acteurs impliqués dans la chaîne de l'IC. En effet, souligne Becker (2002, 201) : « *le fait de laisser le cas définir le concept vous permet de définir les dimensions que vous pourriez voir varier dans d'autres cas* » ; d'où la formulation des propositions suivantes adressées :

- aux sociétés civiles et indépendantes de la ville de Yaoundé ;
- aux CTD de la ville de Yaoundé ;
- aux départements ministériels techniques.

Ces suggestions ont été formulées en respect de la complémentarité des principes opérationnels des théories de l'innovation, du changement social et de la motivation au travail.

1.3.1. Au niveau de la société civile

La véritable dynamique de l'action culturelle et artistique repose sur une vie associative qui constitue un réel creuset du rayonnement et de la vitalité culturelle et artistique dans un territoire. La vie associative reste à cet effet un support fondamental de promotion et de valorisation de l'action culturelle. Il serait donc judicieux d'identifier et de favoriser des initiatives culturelles en vue d'encourager la création artistique, la création des espaces et la création des événements culturels, de développer des regroupements professionnels mais aussi d'encourager l'émergence d'une culture de l'entreprise culturelle et artistique. De ce qui précède, les organisations professionnelles relevant du secteur des arts du spectacle auront un rôle important à jouer dans la construction et la dynamique de l'IC au Cameroun. Pour l'un de nos répondants, « *il faut activer la création, la créativité pour que le théâtre influence la cité* ». Il faut donc arriver à produire des spectacles, et à les faire circuler. En cela, les structures indépendantes ou publiques devraient agir comme un acteur déterminant dans le processus de mise en œuvre des infrastructures culturelles spécialisées ou multifonctionnelles, uni ou multi domaines.

Nous proposons à ces différents acteurs du tissu associatif du champ culturel de la ville de Yaoundé, de développer des partenariats avec le secteur privé et les organismes spécialisés, de se positionner certes comme porteurs de projets et "concepts" culturels, mais beaucoup plus, de développer une vision d'entreprise à vocation culturelle. Autrement dit, les entreprises culturelles indépendantes devraient diversifier leurs sources de revenus¹⁵⁵. Car, nous pensons que plus les sources seront variées, moins nous observerons une dépendance auprès de l'une d'elles, de la municipalité, de l'État. Ce qui pourrait faciliter à terme leur stabilité financière. L'objectif est d'assurer ici une autonomisation progressive de la vitalité et du bon fonctionnement des entreprises culturelles indépendantes. En effet, la vitalité de l'IC au Cameroun repose sur une démarche concertée et synergique entre les partenaires issus des milieux artistiques, et ceux issus des milieux économiques et politiques. Au-delà de cette démarche concertée, il faudra questionner la structuration de l'acteur de la politique culturelle de la ville de Yaoundé. Comment les acteurs privés se structurent-ils, se développent-ils et quel est le degré de l'intérêt qu'ils portent sur l'épanouissement des arts du spectacle ? Nous suggérons donc ici de développer la notion de coopération ou de "réseautage" qui permettra aux différents acteurs de développer des initiatives communes, des projets et "concepts" communs pour la visibilité des arts du spectacle. Le "réseautage" permettra à ces acteurs qui viennent de plusieurs filières des arts du spectacle de tenir un discours commun et de développer des priorités et des actions communes.

1.3.2. Au niveau des CTD

Dans la gestion des groupes sociaux de la ville à travers les arts du spectacle, nous pouvons relever avec Rab dans la "Revue SPIRALES" N°5 (1992, 26) que l'action culturelle et artistique :

Devient de plus en plus générale et toute agglomération, même de minime importance, doit doter sa jeunesse des installations nécessaires.

¹⁵⁵ Revenus issus des créations artistiques et activités scéniques, aides publiques, commandites, dons, legs...

C'est d'autant plus facile que le nouveau régime des subventions permet à toutes les communes d'obtenir de l'État, une participation importante à la dépense.

Mais si les Maires sont tous disposés à solliciter le concours de l'État, ils ont la crainte, souvent justifiée, d'être entraînés dans des dépenses importantes.

Cette crainte doit disparaître, car il est facile d'adapter les projets aux nécessités et possibilités locales [...].

Tout projet doit donc également tenir compte des désirs locaux et nous nous proposons de donner ici quelques indications de nature à guider les édiles municipaux dans leurs réalisations.

Pour Bayeux (1999, 3), l'action culturelle :

Repose sur les collectivités territoriales. Les lois de décentralisation ont accentué ce phénomène et désormais chaque commune, département ou région mobilise des crédits pour développer des politiques. Ces politiques sont certes inégales mais sont toutes au service du développement de la pratique ou de politiques transversales telles que l'éducation, la citoyenneté, l'insertion, le loisir, l'économie, la communication [...].

A la lumière de Rab (1992) et de Bayeux (1999), se pose ici la question de la responsabilité des villes à se projeter dans des actions concrètes en faveur du développement culturel. En effet, les CTD de la ville de Yaoundé devraient réunir leurs mobiles, leurs orientations ainsi que leurs formes d'actions municipales dans les domaines spécifiques des arts et de la culture. Il s'agit ici de l'élaboration et de la mise en œuvre des politiques culturelles et de loisirs, visant à assurer la promotion ainsi que le développement de ces domaines au sein du territoire. En outre, l'idée de la nécessité de construire des infrastructures culturelles adaptées, et de la responsabilité des exécutifs communaux est d'un enjeu fondamental tant pour la visibilité que pour la notoriété et le marketing culturel de la ville de Yaoundé. La gouvernance locale ou territoriale de la ville de Yaoundé pourrait donc être recadrée, réexaminée, réorientée. Le choix de la territorialisation des arts du spectacle devrait être ainsi redéfini.

Il est question pour les CTD de redéfinir et de réorganiser leurs services municipaux en faveur du développement culturel de leurs zones de compétence. Il s'agit en d'autres termes de l'opérationnalisation des dispositions de l'article 163 du Code Général des CTD qui stipule que :

Les compétences suivantes sont transférées aux Communes :

- a. en matière de culture :
 - l'organisation, au niveau local, de journées culturelles, de manifestations culturelles traditionnelles et de concours littéraires et artistiques ;
 - la création et la gestion au niveau local d'orchestres, ensembles lyriques traditionnels, corps et ballets et troupes de théâtre ;
 - la création et la gestion de centres socioculturels et bibliothèques de lecture publique ;
 - l'appui aux associations culturelles [...] ;
 - la participation à la mise en place et à l'entretien d'infrastructures et d'équipements.

À cet effet, et en vue d'une perspective stratégique dans la mouvance de la gouvernance des collectivités locales en vigueur au Cameroun, il revient à chaque arrondissement de la ville de Yaoundé, la mission d'élaborer et de mettre en œuvre sa propre politique culturelle, sa propre politique des loisirs. Il est question ici d'intéresser ces CTD aux secteurs des arts du spectacle et des loisirs à travers la planification de la construction des infrastructures et la planification de la proposition des activités spécifiques y relatives. Sue (1983, 112) précise à cet effet que : « *C'est en fait sur la commune que repose la plus grande part de responsabilité de la politique de loisir. Elle constitue l'échelon la plus proche du citoyen. Elle doit assurer la création des équipements nécessaires, leur fonctionnement et leur animation* ». À l'analyse de Sue (1983), il revient à chaque municipalité de la ville de Yaoundé d'intervenir, directement ou indirectement, dans la conception, la réalisation et l'animation des équipements de loisir culturel pour la valorisation et la diffusion des arts de la scène. Ce qui permettrait à la municipalité d'assurer et d'assumer le développement de la fonction loisir et de la fonction culturelle comme elle assure et assume le développement de la fonction éducation, de la fonction santé et de la fonction emploi de sa population.

En outre, dans le processus du métropolisation, le loisir, l'art et la culture devraient être reconnus comme un facteur majeur, un levier important qui contribue aussi au développement de la ville de Yaoundé. À cet effet et, à la lecture du décret n°2010/0245/PM du 26 février 2010 portant sur les modalités d'exercice de certaines compétences transférées par l'État aux communes en matière de culture, du décret n°2012/0879/PM du 27 mars 2012 fixant les modalités d'exercice de certaines

compétences transférées par l'État aux communes en matière de création et d'aménagement d'espaces publics urbains, du décret n°2012/0880/PM du 27 mars 2012 fixant les modalités d'exercice de certaines compétences transférées par l'État aux communes en matière d'organisation des œuvres de vacances, du décret n°2015/1372/PM du 08 juin 2015 fixant les modalités d'exercice de certaines compétences transférées aux communes en matière de réhabilitation et de promotion des musées locaux, et en respect des missions spécifiques relatives aux communes, nous proposons à l'ensemble des arrondissements de la ville de Yaoundé, dans le cadre de la définition d'une véritable politique territoriale d'aménagement culturel :

- de se doter d'un plan quinquennal de construction et d'étalement des infrastructures culturelles municipales tout en développant une politique de spécialisation technique, organisationnelle, structurelle et fonctionnelle de ces infrastructures ;
- de créer et d'accroître l'offre culturelle ainsi que les espaces spécifiques dédiés à la formation, à la production, à l'expression, à la diffusion et la promotion des spectacles vivants ;
- de les rendre accessibles aux différents acteurs du champ de la culture, du champ des arts du spectacle ainsi qu'à leurs populations respectives ;
- d'accompagner et d'encadrer les entreprises culturelles indépendantes.

L'objectif ici est de voir chaque municipalité de la ville de Yaoundé posséder ses infrastructures culturelles et de les utiliser à plein temps. Cette étude convoque ainsi une restructuration, une recomposition, une reconfiguration, une redéfinition de la ville de Yaoundé dont l'objectif sera de recadrer la planification, l'organisation et la promotion de la vie de l'action culturelle et artistique en termes d'infrastructures culturelles spécialisées et d'activités y afférentes, pour l'épanouissement des spectacles vivants. Il faudra, à cet effet, identifier et mettre en œuvre des mécanismes tant généraux que spécifiques, en vue d'animer la ville de Yaoundé d'initiatives culturelles et artistiques originales, innovantes et pérennes.

De ce qui précède et convoquant le Rapport du Conseil Économique et Social (1998), Werquin (2006, 15) s'interroge : « *combien de municipalités ont décidé de créer et d'accueillir un festival [...] non pas dans l'intérêt premier de la culture, mais bien celui d'utiliser la culture comme outil promotionnel ?* ». Il s'agit donc et, comme le précise la réflexion sur l'aménagement urbanistique du PDU (2008, 3), de :

- réunifier et rééquilibrer la ville ;
- rendre la ville plus accueillante et plus agréable à vivre ;
- rendre la ville mieux accessible et ;
- favoriser le rayonnement de la capitale.

Pour Guillon (2011, 25), il est question de faire « *des municipalités des partenaires de premier plan du développement culturel* ». C'est ce que Urfalino (2004) appelle la « *municipalisation de la culture* ». En effet, chaque municipalité de la ville de Yaoundé devrait se définir une mission essentiellement orientée vers le développement culturel du territoire. Et les missions à proposer peuvent être les suivantes :

- la transformation du patrimoine urbain inutilisé en espaces culturels accessibles à tous ;
- la transformation ou la réhabilitation des anciens bâtiments des administrations publiques, des ateliers désaffectés et des établissements scolaires, des anciennes usines abandonnées en espaces publics dédiés aux services culturels et aux activités artistiques et culturelles ;
- la mise à disposition de ces espaces réaménagés ou réhabilités aux entreprises, aux associations ou aux compagnies culturelles qui se chargeront de les transformer en salles de spectacles ;
- la valorisation de certains établissements scolaires pendant les jours fériés, les week-ends et les vacances scolaires, en vue de les transformer en lieux de rencontres pour des activités culturelles et artistiques de quartier, de proximité. Pour certains quartiers ou arrondissements ne disposant pas d'infrastructures culturelles spécialisées et adaptées, l'utilisation des établissements scolaires en dehors de leurs horaires de fonctionnement,

permettra aux populations et aux associations de ces quartiers ou de ces arrondissements, de disposer d'espaces de rencontres pour la mise en œuvre des projets, des activités culturelles et artistiques de proximité ;

- l'imposition d'un nombre minimal d'infrastructures culturelles et artistiques dans tous les projets immobiliers sociaux et commerciaux : salles de spectacle dans les hôtels, les grands centres commerciaux, les sites relatifs aux logements sociaux et dans les entreprises.

Il s'agit pour cette dernière mission, de mettre en exécution les dispositions de la loi n°74/22 du 05 décembre 1974 portant sur les équipements sportifs et socio-éducatifs qui stipulent que :

Tout projet d'aménagement, de constructions scolaires ou universitaires et complexes immobiliers à caractère résidentiel ou industriel doit comporter, suivant les modalités qui seront précisées par décret, et au prorata des populations concernées, des terrains nécessaires à la mise en place des équipements sportifs et socio-éducatifs.

L'article 3 de la même loi précise que la réalisation de ces équipements incombe aux promoteurs.

Les initiatives de construction, d'implantation, d'étalement et de référencement des équipements culturels professionnels et adaptés au niveau des municipalités, vont ainsi maintenir et renforcer la vitalité et le rayonnement des expressions artistiques existantes mais aussi, participeront à l'émergence de nouvelles potentialités et innovations artistiques et scéniques. Le Programme Société Civile et Culture (PSCC – 2010, 17) précise à cet effet qu'il revient à chaque municipalité de la ville de Yaoundé de :

- repréciser les fondements et les principes directeurs qui sous-tendent toute action ou toute initiative culturelle et artistique au sein de la municipalité ;
- circonscrire le positionnement de l'art, de la culture et des spectacles vivants dans le processus de développement local et territorial de la municipalité ;

- formuler une vision locale propre à la protection, à la promotion et à la vitalité culturelle et artistique de la municipalité ;
- redéfinir les mécanismes ainsi que les grandes orientations stratégiques dans le secteur art et culture, et de les mettre en œuvre, de les contrôler, de les suivre et de les évaluer ;
- clarifier le rôle spécifique de la municipalité dans la promotion ainsi que dans la gouvernance de l'art, de la culture et des spectacles vivants ;
- repenser l'aide ou recadrer le soutien à la création, à la production, à la reproduction, à la formation, à la diffusion, à la promotion, à la préservation et à l'entretien du patrimoine culturel du territoire ; à l'encadrement ainsi qu'à l'accompagnement de l'offre culturelle et artistique de la municipalité ;
- redéfinir ou recadrer la politique d'aménagement culturel de la municipalité en fonction des modalités spécifiques de la politique urbaine mise en place ;
- redéfinir la planification de la construction, de l'étalement et de la multiplication des infrastructures culturelles de la municipalité ;
- recomposer et restructurer la municipalité dont la finalité première sera de recadrer, d'organiser l'art, la culture et les spectacles vivants du territoire ;
- animer la municipalité d'initiatives culturelles et artistiques, pérennes et originales ;
- initier des projets et programmes tel le Programme d'Appui aux Initiatives Culturelles et Artistiques de la Municipalité (PAICAM) ;
- créer au sein de chaque municipalité de la ville de Yaoundé, des services spécifiques à savoir :
 - un service d'action culturelle et artistique ;
 - un observatoire culturel et artistique de la municipalité¹⁵⁶.

¹⁵⁶ De ces deux instances, la première aura pour mission d'élaborer, d'examiner, d'adopter, de planifier et de mettre en œuvre les axes d'intervention d'une politique culturelle territoriale intégrée – qui pourra se décliner

De ce qui précède, chaque municipalité – en fonction de ses atouts et de ses opportunités, de ses forces et de ses faiblesses – devrait définir et développer sa propre vision, sa propre politique dans les secteurs loisir, art et culture. Cette politique pourra induire des effets d'entraînements positifs tant à l'extérieur¹⁵⁷ qu'à l'intérieur¹⁵⁸ de son territoire.

Tout compte fait, un intérêt particulier pourrait être accordé à la gouvernance de l'action culturelle de la ville de Yaoundé. Cet intérêt prendra forme en même temps que se feront jour de nouvelles perspectives d'analyse des effets de la culture sur le développement local de la ville de Yaoundé. Cette thèse suggère donc qu'il est nécessaire d'inciter chaque conseil de l'exécutif municipal à se doter d'infrastructures culturelles ainsi que des services d'action culturelle. Cet acte incitatif repose sur un ensemble de fondements juridiques et réglementaires devant accompagner les municipalités à intervenir dans le secteur art et culture dont l'objectif sera de valoriser, de faire circuler et de rentabiliser les arts du spectacle. Il en va ainsi de l'hypothèse de la "nouvelle économie" qui, à travers ses diverses variantes théoriques, servira à la promotion d'approches et d'actions largement finalisées du développement culturel local, tributaires des concepts et des notions spécifiques comme : "Yaoundé : ville créative" ou "Yaoundé : ville culturelle", ou d'"arrondissements culturels créatifs".

L'action culturelle dans la ville de Yaoundé se veut ou se voudra alors porteuse de diverses perspectives de réappropriation culturelle et artistique, de revitalisation communautaire et de promotion de la diversité culturelle et artistique, avec des enjeux associés d'affirmation identitaire et de revitalisation urbaine, bénéfiques à l'amélioration de l'image culturelle et identitaire de l'État. En somme, pourvoir les

en programmes, en projets, en actions et en activités – adaptés aux spécificités de la municipalité. Ce qui permettra de sauvegarder et de promouvoir la diversité des expressions culturelles, de garantir la libre circulation et diffusion des œuvres. Il s'agit ici des activités d'administration culturelle et celles relatives à l'ingénierie des projets artistiques et culturels. La seconde, quant à elle, aura comme objectif de suivre, d'apprécier et de contrôler les activités de la première.

¹⁵⁷ Renforcement de l'attractivité par la création d'une nouvelle image de marque, renforcement de l'activité touristique, compétitivité de l'ensemble des biens et services culturels.

¹⁵⁸ Stimulation, accompagnement et encadrement de proximité de l'action culturelle et artistique, renforcement de l'innovation dans la création et la production artistiques et culturelles, stimulation et diversification de l'offre des associations et entreprises culturelles.

communes de la ville de Yaoundé en infrastructures culturelles pour un développement de l'IC serait une attribution normale dans le processus de la gouvernance locale.

1.3.3. Au niveau de l'État

L'évolution majeure consiste à recadrer de manière méthodique et systématique, le rôle de l'État dans le processus de la vitalité culturelle du territoire. Nous suggérons que l'État devienne de plus en plus un facilitateur qu'un producteur. À titre illustratif et en tant que facilitateur, l'État pourra créer une plate-forme de rencontres et de concertations entre le monde économique et le monde culturel pour plus d'encadrement et d'accompagnement du second par le premier. Il va s'agir ici d'encourager et d'expliquer au monde économique les avantages du mécénat dans le monde culturel. Ce plaidoyer d'information et d'incitation en faveur du développement du secteur culturel pourra être joué par le Groupement Inter-Patronal du Cameroun (GICAM) et la Chambre de Commerce, de l'Industrie, des Mines et de l'Artisanat du Cameroun.

Par ailleurs, l'accroissement de la formation, de la création, de la diffusion, de la promotion et de la circulation de la production artistique passe nécessairement par l'existence des équipements appropriés et adaptés que l'État pourrait penser, créer ou faire créer, construire ou faire construire, gérer, financer, multiplier et administrer. Véritables instruments d'éducation, de socialisation et de renforcement de la vitalité culturelle et artistique, ces infrastructures spécialisées et professionnelles pourront être des lieux de réinvention culturelle, un laboratoire de recherches et d'innovations dans la création artistique et scénique. Ainsi, l'accès aux produits culturels pourra impliquer un rapprochement méthodique de l'art et de la culture auprès des citoyens, en suscitant leur intérêt, leur vocation et en rompant les cloisonnements sociaux et territoriaux. Cette évolution commence par le développement artistique des jeunes à travers le système éducatif national, et se prolonge par la facilitation de l'accès à la culture, en la multipliant et en la décentralisant au niveau des quartiers, des villages, des communautés et des villes du pays. Elle s'accompagne aussi d'une décentralisation de l'action des politiques publiques et d'une redéfinition des rapports entre les pouvoirs publics et les différents acteurs du secteur des arts et de la culture.

À cet effet, l'État, à travers ses départements ministériels techniques¹⁵⁹, pourrait élaborer et développer des initiatives en vue de faire découvrir ou de faire redécouvrir le patrimoine culturel, artistique et artisanal camerounais dès l'école. Comme le précise le document sur la "Politique Culturelle au Québec" (1992, 20) : « *Une culture est vivante si elle est enracinée dans la population. Dans cette optique, l'État favorisera un rapprochement de la population avec les œuvres et produits culturels et la participation active du plus grand nombre de citoyens à la vie culturelle* ». Autrement dit, l'accès et la participation des citoyens de la ville de Yaoundé à la vie culturelle et artistique constituent l'un des axes majeurs de mise sur pied et de développement de l'IC.

C'est dire qu'au-delà de la politique de facilitation de l'étalement des infrastructures culturelles sur l'ensemble du territoire, la mise en œuvre d'une politique dans le domaine des arts du spectacle commence par et avec l'école. En effet, les activités d'expression culturelle et artistique¹⁶⁰, sur la volonté de l'expression et de la créativité des élèves, pourront servir à éveiller leur curiosité, à les initier aux différents métiers des arts du spectacle, à leur pratique ainsi qu'à les comparer. Elles pourront, en outre, être des plates-formes de production artistique collective, d'organisation de manifestations festives et récréatives. Ce qui permettra à ces élèves de développer une expérience culturelle et artistiques.

En effet, souligne Bayeux (1999, 108), « *Qu'il soit dans le temps scolaire ou pas, l'enfant reste le même. D'où l'intérêt de coordonner les actions réalisées sur le temps scolaire et celles du temps périscolaire* ». Il s'agit de reconsidérer les activités culturelles, artistiques et récréologiques comme un élément essentiel pouvant contribuer au processus éducatif chez le jeune : professionnel, acteur et spectateur de demain. L'État devrait insister sur l'éducation et la formation de sa jeunesse dans le domaine des arts de la scène. À cet effet,

¹⁵⁹ Principalement, le Ministère des Arts et de la Culture, le Ministère du Tourisme et des Loisirs, le Ministère des Sports et de l'Éducation Physique, le Ministère de l'Éducation de Base, le Ministère des Enseignements Secondaires, le Ministère de l'Enseignement Supérieur, le Ministère de l'Emploi et de la Formation Professionnelle, etc.

¹⁶⁰ Dans les domaines des arts plastiques, des arts spécifiques, de la danse, du théâtre, du cinéma, de la littérature, de la musique.

- les établissements éducatifs¹⁶¹ de la ville de Yaoundé devraient être équipés d'un espace culturel professionnel ou amateur, adapté et géré par et pour les élèves ainsi que pour l'ensemble des acteurs de la communauté éducative. Ils pourront s'y réunir en vue d'organiser la vie culturelle et artistique dans leurs établissements respectifs¹⁶² ;
- les établissements scolaires et universitaires devraient organiser et intensifier des visites et des excursions culturelles pour leurs élèves et étudiants afin que chaque classe visite les équipements culturels spécialisés¹⁶³ ou assiste aux prestations musicales, aux représentations chorégraphiques et théâtrales, aux rencontres et échanges divers avec les artistes professionnels ;
- l'ensemble de la production artistique, l'ensemble de la culture et des traditions locales devraient également être inscrits au programme de ces excursions, notamment par la découverte des métiers des arts du spectacle et la rencontre des artistes locaux et professionnels ;
- le développement et la mise à disposition des "Cartes Pass'Culture" qui pourront permettre aux jeunes d'accéder à des lieux culturels et de participer à des manifestations culturelles à des prix préférentiels.

Dans l'introduction du rapport "Profil culturel des pays du Sud membres de la Francophonie. Un aperçu de trois pays de la CEMAC : Cameroun, Congo-Brazzaville, Gabon", Francisco Ayi d'Almeida et Nicolas Lesur (2012, 4) affirment que :

Faire du secteur culturel un levier de la croissance économique [...] implique que les créateurs et les entreprises culturels puissent évoluer dans un environnement juridique, technique et économique favorable. Seul l'État est en mesure de créer cet environnement, grâce à une multitude d'instruments complémentaires à sa disposition : lois et mesures d'encadrement, dispositifs de formation et d'information, facilités techniques et matérielles, dispositifs de financement.

¹⁶¹ Écoles maternelles et primaires, lycées et collèges, universités et grandes écoles, centres d'enseignement professionnel...

¹⁶² Les élèves pourront ainsi se constituer en associations culturelles en vue de la célébration et de la promotion des différentes expressions artistiques et scéniques. Des représentations théâtrales et chorégraphiques, des projections filmiques, des concerts et autres manifestations culturelles doivent y être organisés et, des prix attribués aux meilleurs.

¹⁶³ Musées, bibliothèques, centres culturels, foyers culturels, sites archéologiques, monuments historiques, maisons des arts et de la culture...

En effet, face aux spécificités spatiales, géographiques, historiques et démographiques, face au relativisme culturel des territoires du Cameroun, nous proposons à l'État de se doter d'une réelle politique de développement culturel en termes d'infrastructures et d'offres culturelles sur le plan national. Cette politique pourrait être mise en branle avec l'élaboration d'un schéma directeur d'aménagement culturel qui permettra d'élaborer des stratégies culturelles nationales¹⁶⁴ en fonction des axes : équipements, événements, environnement et encadrement.

Il sera question pour l'État d'aider ses municipalités ainsi que ses métropoles à investir plus et mieux dans la création des espaces culturels. Ce qui pourra induire une concurrence inter municipalité et développer des villes culturelles. Car parmi les instruments de conquête de prestige, la question d'infrastructures et d'offres culturelles reste une réalité au Cameroun. Il y a donc nécessité de repenser les infrastructures culturelles comme partie intégrante des infrastructures des villes camerounaises. À cet effet, sur le plan national, la mise sur pied d'un ensemble de programmes et de projets culturels serait souhaitable. Nous pouvons en proposer une liste non exhaustive :

- élaboration et mise en œuvre d'un Programme National de Développement des Infrastructures Culturelles et Artistiques (PNDICA) ;
- élaboration d'un Programme National d'Appui aux Initiatives Culturelles et Artistiques ;
- élaboration d'un schéma directeur national de développement et d'aménagement culturels.

Le tableau suivant présente la synthèse des propositions émises dans cette thèse.

¹⁶⁴ Ces dernières pourront se faire suivant quatre étapes :

- l'organisation du travail de groupe à l'interne (par Arrondissement, par Département et par Région) ;
- l'état des lieux avec l'élaboration du diagnostic à la fois interne et externe (par Arrondissement, par Département et par Région) ;
- la définition ainsi que la segmentation des axes stratégiques d'intervention (par Arrondissement, par Département et par Région) et enfin ;
- la proposition des projets et programmes d'action culturelle et artistique (par Arrondissement, par Département et par Région).

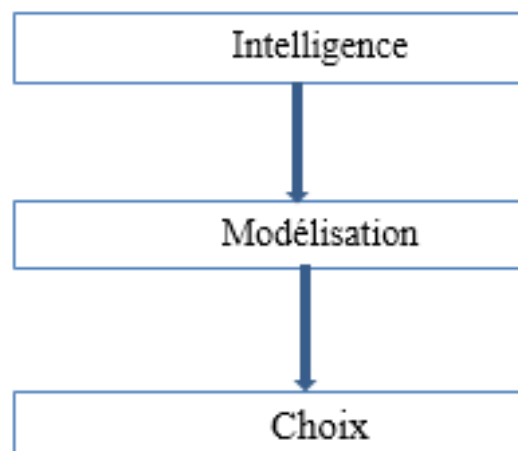
Tableau 20 : Synthèse des suggestions.

Sociétés civiles	Municipalités	Régions	État
- Devenir de véritables entreprises culturelles. - Développer et renforcer la spécialisation et la professionnalisation dans les domaines artistique, technique et administratif de leurs membres. - Développer des activités alternatives et des partenariats pour plus d'autonomie financière. - Développer une rigueur ainsi qu'une ingénierie sérieuse dans le processus du travail artistique. - Disposer d'un agrément. - Développer des supports communicationnels pour la visibilité de l'entreprise culturelle. - Créer un système de réseautage opérationnel pour plus d'efficacité dans la production et la diffusion.	- Élaborer et présenter un agenda culturel de la saison culturelle annuelle de la municipalité. - Créer, multiplier et diversifier les infrastructures culturelles municipales. - Concevoir et mettre en œuvre un plan directeur municipal de l'enseignement à l'initiation et à l'éveil artistiques. - Promouvoir et accompagner l'entrepreneuriat culturel et les porteurs/promoteurs de "concepts" culturels. - Intégrer dans l'organigramme un Service d'Action Culturelle et Artistique. - Organiser chaque année un concours de la meilleure entreprise culturelle et de la meilleure production artistique de la municipalité. - Élaborer une cartographie des infrastructures culturelles de la municipalité.	- Élaborer et présenter un agenda culturel de la saison culturelle annuelle de la région. - Créer et multiplier les infrastructures culturelles régionales. - Élaborer et mettre en œuvre un plan directeur régional pour le développement de l'enseignement et de la formation aux métiers des arts du spectacle. - Susciter et accompagner l'organisation des événements culturels, des structures culturelles et des entreprises culturelles. - Développer une politique incitative de construction des équipements et d'organisation des événements culturels privés. - Créer un observatoire culturel et artistique de la région.	- Achever le processus de décentralisation culturelle (sur les plans administratif et financier). - Élaborer un programme national de développement des infrastructures culturelles. - Faciliter les accords de coopération et d'agrément des Écoles et Instituts d'art privés. - Développer une politique nationale d'éducation et de formation artistiques des jeunes pour l'éclosion d'un capital culturel. - Faciliter les plates-formes de concertations entre les Hommes de cultures – les Hommes politiques – les Hommes d'affaires et autres opérateurs économiques. - Élaborer un schéma directeur national d'aménagement culturel du territoire.

Sources : Ewané José Charles, Enquêtes de terrain, 2022.

La visualisation de ce tableau convoque l'opérationnalisation des propositions. Cette opérationnalisation s'inspire du modèle de décision Intelligence – Modélisation – Choix (IMC) de l'économiste Simon Herbert d'après Thomas (2021). Ce modèle permet de mieux caractériser le processus de prise de décision et de résolution de la problématique de l'émergence de l'IC dans la ville de Yaoundé à travers le schéma ci-dessous.

Schéma 7 : Modèle IMC de prise de décision et de résolution de problème.



Source : gerer-son-entreprise.fr/modele-imc-de-simon-herbert. Consulté le 20 janvier 2023 à 10 heures.

En effet, et au regard des données collectées lors de nos différentes descentes, plusieurs constats ont été relevés sur le terrain. Parmi ces constats, nous pouvons mentionner : les problèmes structurels, institutionnels, organisationnels, fonctionnels et financiers avec un effet d'entraînement sur la qualité et la quantité des "4E". L'analyse de ces constats a permis de démontrer un handicap considérable sur : l'éducation artistique, la création, la diffusion et la circulation des spectacles vivants ; et par ricochet l'émergence de l'IC dans la ville de Yaoundé. Or une meilleure systématisation des "4E" dans le domaine des spectacles vivants pourrait développer les objectifs de rayonnement, de produit, d'attractivité et de notoriété, gage d'une mise en route effective et efficace de l'IC dans la ville de Yaoundé (étape n°1 : Intelligence). Pour résoudre ce problème, il est indiqué de mobiliser toutes les parties prenantes en

vue d'identifier et de dégager les responsabilités (étape n°2 : Modélisation). Faisant suite aux données captées du terrain ainsi que des suggestions contenues dans le tableau de synthèse ci-dessus, et après une définition des responsabilités, il revient d'opérationnaliser l'ensemble des suggestions. À cet effet, la contribution de cette thèse nous invite à proposer un projet de manifeste dans l'objectif de créer un service d'action culturelle et artistique dans les CTD (étape n°3 : Choix).

PROJET DE MANIFESTE DE MISE EN PLACE D'UN SERVICE D'ACTION CULTURELLE ET ARTISTIQUE DANS LES COLLECTIVITÉS TERRITORIALES DÉCENTRALISÉES DU CAMEROUN

1. Contexte et justification

Comment mobiliser l'art et la culture pour contribuer au développement de notre territoire et de notre société, à l'émergence et au développement de l'industrie culturelle ? Comment actionner les différents segments des arts du spectacle pour façonner une citoyenneté culturelle ? Comment susciter et développer l'éducation culturelle et artistique de la population ? L'analyse holistique de ces différentes interrogations pose la problématique du recadrage et de la redéfinition de l'action culturelle dans ses aspects institutionnel, structurel, organisationnel, fonctionnel, administratif, financier et humain. En effet, la réévaluation de l'organigramme des CTD passe par une nécessité d'intégrer, de créer et de faire fonctionner un service d'action culturelle et artistique. Ce qui permettra de donner un sens à l'épanouissement culturel ou au développement culturel local à travers la mise en place effective d'une ambition ou d'une vision culturelle par et à travers les CTD. Ce service se chargera d'intervenir comme une locomotive de changement et de modernisation dans le processus de la municipalisation de la culture en général, et des spectacles vivants en particulier. Il s'agit donc de mettre en relation, de manière permanente et continue, l'art – la culture – le public et le territoire. Cette relation peut s'articuler autour de cinq axes :

- penser ou se projeter l'action culturelle et artistique : la perception ;

- connaître, comprendre et maîtriser le champ de l'action culturelle et ses acteurs : l'appropriation ;
- élaborer les projets d'action culturelle et artistique : l'idée de projets culturels ou de concepts culturels ;
- développer des stratégies de mobilisation des financements en vue de l'accompagnement des projets/concepts culturels : le financement ;
- animer, mettre en œuvre, suivre et évaluer lesdits projets/concepts culturels : la mise en œuvre, le suivi et l'évaluation.

Dans le cadre du présent manifeste, il est fondamental de distinguer ce qui tient à la vie culturelle du territoire et ce qui relève de l'économie culturelle comme facteur de développement du territoire. L'action culturelle et artistique mélange sans cesse ces deux versants. Ainsi, les festivals, événements ponctuels ou permanents, relèvent moins de la vie culturelle du territoire que de l'économie culturelle. Il en est de même du tourisme culturel et de l'artisanat d'art. Ce qui se rapporte à la vie culturelle, c'est l'offre diversifiée de spectacles, la formation et l'information culturelles, l'animation et la médiation culturelles, la production et la diffusion des créations artistiques, le soutien à la créativité et à la mobilité de la création tout au long de l'année, etc. L'action culturelle et artistique nous invite donc à agir ensemble et de manière concertée sur la situation culturelle du territoire à travers la conception et la mise en œuvre des projets et "concepts" culturels. Les formes et les stratégies d'accompagnement et d'encadrement en action culturelle sont diversifiées au tant que les domaines et filières artistiques.

2. Mission du service d'action culturelle et artistique

Le service d'action culturelle et artistique est chargé de concevoir, de proposer, de mettre en œuvre les orientations de la politique culturelle de la municipalité. Il s'occupe de l'encadrement et de l'accompagnement des activités sur le terrain des arts et de la culture spécifiquement. Il dirige et oriente la réalisation de tous les projets culturels et artistiques en collaboration avec les partenaires : les subventionneurs, les commanditaires, les accompagnateurs ou les porteurs de projets/"concepts". En outre, il

se charge de l'identification et de la mise en place de l'organisation d'une équipe d'animation culturelle de la municipalité.

De ce qui précède, le service d'action culturelle va répondre à un tryptique d'objectifs :

- un objectif culturel : favoriser l'accès à la culture et/ou favoriser l'expression des filières artistiques ;
- un objectif social : susciter et dynamiser les liens sociaux ;
- un objectif économique : créer ou proposer un environnement adéquat pour une consommation raisonnée des biens culturels.

Dans cette perspective, ce service se place comme interface entre quatre composantes : le territoire, la population (public-consommateur), le monde culturel et le monde économique. En outre, ce service devra prendre en compte l'objectif de diversifier les offres, les publics et d'augmenter la construction ainsi que la fréquentation des équipements, institutions et lieux culturels variés. Toutefois, ses missions iront au-delà du développement de l'offre et de public pour intégrer les enjeux¹⁶⁵ suivants :

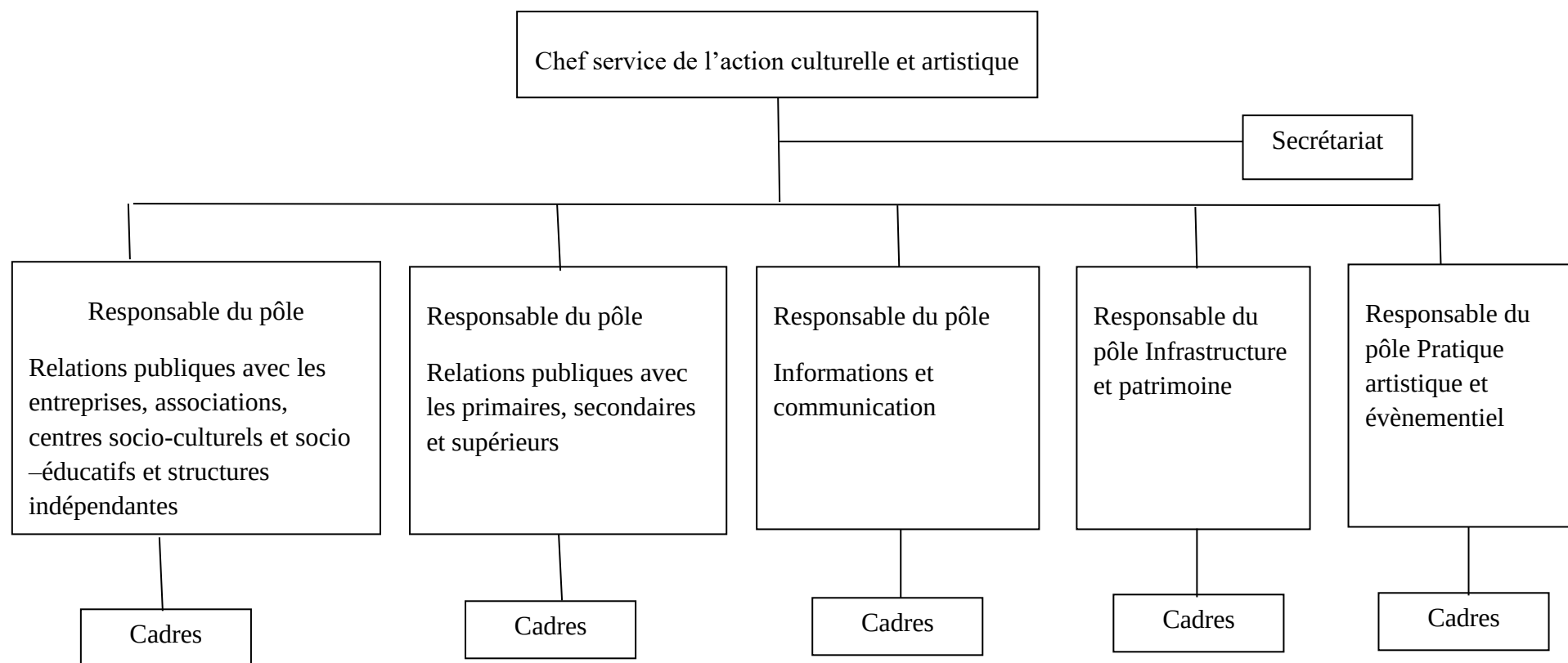
- l'éveil et l'éducation artistiques ;
- la mobilisation par la culture et pour la culture ;
- l'inclusion sociale ;
- l'éducation permanente parce que tout acteur social est un apprenant en situation ;
- l'ancrage territorial dans les communautés et les quartiers ;
- le développement territorial et l'esthétisation urbaine.

Tout compte fait, les activités proposées par le service d'action culturelle et artistique s'inscrivent dans une perspective de changement des conditions de vie sur le

¹⁶⁵ Dans la conception de l'"Agenda 21 Culture aujourd'hui et demain", le gouvernement du Québec (2012) a identifié neuf axes prioritaires. Il s'agit des axes suivants : droit culturel ; patrimoine, diversité et créativité ; culture et éducation ; culture et environnement ; culture et économie ; culture, équité et inclusion sociale ; culture et planification urbaine ; culture, information et savoirs ; gouvernance culturelle.

plan personnel, collectif ou social, de développement culturel des communautés et du territoire, de transformation des rapports sociaux et de production de nouvelles formes de socialisation à travers une systématisation des arts du spectacle. En cela, l'action culturelle et artistique rejoint les objectifs transversaux de développement tels qu'inscrits dans l'"Agenda 21 de la Culture" qui décline l'engagement des villes en faveur du développement culturel. Nous pouvons schématiser l'organigramme du service d'action culturelle et artistique comme suit.

Schéma 8 : Organigramme du service d'action culturelle et artistique.



Sources : Ewané José Charles, Enquêtes de terrain, 2022.

3. Domaine de l'action culturelle et artistique

Plusieurs domaines peuvent être identifiés dont les principaux sont les suivants :

- vitalisation artistique et culturelle ;
- créations, productions, promotions, diffusions et circulations artistiques et culturelles ;
- création, développement et étalement des infrastructures culturelles municipales ;
- encadrement et accompagnement des structures culturelles, des lieux culturels et des événements culturels ;
- développement communautaire et territorial ;
- organisation et gouvernance des loisirs culturels ;
- culture, patrimoine, diversité et citoyenneté.

4. Champs d'intervention de l'action culturelle et artistique

S'agissant du champ d'intervention du service d'action culturelle et artistique, nous pouvons retenir :

- les spectacles vivants : théâtre, musique, danse, marionnette, chorale, etc. ;
- les arts plastiques et appliqués : peinture, caricature, sculpture, dessin, photographie d'art, etc. ;
- l'art du cinéma et de l'audiovisuel : cinéma, télévision, radio ;
- l'art de la littérature : écriture, lecture, etc. ;
- le patrimoine : langue, jeux, monuments, etc.

5. Activités d'un service d'action culturelle et artistique

Au regard des différentes composantes issues du domaine et du champ d'intervention de l'action culturelle et artistique, les activités à mener peuvent être à la fois principales et associées.

5.1. Activités principales

Les activités suivantes peuvent être considérées comme principales dans le processus de mise en œuvre de l'action culturelle et artistique :

- création et gestion des structures municipales relevant du domaine des arts vivants : troupe dramatique de la municipalité, ballet de la municipalité, orchestre de la municipalité, chœur de la municipalité, etc. ;
- planification et organisation des tournées dans les espaces et événements culturels disponibles suivant un agenda culturel élaboré en amont ;
- mise en œuvre, suivi et évaluation des actions de relation avec le public et particulièrement en direction du milieu éducatif ;
- pour le public scolaire : organisation des actions de sensibilisation, présences de classes dans le cadre des résidences d'artistes ou de créations, discussions avec les artistes, séances pédagogiques, visites des infrastructures culturelles, etc. Toutes ces activités devront donner lieu à un programme précis dans une convention officielle avec le MINEDUB, le MINSEC et le MINESUP ;
- conception et mise en œuvre d'une programmation artistique et culturelle en relation avec les acteurs de la recherche et de l'enseignement ;
- définition du contenu et de la forme de l'action culturelle : conférences, expositions, installations, créations de spectacles, ateliers, rencontres avec les artistes, répétitions et scènes ouvertes, etc. ;
- initiation et animation des relations de partenariats avec les étudiants, les associations et les partenaires extérieurs autour du ou des projet(s) et "concept(s)" culturel(s) de la municipalité ;
- gestion de l'accueil du public dans les lieux de diffusion culturelle relevant de la municipalité ;
- élaboration, mise en œuvre, suivi et évaluation du budget des structures, des productions, des projets et "concepts" culturels de la municipalité ;
- conception et mise en œuvre de la communication des structures ou d'une programmation culturelle spécifique ;
- encadrement des équipes logistiques des installations techniques des lieux de diffusion culturelle ;

- élaboration d'un schéma directeur de développement des infrastructures culturelles de la municipalité.

5.2. Activités associées

Dans le cadre des activités associées, nous pouvons relever :

- proposition et suivi de l'exécution des conventions et des contrats avec des institutions et organismes culturels privés ou indépendants ;
- coordination et suivi des activités des différents intervenants artistiques et culturels au sein de la municipalité ;
- accompagnement et soutien des projets et "concepts" culturels des structures et associations culturelles relevant de la municipalité ;
- rédaction et suivi des publications relatives à l'activité culturelle de la municipalité ;
- mise en place des outils d'études et d'évaluation de l'impact de l'action artistique et culturel.

La mise en œuvre des activités principales et associées ainsi identifiées exige un référentiel de compétences.

6. Compétences nécessaires

L'animation du service de l'action culturelle et artistique convoque un référentiel de compétences nécessaires et induites pour l'ensemble de la ressource humaine. Il s'agit notamment :

- des compétences artistiques, sociales, conceptuelles, organisationnelles, techniques, administratives et cognitives ;
- la connaissance et la maîtrise de l'ensemble de l'écosystème des arts du spectacle : les réseaux culturels, les publics (besoins, désirs, attitudes et comportements), les cadres juridiques de l'action culturelle (droits de la propriété intellectuelle, droits à l'image, droits de reproduction, contrats de

cession, sociétés civiles, la réglementation en matière de sécurité des établissements destinés à recevoir du public, etc.) ;

- la connaissance et la maîtrise de l'écosystème des paradigmes d'intervention des différents partenaires qui concourent à l'accompagnement et à l'encadrement des arts du spectacle ;
- la connaissance générale de la gestion financière et comptable.

En somme, les compétences sollicitées relèvent des savoirs généraux, théoriques ou disciplinaires, des savoirs sur l'environnement professionnel, des savoir-dire et des savoir-faire opérationnels dans le domaine des arts du spectacle.

La mise en œuvre de ces propositions va permettre le développement du secteur culturel, l'émergence de l'IC, l'épanouissement, le référencement et la compétitivité du produit culturel, ainsi que la vitalité de l'animation territoriale dans le champ des arts et de la culture. Il convient d'y ajouter l'émergence d'un tourisme culturel ainsi que toutes les activités dérivées ou connexes : transports, restaurations, hôtelleries, etc.

Tout compte fait, les résultats issus du présent travail devraient permettre de démontrer que l'évaluation des données ainsi recueillies pourrait être transposée à l'ensemble du territoire national. Il en va de même des conclusions qui se sont dégagées de cette analyse. Autrement dit, au-delà des analyses proposées et des résultats obtenus, ainsi que des propositions identifiées, nous tenons à décliner quelques voies de recherche qui pourront être explorées, et qui apporteront certainement des éléments nouveaux et complémentaires en vue de la compréhension exhaustive de la problématique examinée dans cette thèse.

II. Perspectives de recherche

En abordant la problématique des espaces de loisir dans la dynamique de l'IC au Cameroun, nous avons voulu démontrer que les infrastructures culturelles, dans leur nomenclature, leur fonctionnalité, leur structuration, leur opérationnalisation et leur organisation, sont une rampe de lancement et de développement culturel et artistique du territoire. Toutefois, nous sommes conscient que cette étude ne s'est pas focalisée sur

l'économie de la culture, sur l'économie des loisirs en termes de chiffres et de statistiques sur l'évolution du Produit Intérieur Brut (PIB) et du Produit National Brut (PNB) mais plutôt, sur la construction et l'émergence de la notion de "ville créative", de "ville spectacularisée", de "ville culturelle", de "métropole culturelle" qui elle, découle de la notion d'"industries créatives".

Ainsi, dans la continuité des travaux de cette thèse, certaines études pourront être menées en termes d'analyse des normes topographiques, réglementaires, sécuritaires, sanitaires, structurelles, techniques et artistiques qui précèdent la construction d'une infrastructure culturelle dans un territoire donné. Si la construction d'un équipement culturel professionnel ou amateur implique un ensemble d'acteurs et de secteurs d'activités, il serait également judicieux d'identifier et de connaître l'implication effective desdits acteurs et même, de mesurer ladite implication.

En outre, dans la proposition de cette thèse, nous avons travaillé à l'échelle de la ville de Yaoundé avec ses sept arrondissements. De nouvelles études pourraient être menées dans une échelle soit locale (quartier), soit nationale (Cameroun), soit une étude comparée (Cameroun et un autre pays), en vue de mieux présenter l'incidence des infrastructures à vocation culturelle dans chaque entité territoriale retenue. S'il est vérifié que la construction, la multiplication et l'étalement des infrastructures culturelles ont une incidence fondamentale sur le développement culturel et sur la construction de l'identité culturelle du territoire, inversement, ces infrastructures ont une implication, souvent importante, sur l'élaboration des politiques locales, notamment sur le volet financier. Voilà qui pourrait faire l'objet d'une recherche.

Par ailleurs, afin que l'action culturelle et artistique soit considérée comme un levier, un instrument, un moteur de développement de l'IC, les créateurs, les opérateurs, les promoteurs et entrepreneurs culturels et économiques, les administrateurs ainsi que les gestionnaires d'espaces et les entreprises culturelles pourraient travailler en synergie dans un environnement juridique, technique et économique favorable à leur éclosion respective. Seul, l'État est à mesure de créer cet environnement, grâce à l'identification et à la mise en œuvre d'un ensemble de

dispositifs juridiques, institutionnels et réglementaires : lois, décrets, arrêtés et mesures de tout ordre. Cet ensemble de dispositifs pourrait également faire l'objet d'une étude spécifique.

BIBLIOGRAPHIE

1. Ouvrages

- Assassi, I., Bourgeon-Renault, D. et Filser, M. (2010). *Recherches en marketing des activités culturelles*. Paris : Vuibert.
- Attali, J. (1982). *Histoire du temps*. Paris : Fayard.
- Baron, C. (2003). *La gouvernance : débats autour d'un concept polysémique*. Paris : Droit et Société.
- Bayeux, P. (1999). *Le sport et les collectivités territoriales*. Édition actualisée. Coll. "Que sais-je ?". Paris : PUF.
- Becker, H. S. (2002). *Les ficelles du métier. Comment conduire sa recherche en sciences sociales*. Paris : La Découverte.
- Bellefleur, M. (2002). *Le loisir contemporain. Essai de philosophie sociale*. Canada : Presses de l'Université du Québec.
- Benhamou, F. (1996). *L'économie de la culture*. Paris : La Découverte.
- (2006). *Les dérèglements de l'exception culturelle*. Paris : Seuil.
- Bernhardt, S. (1923). *L'art du théâtre*. Paris : Éditions Nilsson.
- Biya, P. (1987). *Pour le libéralisme communautaire*. Paris : Editions Pierre-Marcel Favre ABC.
- Boal, A. (1990). *Méthode Boal de théâtre et de thérapie (L'Arc-en-ciel du désir)*. Traduit par Mârcia Fiani. Paris : Éditions Ramsay.
- (2003). *O teatro como arte marcial*. Brasil : Editora Garamond.
- Borie, M., Rougemont, M. et Scherer, J. (1982). *Esthétique théâtrale*. Paris : Éditions Sedes.
- Bourdieu, P. (1997). *Art-consommation culturelle*. Édition 1988. Paris : Encyclopaedia Universalis.
- Brook, P. (1977). *L'espace vide*. Paris : Éditions du Seuil.

- Busson, A. et Evrard, Y. (1987). *Portraits économiques de la culture*. Paris : La Documentation Française.
- Claval, P. (2003). *Géographie culturelle : une nouvelle approche des sociétés et des milieux*. Paris : Armand Colin.
- Colbert, F. (2000). *Les éléments du marketing des arts et de la culture*. 2^e Édition. Québec : Éditions Gaëtan Morin.
- Colin, B. (1998). *Action culturelle dans les quartiers. Enjeux, méthodes, Culture et proximité*. Paris : Opale.
- Coulangéon, P. (2005). *Sociologie des pratiques culturelles*. Paris : Éditions la Découverte.
- Creton, L. (1997). *Cinéma et marché*. Paris : Armand Colin.
- Cuvelier, P., Torres, E. et Gadrey, J. (1994). *Patrimoine, modèles de tourisme et développement local*. Paris : Éditions l'Harmattan.
- Dayan, A. (1992). *Manuel de la distribution*. Coll. Gestion. Paris : PUF.
- Descotes, M. (1964). *Le public de théâtre et son histoire*. Paris : PUF.
- Dubreuil, H. (1956). *Des robots ? ou des hommes ?* Paris : Bernard Grasset Éditeur.
- Dumazedier, J. (1962). *Vers une civilisation du loisir ?* Collection La Condition Humaine. Paris : Éditions du Seuil.
- . (1966). *Loisir et culture*. Paris : Le Seuil.
- (1988). *Révolution culturelle du temps libre 1868 – 1988*. Paris : Librairie des Méridiens Klincksieck et Cie.
- Dumazedier, J., Ripert, A. (1966). *Le loisir et la ville : loisir et culture*. Paris : Le Seuil.
- Dumazedier, J., Samuel, N. (1976). *Le loisir et la ville : société éducative et pouvoir culturel*. Paris : Le Seuil.
- Durkheim, E. (1894). *Les règles de la méthode sociologique*. Quadrige : PUF.
- Eglin, R. et al. (1986). *La Consommation*. Paris : Éditions Larousse.
- Eteki Mbumua, W. (1974). *Démocratiser la culture*. Yaoundé : CLÉ.
- Etounga Manguéle, D. (1991). *L'Afrique a-t-elle besoin d'un programme d'ajustement culturel ?* 5^{ème} édition. Ivry-Sur-Seine : Éditions Nouvelles du Sud.
- Figuerola, P. M. (1992). *Teoria economica del turismo*. Madrid: Alianza.

- Fleury, L. (2006). *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*. Paris : Éditions Armand Collin.
- Franqueville, A. (1984). *Yaoundé. Construire une capitale*. Études Urbaines. Collection Mémoires n°104. Paris : Éditions de l'ORSTOM.
- Fumaroli, M. (1992). *L'État culturel*. Paris : Livre de Poche.
- (199). *L'État culturel : Essai sur une religion moderne*. Paris : Éditions de Fallois.
- Gouhier, H. (1980). *Le théâtre et l'existence*. Paris : Éditions de la Librairie Philosophique J. VRIN.
- Gouvernement du Québec. (2012). *Agenda 21 : Culture aujourd'hui demain*. Québec : Bibliothèque et Archives nationales du Québec.
- Guiloinéau, J. (1986). *Les fondements de la pratique du théâtre*. Paris : Éditions d'Organisation.
- Institut québécois de recherche sur la culture. (1994). *La circulation des créateurs et des produits culturels dans la francophonie : dimensions juridiques*. Québec.
- Jeanson, F. (1973). *L'action culturelle dans la cité*. Paris : Éditions Le Seuil.
- Jouhannand, M. (1971). *Animation et management des réseaux de vente*. France : Éditions Hommes et Entreprises.
- Kom Tchuenté, B. (1996). *Développement communal et gestion urbaine au Cameroun : les enjeux de gestion municipale dans un système décentralisé*. Yaoundé : CLÉ.
- Lacroix, C. (2010). *Chiffres clés 2010, statistiques de la culture*. Paris : Ministère de la Culture et de la Communication.
- Lagneau, G. (1993). *La sociologie de la publicité*. Coll. Que sais-je ? Paris : PUF.
- Lang, J. (1968). *L'État et le théâtre*. Paris : Bibliothèque du Droit Public et de Jurisprudence.
- Larthomas, P. (1980). *Le langage dramatique*. Paris : PUF.
- (1992). *Techniques du théâtre*. Coll. Que sais-je ? Paris : PUF.

- Lendrevie, J., Lindon, D. (1993). *MERCATOR : théorie et pratique du marketing*. 4^e Édition. Paris : Éditions Dalloz.
- Leroy, D. (1990). *Histoire des arts du spectacle en France*. Paris : L'Harmattan.
- Limbos, E. (1994). *L'animation des groupes de culture et de loisirs*. Coll. Formation Permanente en Sciences Humaines. Paris : Éditions ESF.
- Lucchini, F. (2002). *La culture au service des villes*. Coll. Villes. Paris : Ed. Économica.
- M'Bengue, M. S. (1973). *La politique culturelle au Sénégal*. Paris : PUF.
- Malraux, A. (1996). *La politique, la culture (discours et entretiens)*. Paris : Gallimard – Folio.
- Mbondji Edjenguele. (1988). *Culture et développement en Afrique*. SL : Osiris.
- Mendel, G. (1972). *Anthropologie différentielle*. Paris : Payot.
- Ministère des Arts et de la Culture. (2009). *Répertoire et cartographie des Industries Culturelles et Créatives de la ville de Yaoundé*.
- Moulin, R. (1992). *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris : Flammarion.
- Moulinier, P. (1999). *Les politiques publiques de la culture en France*. Coll. Que Sais-je ? Paris : PUF.
- Moulinier, P. (2002). *Politique culturelle et décentralisation*. Paris : L'Harmattan.
- Muchembled, R. (1978). *Culture populaire et culture des élites dans la France moderne (XVe – XVIIIe siècles)*. France : Flammarion.
- Ngane, S. (2008). *La décentralisation au Cameroun : un enjeu de gouvernance*. Yaoundé : Afrédit.
- Noisette, P., Richert, P. (2000). *Le marketing des villes, un défi pour le développement stratégique*. Paris : Les Éditions d'Organisation.
- OECD. (2009). "The impact of culture on tourism". Paris : OECD.
- Perroux, F. (1972). *Aliénation et société industrielle*. Paris : Gallimard.
- Pondi, J. E. (2012). *(Re) découvrir Yaoundé ! Une fresque historique et diplomatique de la capitale camerounaise*. Yaoundé : Éditions Afric'Eveil.
- Pronovost, G. (2005). *Temps sociaux et pratiques culturelles*. Québec : PUQ.

- Québec. (1992). *La politique culturelle du Québec. Notre culture Notre avenir*. Québec : Bibliothèque Nationale du Québec.
- Quivy, R., Campenhoudt, L. V. (1995). *Manuel de recherche en sciences sociales*. 2^e Édition. Paris : DUNOD.
- Rocher, G. (1968). *Introduction à la sociologie générale*. Montréal : Éditions. H. M. H.
- Roubine, J. J. (1990). *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Paris : Bordas.
- Roubine, J. J. (1980). *Théâtre et mise en scène, 1880-1980*. Paris : PUF.
- Saez, J.P. (2008). *Culture et société. Un lien à recomposer*. Paris : Éditions de l'Attribut.
- Sartre, J. P. (1992). *Un théâtre de situations*. Coll. Folio/Essais. Paris : Éditions Gallimard.
- Secrétariat ACP et CACAO/CCAWA. (2006). *Manuel sur les industries culturelles ACP*. Belgique.
- Stanislawski, C. (1966). *La Construction du personnage*. Paris : O. Perrin.
- (1982). *La Formation de l'acteur*. Paris : Payot.
- Strowski, F. (1934). *Le théâtre et nous*. Paris : La Nouvelle Revue Critique.
- Sue, R. (1983). *Le loisir*. Coll. Que sais-je ? Paris : PUF.
- (1994). *Temps et ordre social*. Paris : PUF.
- Ubersfeld, A. (1991). *Le théâtre et la cité*. Bruxelles : Éditions Complexe.
- (1996). *Lire le théâtre I*. Paris : Éditions Berlin.
- UNESCO. (1982). *Les Industries Culturelles, un Enjeu de la culture*.
- (1995). *La dimension culturelle du développement : vers une approche pratique*. Paris : UNESCO.
- (2000). *Pour ou contre les droits culturels ?* Paris : PUF.
- Urfalino, P. (2004). *L'invention de la politique culturelle*. Paris : La Documentation Française.

- Varine (De), H. (1976). *La culture des autres*. Paris : Éditions du Seuil.
- Veinstein, A. (1955). *La mise en scène théâtrale et condition esthétique*. Paris : Flammarion.
- Viala, A. (1997). *Le théâtre en France : des origines à nos jours*. Coll. Premier Cycle. Paris : PUF.
- Vilar, J. (1975). *Le théâtre, service public*. Paris : Gallimard.
- Vivant, E. (2009). *Qu'est – ce que la ville créative ?* Paris : PUF.
- Warnier, J. P. (1999). *Construire la culture matérielle*. Paris : PUF.
- Zadikessy, M. (1998). *Culture africaine et gestion de l'entreprise moderne*. Abidjan : Éditions CLÉ – Ed. CEDA.

2. Articles, Revues et Bulletins

- Amine, A., Fady, A., Pontier, S. (1997). "L'acheteur professionnel de la distribution face aux produits nouveaux : pour une nouvelle approche" in *Recherche et Applications en Marketing*. Vol. 12. N°2. Pp 23-38.
- Assassi, I. (2003). "Spécificités du produit culturel, l'exemple d'un spectacle vivant" in *Revue Française de Gestion*. N°142. Pp 129-146.
- Aurier, P., Evrard, Y. (1999). "Valeur de l'art : une approche relationnelle" in *Actes des 4^e Journées de Recherche en Marketing*. Université de Bourgogne.
- Barrère, C. (2006). "Les liens entre culture, industries culturelles et industries Créatives" in *Création et diversité au miroir des industries culturelles*. Centre de Recherche OMIC, Université de Reims : La Documentation française.
- Bellefleur, M. (1981). "Travail et loisir : du loisir antique au loisir contemporain" in *Philosophiques*. Vol. 8. N°2. Pp 303-341.
- Benghozi, P., J. (2006). "Mutations et articulations contemporaines des industries culturelles" in *Création et diversité au miroir des industries culturelles*.
- Benjamin, W. (1971). "L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique" in *Œuvres II Poésie et révolution*. Paris : Denoël. Pp 171-210.

- Bernier, S. et Marcotte, P. (2011). *Les infrastructures culturelles dans la municipalité. Bulletin de l'Observatoire Québécois du Loisir*. Volume 8, Numéro 17.
- Bonnemaison, J. (1981). "Voyager autour du territoire" in *L'Espace Géographique*. N°4. Pp 249-262.
- Bourgeon-Renault, D., Filser, M. et Pulh, M. (2003). "Le marketing du spectacle vivant" in *Revue Française de Gestion*, n°142. Pp 113-127.
- Cardona, J. et Rouet, F. (1987). "Comment structurer le champ culturel ?" in *Économie et culture*. Vol. 1. Paris : La Documentation Française. Pp 179 – 195.
- Cavazzini, A. (2013). "Notes sur la théorie critique et sur l'« industrie culturelle »" in *Cahiers de GRM*.
- Coulon, F. (2011). "Une histoire du cinéma camerounais" in *Afrique contemporaine*. Éditions De Boeck Supérieur. Pp 91-105.
- Evrard, Y. (1999). "Les spécificités de la culture" in *L'art du marketing*. Paris : Village Mondial. Pp 297-301.
- Gravari-Barbas, M. (2006). "Les enclaves ludiques, le cas du Navy Pier, Chicago" in *Réinventer le sens de la ville : les espaces publics à l'heure globale*. L'Harmattan.
- Gravari-Barbas, M., Jacquot, S. (2007). "L'événement, outil de légitimation de projets urbains : l'instrumentalisation des espaces et des temporalités événementiels à Lille et Gênes" in *Géocarrefour*. Vol. 82/3. Pp 2-16.
- Imbert, M. (1979). "Les cultures populaires : sous-produits culturels ou cultures marginalisées" in *Les cultures populaires*. Toulouse : Édouard Privat.
- Lacroix, J.-G. (1986). "Pour une théorie des industries culturelles" in *Cahiers de recherche sociologique*. Vol. 4. N°2.
- Lefève, B. (2017). "Industries culturelles et identités territoriales. Les clusters, espaces de tensions entre actions économiques et objet de distinction" in *Les enjeux de l'information et de la communication*. N°18. Pp 5-20.
- Leloup, F., Moyart, L., Pecqueur, B. (2005). "La gouvernance territoriale comme nouveau mode de coordination territoriale ?" in *Géographie, Économie et Société*. Vol.7. Pp 321-331.
- Lettre d'informations n°6. Automne 2000. "Culture de quartier". Unesco.

- Lettre d'informations n°7. Automne 2001. "Culture de quartier". Unesco.
- Mangot, T. (2000). "Les centres culturels : espaces de démocratie culturelle" in *MOSAIC* N°15.
- Mayaux, F. (1987). "Le marketing au service de la culture" in *Revue Française du Marketing*, N°113, 3^e trimestre. Pp37 – 46.
- Moeglin, P. (2012). "Une théorie pour penser les industries culturelles et informationnelles ?" in *Revue Française des Sciences de l'Information et de la Communication*. N°1.
- Morin, E. (1961). "L'industrie culturelle" in *Communications*, N°1. Pp 38-59.
- Perticoz, L. (2012). "Les industries culturelles en mutation : des modèles en Question" in *Revue Française des Sciences de l'Information et de la Communication*. N°1.
- Poirrier, P. (Janvier – Mars 1997). "L'histoire des politiques culturelles des villes" in *Vingtième siècle*. Revue d'histoire, N°54. PP 129-146.
- Pradié, C. (2005). "Capitalisme et financiarisation des industries culturelles" in *Réseaux*. N°131. Pp 83-109.
- Réseau des villes créatives du Canada. (2008). *Nouvelles des villes créatives*. Edition Spéciale N°5.
- Rouet, F. (1989). "Introduction : les industries culturelles" in *Économie et Culture*. Vol. 4. Paris : La Documentation Française. Pp 11-34.
- Sagot-Duvauroux, D. (2008). "De l'œuvre au produit culturel" in *HAL*.
- Vauclare, C. (2009). "Les événements culturels : essai de typologie" in *Culture Études*. DEPS.
- Sibertin-Blanc, M. (2008). "La culture dans l'action publique des petites villes. Un révélateur des politiques urbaines et recompositions territoriales" in *Géocarrefour*. Vol.1. N°83. Pp 5-13.
- Vion, A., Le Gales, P. (1998). "Politique culturelle et gouvernance urbaine : l'exemple de Rennes" in *Revue des politiques et management public*. Vol.1. N°1. Pp 1-33.

3. Thèses et Mémoires

- Abe, A. V. (2009). *Collectivités Territoriales Décentralisées et promotion du loisir en milieu urbain : le cas de la mairie de Yaoundé 3^{ème}*. Mémoire présenté en vue de l'obtention du Diplôme de Conseiller Principal de Jeunesse et d'Animation. Yaoundé : INJS.
- Bourdin, L. (2011). *Action culturelle : le marketing au service de l'intérêt général dans le spectacle vivant. Exemple de la Rodia à Besançon*. Thèse de Doctorat Professionnel. Groupe ESC Dijon Bourgogne.
- Cadenat, A. (1997). *Le comportement innovateur du détaillant : analyse de l'influence des caractéristiques individuelles*. Thèse de Doctorat. Université de Rennes.
- Emambo Essoumam, I. (2009). *Espaces de loisir et rayonnement des Collectivités Territoriales Décentralisées : cas de la Commune d'Arrondissement de Yaoundé 1^{er}*. Mémoire présenté en vue de l'obtention du Diplôme de Conseiller Principal de Jeunesse et d'Animation. Yaoundé : INJS.
- Ewané, J. C. (2002). *Le marché des spectacles en Afrique : le cas du Cameroun*. Mémoire présenté en vue de l'obtention du Diplôme de Maîtrise en Arts du Spectacle. Université de Yaoundé 1 : Faculté des Arts, Lettres et Sciences Humaines.
- (2005). *Gestion du patrimoine culturel et promotion des activités de loisir au Cameroun : étude appliquée au Musée National de Yaoundé*. Mémoire présenté en vue de l'obtention du Diplôme de Conseiller Principal de Jeunesse et d'Animation. Yaoundé : INJS.
- (2006). *Le marketing des spectacles au Cameroun : de la conception du produit aux options stratégiques de diffusion*. Mémoire présenté en vue de l'obtention du Diplôme d'Études Approfondies en Arts du Spectacle. Université de Yaoundé 1 : Faculté des Arts, Lettres et Sciences Humaines.
- Fekoua, D. (2011). *Anthropisation et risques environnementaux sur les collines de Yaoundé*. Mémoire soumis pour l'évaluation partielle en vue de l'obtention du Master Professionnel en Études d'impacts environnementaux. Université de Dschang : Faculté d'Agronomie et des Sciences Agricoles.

- Guillon, V. (2011). *Mondes de coopération et gouvernance culturelle dans les villes. Une comparaison des recompositions de l'action publique culturelle à Lille, Lyon, Saint-Etienne et Montréal*. Thèse présentée pour obtenir le grade de Docteur de l'Université de Grenoble.
- Meching, E. (1992). *L'animation des municipalités et le développement local : le cas des syndicats des communes de la Mifi et Vina*. Mémoire présenté en vue de l'obtention du Diplôme de Conseiller Principal de Jeunesse et d'Animation. Yaoundé : INJS.
- Nguezong Wamba, M. R. (2005). *Animation socioculturelle et développement des Collectivités Territoriales Décentralisées : le cas de la commune urbaine de Dschang*. Mémoire présenté en vue de l'obtention du Diplôme de Conseiller Principal de Jeunesse et d'Animation. Yaoundé : INJS.
- Nguitsombo Nkoumé, R. (2014). *Règlementation et développement des loisirs au Cameroun*. Mémoire présenté en vue de l'obtention du Diplôme de Conseiller Principal de Jeunesse et d'Animation. Yaoundé : INJS.
- Ouedraogo, R. U. (2010). *Gestion urbaine dans les pays du Sud*. Mémoire présenté en vue de l'obtention du Diplôme d'Études Approfondies. Université de Ouagadougou.
- Perona, M. (2010). *Trois essais sur les politiques publiques des industries culturelles*. Thèse présentée pour l'obtention du grade de Docteur de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (Discipline : Sciences Économiques).
- Plourde, J. (1993). *Le modèle intégré de la motivation des enseignants au secondaire*. Mémoire de Master en Education. Université du Québec à Trois-Rivières.
- Tami Yoba, G., F. (2010). *Mise en scène théâtrale et idéologie de développement dans les pratiques théâtrales contemporaines : cas du théâtre camerounais et du théâtre roumain*. Thèse présentée en vue de l'obtention du Diplôme de Doctorat Ph.D en Arts du Spectacle et Cinématographie. Université de Yaoundé I.
- Villard, E. (2010). *L'action culturelle dans les quartiers populaires de Toulouse. L'accessibilité des populations au prisme de l'offre artistique et culturelle*.

Mémoire présenté en vue de l'obtention du Master Professionnel de Gestion locale, Etude et Conduite de Projet. Université de Toulouse II.

Werquin, T. (2006). *Impact de l'infrastructure culturelle sur le développement économique : Élaboration d'une méthode d'évaluation ex-post et application à Lille2004 Capitale Européenne de la Culture*. Thèse de Doctorat en Sciences Économiques à l'Université des Sciences et Technologies de Lille, Faculté des Sciences Économiques et Sociales.

4. Rapports

ACCT. (1994). *Actes de la Iie conférence des Ministres de la Culture des pays ayant en commun l'usage du français (Liège, 5-6 novembre 1990)*. France : OIF
Actes du Colloque sur les organisations culturelles de l'avenir. (1997). Chaire de gestion des arts, tenu à l'École des HEC (Montréal-Canada), 7-8 novembre 1997.

Actes des Rencontres Afrique en Créations. Paris, 15-16 janvier 1990.

Action culturelle diffuse, instrument de développement des territoires. (2006). Rapport parlementaire de l'Assemblée Nationale de la France.

Arnaud, C. (2011). « Les événements, catalyseurs d'un management dans la proximité. Le cas du territoire de la Communauté du Pays d'Aix ». Quatrième Dialogue Euro Méditerranéen de Management Public. ENA. Rabat (Maroc) : 13-14 octobre 2011.

Arnaud, C., Keramidas, O., Soldo, E. (2010). "Analyse stratégique des déterminants de l'attractivité territoriale durable. Le cas du projet Picasso – Cézanne au sein de la communauté du Pays d'Aix". Deuxième Dialogue Euroméditerranéen, 9-10 Octobre, Portoroz (Slovénie).

Arnaud, C., Soldo, E. (2013). *Le Portefeuille Territorial d'Évènements Culturels (PTEC) : nouvelle modalité de soutien et de production de l'offre évènementiel culturel pour un management stratégique des territoires*, Association Internationale de Management Stratégique.

Association pour le Développement en Réseau des Territoires et des Services. (2012). *Culture et territoires ruraux : la culture au service du lien social et territorial*.

- Association Québécoise du Loisir Municipal. (2000). *Loisir, communauté locale et qualité de la vie*.
- Barel, Y. (1989). *Sens du travail et travail du sens*. Rapport MIRE.
- Bernier, S., Marcotte, P. et Bertrand, C. (2010, décembre). *Les infrastructures culturelles dans la municipalité. Nomenclature, recensement et état des lieux*. Rapport final.
- Dechartre. (1998). *L'impact et l'apport des événements culturels dans le développement local et régional*. Rapport au Conseil Économique et social. Éditions du Journal Officiel.
- Gouvernement du Québec. (2012). *Agenda 21 Culture aujourd'hui et demain*.
- Grefe, X. (2006). *La mobilisation des actifs culturels de la France : de l'attractivité culturelle du territoire à la nation culturelle créative*. Rapport de synthèse sur l'attractivité culturelle, Document de travail du DEPS. N°1270.
- Guillon, V., Scherer, P. (2012). *Culture et développement des territoires ruraux. Quatre projets en comparaison*.
- ICOM. (1992). *Actes des rencontres, Bénin-Ghana-Togo (18-23 novembre 1991)*.
- IAU de l'Ile-de-France. (2010). *Les industries créatives en Ile-de-France : un nouveau regard sur la métropole*.
- IAU de l'Ile-de-France. (2012). *Culture dans les villes mondes*.
- IIT – UNESCO. (2000). *Le monde du théâtre*.
- IIT – UNESCO. (2003). *Le monde du théâtre*.
- Mark, C. C. (1969). *La politique culturelle aux États-Unis*. Paris : UNESCO.
- Ministère algérien de la Culture – Direction des Études Prospectives, de la Documentation et de l'Informatique. (2008, février). *Normalisation des infrastructures culturels*.
- Ministère de la Culture et de la Communication. (2013). *Journée européenne du patrimoine*. 14-15 septembre 2013.

- Ministère du Développement Urbain et de l'Habitat et la Communauté Urbaine de Yaoundé. (Août 2008). *Rapport de présentation de Yaoundé 2020 : Plan Directeur d'Urbanisme*.
- Ministère de l'Information et de la Culture. *Rapport du Colloque sur l'identité culturelle camerounaise*. Colloque tenu du 13 au 20 mai 1985 lors de la 2^e semaine culturelle nationale.
- Ministère de l'Information et de la Culture. *Rapport des états généraux de la culture*. 1991.
- Ministère chargé des relations avec les Institutions. (2010). *Programme Société Civile et Culture*. Bénin.
- OIF. (2012). *Profil culturel des pays du Sud membres de la Francophonie. Un aperçu de trois pays de la CEMAC : Cameroun, Congo-Brazzaville, Gabon*.
- SPIRALES. (1992). *Le sport et la ville. Les politiques municipales d'équipements sportifs XIXe – XXe siècles*. Centre de Recherche et d'innovation sur le sport – UFRAPS – Université Lyon 1. N°5.
- UNESCO. (1968). *Table ronde sur les politiques culturelles : Rapport final*. Paris.
- (1982). *Conférence mondiale sur les politiques culturelles : Rapport final*. Paris.
- (1982). *Déclaration de Mexico sur les politiques culturelles*.
- (1998). *Rapport mondial sur la culture : culture, créativité et marchés*. Paris.
- (2010). *Investir dans la diversité culturelle et le dialogue interculturel : Rapport mondial*. France : Éditions UNESCO.
- Ville de Serre. (2009). *Plan directeur de développement des infrastructures culturelles sierroises*.

5. Sources électroniques

DOI : 10.3166/rfg.142.129-146. Consulté le 27 août 2019 à 09 heures.

DOI : 10.3406/XXS.1997.3603. Consulté le 25 octobre 2019 à 16 heures.

www.cairn.info/revue-francaise-de-gestion-2003-1-page-129.htm. Consulté le 10 novembre 2019 à 14 heures.

www.grm.revue.org/375. Consulté le 04 novembre 2019 à 11 heures.

www.halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00455427. Consulté le 25 juillet 2019 à 11 heures.

www.hypermedia.univ-paris8.fr/groupe/documents/benjamin/ben3.html#ref. Consulté le 09 octobre 2019 à 10 heures.

www.id.erudit.org/iderudit/02251ar. Consulté le 20 novembre 2019 à 11 heures.

www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588_8018_1961_num_1_1. Consulté le 17 février 2020 à 10 heures.

www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/xxs_0294_1759_1997_num53_1_36. Consulté le 04 avril 2020 à 09 heures.

www.rfsic.revue.org/130. Consulté le 30 mai 2019 à 18 heures.

www.uqtr.ca/oql. Consulté le 05 mars 2019 à 10 heures.

www.villescreatives.ca. Consulté le 19 juin 2019 à 14 heures.

[///C:/Users/OLYMPIQUE%20LYONNAIS/Documents/patrimoine-collectif/valorisation.Htm](C:/Users/OLYMPIQUE%20LYONNAIS/Documents/patrimoine-collectif/valorisation.Htm). Consulté le 02 octobre 2020 à 09 heures.

gerer-son-entreprise.fr/modele-imc-de-simon-herbert. Consulté le 20 janvier 2023 à 10 heures.

6. Lois et Décrets

Loi n°92/007 du 14 août 1992 portant code du travail.

Loi n°2004/017 du 22 juillet 2004 portant orientation de la décentralisation.

Loi n°2004/018 du 22 juillet 2004 fixant les règles applicables aux communes.

Loi n°2019/024 du 24 décembre 2019 portant code général des collectivités territoriales décentralisées.

Décret n°2010/0245/PM du 26 février 2010 fixant les modalités d'exercice de certaines compétences transférées par l'État aux communes en matière de culture.

Décret n°2012/0879/PM du 27 mars 2012 fixant les modalités d'exercice de certaines compétences transférées par l'État aux communes en matière de création et d'aménagement d'espaces publics urbains.

Décret n°2012/0880/PM du 27 mars 2012 fixant les modalités d'exercice de certaines compétences transférées par l'État aux communes en matière d'organisation des œuvres de vacances.

Décret n°2015/1372/PM du 08 juin 2015 fixant les modalités d'exercice de certaines compétences transférées aux communes en matière de réhabilitation et de promotion des musées locaux.

7. Documents de presse

Cameroon Tribune N° 9956/6157 du mercredi, 26 octobre 2011.

Cameroon Tribune N°10355/6556 du mercredi, 05 juin 2013.

8. Sources orales

N°	NOMS ET PRÉNOMS	STATUTS	AGE	LIEU DE L'ENTRETIEN	CONTACTS
1	AMANTI Anne Marie	Animatrice culturelle	32 ans	Comptoir des arts	6 98 17 61 09
2	AMBARA Martin	Comédien, Metteur en scène, Coordonnateur de Othni, Laboratoire de Théâtre.	53 ans	Othni, Laboratoire de Théâtre	6 99 88 00 72
3	BIMI Josiane	Cadre Contractuel, Chef de Bureau des Affaires Culturelles	38 ans	Commune d'Arrondissement de Yaoundé 1 ^{er}	6 97 55 80 87
4	ESSEBA Junior	Comédien, Metteur en scène, Coordonnateur de l'Espace Culturel Karefour,	49 ans	Espace Culturel Karefour	6 96 01 84 65
5	ESSOMBA	Conseiller Principal de Jeunesse et d'Animation,	35 ans	Délégation	

	NKEH	Délégué d'Arrondissement du MINJEC - Yaoundé 3 ^{ème}		d'Arrondissement du MINJEC - Yaoundé 3 ^{ème}	6 99 89 19 59
	ESSOBO Christian	Cadre Contractuel, Chef de Bureau des Affaires Culturelles.	29 ans	Commune d'Arrondissement de Yaoundé 2 ^{ème}	6 77 06 70 66
6	ESSONO Richard	Chargé des Affaires Culturelles	30 ans	Commune d'Arrondissement de Yaoundé 4 ^{ème}	6 98 66 77 24
7	KADA	Conseiller Principal de Jeunesse et d'Animation, Délégué d'Arrondissement du MINJEC de Yaoundé 7 ^{ème}	30 ans	Délégation d'Arrondissement du MINJEC de Yaoundé 7 ^{ème}	6 99 71 79 30
8	Mary TSAMOH	Animatrice Culturelle	40 ans	Fondation Salomon Tandeng Muna	6 51 39 36 72
9	MBOENE BELINGA Serge	Animateur Culturel	36 ans	Case des Arts	6 97 42 65 03
10	MEKOU ASSEMBE Georgette	Conseiller Principal de Jeunesse et d'Animation, ancien Délégué d'Arrondissement du MINJEC de Yaoundé 4 ^{ème}	37 ans	Commune d'Arrondissement de Yaoundé 4 ^{ème}	6 77 75 78 33
11	NGONO MVONDO Sidonie	Cadre Contractuel	30 ans	Commune d'Arrondissement de Yaoundé 1 ^{er}	6 68 91 67 67
12	NGUIARO OUMAROU	Conseiller Principal de Jeunesse et d'Animation, ancien Délégué Régional du MINAC pour le Centre.	42 ans	Délégation Régionale du MINAC pour le Centre	6 79 69 99 19

13	NSOE EFFA Joseph	Conseiller de Jeunesse et d'Animation, ancien Délégué d'Arrondissement du MINJEC de Yaoundé 2 ^{ème}	35 ans	Délégation d'Arrondissement du MINJEC - Yaoundé 2 ^{ème}	6 77 71 56 20
14	NYEMB Eugénie Louise	Conseiller Principal de Jeunesse et d'Animation, ancien Délégué d'Arrondissement du MINJEC de Yaoundé 1 ^{er}	30 ans	Délégation d'Arrondissement du MINJEC - Yaoundé 1 ^{er}	6 77 01 04 05
15	YAGA EBENE Marylise Épse MATONGO	Conseiller Principal de Jeunesse et d'Animation, ancien Délégué d'Arrondissement du MINJEC de Yaoundé 6 ^{ème}	30 ans	Délégation d'Arrondissement du MINJEC - Yaoundé 6 ^{ème}	6 77 73 80 55
16	YANGWO Colette	Conseiller Principal de Jeunesse et d'Animation, ancien Délégué d'Arrondissement du MINJEC de Yaoundé 5 ^{ème}	32 ans	Délégation d'Arrondissement du MINJEC - Yaoundé 5 ^{ème}	6 99 35 60 25

ANNEXES

ANNEXE N°1

LISTE DES 25 FÉDÉRATIONS ARTISTIQUES ET CULTURELLES AU CAMEROUN

- 1. Art théâtral, Conte et Poésie.**
- 2. Art musical.**
- 3. Danse.**
- 4. Art de la rue.**
- 5. Art cinématographiques et audiovisuels.**
- 6. Arts plastiques.**
- 7. Arts visuels et graphiques.**
- 8. Arts multimédias.**
- 9. Arts littéraires.**
- 10. Arts spécifiques (mode et design).**
- 11. Concours de beauté.**
- 12. Arts culinaires.**
- 13. Éditeurs.**
- 14. Artisanat d'art.**
- 15. Détenteurs des savoirs immatériels et arts divinatoires.**
- 16. Photographie d'art.**
- 17. Médecine traditionnelle et de la pharmacopée.**
- 18. Bien être et esthétique.**
- 19. Jeux traditionnels.**
- 20. Professionnels de l'information et l'organisation des savoirs.**
- 21. Enseignements de base.**
- 22. Enseignements secondaires.**
- 23. Enseignement supérieur.**
- 24. Journalistes culturels et critiques d'arts.**
- 25. Enseignement professionnel.**

D'après la Loi n°2020/011 du 20 juillet 2020 régissant les associations artistiques et culturelles au Cameroun.

ANNEXE N°2

TABLEAU DE CADRAGE SYNTHÉTIQUE DES APPELLATIONS PROFESSIONNELLES DES MÉTIERS DANS LE DOMAINE DES SPECTACLES VIVANTS

(De la création artistique à l'organisation technique de la scène et de la prestation scénique)

N°	DOMAINES	APPELLATIONS D'EMPLOIS / MÉTIERS
1	Conception et encadrement artistiques	Filière Théâtre - Metteur en scène - Dramaturge - Assistant metteur en scène Filière Danse - Chorégraphe - Maître de ballet - Collaborateur artistique du chorégraphe - Assistant pour la danse Filière Musique - Chef d'orchestre ou Directeur de musique - Chef de chœur - Conseiller musical - Assistant musical
2	Interprétation	Filière Théâtre - Comédien - Marionnettiste - Conteur - Mime - Artiste de variétés Filière Danse - Danseur soliste - Danseur de compagnie - Danseur de variétés Filière Musique

		- Musicien soliste concertiste - Musicien soliste d'orchestre - Musicien de rang - Musicien de variétés - Chanteur soliste - Choriste - Chanteur de variétés
3	Formation et accompagnement artistiques	- Accompagnateur - Répétiteur - Chargé de formation artistique
4	Régie	- Directeur technique - Directeur artistique - Régisseur général - Régisseur plateau - Assistant de régie
5	Machinerie	- Chef machiniste - Machiniste - Technicien de structure - Technicien spécialisé de plateau - Manutentionnaire de plateau - Technicien des effets spéciaux
6	Éclairage	- Concepteur lumière - Régisseur lumière - Technicien lumière - Chef électricien - Électricien - Techniciens
7	Son	- Ingénieur du son - Régisseur son - Opérateur du son - Techniciens

8	Décor et scénographie	- Décorateur - Scénographe - Assistant technique du décorateur - Dessinateur - Chef d'atelier de décors - Chef constructeur - Menuisier constructeur - Peintre décorateur - Peintre - Chef tapissier - Tapissier - Techniciens
9	Costume	Création des costumes - Concepteur de costume - Costumier Fabrication des costumes - Chef d'atelier de couture - Tailleur - Couturier Fabrication des accessoires de costumes - Modiste - Bottier - Armurier Entretien et stockage de costumes - Laveur - Repasseur - Raccommodeur - Chef magasinier - Magasinier habillage - chef habilleur - habilleur

10	Coiffure et maquillage	- Concepteur coiffures/maquillage/masques - Chef maquilleur - Chef coiffeur - Coiffeur perruquier - Maquilleur
11	Direction	- Directeur - Administrateur
12	Production	- Directeur de production - Administrateur de production - Administrateur de spectacle - Administrateur de tournées - Assistante de production
13	Diffusion, promotion et commercialisation	- Chargé de diffusion - Chargé de promotion - Chargé de tournées - Managers - Agents
14	Communication	- Directeur de communication - Chargé de la communication - Attaché de presse - Agent de communication - animateur culturel - Photographe - Graphiste - Maquettiste - Techniciens
15	Accueil	- Responsable de l'accueil - Hôtesse - Responsable de la caisse et du contrôle - Caissier - Contrôleur - Agents

ANNEXE N°3

UNIVERSITÉ DE YAOUNDÉ I
THE UNIVERSITY OF YAOUNDE I

FACULTÉ DES ARTS, LETTRES ET
SCIENCES HUMAINES

DÉPARTEMENT DES ARTS ET
ARCHÉOLOGIE

SECTION ARTS DU SPECTACLE ET
CINÉMATOGRAPHIE



FACULTY OF ARTS, LETTERS AND
SOCIAL SCIENCES

DEPARTMENT OF ARTS AND
ARCHEOLOGY

PERFORMING ARTS AND
CINEMATOGRAPHY SECTION

**FICHE DE RECENSEMENT DES ÉQUIPEMENTS CULTURELS DE
LA VILLE DE YAOUNDÉ**

Dans le cadre de la finalisation de notre travail de recherche portant sur le thème "*Les espaces de loisir dans la dynamique d'une industrie culturelle au Cameroun*", nous vous prions de bien vouloir répondre aux questions ci-après dans l'objectif de nous fournir des données nécessaires et fondamentales pour l'établissement d'une cartographie opérationnelle des infrastructures à vocation culturelle de la ville de Yaoundé.

Nous vous garantissons de l'usage strictement scientifique des données issues de vos réponses.

Merci pour votre franche collaboration.

NB : *Pour toutes informations complémentaires, veuillez nous contacter*

au 699 963 749.

FICHE SIGNALÉTIQUE DES INFRASTRUCTURES CULTURELLES DANS LA VILLE DE YAOUNDÉ

A- IDENTIFICATION DE LA STRUCTURE	
A-1	Nom de la structure : _____
A-2	Localisation géographique de la structure
A-2-1	Arrondissement de : Yaoundé 1 ^{er} ☐ Yaoundé 2 ^{ème} ☐ Yaoundé 3 ^{ème} ☐ Yaoundé 4 ^{ème} ☐ Yaoundé 5 ^{ème} ☐ Yaoundé 6 ^{ème} ☐ Yaoundé 7 ^{ème} ☐
A-2-1	Quartier de localisation de la structure : _____
A-3	Propriétaire de la structure : _____
A-4	Contacts
A-4-1	Tél : _____
A-4-2	BP : _____
A-4-3	Courriel : _____
A-4-4	Site Internet : _____
A-5	Personne de contact : _____
A-5-1	Tél : _____
A-5-2	BP : _____
A-5-3	Courriel : _____
B- CONNAISSANCE DE L'INFRASTRUCTURE	
B-1	Votre infrastructure culturelle a-t-elle été : Pensée et construite ☐ Réhabilitée ☐ Réadaptée / transformée ☐ Autre (Veuillez préciser) _____

B-2 Justifier votre réponse :

B-3 Votre infrastructure est-elle adéquatement équipée ?

Oui ☐

Non ☐

B-3-1 Dans la positive, précisez la nature de l'équipement :

Régie lumière complète, adaptée et professionnelle

Régie son complète, adaptée et professionnelle

Régie vidéo complète

Loges

Machinerie

Sièges pour salle

Rideaux de scène

B-3-2 Dans la négative, précisez pourquoi ?

B-4 Capacité d'accueil de votre structure : _____

B-5 Champs culturel d'intervention de votre structure :

Théâtre ☐

Danse ☐

Cinéma ☐

Musique / chanson ☐

Littérature ☐

Arts appliqués ☐

Autre (veuillez préciser) _____

B-6 Activités culturelles proposées par votre structure

B-6-1 Activités principalesActivités de création ☐Activités de (re)production ☐Activités de formation et d'éducation ☐Activités de conservation ☐Activités de diffusion / de promotion ☐

Autres (veuillez préciser) _____

B-6-2 Activités connexes ou parallèlesActivités commerciales ☐Activités de location ☐

Autres (veuillez préciser) _____

B-7 Votre infrastructure est-elle adaptée à la nature des activités proposées ?Oui ☐Non ☐**B-7-1 Dans la négative, veuillez préciser pourquoi ?**Édifice vieillissant ☐Équipements anciens, dépassés et détériorés ☐Équipements non spécialisés ☐Espace réduit ☐

Autre (veuillez préciser) _____

B-8 Quel est votre statut au sein de l'infrastructure ?Locataire ☐Propriétaire ☐**B-9 Partagez-vous cette structure avec d'autres institutions / organismes ?**Oui ☐Non ☐**B-9-1 Dans la positive, veuillez préciser lesquelles institutions / lesquels organismes**

B-9-2 Veuillez également préciser pourquoi

C- FINANCEMENT DE LA STRUCTURE**C-1 Votre structure est – elle financée par :**

C-1-1 La municipalité ? Oui ☐ Non ☐
C-1-1-1 Dans la négative, précisez pourquoi ?
C-1-2 Par l'État à travers ses départements ministériels techniques et spécialisés ? Oui ☐ Non ☐
C-1-2-1 Dans la négative, précisez pourquoi ?
C-1-3 Par les partenaires locaux ? Oui ☐ Non ☐
C-1-3-1 Dans la positive, veuillez préciser lesquels
C-2 Veuillez préciser la nature du soutien Échange de services ☐ Mise à disposition des locaux ☐ Aide au fonctionnement ☐ Aides financières ponctuelles pour projet ☐ Aide à la formation ☐ Autres (veuillez préciser)
C-3 Le soutien vous paraît-il suffisant et satisfaisant ? Oui ☐ Non ☐
D- SUGGESTIONS
D-1 Que proposez-vous pour l'encadrement et l'accompagnement des actions culturelles et artistiques au Cameroun ?

D-2 Que proposez-vous pour l'encadrement et l'accompagnement de la vitalité des infrastructures culturelles au Cameroun ?

Merci pour votre franche collaboration.

ANNEXE N° 4

UNIVERSITÉ DE YAOUNDÉ I *THE UNIVERSITY OF YAOUNDE I*

FACULTÉ DES ARTS, LETTRES ET
SCIENCES HUMAINES

DÉPARTEMENT DES ARTS ET
ARCHÉOLOGIE

SECTION ARTS DU SPECTACLE ET
CINÉMATOGRAPHIE



FACULTY OF ARTS, LETTERS AND
SOCIAL SCIENCES

DEPARTMENT OF ARTS AND
ARCHEOLOGY

PERFORMING ARTS AND
CINEMATOGRAPHY SECTION

GUIDE D'ENTRETIEN AUX GESTIONNAIRES DES INFRASTRUCTURES CULTURELLES DE LA VILLE DE YAOUNDÉ

Dans le cadre de la finalisation de notre travail de recherche portant sur le thème "*Les espaces de loisir dans la dynamique d'une industrie culturelle au Cameroun*", nous vous prions de bien vouloir répondre aux questions ci-après dans l'objectif de nous fournir des données nécessaires et fondamentales pour l'établissement d'une cartographie opérationnelle des infrastructures à vocation culturelle de la ville de Yaoundé.

Nous vous garantissons de l'usage strictement scientifique des données issues de vos réponses.

Merci pour votre franche collaboration.

NB : *Pour toutes informations complémentaires, veuillez nous contacter*

au 699 963 749.

1. Pouvez-vous vous présenter et présenter votre structure ?
2. Présentez l'histoire et l'évolution de votre structure.
3. Parlez-nous du contexte de création de votre espace. À quoi cela répondit-il dans le contexte des arts du spectacle actuel de la ville de Yaoundé ?
4. Quelle est la spécificité de votre structure ?
5. Comment analysez-vous la situation des arts du spectacle dans la ville de Yaoundé ?
6. Quels types de relations entretenez-vous avec le Ministère des Arts et de la Culture, et avec votre municipalité d'attache ?
7. Présentez votre offre ainsi que le calendrier culturel de votre structure.
8. Comment assurez-vous la gestion et le fonctionnement de votre structure ?
9. Présentez la ressource humaine de votre structure.
10. Parlez-nous de l'organigramme de votre structure et les compétences professionnelles de votre ressource humaine.
11. Quelle est la procédure pour une éventuelle programmation ou location de votre structure.
12. Présentez vos différentes sources de financements.
13. Qui sont vos partenaires ?
14. Quelles suggestions pouvez-vous émettre pour la dynamique des arts du spectacle dans la ville de Yaoundé ?

ANNEXE N°5

PRODUCTION D'UNE CARTOGRAPHIE DES INFRASTRUCTURES CULTURELLES DE LA VILLE DE YAOUNDÉ

A. PRODUCTION DE LA CARTOGRAPHIE DES INFRASTRUCTURES CULTURELLES

1. Identification des infrastructures culturelles par Arrondissement.
2. Les répartir suivant leur vocation.
3. Localisation géographique ou spatiale desdites infrastructures.
4. Si possible, nous fournir les coordonnées téléphoniques des gestionnaires desdites infrastructures pour éventuel entretien.

B. RENCONTRE AVEC LE MAIRE OU UN CONSEILLER MUNICIPAL

1. Les infrastructures culturelles dans votre Arrondissement.
2. Typologie des infrastructures dans votre Arrondissement :
 - a. les infrastructures culturelles à vocation nationale,
 - b. les infrastructures culturelles à vocation régionale,
 - c. les infrastructures culturelles à vocation départementale et,
 - d. les infrastructures culturelles à vocation municipale ou locale.
3. Politique de spécialisation technique des infrastructures culturelles de votre Municipalité.
4. La participation de votre Municipalité à la vie culturelle et artistique de l'Arrondissement.
5. Stratégies d'accompagnement et d'encadrement des infrastructures culturelles dans votre Arrondissement.
6. Politique culturelle dans votre Arrondissement.

ANNEXE N°6

Salles et lieux de spectacles

1. Définition : Espace professionnel et équipé pour accueillir, diffuser, promouvoir et commercialiser les spectacles vivants.
2. Caractéristiques : traitement et confort acoustique, isolation phonique, ventilation silencieuse, espace scène (plateau), espace salle, loges, toilettes (douches + WC), coulisses, magasins de stockage, salles de répétitions, rideaux de scène ou pendrillons, cabines de régie, sièges fixes et/ou amovibles, bureaux administratifs, service sanitaire, accès aux chargements et déchargements.
3. Équipements : équipements de sonorisation complets, équipements d'éclairage complets, microphones, magnétophones, appareils d'enregistrement numérique, tables de mixage, enceintes, projecteurs, gradateurs, consoles, cintres, vidéoprojecteurs, écran de projection, systèmes de câblage, groupe électrogène, équipements de bureau, équipements d'accès internet wifi, jeu d'orgue, tapis de danse...

ZOOM SUR QUELQUES MÉTIERS ET POSTES DE RESPONSABILITÉS DANS UNE SALLE OU TOUT LIEU DE SPECTACLES

N°	Domaines du métier	Déclinaisons du métier
1	Responsabilités/Métiers relatifs à l'administration, à la production, à la promotion et à la diffusion commerciales	Administrateur/Directeur – Administrateur de tournées – Agent de billetterie – Animateur – Attaché à l'accueil – Attaché de presse – Chargé de diffusion – Chargé des relations avec le public – Manager d'artistes – Programmateur artistique – Directeur artistique – Régisseur général – Agent de sécurité – Chargé de production – Agent comptable
2	Métiers relatifs à la création	Comédien – Chorégraphe – Danseur – Directeur musical – Metteur en scène – Dramaturge – Musicien – Musicien instrumentiste – Chef d'orchestre – Artiste lyrique – Arrangeur musical – Conseiller musical – Chef des chœurs

		– Marionnettiste – Décorateur
3	Métiers relatifs à la technique	Accessoiriste – Scénographe – Costumier – Maquilleur – Coiffeur – Régisseur son – Régisseur lumière – Habilleurs – Électriciens – Magasiniers – Machinistes – Techniciens – Ouvriers – Responsable logistique – Manutentionnaires

Bibliothèque

1. Définition : Espace professionnel et équipé pour la conservation et la lecture des collections de livres et autres périodiques.
2. Caractéristiques : salles de lecture, fonds documentaires physiques et numériques, offre en enregistrements sonores et vidéos, accès à internet, espace médiathèque, espace informatique, espace cinémathèque, espace vidéothèque, espace théâtrethèque, espace artothèque, espace photothèque, espace presse et autres périodiques, magasins de stockage, salle de rayonnage, salle de projection filmique, salle de spectacles, galerie d'exposition, service sanitaire.

ZOOM SUR QUELQUES POSTES DE RESPONSABILITÉS DANS UNE BIBLIOTHÈQUE

N°	Désignation du métier	Déclinaisons du métier
1	Métiers relatifs à l'administration	Directeur de bibliothèque – Agent de bibliothèque – Agent de médiathèque – Documentalistes – Archivistes – Attaché à l'accueil – Chargé des relations avec le public – Responsable de salle de lecture – Responsable du pôle numérique et audiovisuel – Conservateur – Responsable du pôle collection
2	Métiers relatifs à la création	Dessinateurs – Illustrateurs – Iconographes – animateurs
3	Métiers relatifs à la technique	Relieurs – Électriciens – Techniciens

Studios d'enregistrement

1. Définition : Espace professionnel et équipé pour les enregistrements sonores, notamment les enregistrements musicaux.
2. Caractéristiques : traitement acoustique, isolation phonique, ventilation silencieuse.
3. Équipements pressentis : microphones, magnétophones, appareils d'enregistrement numérique, tables de mixage, enceintes...

ZOOM SUR QUELQUES POSTES DE RESPONSABILITÉS DANS UN STUDIO D'ENREGISTREMENT

N°	Désignation du métier	Déclinaisons du métier
1	Métiers relatifs à l'administration	Administrateur/Directeur – Administrateur de tournées – Attaché à l'accueil – Attaché de presse – Chargé de diffusion – Manager d'artistes – Programmateurs artistiques – Directeur artistique – Agent de sécurité – Chargé de production – Agent comptable – Archivistes
2	Métiers relatifs à la création	Arrangeur – Chanteur – Compositeur – Facteur d'orgues – Facteur de piano – Facteur instrumental – Musicien – Dessinateurs – Illustrateurs – Iconographes – Maquettiste – Chef de chœur – Conseiller musical
3	Métiers relatifs à la technique	Acousticien – Assistant de son – Ingénieur du son – Monteur image et son – Électriciens – Techniciens –

TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE.....	i
ÉPIGRAPHE	ii
DÉDICACE	ii
REMERCIEMENTS	iv
LISTE DES ABRÉVIATIONS, SIGLES ET ACRONYMES.....	vii
LISTE DES ILLUSTRATIONS.....	x
RÉSUMÉ	xii
ABSTRACT	xiii
AVANT-PROPOS.....	xiv
INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	1
1. Contexte de l'étude	1
2. Motivations de l'étude.....	4
2.1. Sur le plan professionnel.....	5
2.2. Sur le plan de l'action culturelle	6
2.3. Sur le plan académique	10
3. Objet de l'étude.....	11
4. Objectifs de l'étude.....	11
4.1. Objectif principal.....	11
4.2. Objectifs Spécifiques (OS).....	11
5. Intérêts de l'étude.....	12
5.1. Au plan théorique	12
5.2. Au plan socioculturel	12
5.3. Au plan de la gouvernance culturelle du territoire.....	13
6. Définition des concepts.....	14
7. Délimitation de l'étude.....	20
7. 1. Délimitation spatiale	20
7. 2. Délimitation temporelle.....	21
7. 3. Délimitation scientifique	22
8. Problématique de l'étude	22

9. Problème de l'étude	29
10. Questions de recherche	30
10.1. Question principale	31
10.2. Questions Spécifiques (QS)	31
11. Hypothèses de l'étude.....	31
11.1. Hypothèse générale	31
11.2. Hypothèses Spécifiques (HS).....	32
12. Théories explicatives	32
12.1. Théorie de l'innovation	32
12.2. Théorie du changement social.....	34
12.3. Théorie de la motivation au travail	35
13. Approche méthodologique	38
14. Présentation de l'architecture de la thèse	40
PREMIÈRE PARTIE : LE PRODUIT CULTUREL AU SERVICE DE L'INDUSTRIE CULTURELLE	43
CHAPITRE I : NATURE ET SPÉCIFICITÉ DU PRODUIT CULTUREL	45
I.1. PRODUIT CULTUREL : CADRAGE CONCEPTUEL	46
I.1.1. De l'objet à l'œuvre d'art.....	46
I.1.2. La notion d'art	47
I.1.3. Caractéristiques de l'œuvre d'art	48
I.1.3.1. Œuvre d'art : caractère artisanal	49
I.1.3.3. Œuvre d'art : caractère esthétique et symbolique	50
I.1.4. De l'œuvre d'art au produit culturel	50
I.2. CARACTÉRISTIQUES DU MARCHÉ DES ARTS DU SPECTACLE.....	55
I.2.1. Offre	58
I.2.2. Demande.....	60
I.2.3. Canal de distribution	61
I.3. IDENTIFICATION DU CONSOMMATEUR DU PRODUIT CULTUREL	64
I.3.1. Spécificités du consommateur du produit culturel.....	64
I.3.2. Besoins du consommateur du produit culturel	64
I.3.2.1. Besoins affectifs.....	65
I.3.2.2. Besoins intellectuels.....	65
I.3.2.3. Besoins culturels et artistiques.....	66
	305

I.3.2.4. Besoins des "3D"	66
I.2.3. Attitudes et typologie des consommateurs du produit culturel	68
I.2.3.1. Attitudes du consommateur du produit culturel.....	68
I.2.3.2. Typologie d'acheteurs du produit culturel.....	69
CHAPITRE II : INDUSTRIE CULTURELLE : FONDEMENTS, ÉTHIQUE ET ENJEUX SUR LE PRODUIT CULTUREL	71
II.1. HISTOIRE ET ÉVOLUTION DE L'IC	72
II.1.1. Œuvre d'art : valeur rituelle et valeur d'exposition.....	72
II.1.2. Genèse de l'IC	76
II.1.3. Théoriciens de l'IC	78
II.1.3.2. Approche critique	81
II.2. INGÉNIERIE DU TRAVAIL SCÉNIQUE : NOTION DE MISE EN SCÈNE	83
II.2.1. Historique de la mise en scène	85
II.2.1.2. Exigences d'une mise en scène	86
II.3. CONSTRUCTION DU SPECTACLE : METTEUR EN SCÈNE - ACTEUR.....	90
II.3.1. Rapport d'influence	90
II.3.2. Rapport de compétence	91
II.4. ÉLABORATION D'UNE THÉORIE UNIFIÉE DE L'IC.....	92
II.4.1. Définir l'IC	93
II.4.2. Objet et unité de l'objet de l'IC	94
II.4.3. Orientation méthodologique	94
DEUXIÈME PARTIE : LOISIR ET INFRASTRUCTURE CULTURELLE : ANCRAGE CONCEPTUEL	97
CHAPITRE III : REGARD SUR LES TYPOLOGIES ET LES FONCTIONS DU LOISIR.....	99
III.1. CARACTÉRISTIQUES SPÉCIFIQUES DU LOISIR	100
III.1.1. Caractère libératoire	100
III.1.2. Caractère gratuit.....	102
III.1.3. Caractère hédonistique.....	103
III.1.4. Caractère personnel	104
III.2. LA NOTION DE TEMPS DANS LE LOISIR.....	105
III.2.1. Regard social sur le temps.....	106
III.2.2. Temps de travail	107
III.2.2.1. Temps de travail : support de dépersonnalisation	108

III.2.1.2. Temps de travail : support de construction de la personnalité	109
III.2.1.3. Spécificités du temps de travail.....	111
III.2.2. Temps libre.....	112
III.2.2.1. Temps de liberté	112
III.2.2.2. Temps d’intervalles	113
III.2.3. Temps de loisir.....	114
III.2.3.1. Temps de libre expression.....	114
III.3. TYPOLOGIE DU LOISIR : EXAMEN DU LOISIR CULTUREL	115
III.3.1. Loisir social	115
III.3.2. Loisir physique	115
III.3.3. Loisir pratique	116
III.3.4. Loisir culturel.....	116
III.3.4.1. Culture : Essai de définition.....	116
III.3.4.2. Supports de transmission de la culture.....	120
III.3.4.3. Pourquoi le loisir culturel ?	120
III.4. FONCTIONS DU LOISIR.....	122
III.4.1. Fonctions psychologiques	122
III.4.1.1. Délassement	123
III.4.1.2. Divertissement.....	124
III.4.1.3. Développement.....	130
III.4.2. Fonction de socialisation	131
III.4.2.1. Rôle du loisir dans la socialisation.....	131
CHAPITRE IV : INFRASTRUCTURE CULTURELLE : ANCRAGE THÉORIQUE...	134
IV.1. INFRASTRUCTURES CULTURELLES : ESSAI DE DÉFINITION	135
IV.1.1. Définition.....	136
IV.2.2. Fonctions de l’infrastructure culturelle	137
IV.2.2.1. Missions de l’infrastructure culturelle	138
IV.2.2.2. Objectifs de l’infrastructure culturelle	138
IV.2.3. Infrastructure culturelle : fondement d’une vitalité culturelle et artistique	141
IV.3. INFRASTRUCTURE CULTURELLE : APPROCHE D’APPRÉCIATION.....	142
IV.3.1. Approche demande.....	142
IV.3.2. Approche offre.....	144

IV.3.2.1. Définition de l'offre culturelle	146
IV.3.3. Caractéristiques d'une infrastructure culturelle	147
IV.3.3.1. Caractère public d'une infrastructure culturelle.....	148
IV.3.3.2. Caractère culturel d'une infrastructure culturelle	150
IV.4. TYPOLOGIE DES INFRASTRUCTURES CULTURELLES	151
IV.4.1. Paramètres de définition d'une infrastructure culturelle	151
IV.4.1.1. Paramètre compétence territoriale	151
IV.4.1.2. Paramètre activités	152
IV.4.1.3. Paramètre fonctions.....	155
IV.4.2. Catégorisation des infrastructures culturelles.....	159
IV.4.2.1. Infrastructures de formation.....	159
IV.4.2.2. Infrastructures de création.....	162
IV.4.2.3. Infrastructures de production, de reproduction et de postproduction	164
IV.4.2.4. Infrastructures de diffusion	164
IV.4.2.5. Infrastructures de conservation	166
TROISIÈME PARTIE : LE SENS DE LA DYNAMIQUE CULTURELLE DANS LA VILLE DE YAOUNDE	172
CHAPITRE V : INFRASTRUCTURES CULTURELLES DANS LA VILLE DE YAOUNDE : RECENSEMENT ET ETAT DES LIEUX	175
V.1. VILLE DE YAOUNDE : HISTOIRE ET EVOLUTION	176
V.1.1. Yaoundé : origine et fondation.....	177
V.1.2. Découpage administratif de Yaoundé	181
V.1.2.1. Rappels historiques.....	181
V.1.2.2. Données actuelles	181
V.2. INFRASTRUCTURES CULTURELLES A YAOUNDE	186
V.2.1. Forme juridique.....	186
V.2.1.1. Institutions publiques	186
V.2.1.2. Institutions privées	187
V.2.2. Forme physique.....	187
V.2.3. Offre culturelle et artistique	188
V.3. CARTOGRAPHIE DES INFRASTRUCTURES CULTURELLES À YAOUNDE	189
V.3.1. Données sur la répartition géographique des infrastructures à Yaoundé	190
V.3.2. Discussion n°1 : Relation centre – périphérie	205

V.3.3. Discussion n°2 : Enjeux sociaux.....	211
V.4. MODE DE FINANCEMENT DES INFRASTRUCTURES CULTURELLES	214
CHAPITRE VI : LES ACTIONS CULTURELLES DANS LA PERSPECTIVE DU DÉVELOPPEMENT DE LA VILLE DE YAOOUNDÉ.....	219
VI.1. ACTION CULTURELLE ET ANCRAGE TERRITORIAL.....	220
VI.1.1. Action culturelle : perception sémantique	220
VI.1.1.1. Action culturelle : Définition	220
VI.1.1.2. Action culturelle : pertinence et enjeux	221
VI.1.2. Culture et territoire.....	223
VI.1.2.1. Territoire et quête d'identité	224
VI.1.2.2. Culture et marketing territorial	226
VI.1.3. Infrastructures culturelles et territoire	233
VI.1.3.1. Infrastructures culturelles : du lieu culturel au monument urbain	233
VI.1.3.2. Infrastructures culturelles : socle de médiation culturelle	234
VI.2. PROTECTION IDENTITAIRE ET DÉVELOPPEMENT LOCAL.....	235
VI.2.1. Pourquoi s'intéresser à la culture ?	236
VI.2.2. Valeur patrimoniale et valeur touristique.....	236
VI.2.3. Tourisme culturel	237
VI.3. RETOMBÉES DES ACTIONS CULTURELLES	238
VI.3.1. Retombées culturelles et artistiques.....	241
VI.3.1.1. Au plan culturel.....	241
VI.3.1.2. Au plan artistique	242
VI.3.2. Retombées extra-culturelles.....	243
VI.3.2.1. Au plan social.....	244
VI.3.2.2. Au plan territorial.....	247
VI.3.2.3. Au plan économique	248
VI.3.3. Panorama des événements culturels	254
CONCLUSION GÉNÉRALE	264
BIBLIOGRAPHIE	298
ANNEXES	315