
L'intermédiation culturelle internationale

Mondes de l'art, entrepreneuriat culturel et import-export de conventions

International cultural médiation. Art Worlds, cultural entrepreneurship, and import-export of conventions

Intermediación cultural internacional. Mundos del arte, iniciativa empresarial cultural e importación-exportación de convenciones

Marc Perrenoud, Carole Christe, Marylou Cler et Roberto Torres



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/sociologies/19943>

DOI : [10.4000/sociologies.19943](https://doi.org/10.4000/sociologies.19943)

ISSN : 1992-2655

Éditeur

Association internationale des sociologues de langue française (AISLF)

Ce document vous est offert par Bibliothèque cantonale et universitaire Lausanne



UNIL | Université de Lausanne

Référence électronique

Marc Perrenoud, Carole Christe, Marylou Cler et Roberto Torres, « L'intermédiation culturelle internationale », *SociologieS* [En ligne], Théories et recherches, mis en ligne le 15 décembre 2022, consulté le 03 octobre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/sociologies/19943> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/sociologies.19943>

Ce document a été généré automatiquement le 16 février 2023.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

L'intermédiation culturelle internationale

Mondes de l'art, entrepreneuriat culturel et import-export de conventions

International cultural médiation. Art Worlds, cultural entrepreneurship, and import-export of conventions

Intermediación cultural internacional. Mundos del arte, iniciativa empresarial cultural e importación-exportación de convenciones

Marc Perrenoud, Carole Christe, Marylou Cler et Roberto Torres

- 1 Depuis une dizaine d'années, différents travaux, et notamment ceux menés en France dans le cadre d'une recherche ANR¹ nommée « Impact », ont permis de montrer à quel point la question de l'intermédiation était cruciale dans les mondes de l'art. Les travaux de Wenceslas Lizé, Delphine Naudier et Séverine Sofio, ainsi que ceux de Laurent Jeanpierre et Olivier Roueff (Lizé, Naudier & Sofio, 2014 ; Jeanpierre & Roueff, 2014) ont ainsi contribué à une actualisation de la théorie interactionniste des mondes de l'art de Howard S. Becker (1988) en y intégrant les questions liées notamment au pouvoir de sélection des intermédiaires *gatekeepers*.
- 2 Dans la lignée de ces travaux, il nous paraît nécessaire de nous pencher sur les carrières de certains acteurs intermédiaires aux parcours internationaux, en partant d'un point de vue qui doit plus à la sociologie du travail artistique qu'à l'anthropologie de la migration, et qui se concentre sur le façonnement spécifiquement cosmopolite des conventions et les modalités de circulation/transport de ces cadres conventionnels. Nos enquêtés sont des acteurs singuliers, artistes eux-mêmes (musique, théâtre ou danse) mais aussi organisateurs, promoteurs et diffuseurs de projets et d'événements culturels. Ils agissent au sein de structures plus ou moins formalisées, mais dans lesquelles ils jouent toujours un rôle prépondérant d'encadrant. Ils ont donc le pouvoir de sélectionner des artistes interprètes ou auteurs pour les inclure ou les exclure de programmes et de projets culturels professionnels ou professionnalisants ayant une dimension internationale, ce qui est d'une importance considérable dans la carrière des

« artistes ordinaires » (Aterianus-Owanga, 2017 ; Perrenoud & Bois, 2017). Nos enquêtés sont donc des « entrepreneurs de culture » qui mobilisent leur capital culturel, social et économique pour susciter l'adhésion et faire évoluer les conventions des mondes de l'art dans lesquels ils évoluent. Ils sont aussi des « agents doubles », tels que définis par la sociologie des élites internationales développée notamment par Yves Dezalay (Delazay & Bryant, 2016), donc des acteurs sociaux en mesure de mener des opérations d'import-export de normes, de conventions, entre différents espaces nationaux des mondes de l'art.

- 3 Notre article montre de quelle manière ces intermédiaires contribuent à façonner les mondes de l'art qu'ils arpentent, notamment en transformant leurs conventions. Nous nous intéresserons à trois cas individuels : Pierre-Antoine² (39 ans) et les arts vivants khmers entre le Cambodge et la France ; Manuel (50 ans) et la musique afro-colombienne entre Carthagène, Bogota et la scène internationale de la World music ; David (37 ans) et la danse contemporaine entre le Brésil, la Belgique et la Suisse. Ces trois artistes sont aussi des intermédiaires, des entrepreneurs culturels qui travaillent pour et avec des structures de production, de diffusion et de formation. Nous tâcherons justement de mesurer leur influence respective sur lesdites structures.

Encadré 1. Méthode

Les terrains mobilisés dans cet article sont issus des recherches doctorales des actuellement menées par les trois dernier·e·s auteur·ice·s, à chaque fois sous la (co-)direction du premier.

Dans chacun des cas, il s'agit d'enquêtes ethnographiques entamées depuis deux à quatre années. Ces enquêtes se basent non seulement sur des entretiens semi-directifs (entre 10 et 20 par terrain), mais aussi et surtout sur un travail d'observation participante, puisque les trois enquêteur·ice·s pratiquent la forme artistique sur laquelle ils et elles enquêtent (musique ou danse) et ont travaillé aux côtés des enquêtés, dans le cadre de créations et/ou d'activités pédagogiques.

Le contenu de cet article provient donc principalement des centaines d'heures passées en immersion sur le terrain, soit à l'occasion de moments de sociabilité et de discussions informelles, soit directement la main sur l'instrument ou le pied sur le tapis de danse, pour Marylou Cler entre la France et le Cambodge, pour Roberto Torres entre l'Europe et la Colombie, et pour Carole Christe entre la Suisse et la Belgique, avec le Brésil à l'horizon.

- 4 La première partie de ce texte présente les trois cas étudiés et leurs circulations géographiques. La deuxième partie aborde l'histoire des différents terrains analysés, en particulier l'histoire coloniale et migratoire. Elle mettra en avant le fait que la mobilité de nos enquêtés participe aussi d'un « territoire circulatoire » (Tarrus, 1993) modal, qui inscrit leur histoire de vie dans un cadre plus vaste. La troisième partie sera consacrée à l'influence de nos trois enquêtés sur les conventions des mondes de l'art au sein desquels ils exercent : conventions organisationnelles, esthétiques et thématiques, enfin, conventions en termes de styles de vie.

Pierre-Antoine, Manuel, David : trois parcours

- 5 Pierre-Antoine est né en 1981 dans le 13^e arrondissement de Paris, neuf ans après l'immigration « choisie » de ses parents sino-khmers du Cambodge vers la France. L'instauration du régime des Khmers rouges en avril 1975 transforme alors le statut de migrants économiques de ces commerçants en celui de réfugiés politiques. Toute possibilité de retour se trouvant brutalement empêchée, ce n'est qu'au terme de trois décennies que les parents peuvent renouer avec le Cambodge, y acheter une maison et passer une retraite « entre ici et là-bas ». Dans le récit familial, les années 1990 marquent une rupture avec la faillite de l'atelier de confection parisien des parents, qui se reconvertissent en ouvriers dans le textile. Commence alors une série de déménagements en banlieue, plus précisément dans le Val de Marne, où Pierre-Antoine passe la plus grande partie de sa scolarité. La famille, qui compte quatre enfants, passe « du pavillon à la cité HLM ». Pierre-Antoine dit évoluer à cette époque dans un référent culturel flou, « un tout un peu panasiatique », et un « environnement mélangé du point de vue social et ethnique ». Pour « conserver une certaine image sociale », P.-A. est inscrit au conservatoire de Thiais à l'âge de 11 ans ; il y apprend le piano et le solfège, sans entrain. Il pratique aussi la chorale et le dessin, rêvant de devenir dessinateur de bandes dessinées. Après son bac, en conflit avec ses parents, il choisit de quitter « un milieu peu porteur » et entame une parenthèse de cinq ans durant laquelle il enchaîne des petits boulots aux États-Unis, en Espagne, puis en Martinique. Il y apprend l'anglais et l'espagnol. Il reprend ensuite des études à Paris dans le but d'« atteindre la marche la plus haute possible » : il obtient un diplôme universitaire technologique, une maîtrise à Paris-Dauphine, puis un master en finance à l'École supérieure de commerce de Paris. À 25 ans, il s'installe à Barcelone comme analyste financier, puis à Singapour comme responsable marketing pour une banque française. Il renoue alors avec le Cambodge, « réactive » non seulement un rapport à ses origines mais aussi aux pratiques artistiques, « en sommeil » en lui au moment où il traverse une crise professionnelle dans le milieu de la banque.
- 6 Au gré de voyages au Cambodge, il se familiarise via les réseaux francophones avec les organisations non gouvernementales qui émergent du néant dans le secteur de l'entrepreneuriat culturel depuis la réouverture du pays, après 1990. À 27 ans, il décroche un rôle dans la première comédie musicale du Cambodge, produite par une organisation non gouvernementale (ONG) phare dans le secteur local des arts vivants. Cette expérience le convainc d'entamer une reconversion : après un stage dans une école de comédie musicale à New York, il rentre à Paris à 28 ans, convaincu que « l'art [peut] être un métier ». Il s'inscrit au conservatoire afin de parfaire sa formation et fonde sa propre compagnie de théâtre, dont le nom signifie « lien » en khmer. Il devient alors intermittent du spectacle pendant six ans, en tant que comédien, auteur et metteur en scène, entre la France et le Cambodge. Sa participation à un musical français de renom signe sa « reconnaissance dans le milieu » mais aussi « un certain épuisement ». Il marque alors une pause et se tourne vers l'enseignement de la communication et du management culturel, à la fois dans son réseau universitaire parisien et en entreprise. Après une dizaine d'années, « ancré à Paris mais tourné vers le Cambodge », il décide de s'installer à Phnom Penh, invité par le directeur de la principale ONG dans le secteur des arts vivants du Cambodge à prendre le poste de *Country Manager* (responsable pour un pays). Deux ans plus tard, il est promu à la

direction des programmes créatifs tout en incarnant le volet « français » qui manquait à l'ONG.

- 7 Le parcours de P.-A. forme « un enchaînement d'étapes nationales et urbaines » à l'étranger, comparable aux caractéristiques de la mobilité des transmigrants décrites par Alain Tarrius (2010, p. 63). Ce premier temps de sa biographie permet une accumulation de capital économique et cosmopolite : apprentissage de langues étrangères, acquisition d'un savoir-être, « internationalisation d'expériences et de contacts » (Bühlmann, David & Mach, 2013, p. 214) lui permettant de faire fructifier des ressources sociales, économiques et culturelles à une échelle internationale. Ses allers-retours structurent désormais une mobilité polarisée entre la France et le Cambodge, une circulation « de chez soi à chez soi » (Tarrius, 2010, p. 63), comme un retournement du stigmate de la « double absence » (Sayad, 1999) opéré par les élites culturelles dans un territoire circulaire modal franco-cambodgien. Cela sera développé dans la deuxième partie.
- 8 Manuel a grandi au sein d'une famille afro-descendante de la petite classe moyenne, dans un quartier populaire de Carthagène durant les années 1960. Ses proches jouant du tambour traditionnel et de la guitare, il se familiarise très tôt avec la musique traditionnelle de la côte Caraïbes et ses instruments de musique. Adolescent, il commence à s'engager dans des activités sociopolitiques communautaires et devient un leader social au sein de son quartier. À la fin de sa scolarité, il part à Bogotá pour étudier la guitare classique au conservatoire, mais il est principalement engagé dans la capitale comme percussionniste pour des groupes de musique traditionnelle Caraïbe. En 1990, sa carrière prospère et Manuel devient le percussionniste d'une chanteuse de musique traditionnelle des Caraïbes de renommée internationale. C'est le début de sa circulation internationale. Des tournées sur les cinq continents lui permettent de découvrir le marché de la world music et les dynamiques de promotion et de circulation internationale des artistes. Au fil du temps, il devient directeur des tournées de la chanteuse et développe ses capacités de gestionnaire et d'administrateur.
- 9 Durant les années 2000, fort de son expérience de musicien et de manager à l'étranger, il décide de se consacrer à la promotion, en Colombie, des musiciens traditionnels de la région des Caraïbes. Manuel profite du développement de la world music pour participer à divers festivals et « marchés culturels » et propulser les *cantadoras* sur le circuit international. Il demeure plusieurs mois dans des capitales européennes (Paris, Madrid, Londres) en vue de développer sa carrière de manager et d'enregistrer les albums de ses groupes. Son travail implique de constants déplacements entre la Colombie (Carthagène et Bogotá) et l'étranger (Europe occidentale principalement).
- 10 À Bogotá, Manuel crée une association culturelle consacrée à la musique et à la danse traditionnelles des Caraïbes colombiennes. Il obtient le soutien d'institutions publiques, d'ONG internationales, de fondations philanthropiques et d'entreprises privées, ce qui lui permet, depuis l'année 2008, de développer deux projets principaux : 1) une école de tambours pour enfants et adolescents dans un village de pêcheurs afro-descendants à côté de Carthagène ; 2) un marché culturel lui permettant de développer le plus grand réseau d'acteurs culturels de la région des Caraïbes. Ces deux projets le conduisent à quitter Bogotá et à retourner à Carthagène, où il s'établit dans un quartier aisé de la ville. Il étoffe son réseau professionnel local et s'impose comme un acteur incontournable de la scène culturelle de Carthagène. Il reçoit par exemple en 2019 une

reconnaissance de la part de la ville avec un prix pour sa trajectoire artistique et sa contribution à la vie culturelle locale.

- 11 Manuel est un entrepreneur culturel ayant profité de la visibilisation de la culture afro-colombienne, notamment de la musique (Wade, 1997, 2000), consécutive à la définition d'une nation multiculturelle et pluriethnique dans la Constitution de 1991 (Birenbaum, 2006). Son intégration au marché global de la world music, alors en plein développement, lui a permis d'accumuler un capital social (réseaux, contacts) et culturel (savoir-faire organisationnel) en Amérique du Nord ainsi qu'en Europe. Après plusieurs années passées au Nord, il a pu « boucler » une mobilité circulaire par une « migration de retour » (Navarro, 2018), et revenir s'établir en Colombie doté de ressources rares et précieuses. Il est de nos jours ancré dans ce territoire caraïbe et peut envisager une « mobilité en étoile » (Moret, 2009) avec Carthagène comme centre et les scènes du « Nord » comme branches possibles, ce qui correspond au territoire circulatoire modal des musiciens originaires des Caraïbes sur le marché de la world music (Ochoa, 2003a), des liens durables s'établissant avec certains points d'ancrage spécifiques, dans le cas de Manuel en Espagne (Madrid) et en Grande Bretagne (Bristol et Londres). Ce territoire peut être amené à s'agrandir, ce qui est évidemment l'objectif de la plupart des artistes de spectacle souhaitant développer leur carrière. Les liens internationaux et translocaux établis avec quelques partenaires de confiance constituent, cependant, la structure élémentaire de la mobilité de Manuel.
- 12 Le parcours de David, 37 ans, est quant à lui marqué par une mobilité professionnelle du Brésil vers l'Europe, lors de laquelle il investit un capital symbolique exotique déjà « cosmopolite » (Bühlmann, David & Mach, 2013). En effet, David naît aux États-Unis de parents brésiliens : sa mère est psychologue, fille d'immigrés juifs, alors que son père vient de la grande bourgeoisie brésilienne. Enfant, David déménage plusieurs fois : de Washington à Lisbonne, où son père est diplomate, puis au Brésil où sa mère les emmène son frère et lui, à la suite de la séparation du couple. David vit alors un léger déclassement : sa mère, qui n'exerçait plus comme psychologue depuis des années, se fait prêter un appartement par sa sœur et reprend une activité rémunérée. Sa famille maternelle lui offre une première socialisation à la danse : à 12 ans, il se met à pratiquer la danse folklorique israélienne dans une école juive, où il y a « besoin de garçons pour le spectacle de fin d'année ». À 16 ans, il assiste à la représentation d'une compagnie qui le « bouleverse » au point qu'il décide de prendre des cours de danse contemporaine auprès de cette troupe. Il finit par y être engagé et y travaille pendant trois ans, ce qui lui permet de participer à des tournées internationales. Après s'être blessé au genou et à la suite de comportements problématiques de la part de la chorégraphe et directrice de la compagnie (« elle était abusive, nous harcelait psychologiquement tous les jours, c'était très dur »), David démissionne. Il passe des auditions auprès d'autres compagnies, qui n'aboutissent pas, avant de s'orienter vers une école de danse contemporaine, située en Belgique, qui l'attire par la diversité des cours proposés. Il y passe trois ans, retournant au Brésil tous les six mois. Une fois l'école terminée, il travaille pour différentes compagnies européennes, tout en restant basé en Belgique. Il rencontre, à l'âge de 29 ans, son actuelle compagne, une graphiste et enseignante en arts visuels de nationalité belge. Parallèlement à sa carrière de danseur-interprète, David suit un cursus pour devenir instructeur de Pilates et obtient un master de philosophie. Ces deux formations lui apportent un certain crédit auprès des chorégraphes qui l'engagent. Il crée notamment quelques *solis*, à partir de recherches autour de ses études en philosophie. En 2014, il devient assistant du

responsable artistique de la filière « danse contemporaine » d'une école professionnelle en Suisse romande. Il est aujourd'hui responsable académique de cette filière. Depuis la naissance de sa fille, en 2016, il se limite ses tournées au territoire européen et ne se rend au Brésil qu'une fois par an. Il a réduit son activité de danseur pour concilier au mieux le temps passé en Belgique auprès de sa famille et celui consacré à ses activités de responsable académique, en Suisse.

- 13 Notons que le modèle circulatoire de David est encore différent des deux précédents. Jouissant d'une origine sociale privilégiée, très bien doté en capitaux culturels, économiques et sociaux, il n'est jamais vraiment revenu dans son « Sud » et a développé sa carrière entre deux petits pays européens. Sur ces deux terres d'accueil, David a été valorisé comme importateur d'un capital symbolique exotique et original par sa dualité revendiquée de « brésilien et juif ». Il s'agit donc ici d'un troisième type de trajectoire, consistant à faire carrière sur les terres où l'on a exporté un capital initial (valorisation de l'exotisme, de l'authenticité, etc.) et accumulé un capital supplémentaire, institutionnel cette fois.
- 14 Ces trois parcours migratoires et les territoires circulatoires auxquels ils correspondent sont très différents. Les ressources dont les enquêtés ont hérité sont inégales et les réseaux qu'ils ont constitués sont diversement situés dans l'espace culturel. On peut toutefois repérer des récurrences : ces trois hommes sont racisés d'une manière ou d'une autre, ce qui peut constituer une marque d'authenticité vis-à-vis du marché occidental du travail artistique, leur corps attestant de (et essentialisant) leur singularité (Huggan, 2001). Dans le cas de Pierre-Antoine (P.-A.) et de David, on note des expériences préalables de migration/expatriation, ainsi qu'une période de déclassement. Pour l'un comme pour l'autre, on retrouve également l'importance du capital économique comme condition de possibilité d'une mobilité fructueuse dans les mondes de l'art : le salaire de manager dans le cas de P.-A. et le soutien familial dans celui de David leur ont permis d'intégrer des institutions professionnelles prestigieuses, loin de leurs bases (comédie musicale aux États-Unis, danse en Belgique). Dans le cas de Manuel, c'est plutôt un capital spécifique de musicien interprète qui lui a permis de profiter de la montée en légitimité de la musique afro-descendante des Caraïbes colombiennes dans l'espace international de la world music, et donc de s'acculturer aux façons de faire, de dire et de penser de ce monde de l'art en développement. Chez les trois, on peut repérer le rôle primordial de l'Europe. Les capitales culturelles ouest-européennes sont des lieux d'acculturation aux mondes de l'art professionnalisés et à leurs conventions, et donc des espaces d'accumulation de capital. Le passage par l'Europe occidentale aura permis à P.-A. et Manuel d'investir et d'entreprendre « chez soi » (pour P.-A., ce « chez soi » est largement reconstitué) tout en créant ou en développant des circuits internationaux. En ce qui concerne David, la mobilité professionnelle en Europe du Nord-Ouest relève plutôt de l'investissement d'un capital préexistant, un capital symbolique, exotique mais déjà « cosmopolite » (Bühlmann, David & Mach, 2013) de Brésilien ashkénaze né aux États-Unis et ayant grandi en partie en Europe. Il a finalement développé sa carrière selon une circulation internationale interne à l'Europe, entre deux petits pays très ouverts culturellement et très riches économiquement.

Toutefois, on ne ferait que la moitié du chemin analytique si l'on ne s'intéressait pas au contexte, à l'environnement dans lequel ces trois individus évoluent et avec lequel ils interagissent.

Contextes historiques internationaux

- 15 Dans un second temps, la mobilité de Pierre-Antoine se polarise entre la France et le Cambodge, pays qui le concernant s'inscrit à la fois dans une histoire personnelle et une mémoire collective. L'immigration de travail, par le biais de laquelle ses parents se sont installés en France en 1972, est assimilée à l'arrivée massive de réfugiés à partir de 1975, en lien avec l'instauration du régime des Khmers rouges jusqu'en 1990. Karine Meslin (2006) a décrit la mobilisation politique qui a entouré l'accueil des *boat people* : la France organise entre 1970 et 1990 l'arrivée de près de 47 000 ressortissants cambodgiens. Ces derniers bénéficient alors d'un traitement dérogeant au droit commun en vigueur (quotas délivrant le statut de réfugiés presque automatiquement, droit de travail immédiat), et qui permet par ailleurs à la France de redorer son image entachée par les guerres de décolonisation (Meslin, 2006). Ces dispositifs s'accompagnent en outre de discours qui participent à modeler certaines représentations des réfugiés du Sud-Est asiatique, dont on souligne le mérite et l'exemplarité (souvent au détriment d'autres nationalités) : des stéréotypes essentialisants que P.-A. s'attachera à questionner au gré de ses engagements artistiques et professionnels autour de la question de l'identité.
- 16 Si la nature et la durée du conflit au Cambodge produisent, chez les familles réfugiées, un sentiment « d'irréversibilité » (Meslin, 2011), le retrait des troupes vietnamiennes en 1989, suivi de la rédaction des accords de Paris sur le Cambodge, en 1991, ouvrent une première vague de retours. Une « remigration » (Mariani, 2012) est alors prise en charge par une partie des primo-arrivants, ou de leurs descendants, dont les dynamiques différenciées d'une génération à une autre convergent dans un même temps et selon une même échelle migratoire. Comme une poignée de jeunes diplômés, P.-A. a su tirer profit de rencontres qu'il a nouées, ainsi que des opportunités qui se sont présentées dans les réseaux diplomatiques, économiques, culturels et artistiques liant historiquement les deux espaces nationaux, pour s'engager à son tour dans une mobilité désormais « réversible ».
- 17 La socialisation de P.-A. auprès d'organisations internationales travaillant dans le secteur des arts a contribué, à ses yeux, à développer chez lui un nouveau « sentiment d'appartenance » au Cambodge, de par la proximité des trajectoires de remigration d'autres intermédiaires culturels qui croisent sa route. C'est tout particulièrement le cas du directeur de l'ONG cambodgienne qui le recrute et avec lequel P.-A. partage de nombreux éléments biographiques : double nationalité et francophonie, études de commerce et de management, profession, trajectoires familiales. Le recrutement dont a fait l'objet P.-A. peut être dit typique d'un fonctionnement cosmopolite qui est non pas « encastré dans des logiques nationales de formation et de carrière » (Mach, David & Bühlmann, 2011), mais repose sur d'autres sources de légitimité (notamment l'identité de P.-A. et sa polyvalence professionnelle). Il explique ainsi combien le réseau de la francophonie et l'Institut français ont été importants pour son insertion dans le monde des arts et de la culture traditionnels khmers à la fin des années 2000. Il considère enfin que son « apport français » est une valeur ajoutée décisive pour l'extension et le rayonnement, en France, des activités de l'ONG, dont le réseau était au départ principalement cambodgien et états-unien. Son retour au Cambodge intervient dans un contexte à la fois postcolonial (le Cambodge est indépendant depuis 1953, après quatre-

vingt-dix années sous « protectorat » français) et postconflictuel, qui favorise son intégration au sein d'une poignée d'institutions culturelles et d'élites professionnelles internationales. Pierre-Antoine contribue à dessiner et modeler ses propres canaux pour une collaboration bilatérale entre la France et le Cambodge, selon des espaces circulatoires articulant capital cosmopolite (Bühlmann, David & Mach, 2013) et capital d'autochtonie, ce dernier étant défini comme « l'ensemble des ressources que procure l'appartenance à des réseaux de relations localisées » (Renahy, 2010).

- 18 L'évolution de la carrière musicale de Manuel peut également être lue comme une conséquence de l'évolution du pays. Manuel s'identifie comme un individu d'origine afro-descendante, engagé pour la transmission du patrimoine afro-colombien ainsi que pour le développement social et économique de la région des Caraïbes par la culture. Toutefois, il faut noter que ces références identitaires et motivations personnelles s'imbriquent dans un processus historique plus large.
- 19 La construction de l'État-nation en Colombie, au cours des XIX^e et XX^e siècles, a principalement été pensée et réalisée en référence à une « nation métisse » occultant une logique de blanchiment par les élites locales, rendant invisible et ignorant institutionnellement les communautés afro-descendantes des régions périphériques (Wade, 1997). Avec la Constitution de 1991, l'État-nation colombien se définit cette fois comme multiethnique, multiculturel, et reconnaît des droits à la population afro-colombienne. L'ethnicité devient une thématique fondamentale et la musique des populations afro-descendantes est dorénavant intégrée aux discours sur l'identité nationale (Wade, 1997, 2000 ; Birenbaum, 2006).
- 20 Toutefois, comme le fait remarquer Élisabeth Cunin (2005), malgré des événements historiques marquants dans l'histoire des populations afro-colombiennes (abolition de l'esclavage, adoption de la république, puis affirmation du caractère multiculturel de la nation), « [ordre] social et [ordre] racial continuent à se superposer et le « noir » [à] incarner les échelons inférieurs de la hiérarchie sociale, économique, culturelle » (Cunin, 2005, p. 101). En effet, les récents processus sociopolitiques nationaux en faveur de la reconnaissance de l'héritage africain viennent se juxtaposer au racisme qui structure encore la vie quotidienne en Colombie (Maya, 2001), ainsi qu'au déplacement forcé des communautés afro-descendantes consécutivement au conflit armé qui touché le pays.
- 21 D'autre part, le marché discographique de la world music émerge à la fin des années 1980, selon une stratégie visant à créer des niches de diffusion, dans les pays du Nord, pour les musiciens venant des pays du Sud (Ochoa, 2003b, p. 28). La musique afro-colombienne devient alors visible au niveau international, grâce à ces nouveaux circuits internationaux. Ce rayonnement permet de célébrer le multiculturalisme et les « musiques de tradition » pour construire l'image d'une Colombie riche de sa diversité culturelle, malgré l'hétérogénéité des phénomènes violents (paramilitaires, narcotrafiquants, armée, guerillas, etc.) qui s'y déroulent (Ochoa, 2003a ; Salazar, 2020). Le gouvernement colombien promeut alors la culture comme vecteur de paix et l'utilise comme pour masquer la violence du conflit armé (Ochoa, 2003a ; Birenbaum, 2006). C'est au croisement de ces processus historiques et d'aspirations identitaires personnelles que se forge le travail musical de Manuel, qui s'oriente vers la production musicale et le management culturel sur la côte Caraïbes, et, plus particulièrement, son engagement en faveur de l'identité « afro » dans son travail musical.

- 22 Le grand-père de David quitte la Pologne en 1939 et rencontre, au Brésil, sa grand-mère, russe et également juive. Ses deux parents étant « *fully brésiliens* », David ne considère pas sa propre immigration en Europe comme un processus de « retour aux sources » ; il était cependant bien disposé à cette mobilité. Si « le fait de partir travailler à l'étranger [...] est le résultat d'un processus qui [...] met en jeu des catégories de pensée et de perception » (Colombi, 2016, p. 100), il est possible de distinguer plusieurs autres éléments susceptibles d'expliquer en partie le choix de David de se former dans cette école en Belgique. D'abord, des membres de sa famille ou des « connaissances » vivent dans des pays d'Europe occidentale et constituent pour lui des ressources importantes. Ces contacts lui offriront des solutions d'hébergement à travers le continent et seront autant de sources de réconfort moral lorsqu'au début de sa carrière il se trouvera parfois isolé. Ensuite, l'enseignement, au sein de l'école belge, est donné en anglais, une langue que David maîtrise déjà avant de migrer, ce qui n'est pas anodin. Enfin et surtout, ce sont les ressources symboliques associées à cette formation en Belgique qui ont suscité l'intérêt de David, notamment l'intégration « du pilates et de la philosophie » au cursus. Un danseur équatorien, également formé dans cette école belge, évoque l'image d'une danse contemporaine plus intéressante et progressiste en Occident que partout ailleurs. Cette « contemporanéité » (Barba & Savarese, 2017, p. 399) des cultures dansées conduit à leur hiérarchisation, les courants les moins récents se voyant « dépassés » (*Ibid.*, p. 399-400) et dévalorisés par rapport à la danse contemporaine enseignée en Europe, plus légitime internationalement.
- 23 Dans le cas du Brésil, difficile de dégager une histoire précise de la danse contemporaine en raison de la prégnance des danses plus traditionnelles (samba, capoeira, etc.) qui collent à l'image du pays. Quelques chorégraphes contemporains se dégagent cependant par leur rayonnement international. L'hégémonie et l'attractivité occidentales véhiculeraient donc un certain sentiment de légitimité culturelle et académique expliquant que l'on vienne se former en Europe et y immigrer, comme dans le cas de David. Plus particulièrement, les scènes belge et suisse se caractérisent par leur appartenance à deux petits pays riches. Elles présentent des traditions nationales d'excellence chorégraphique moins prononcées que celles d'autres pays comme la France, l'Angleterre ou l'Italie (malgré des figures phares comme Maurice Béjart ou Anne Teresa De Keersmaeker) et accueillent souvent favorablement des apports exotiques.
- 24 Comme on peut le constater, les trois cas examinés dans cet article décrivent des parcours individuels de mobilité qui s'inscrivent dans des territoires circulatoires fondés sur des contextes internationaux historiques, politiques et culturels très forts, notamment pris dans des rapports Nord-Sud complexes. Il ne s'agit donc pas simplement d'histoires individuelles, de parcours singuliers. Ces circulations internationales sont bien marquées par une toile de fond postcoloniale et par la persistance, dans les pays du « Nord », des représentations exotiques attachées aux ressortissants racisés des pays du « Sud ». Formant des territoires circulatoires modaux, un ensemble de relations internationales et translocales structurelles viennent donc cadrer le parcours singulier de chacun de nos enquêtés. Ceux-ci représentent une variante particulière d'intermédiaires des marchés du travail artistique (Jeanpierre et Roueff, 2014 ; Lizé, Naudier et Sofio, 2014), puisque leur légitimité vient aussi de leur exotisme et de leur capacité à valoriser cet exotisme, à le convertir en un capital symbolique sur leur territoire circulatoire. En tant

qu'intermédiaires *gatekeepers*, ces trois acteurs pratiquent l'import-export de conventions et ont la capacité de faire évoluer les mondes de l'art dans lesquels ils opèrent.

Import-export symbolique et évolution des conventions dans les mondes de l'art

Les trois enquêtés présentés dans cet article sont clairement des « agents doubles » en mesure de faire circuler des conventions (Delazay, 2016) d'un espace géographique et culturel à un autre. Ils sont capables d'opérer des « traductions », des adaptations, de mettre en œuvre des modalités d'organisation et de structuration d'un espace à l'autre, mais aussi de mobiliser des thématiques (ce dont on parle), des esthétiques (comment on en parle) et plus largement des façons de faire, de dire et de penser acquises dans un pays afin de les développer dans un autre.

Organisations, institutions

Pierre-Antoine, Manuel et David sont notamment en mesure, à des degrés divers, de façonner ou du moins d'orienter les institutions dans et/ou avec lesquelles ils travaillent, quant aux façons d'organiser l'activité culturelle ou encore aux contenus des formations artistiques.

- 25 Pierre-Antoine fait aujourd'hui le lien entre divers acteurs d'un réseau international et francophone dans le domaine des arts vivants, en étant à la fois artisan et garant de la professionnalisation de l'organisation cambodgienne. Sa socialisation et son intégration résultent d'un engagement au long cours, sur le terrain, passé à nouer et à approfondir ses contacts avec de nombreux intermédiaires, artistes et entrepreneurs culturels engagés dans la restauration des arts vivants au Cambodge depuis la fin des années 2000. Son recrutement, en 2010, dans une ONG phare du secteur en question, intervient au moment d'un remaniement tant managérial qu'esthétique, impulsé par un jeune directeur, récemment en poste. Son ambition est d'investir dans « l'expression artistique contemporaine » et d'insuffler une seconde vie à cette organisation, jusque-là consacrée à la recherche, en soutenant des artistes ayant survécu à la guerre, avant de se tourner vers la « renaissance des traditions culturelles ». Pierre-Antoine est d'abord recruté comme *Country Manager*, afin de renforcer l'ONG à Phnom Penh et Siem Reap. Il est rapidement nommé *Head of Creative Program* et conduit à jongler entre ses casquettes de manager et de créateur, pour un travail au plus près des artistes et des contenus proposés dans les circuits touristiques ou dans les productions contemporaines destinées à l'international. Cherchant à affirmer sa légitimité comme « autochtone » par l'apprentissage du khmer, il est à même de négocier de nouveaux partenariats en langues française et anglaise, qu'il maîtrise parfaitement. En 2018, la reconnaissance de la qualité de son travail mais aussi de bonnes relations avec sa hiérarchie lui valent de se voir confier l'organisation d'un premier festival consacré au Cambodge et plus particulièrement à la création artistique en contexte postconflituel, qui se tiendra à Paris, en 2018. Pour l'occasion, il organise la venue du Ballet royal du Cambodge à la Philharmonie de Paris, crée une quinzaine d'événements en partenariat avec des institutions telles que l'Inalco³ ou le musée Guimet et participe à la création d'une grande œuvre *requiem*, pour laquelle il est également assistant à la mise en scène, aux côtés d'un célèbre réalisateur cambodgien. Évoluant entre le Cambodge et la France, il

contribue donc à façonner le monde de l'art international du spectacle vivant contemporain dans ses conventions organisationnelles, dans la mesure où il a été recruté pour professionnaliser le secteur, en tant que manager de formation qui connaît également les « ficelles du métier » dans les arts dramatiques.

- 26 Manuel est l'un des acteurs culturels les plus influents de La Costa. Il a développé le principal marché culturel de la région, en partie grâce à un modèle économique de financement par projets portés par le gouvernement national et basé sur des principes d'« entrepreneuriat artistique » appelé *Economía naranja* (économie orange). Manuel bénéficie par conséquent de liens forts avec les secteurs public et privé. Le marché qu'il a créé fait partie du réseau des marchés culturels de Colombie ; il est devenu le principal réseau d'acteurs culturels de la région des Caraïbes à travers la participation d'artistes, de programmateurs, d'entreprises culturelles etc.
- 27 Manuel a par ailleurs fondé une « école de tambours » dans un village qu'il décrit comme « une communauté afro où historiquement on parle en jouant du tambour, en mangeant du poisson et en dansant le Bullerengue dans la vie quotidienne ». Cependant, il relève également la réalité sociale qui y est vécue et qui reflète les inégalités socio-économiques marquées de la ville ainsi que les pressions foncières du secteur privé sur les territoires historiques des populations afro-descendantes. Toutes ces raisons ont motivé Manuel à fonder cette école, qui enseigne la musique traditionnelle de La Costa aux jeunes de la région et crée des opportunités économiques. Ce projet est innovant dans le secteur, en ce qu'il associe développement social et musique traditionnelle. Plusieurs musiciens ont été formés dans cette école et sont désormais professionnellement actifs dans des groupes de styles musicaux différents. Manuel a ainsi contribué à structurer et à professionnaliser le secteur culturel de la région.
- 28 David, quant à lui, intervient principalement dans l'organisation de l'école où il travaille à travers la mise en place de nouveaux enseignements. Il explique comment l'intégration de modules de « bien-être » dans le programme du cursus s'ajoute à d'autres éléments similaires dans un but commun : « Toutes ces mesures – prof référent, physio, infirmière, diminution de la charge de travail [...] – c'est aussi en réponse [aux cas de *burn out*]. Comment donner le soutien aux étudiants pour gérer ça ? ». L'intérêt qu'il porte à ces questions de gestion est lié à la montée en responsabilités sur ses fonctions depuis deux ans. David essaye d'influencer positivement les conditions de travail et d'apprentissage qui impactent la santé des élèves ; il souhaite aussi « aplanir la hiérarchie » entre intervenant·e·s et élèves.
- L'institutionnalisation de ces pratiques de gestion physique et psychique (pilates, yoga, physiothérapie, cours de gestion du stress) montre la tendance de ce type de formation à dispenser de savoir-être liés à des « styles de vie » artistes, plutôt que vers des savoir-faire techniques spécifiques. Cette évolution est aussi le fruit de l'influence structurelle d'intermédiaires culturels et artistiques multipositionnés et aux nombreuses ressources, comme David.
- 29 Dernièrement, David a intégré dans le cursus des cours et conférences tournées vers les questions de sexisme et de harcèlement dans les rapports professionnels et de formation. Ces thématiques s'inscrivent dans l'éventail plus large des questions gravitant autour des notions de genre, qui comprennent des sujets comme les identités de genre. Il a également veillé à introduire des sujets relatifs à l'écologie et à la lutte contre le réchauffement climatique. Il se trouve que, depuis 2020, ces thématiques sont

transposées sur scène de façon récurrente sur la scène de la danse contemporaine en Suisse.

- 30 Les conventions organisationnelles propres aux mondes de l'art dans lesquels évoluent nos trois enquêtés ont donc été infléchies sous leur influence. Ces entrepreneurs culturels internationaux sont à même d'importer et de faire circuler des façons de faire et de penser le monde de l'art lui-même, ses structures, ses modèles économiques, ses institutions. C'est bien leur qualité « cosmopolite », leur capital symbolique accumulé « ailleurs » qui leur confère leur légitimité et leur permet de contribuer à façonner les institutions culturelles : structuration et professionnalisation du secteur à travers l'organisation d'un festival cambodgien à Paris pour Pierre-Antoine, explicitement recruté pour ses compétences managériales ; professionnalisation et développement d'un marché culturel du côté de Manuel, l'habitué du marché global de la world music, ou encore évolution du cursus et intégration de cours *lifestyle* à la formation professionnelle pour ce qui est du cas de David.

Esthétiques et thématiques

Nos enquêtés importateurs-exportateurs de normes et de conventions n'agissent pas seulement au niveau institutionnel. Ils influent aussi largement sur toute une esthétique, des formes musicales, théâtrales, chorégraphiques, des costumes, des décors, mais aussi des thématiques culturelles et sociales abordées ou évoquées dans les spectacles.

- 31 En tant que *Head of Creative Program*, Pierre-Antoine (P.-A.) reprend la scénarisation et la scénographie des spectacles joués chaque soir aux touristes du Musée national de Phnom Penh « pour élever le niveau ». Rompant avec certains tableaux « folkloristes » installés de longue date, morcelés et dépourvus de trame narrative, il développe des spectacles sur des thèmes qui demeurent traditionnels (*Grace and Grandeur*, *Soul of Fighters*), mais sont articulés de façon inédite autour d'une narration linéaire et de personnages davantage caractérisés. Sa bonne maîtrise de la langue et sa pratique de la danse classique khmère lui confèrent légitimité et autorité auprès des artistes, avec lesquels il prend régulièrement part aux cérémonies de *sampeah kru* (rituel de bénédiction des anciens maîtres de danse et de musique, performé avant les représentations) ; autant d'éléments qui participent de sa « khmérisation », en tant qu'artiste cette fois. Lorsque la direction de l'ONG lui confie l'écriture des spectacles d'une nouvelle troupe de percussionnistes et multi-instrumentistes entièrement féminine, il en salue l'initiative tout en cherchant à s'émanciper d'une injonction trop simpliste à ses yeux, consistant à « mettre à ces danseuses un tambour dans les mains au nom du *women empowerment*, très à la mode ». À côté de l'impulsion plutôt consensuelle donnée par l'ONG, il promeut l'expression d'une identité plurielle par opposition à une khmérité une et essentialisée, tout en apportant un engagement renforcé autour de thématiques environnementales, sociales (inégalités et minorités de genre) qui collent aux enjeux de la jeunesse urbaine contemporaine et à sa vision personnelle.
- 32 Après sa réorientation professionnelle de la finance vers les arts, P.-A. a été très tôt confronté aux stéréotypes à l'œuvre dans les milieux du cinéma et du théâtre, et a eu l'impression d'être recruté « pour jouer le chinois de service ». Il s'est alors progressivement engagé dans des projets alternatifs « loin de ces clichés-là ». À Paris, il

noue des liens avec des comédiens·nes, journalistes et militant·es antiracistes œuvrant à la vulgarisation des problématiques postcoloniales, tout comme le fait d'ailleurs David dans son propre milieu concernant les thématiques de genre. C'est finalement en France ou encore dans les réseaux francophones au Cambodge que P.-A. parvient le mieux à exprimer ses idées : l'Institut français lui offre ainsi, en 2019, un espace qui lui permet d'organiser un cycle de théâtre contemporain, dans un pays qui donne encore peu de visibilité aux arts de ce type. Il y donne ses propres pièces de théâtre, en khmer, ainsi qu'une création mise en œuvre avec une danseuse de Phnom Penh.

- 33 Chef et musicien d'un groupe de Bullerengue à Carthagène, Manuel revendique son origine afro-descendante. Il se considère comme transmetteur du patrimoine et acteur du développement socio-politique de la communauté afro-colombienne de la région, s'appropriant et diffusant les discours en faveur de la reconnaissance des populations afro-descendantes, dans le pays et à l'international. C'est pour lui un engagement très différent de son travail avec les cantadoras, qui visait à leur permettre d'accéder à la scène de la world music au début des années 2000, sans qu'une identité « afro » ne soit jamais clairement mise en avant. Par ailleurs, le groupe de musique dans lequel il évolue actuellement, a évolué dans son esthétique : les tenues de scène ainsi que les tambours portent les couleurs du panafricanisme (rouge, vert, noir et jaune), rompant avec l'esthétique officielle du folklore de la musique traditionnelle caribéenne, dont les chanteuses portent de longues robes fleuries aux couleurs vives et les hommes la tenue associant chemise et pantalon blancs, chapeau *vueltaio* et foulard rouge. Le groupe ajoute également de nouveaux instruments au trio de tambours afro-colombiens nommés *Alegre*, *Llamador* et *Tambora*, comme le *Tama*, petit tambour d'aisselle originaire d'Afrique de l'Ouest joué par Manuel sur scène, et les percussions de la *Batucada* brésilienne, créant ainsi une nouvelle sonorité.
- 34 Dans le cadre son école de musique, Manuel assure non seulement l'apprentissage de techniques instrumentales, mais transmet aussi des connaissances relatives au contexte politique, social et culturel du territoire, ainsi que des positions identitaires construites autour de la dimension d'afro-colombianité. Un jeune enfant, élève de l'école, explique : « Moi, je me sens fier parce que tous mes grands-parents, ma famille, sont noirs et eux avant, ils étaient gênés d'être noirs ». Les revendications identitaires et communautaires mobilisées par l'école sont véhiculées à travers l'enseignement du tambour et les représentations artistiques, employés comme outil de transmission du capital culturel et symbolique des musiciens aux nouvelles générations. En tant qu'entrepreneur culturel renommé, musicien et producteur, Manuel fait donc évoluer les conventions visuelles et sonores qui encadrent le monde artistique dans lequel il évolue.
- 35 En incorporant dans le programme de l'école de danse, des thématiques liées au genre, au sexisme et au harcèlement dans les rapports professionnels et de formation, David se positionne consciemment (?) dans l'« air du temps » au sein du champ. En effet, ces dernières années, en Suisse romande, se sont multipliées les pièces aux sujets militants relevant des études de genre. Pourtant, David dit n'avoir que peu d'influence sur le programme artistique de l'école, puisqu'il est responsable académique. Le responsable artistique et lui-même partagent cependant une vision esthétique similaire, car ils ont été formés dans la même école en Belgique et ont travaillé ensuite dans la même compagnie de danse. David évoque cette vision commune privilégiant la maîtrise

globale du corps sur l'apprentissage de techniques, refusant de « formater » les étudiant·es comme on le ferait dans les conservatoires, etc.

Du fait de sa position de responsable académique, mais aussi d'enseignant et intervenant en cours (il enseigne les « techniques de corps » et dispense aussi des « cours théoriques réflexifs » centrés sur le rapport hiérarchique du lien pédagogique), David s'inscrit totalement dans la ligne esthétique défendue et programmée par l'école, même si son rôle d'intermédiaire culturel, artistique et pédagogique se concentre plutôt sur des tâches organisationnelles et relationnelles.

Ainsi, nos trois enquêtés ont aussi eu, à des degrés divers, une influence sur les objets et esthétiques propres à leurs mondes de l'art, important des façons de faire et de penser et faisant évoluer les conventions relatives aux propriétés formelles des œuvres et aux thématiques abordées.

Styles de vie

Outre l'organisation des institutions et du marché de la culture dans leurs territoires circulatoires respectifs, outre une influence importante sur les contenus des productions artistiques, nos trois « agents doubles » enquêtés influent en fait sur les styles de vie dans leur ensemble qui sont attachés au travail artistique dans les espaces internationaux, transnationaux voire translocaux, qu'ils fréquentent. Les évolutions institutionnelles et esthétiques signent aussi une mutation dans les façons de dire, de faire et de penser.

- 36 Pierre-Antoine a constitué un réseau d'amis et de professionnels au sein de la communauté artistique locale, autour de personnalités reconnues parfois internationalement (cinéma et art contemporain), intermédiaires ou artistes, Khmers, binationaux ou expatriés. Il réside dans un appartement huppé de l'ancien quartier colonial de Phnom Penh et se rend souvent en province pour des événements culturels. Pierre-Antoine n'estime pas pour autant faire partie d'une « élite culturelle » cambodgienne, dans la mesure où les arts bénéficient de peu de soutien économique ou symbolique de la part du gouvernement. De même, il tient à distance la communauté des expatriés français (dont il fait pourtant partie), à laquelle il peut parfois reprocher son opportunisme. Il ajoute que son refus d'endosser le rôle de « sauveteur » quelquefois attribué à l'étranger (qu'il soit Khmer d'origine ou non) est structurant dans la façon dont il interagit avec ses collègues et vit sur place, « loin du cercle fermé des expats ». En traduisant le plus souvent possible ses créations en Khmer, il affirme son engagement à mettre en avant certaines problématiques – notamment genre, discriminations, sexualité –, jugées davantage sensibles dans le contexte d'une société traditionnelle et d'un gouvernement autoritaire, et ce hors cadre institutionnel, soit en son nom propre et dans un certain « don de soi ».
- 37 Il dévoile notamment publiquement son homosexualité et sa situation amoureuse – P.-A. est en couple avec un homme blanc, « éloigné de lui ethniquement » – lors de la sortie d'un podcast traduit en anglais et diffusé sur les réseaux sociaux. C'est là une façon indirecte d'aborder la question des stéréotypes et des discriminations raciales vécus dans le milieu gay et plus largement dans les relations amoureuses, avec une forte résonance dans le contexte contemporain postcolonial. Depuis 2019, face aux bouleversements induits par la pandémie de Covid 19, P.-A. continue de travailler pour l'ONG en free-lance (pour l'organisation de festivals « virtuels », notamment) et a

renoué par ailleurs avec l'ambition de développer des projets artistiques en solo, notamment dans le théâtre, toujours en lien avec l'Institut français de Phnom Penh.

- 38 Après avoir développé une carrière à l'échelle internationale au début des années 2000, Manuel a quant à lui importé dans sa région un modèle d'artiste-entrepreneur ainsi qu'une vision de la culture comme instrument de développement économique, culturel et social. À l'opposé du style de vie traditionnel, qui intègre la musique et la danse comme pratiques communautaires non commerciales, ce style de vie entrepreneurial s'impose comme une nouvelle convention dans le monde de l'art local. Son expérience d'entrepreneur culturel lui permet de gagner le soutien économique d'institutions gouvernementales, telles que le ministère de la Culture, les gouvernements régionaux et la municipalité de Carthagène, mais aussi d'acteurs culturels du secteur privé. Manuel vit toujours à Carthagène, dans un quartier de la classe moyenne supérieure bien différent de celui de son enfance, à proximité du centre historique et de la mer. Son prestige en tant qu'artiste et son expérience réussie en tant que manager et producteur l'ont conduit à rencontrer et côtoyer une élite culturelle locale, composée d'intellectuels et d'universitaires de la ville, d'hommes politiques, d'artistes, d'entrepreneurs et d'acteurs importants du côté des institutions et organisations culturelles de Carthagène, ce qui favorise également la réussite de ses projets locaux. Cette élite culturelle soutient une conception de la culture comme moteur potentiel du développement social et économique de la région Caraïbes, conduisant par exemple à la mise en place d'un master et d'un laboratoire de recherche en « Développement et Culture » dans l'une des principales universités privées de la ville, dans laquelle Manuel intervient fréquemment.
- 39 Grâce à sa carrière artistique et au réseau de contacts qu'il a développé, Manuel a pu s'insérer dans le réseau culturel de l'élite de Carthagène. Cela lui a permis de jouer sur les principales scènes artistiques de la ville, localisées principalement dans le centre historique où se concentre la capitale commerciale et touristique de la ville, mais aussi d'accéder à des contrats. D'autre part, Manuel a pu y influencer le type de performances artistiques promues au sein de ces espaces, et construit principalement autour de la musique traditionnelle et folklorique de la côte Caraïbes, tout en s'adaptant au goût de l'élite économique de la ville et des touristes en quête d'authenticité. Ces performances permettent de souligner et de renforcer la valeur du multiculturalisme officiel, sans toutefois représenter pleinement les goûts musicaux de la population de Carthagène en dehors du centre historique, où le genre musical de la *champeta*, inspiré des rythmes provenant du Congo, y est considéré comme un symbole de la culture populaire urbaine (Mosquera & Provensal, 2000) de la ville et qui, selon Élisabeth Cunin « ne correspond pas au paradigme folklorique et à l'image traditionnelle de la "musique noire" ». (Cunin, 2005, p. 101)
- 40 Le style de vie de David se construit désormais au gré de ses allers-retours entre la Suisse et la Belgique. Sa présence en Suisse est intermittente et strictement professionnelle – il se rend à l'école de danse quelques jours tous les deux mois –, mais contraste avec son engagement et un « don de soi » très marqué auprès des élèves. Il déclare en effet travailler entre treize et quatorze heures par jour lorsqu'il est à l'école : même quand il n'y enseigne pas, il passe ses journées à observer les cours, rencontrer des élèves et le personnel de l'école ou encore assister aux présentations de projets des élèves. Il se rend aussi très disponible pour les élèves, y compris lorsqu'il n'est pas présent : « *Je leur dis toujours que je suis là, même si c'est derrière l'écran, par mail.* » Si les

élèves le contactent, c'est bien plus souvent pour évoquer des soucis personnels (tout de même en lien avec la formation) que pour discuter d'aspects techniques liés à la danse. Cet engagement total de David envers les élèves relève d'un savoir-être lié aux pratiques du *care*, très présentes dans le champ de la danse contemporaine et encouragées institutionnellement dans cette formation. En effet, nous avons vu plus haut que David avait participé à l'évolution des conventions organisationnelles pour y intégrer de nombreux points relatifs aux styles de vie : alimentation, soins ou encore sensibilisation aux problèmes de discrimination. En plus de ces intérêts quotidiens, qui concernent la gestion corporelle ou encore des éléments plus militants, David adhère aussi à d'autres savoir-être partagés par les membres de l'école et du champ de la danse contemporaine. C'est par exemple le cas de ses préoccupations écologiques – il effectue désormais ses allers-retours entre la Suisse et la Belgique en train et non plus en avion. Sa situation relationnelle (en couple, mais pas marié, avec un enfant arrivé dans la trentaine) ou encore son style vestimentaire (très décontracté, parfois en habits de sport lorsqu'il est à l'école) le rapprochent d'autant plus du style de ses élèves et des autres membres du champ des arts vivants contemporains.

Comme on le voit, nos enquêtés ont aussi contribué à faire évoluer les conventions propres à leur monde de l'art en matière de style de vie, de manière d'être, de faire, de dire et de penser, y compris hors de la scène.

Conclusion

- 41 Nos trois enquêtés étaient bien disposés à prendre en marche le train du développement culturel et de la professionnalisation dans leurs mondes de l'art respectifs. Nous avons montré comment leurs parcours de vie s'étaient développés à partir de positions très différentes. Nous avons ensuite indiqué selon quelles modalités ces parcours s'inscrivaient dans des logiques migratoires ou des relations internationales à l'échelle géopolitique, pour structurer les contextes historiques et culturels dans lesquels travaillent nos enquêtés. Leurs propriétés individuelles sont donc bien ajustées à l'état du champ ou à l'évolution du monde de l'art dans lequel ils vivent. C'est ce qui leur permet d'agir efficacement en tant qu'intermédiaires, acteurs structurants des institutions qu'ils ont créées ou contribuent à développer, ce qui les distingue assez nettement de la notion beckerienne de « personnel de renfort » (Becker, 1988). En effet, comme l'ont montré les recherches récentes sur l'intermédiation (Lizé, Naudier & Sofio, 2014 ; Jeanpierre & Roueff, 2014), le pouvoir de distinction, de sélection et d'élection est caractéristique du travail des intermédiaires *gatekeepers*. Ainsi, nos enquêtés font évoluer les conventions dans leurs mondes de l'art, et donc les usages, sur les plans organisationnel et esthétique ou encore en matière de styles de vie, comme nous l'avons montré dans la dernière partie de cet article.
- 42 Les trois cas représentent des variantes de l'entrepreneuriat culturel et artistique international. Toutefois, certains éléments sont récurrents : nous avons affaire à trois hommes (plus ou moins) racisés, âgés de 35 à 50 ans, qui tous trois sont passés par plusieurs pays occidentaux au cours d'une première phase d'accumulation de capital social, économique et culturel. En outre, tous les trois ont « institutionnalisé » leur capital culturel d'une manière ou d'une autre, pour en fixer la valeur. Pierre-Antoine est diplômé de l'École supérieure de commerce de Paris. Il s'est ensuite reconverti via une école états-unienne de comédie musicale. Aujourd'hui, il mène des activités

managériales et entrepreneuriales dans une ONG importante. Manuel est le plus « entrepreneur » et le moins institutionnalisé des trois, au départ du moins. Il a néanmoins développé et structuré les institutions culturelles de sa région et travaille aujourd'hui avant tout comme directeur du Marché culturel des Caraïbes. David, quant à lui, a hérité d'un important capital culturel et économique ainsi que de fortes dispositions à la mobilité, qui lui ont permis de s'inscrire dans une école professionnelle en Belgique. Là-bas, il a accumulé un capital culturel institutionnalisé, labélisé, qu'il a pu réinvestir en Suisse, dans une école professionnelle.

- 43 Nos trois enquêtés ont donc la capacité de « transposer » les façons de faire, les valeurs et les normes ; de reproduire ou du moins de s'inspirer des organisations collectives dans lesquelles ils se sont formés dans les pays du « Nord », pour développer et « professionnaliser » leurs mondes de l'art dans ceux du « Sud », tout en important, dans le Nord, une « authenticité exotique » (Huggan, 2001) venue du Sud. Mais s'ils ont pu faire évoluer avec succès les conventions, les institutions, les esthétiques et les styles de vie au sein des espaces artistiques que traversent leurs territoires circulatoires internationaux, c'est aussi parce que leurs caractéristiques et dispositions sociales, héritées (notamment pour David et pour P.-A.) lors de leur socialisation primaire, et acquises (en particulier pour Manuel, mais cela est également vrai des deux autres) dans les instances de leurs socialisations secondaires, sont particulièrement singulières et ont produit un « sens du placement » (Bourdieu, 1979) bien spécifique, qui leur permet aujourd'hui de composer « le meilleur des deux mondes ».

BIBLIOGRAPHIE

- ATERIANUS-OWANGA A. (2017), « *Le rap, ça vient d'ici !* » *Musiques, pouvoir et identités dans le Gabon contemporain*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.editionsmsh.10414>
- BARBA E. & N. SAVARESE (2017), *I cinque continenti del teatro. Fatti e leggende della cultura materiale dell'attore*, Bari, Edizioni di Pagina.
- BECKER H. S. (1985), *Outsiders. Études de sociologie de la déviance*, Paris, Éditions Métailié, coll. « Observations ».
- BECKER H. S. (1988), *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, coll. « Art, histoire, société ».
- BIRENBAUM QUINTERO M. (2006) « La música pacífica al Pacífico violento: Música, multiculturalismo y marginalización en el Pacífico negro colombiano », *Trans. Revista Transcultural de Música*, (10) [En ligne] [consulté le 25 février 2021].
- BOURDIEU P. (1979), *La Distinction*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun ».
- BÜHLMANN F., DAVID T. et A. MACH (2013), « Cosmopolitan Capital and the Internationalization of the Field of Business Elites: Evidence from the Swiss Case », *Cultural Sociology*, VOL. 7, NO 2, P. 211-229.

- COLOMBI D. (2016), *Les usages de la mondialisation : mobilité internationale et marchés du travail en France*, thèse de sociologie, Institut d'études politiques de paris - Sciences Po. URL : <https://theses.hal.science/tel-03455166>
- CUNIN E. (2005) « De Kinshasa à Cartagena, en passant par Paris : itinéraires d'une "musique noire", la champeta », *Civilisations*, 53, p. 97-117.
- DELAZAY Y. & G. BRYANT (2016), « "Lords of the Dance" as double agents: Elite Actors in and Around the Legal Field », *Journal of Professions and Organizations*, 2016, 0, p. 1-19 [En ligne] doi : 10.1093/jpo/jow006
- HUGGAN G. (2001), *The Postcolonial Exotic. Marketing the Margins*, Londres, Routledge Publisher.
- JEANPIERRE L. & O. ROUEFF (dir.) (2014), *La Culture et ses intermédiaires : dans les arts, le numérique et les industries créatives*, Paris, Éditions des Archives Contemporaines.
- LIZÉ W., NAUDIER D. & S. SOFIO (dir.) (2014), *Les Stratèges de la notoriété : intermédiaires et consécration dans les univers artistiques*, Paris, Éditions des Archives Contemporaines.
- MACH A., DAVID T. & F. BÜHLMANN, (2011) « La fragilité des liens nationaux. La reconfiguration de l'élite du pouvoir en Suisse, 1980-2010 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 190, n° 5, p. 78-107.
- MARIANI L. (2012), « Identités narratives et identifications sensibles : itinéraires de migrants franco-cambodgiens de seconde génération à Phnom Penh », *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 28, n° 3, p. 86-106. DOI : <https://doi.org/10.4000/remi.6065>
- MESLIN K. (2006), « Accueil des *boat people* : une mobilisation politique atypique », *Plein droit*, n° 70, p. 35-39.
- MESLIN K. (2011), « Les réfugiés cambodgiens, des ouvriers dociles ? Genèse et modes de pérennisation d'un stéréotype en migration », *Revue européenne des migrations internationales*, vol 27, n° 3, p. 83-101.
- MORET J. (2009), « Mobilité, citoyenneté et internationalisme », *Terra Cognita, Revue Suisse de l'intégration et de la migration (Schweizer Zeitschrift zu Integration und Migration)*, no 15, p. 82-85.
- MOSQUERA C. & M. PROVENSAL (2000), « Construcción de identidad caribeña popular en Cartagena de Indias a través de la música y el baile de champeta », *Aguaita*, n° 3, p. 98-114.
- NAVARRO C. (2018), « Artistes de rap en mobilité : appartenances en scène », *Tsantsa*, no 23, p. 110-114.
- OCHOA A. M. (2003a), *Entre los Deseos y los Derechos. Un Ensayo Critico sobre Politicas Culturales*, Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- OCHOA A. M. (2003b), *Músicas Locales en Tiempos de Globalización*, Bogotá, Ediciones Norma.
- PERRENOUD M. & G. BOIS (2017), « Artistes ordinaires : du paradoxe au paradigme ? », *Biens symboliques/Symbolic Goods* [en ligne], n° 1. DOI : <https://doi.org/10.4000/bssg.88>
- PONROUCH J. (2009), « Entre retour au pays et visite des lieux de mémoire : le tourisme des Cambodgiens de France », *Diasporas. Histoire et sociétés*, no 14, p. 63-77.
- RENAHY N. (2020), « Classes populaires et capital d'autochtonie. Genèse et usages d'une notion », *Regards Sociologiques*, n° 40, p. 9-26.

RESTREPO L. A. M. (2001), « Memorias en conflicto y paz en Colombia: la discriminación hacia lo(s) "negro(s)" », dans *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*, Buenos Aires, CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

SALAZAR J. A. (2020), « Vivre ensemble en Colombie ? Le Plan Nacional de Música para la Convivencia (2002) », *Gradhiva*, n° 31, p. 92-111.

SAYAD A. (1999), *La Double Absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Liber ».

TARRIUS A. (1993), « Territoires circulatoires et espaces urbains : Différenciation des groupes migrants », *Les Annales de la recherche urbaine*, n° 59-60, p. 51-60.

TARRIUS A. (2001), « Le lien social fort comme préalable à la réussite économique », *Journal des anthropologues*, n° 84, p. 111-144.

TARRIUS A. (2010), « Territoires circulatoires et étapes urbaines des transmigrant(e)s », *Regards croisés sur l'économie*, 2010, vol. 2, n° 8, p. 63-70.

WADE P. (1997), « Entre la homogeneidad y la diversidad: La identidad nacional y la música costeña en Colombia », dans Uribe M. V. & E. Restrepo (dir.), *La Antropología en la Modernidad*, Bogotá, ICANH - Colcultura, p. 124-143.

WADE P. (2000), *Music, Race and Nation. Música Tropical in Colombia*, Chicago, University of Chicago Press.

WAGNER A.-C. (2011), « Les classes dominantes à l'épreuve de la mondialisation », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 190, n° 5, p. 4-9.

NOTES

1. Agence nationale de la recherche.
2. Tous les prénoms mentionnés dans cet article sont des pseudonymes.
3. Institut national des langues et civilisations orientales.

RÉSUMÉS

Cet article croise plusieurs recherches ethnographiques en cours pour analyser trois cas d'entrepreneurs de culture, à la fois artistes et intermédiaires sur des marchés internationaux du travail artistique, avec des fonctions de *gatekeepers*. En examinant à la fois les caractéristiques sociales et les parcours de vie de nos trois enquêtés, nous montrons comment ils ont, chacun à leur manière, développé des dispositions pour l'entrepreneuriat culturel, et grandement influé sur les conventions qui régissent les mondes de l'art. Mondes dans lesquels ils circulent et qu'ils contribuent à transformer en matière d'organisation, d'esthétique ou encore de styles de vie.

This paper crosses several ongoing ethnographic studies to analyze three cases of cultural entrepreneurs who are both artists and intermediaries in international art labor markets with

gatekeeper functions. By examining both the social properties and the life paths of our three individual cases, we show how they have, each in their own way, developed dispositions to cultural entrepreneurship and greatly influenced the conventions of the art worlds in which they circulate and which they contribute to transforming in terms of organization, aesthetics or even lifestyles.

Este artículo cruza varias investigaciones etnográficas en curso para analizar tres casos de empresarios culturales, tanto artistas como intermediarios en los mercados laborales internacionales del arte, con funciones de gatekeeper. Al examinar tanto las propiedades sociales como las trayectorias vitales de nuestros tres entrevistados, mostramos cómo han desarrollado, cada uno a su manera, disposiciones para el emprendimiento cultural y han influido en gran medida en las convenciones de los mundos artísticos en los que circulan y que contribuyen a transformar en términos de organización, estética o incluso estilos de vida.

INDEX

Palabras claves : mundos del arte, intermediarios, importación-exportación de convenciones, curso de la vida, capital internacional

Keywords : art worlds, intermediaries, import-export of conventions, life course, international capital

Mots-clés : mondes de l'art, intermédiaires, import-export de conventions, parcours de vie, capital international

AUTEURS

MARC PERRENOUD

Maître d'enseignement et de recherche Laboratoire capitalisme, culture et société (Laccus),
Université de Lausanne, Suisse.

Email : marc.perrenoud@unil.ch

CAROLE CHRISTE

Doctorante, Laboratoire capitalisme, culture et société (Laccus), Université de Lausanne, Suisse.

Email : Carole.Christe@unil.ch

MARYLOU CLER

Doctorante, Laboratoire capitalisme, culture et société (Laccus), Université de Lausanne, Suisse.

Email : Marylou.Cler@unil.ch

ROBERTO TORRES

Doctorant, Laboratoire capitalisme, culture et société (Laccus), Université de Lausanne, Suisse.

Email : Roberto.Torres@unil.ch