

# Démarches artistiques partagées #1 : des processus culturels plus démocratiques ?

PHILIPPE HENRY \*

Dans le cadre du projet *L'art en partage*, l'association ARTfactories/Autre(s)pARTs est à l'initiative d'un travail de recherche-action « sur le territoire de Marseille-Provence pour interroger la pertinence de l'ensemble des démarches qui inventent de nouvelles formes de démocratie artistique et culturelle avec leur territoire d'implantation et les populations »<sup>1</sup>. Projet portant sur la période 2012-2013, un temps fort de mise en visibilité est prévu pour le printemps 2012, clôturé par un colloque public sur le thème « *Démocratie artistique, un enjeu international* ». Pour le moins, une telle thématique revient à s'interroger sur l'implication – désirée ou réelle – d'un plus grand nombre dans les pratiques artistiques contemporaines. Vaste question, qui peut s'intéresser à l'activité même du spectateur mis au contact d'une œuvre d'art produite par des professionnels<sup>2</sup> ou aux nombreuses médiations qui permettent ou facilitent cette activité<sup>3</sup>. Il est également possible d'interroger l'importance actuelle des pratiques artistiques en amateur et la passion dont elles peuvent être l'objet<sup>4</sup>.

On peut tout autant examiner ce qui se désigne désormais sous l'appellation des démarches artistiques participatives ou partagées. De fait, toute une gamme de processus existe de nos jours et se trouve expérimentée avec des populations et dans des contextes divers (milieux scolaires, quartiers sensibles ou en réhabilitation, territoires ruraux, prisons ou hôpitaux, jeunes en insertion ou en échange international, personnes âgées, associations locales ou groupes sociaux particuliers...). Dans tous les cas, des non professionnels de l'art sont amenés à participer, avec leurs propres

singularités, à des canevas d'action initialement conçus et pour partie déjà composés par des artistes professionnels. Nous nous attacherons plus exclusivement dans ce texte aux processus dans lesquels les canevas d'action se construisent plus nettement dans et au fur et à mesure de l'interaction même entre des artistes et des non professionnels des mondes de l'art. L'intérêt pour notre propos de ces démarches artistiques, que nous qualifierons plus précisément de partagées, est justement de permettre de mieux interroger la notion de démocratie artistique. Leur originalité – qu'elles partagent d'ailleurs avec l'ensemble des démarches participatives – tient fondamentalement au fait qu'elles sont toujours intimement liées à un contexte particulier, la plupart du temps d'abord social et/ou territorial<sup>5</sup>. *A contrario* et même si elles conduisent bien à la production d'œuvres, celles-ci ne correspondent pas forcément aux qualités d'autonomie et de pérennité réclamées par la théorie moderne de l'art.

Cette double caractéristique les a rendues peu visibles en-dehors de leur contexte d'existence et très peu, voire pas du tout valorisées par une grande part des milieux artistiques professionnels et des institutions de légitimation associées. Du côté des pouvoirs publics, l'Etat s'en est encore très peu soucié, certains élus ou agents des collectivités territoriales se montrant par contre plus ouverts et actifs en termes de soutien ou d'initiative. Ces démarches constituent pourtant un remarquable terrain d'analyse, dans un environnement général où les conditions de production, d'échange et d'appropriation des biens artistiques et culturels connaissent de très fortes mutations. Elles permettent en tout cas de mettre au jour des modalités d'action artistique où l'enjeu toujours nodal de l'expérience esthétique et sensible est non dissociable de celui des formes actuelles de sociabilité, ni de celui du mode de construction identitaire que ces pratiques facilitent ou rendent possibles pour un plus grand nombre.

---

\* Philippe Henry a été Maître de conférences, habilité à diriger des recherches, au département Théâtre de l'Université Paris 8 – Saint-Denis. Il poursuit désormais à titre personnel ses recherches sur la socio-économie du spectacle vivant et les démarches artistiques en lien avec des populations d'un territoire donné.

<sup>1</sup> Document de présentation du projet en octobre 2011.

<sup>2</sup> Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris : la fabrique éditions, 2008.

<sup>3</sup> Serge Saada, *Et si on partageait la culture ?*, Toulouse : Les éditions de l'attribut, 2011.

<sup>4</sup> Marie Christine Bordeaux, Jean Caune et Marie-Madeleine Mervant-Roux, *Le Théâtre des amateurs et l'expérience de l'art*, Montpellier : L'Entretiens, 2011 ; Antoine Hennion, *La Passion musicale*, Paris : Editions Métailié, 2007.

---

<sup>5</sup> Sur l'importance prise aujourd'hui par la question de la territorialité, tant physique que sociale, du développement culturel et du rôle qu'elle joue dès à présent et pas seulement pour les démarches artistiques partagées, voir Philippe Henry, « Démocratisation et territorialité dans le spectacle vivant contemporain en France », *Registres 15*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, automne 2011, pp. 26 – 34.

## UNE HISTOIRE QUI NE DATE PAS D'HIER ET QUI RISQUE DE DURER UN CERTAIN TEMPS

Lors d'un séminaire de travail à l'issue des Rencontres des cultures urbaines à la Grande Halle de la Villette en novembre 1999, Catherine Trautmann, ministre de la Culture et de la communication de l'époque, attendait de celles et ceux qui « en l'absence de toute reconnaissance préalable ont investi des lieux, souvent des friches, pour leur donner une seconde vie, en instaurant une relation forte entre proposition artistique et population environnante [...] des suggestions mûrement débattues comme des fulgurances jaillies de l'instant qui servent le renouvellement de la politique publique en la matière »<sup>6</sup>. Si nous repartons de ce moment, c'est surtout pour indiquer qu'une pluralité d'expériences s'est développée dès le milieu des années 1980 dans notre pays. Elles voulaient bien sûr explorer de nouvelles esthétiques, mais d'abord au travers de nouvelles relations entre l'activité artistique et d'autres dimensions de la vie sociale, en ouvrant par là de nouvelles modalités d'inscription de l'art dans la société<sup>7</sup>. Pas seulement présentes dans le mouvement qui s'esquisse alors en France des friches culturelles, ces démarches sont particulièrement imprégnées par l'idée d'envisager « d'une manière plus interactive et plus symétrique [...] les rapports entre l'art, les populations et leurs territoires de vie, même si cette visée comporte une part d'idéal dont il faut évaluer les conditions réelles de possibilité »<sup>8</sup>.

C'est justement suite à ce premier moment de réflexion commune que l'association Autre(s)pARTs a été créée, en novembre 2000, dans le but d'affiner la réflexion et de promouvoir les expériences déjà réalisées ou qui se mettaient alors en place<sup>9</sup>. Si la rencontre internationale sur les Nouveaux Territoires de l'Art de février 2002 à la friche la Belle de Mai à Marseille constitue un autre moment décisif de mise en visibilité de ces questions, le manifeste de février 2003 des 10

<sup>6</sup> Allocution introductive lors du séminaire *Nouvelles formes – nouvelles pratiques. Les conditions de l'expérience*, à l'initiative du ministère de la Culture et de la Communication et organisé par le Parc de la Villette les 18 et 19 novembre 1999.

<sup>7</sup> Nous n'insisterons pas sur la reprise de cette question, sous la terminologie des « Nouveaux Territoires de l'Art », par Michel Duffour, secrétaire d'Etat au Patrimoine et à la Décentralisation culturelle entre 2000 et 2002, et sur son abandon jusqu'à aujourd'hui par les gouvernements suivants.

<sup>8</sup> Philippe Henry, *Quel devenir pour les friches culturelles en France ?*, Vol.1 – Rapport de synthèse, [www.artfactories.net](http://www.artfactories.net), 2010, p. 6.

<sup>9</sup> Membre fondateur de l'association Autre(s)pARTs, nous avons déjà esquissé en septembre 2000, juste avant la fondation de cette association et suite au séminaire de novembre 1999, une première problématique d'ensemble à propos de ces expériences. Voir Philippe Henry, « Nouvelles pratiques artistiques et développement culturel. Simple aménagement ou réelle mutation ? », *Théâtre / Public* n° 157, janvier-février 2001, p. 63-72. Se reporter également à Philippe Henry, « Arts théâtraux : des projets pour d'autres rapports à l'art et aux populations ? », in Olivier Donnat et Paul Tolila (dir.), *Le(s) publics de la culture*, CD-Vol. II, Paris : Presses de Sciences Po, 2003, p. 195-202.

*propositions d'Autre(s)pARTs pour une autre relation à l'art et aux populations* précise la voie explorée. Ainsi et au nom de l'association, la Proposition 1 *Elargir notre conception de l'art pour renouveler l'institution culturelle* « soutient une conception où la co-génération des processus artistiques par des artistes professionnels et d'autres acteurs sociaux est centrale, la production d'une manifestation ou d'une œuvre artistique matérialisée apparaissant comme un moyen (souvent d'importance d'ailleurs) pour scander ce type de démarche ». La Proposition 2 *Aller de la démocratisation de la haute culture à une véritable démocratie culturelle* exhorte à « désormais situer le centre de gravité des démarches artistiques sur les parcours relationnels qui cherchent à renouveler nos modes de symbolisation et de socialisation. La question de l'éprouvé sensible, propre à chacun mais qui s'agit ensemble, nous semble particulièrement décisive ». La Proposition 3 *Pour une refonte administrative face à l'extension du champ artistique et culturel* prône « la notion générique de projet de développement artistique et culturel, en lien avec des populations ou des territoires situés ». Toujours au plan des principes, la Proposition 5 *Vers de nouvelles formes d'organisation professionnelle* souligne enfin combien « le champ artistique et culturel peut être le laboratoire affirmé d'un mode de formation, d'emploi et de rémunération mieux adapté à notre société d'innovation et de mobilité ».

On peut entendre dans ces orientations un écho transformé, dans un tout autre contexte historique, de thèmes soutenus par les mouvements – en particulier européens – de contre-culture des années 1970. L'idée que la créativité individuelle, mobilisée dans un projet collectif trouvant une forme propre d'autogestion, est source d'émancipation aussi bien personnelle que plus largement sociale reste ainsi un trait sous-jacent et dans de nombreux cas explicite des démarches artistiques partagées. La référence à l'éducation populaire est également souvent présente, en lien surtout avec les thèmes de l'après Seconde guerre mondiale d'une meilleure démocratie culturelle et d'une émancipation citoyenne<sup>10</sup>. Par contre et alors même que l'appartenance de ces démarches à l'économie sociale et solidaire est de plus en plus revendiquée, la référence à la tradition de l'associationnisme du début du 19<sup>ème</sup> siècle et de l'organisation coopérative à partir de sa seconde moitié est très largement méconnue et donc ignorée<sup>11</sup>. S'il n'entre pas dans l'objet de ce texte de développer ce dernier point, il nous semblait utile de le signaler. Ne

<sup>10</sup> De la fin du 19<sup>ème</sup> et au début du 20<sup>ème</sup> siècles, l'éducation populaire se fonde en effet surtout sur les thèmes d'une instruction morale et culturelle ou d'une éducation civique, encore très largement conçues comme descendant des classes cultivées vers le peuple. On trouvera trace de ces questions dans Françoise Liot (coord.), *Projets culturels et participation citoyenne*, Paris : L'Harmattan, 2010.

<sup>11</sup> Voir à ce sujet, Cyrille Ferraton, *Associations et coopératives. Une autre histoire économique*, Ramonville Saint-Agne : Éditions érès, 2007.

serait-ce que pour souligner l'existence d'un terreau historique mouvementé et l'interdépendance d'une pluralité de dimensions dès qu'on souhaite mettre en œuvre des processus qui allient la créativité artistique et sensible de chacun, le désir d'une émancipation personnelle plus affirmée et la volonté de contribuer à un développement plus solidaire de nos sociétés.

Dans le même temps, on peut relier les options avancées par l'association Autre(s)pARTs avec le thème débattu au niveau des instances internationales du lien entre la diversité culturelle et la dignité humaine. La reconnaissance institutionnelle la plus aboutie de ce thème est aujourd'hui contenue dans la *Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles*, approuvée par l'Unesco en octobre 2005 et entrée en vigueur en mars 2007. Son expression collective la plus avancée se trouve en particulier dans la *Déclaration de Fribourg* de mai 2007 concernant les droits culturels. En tant qu'ils touchent au plus intime de la personne et de ses relations aux autres, les droits culturels apparaissent en effet comme une dimension essentielle des droits de l'homme. Un développement réellement basé sur ces droits devrait donc se fonder sur la reconnaissance des capacités propres dont chacun dispose de par son identité culturelle. Certes, celle-ci est pour partie héritée, mais elle représente surtout une liberté et une responsabilité personnelles, constamment amenées à se construire et à s'enrichir au contact d'autres identités, tout autant respectables en dignité. Argumentaire encore trop peu connu dans notre pays, il apparaît pourtant en résonance directe avec notre propos sur les démarches artistiques partagées.

Une synthèse concernant l'apport des droits culturels à un développement basé sur la personne met en exergue quatre traits centraux, qu'il nous semble ainsi instructif de largement citer :

« 1/ *L'exercice des droits culturels garantit la valorisation des liens entre les personnes et leurs milieux.* Cela signifie le respect : de l'identité des personnes et des communautés et de la spécificité que peut apporter chaque acteur ; de leurs libertés et capacités de choisir leurs valeurs dans le respect des droits d'autrui, ainsi que les ressources culturelles qu'elles estiment nécessaires pour exercer leurs droits, leurs libertés et leurs responsabilités ; de leurs libertés et capacités de s'organiser selon des structures et institutions démocratiques les mieux appropriées.

2/ *Les droits culturels sont des liens multifonctionnels : ils garantissent des accès, dégagent des libertés et identifient des responsabilités accrues.* En garantissant des accès aux autres et aux œuvres, les droits culturels permettent le *croisement des savoirs*, sans lequel un homme n'est rien à ses propres yeux comme aux yeux des autres. Une personne isolée des liens qu'elle reconnaît et choisit est jugée comme incapable car elle ne peut exercer ses libertés, ni être membre d'aucune société.

3/ *Le respect des droits culturels est inséparable de la valorisation de la diversité culturelle.* La diversité

culturelle est créée, entretenue et développée par les personnes et elle doit rester au service des personnes. Les libertés culturelles impliquent une possibilité et une capacité de choix dans une diversité de ressources culturelles de qualité. Le droit à la langue n'est pas qu'un droit à côté d'autres, c'est l'accès à une capacité qui ouvre sur toutes les autres [...].

4/ *L'exercice des droits culturels est constitutif de la communication.* Ils permettent à chacun de se nourrir de la culture comme de la première richesse sociale et d'y contribuer ; leur exercice constitue la matière de la communication, avec autrui, avec soi-même, par les œuvres. C'est pourquoi il convient, quel que soit le domaine considéré, d'accorder une priorité stratégique au *couple de droits information et éducation (formation)*, sans lequel les personnes n'ont pas accès à leurs autres droits. »<sup>12</sup>

Entre utopies d'hier, d'aujourd'hui et pour demain<sup>13</sup>, les démarches artistiques partagées ne manquent donc pas de références idéologiques. Celles-ci sont d'ailleurs autant d'options politiques, au sens d'une manière de concevoir et de tenter de mettre en acte un vivre ensemble soutenable et qui prenne en compte la singularité ouverte aux autres de chacun<sup>14</sup>.

Héritières d'une tradition qui remonte au moins au début du XXe siècle et des formes les plus actives de l'éducation populaire, désormais reliées aux combats pour le développement des droits culturels, des équipes artistiques et des lieux culturels inscrivent donc, au cœur de leur projet global et depuis désormais plus de trente ans, la nécessité renouvelée d'une mise en interaction de dispositifs ou d'œuvres, proposés par des artistes professionnels d'une part, avec des populations locales dans leurs propres territoires de vie d'autre part. Mais vouloir multiplier les coopérations artistiques et culturelles entre professionnels et non professionnels de l'art est une chose. Les difficultés de concrétisation de cet idéal n'en sont pas moins nombreuses et très réelles. Toute une série de conditions est à considérer pour que ce type de rencontre soit possible et profitable pour les différentes parties.

Il faudrait en particulier mieux comprendre une tension constitutive de ces démarches. Par principe, tout projet artistique de cet ordre se confronte aux différences d'appréhension et de mobilisation du processus par chacun des acteurs sociaux concernés, selon ses propres

<sup>12</sup> Institut interdisciplinaire d'éthique et des droits de l'homme, *L'approche basée sur les droits de l'homme en développement. Un renouveau grâce à la prise en compte des droits culturels ?*, Document de synthèse 19, Université de Fribourg, 2010, p. 4.

<sup>13</sup> Dans l'optique des droits culturels, voir par exemple Jean-Michel Lucas, « Pour une politique culturelle du vivre ensemble », *Mouvement* n° 56, juillet-septembre 2010, p. 98-102.

<sup>14</sup> Ceci dit, on peut également émettre un doute sur les vertus de la démocratie culturelle, si le thème de la diversité vient totalement recouvrir la persistance de très fortes inégalités entre les personnes dues aux positions sociales qu'elles occupent. Voir Pierre Baracca, « Le sociologue et l'animateur ou l'observateur et l'action », in Françoise Liot, 2010, *op. cit.*, p. 49-60.

priorités, valeurs et modes d'action, bref selon sa propre identité culturelle.

Les propositions faites par les artistes relèvent en tout cas d'une culture spécifique, où sont centraux les thèmes de la singularité, de la créativité, de l'écart à ce qui se fait déjà, ou encore de l'intensité de l'expérience vécue. D'un autre côté et sans pour autant que ce soit systématique, les publics auxquels s'adressent ces démarches appartiennent souvent à des catégories sociales défavorisées, en tout cas en butte à des problèmes de reconnaissance. Ces derniers portent autant sur la culture spécifique de ces personnes et donc aussi sur les capacités non utilisées de leur identité culturelle, que sur les inégalités de situation ou de traitement dont ils souffrent par rapport à d'autres personnes ou groupes sociaux. C'est donc toute la problématique sociopolitique des situations et des échanges inégaux entre humains qui se trouve également souvent (ré)activée dans les processus de co-construction de projets artistiques. Dans tous les cas, la question de la diversité culturelle des acteurs sociaux impliqués se trouve posée.

Chaque projet partagé se trouve ainsi plus ou moins, mais d'emblée, entraîné dans une dynamique spécifique de confrontation et de brassage d'identités culturelles diverses. L'explicitation, la problématisation et la prise en charge concrète de cette dynamique sont très variables selon les cas. Le droit d'expression et de créativité propres des artistes est en tout cas directement confronté à ce même droit potentiel pour chaque personne. Dans certains cas, le projet proposé par l'artiste peut même devenir un catalyseur de ce droit.

Les initiatives qui cherchent une plus grande symétrie entre propositions artistiques et populations de territoires donnés (au premier rang, les démarches artistiques partagées) sont donc nécessairement des projets « faits sur mesure », en relation directe avec les caractéristiques culturelles des personnes qui y participent, mais aussi avec les traits sociologiques ou morphologiques d'un territoire donné, d'un quartier par exemple. Au travers de ces initiatives, des pratiques de transversalité et de décloisonnement se trouvent alors en jeu, chaque contexte local singulier étant porteur de ses propres possibilités et limites en la matière. On voit toute la complexité, simultanément artistique et culturelle, individuelle et collective, politique et sociale, des projets qui nous intéressent ici. On pressent également les compétences plurielles (artistiques bien sûr, mais aussi relationnelles, humaines, organisationnelles...) qu'il est nécessaire de mobiliser. Ce n'est pas un hasard si ce sont souvent des artistes ou des équipes aguerris et déjà très expérimentés dans le maniement des situations d'échange et de porosité interculturelles qui portent contre vents et marées ce type d'initiatives. Fréquemment d'ailleurs et y compris pour des raisons économiques, les équipes artistiques concernées par les démarches artistiques partagées développent, directement ou non à partir des résultats de celles-ci, des formes artistiques (par exemple édition de livres ou de DVD, films, spectacles) plus facilement intégrables aux circuits usuels de la production et de la diffusion culturelles.

Il y a en tout cas à s'interroger sur les conditions sous lesquelles les démarches artistiques partagées ont les meilleures chances d'instaurer une relation suffisamment symétrique entre artistes professionnels et autres acteurs sociaux, pour que chacun puisse y trouver un lieu d'expression, d'ouverture et d'enrichissement de sa propre identité culturelle. Il y a également à mieux repérer et comprendre, dans le déroulement même de ces démarches, les moments qui sont plus délicats, en particulier au titre de la dynamique de brassage culturel qu'elles révèlent nécessairement, et par quels moyens ou quels dispositifs les équipes arrivent, malgré tout, à les construire et les développer. Il y a tout autant à évaluer en quoi ce type de démarches est finalement autre chose qu'un simple complément à la production et à la diffusion d'œuvres artistiques réalisées par des professionnels, qui s'arrangeraient du thème contemporain de la diversité culturelle. En quoi, finalement, elles constitueraient un pôle essentiel pour notre présent et notre futur proche, qui devrait être reconnu et soutenu pour ses capacités propres à construire une démocratie artistique et culturelle vraiment digne de ce nom.

## DES PRINCIPES A L'EPREUVE D'UN CAS REEL

Nous présenterons maintenant un cas qui relève, pour nous, d'une démarche artistique partagée. Non pas qu'il soit à prendre comme modèle, mais parce qu'il nous semble bien montrer, dans sa singularité même, l'intérêt et la complexité de ce genre de processus. Il illustre tout autant leurs limites et les inévitables écarts aux principes généraux, dès qu'on entre dans le concret d'un projet qui se réalise vraiment sur un territoire donné. Nous nous en tiendrons à la présentation d'éléments descriptifs portant sur le cadre et le déroulement de ce projet particulier.

Une partie du groupe artistique marseillais déjà très expérimenté *Les Pas Perdus* (Guy-André Lagesse, Jérôme Rigaut, Nicolas Barthélémy ; Dorine Julien, directrice de production), association créée en 1989, a été mise en contact, en fin 2006 et par une artiste ayant été en résidence à Béthune, avec la ville de Bruay-la-Buissière et la Communauté d'agglomération Artois Comm<sup>15</sup>. Celles-ci ont le projet de sauvegarder et de réhabiliter la Cité des électriciens, première cité ouvrière du bassin minier du Nord-Pas-de-Calais, bâtie entre 1856 et 1861. Celle-ci est aujourd'hui largement à l'état d'abandon, bien qu'elle reste résiduellement habitée. Le projet de réhabilitation porte partie sur des logements et partie sur un programme d'aménagement culturel autour de l'héritage de l'habitat minier.

La politique culturelle de la ville se fonde de longue date sur l'existence d'équipements spécifiques et sur la

<sup>15</sup> Pour la présentation de ce cas, nous prenons appui sur l'atelier de réflexion que ARTfactories/autre(s)pARTs a mené le 16 septembre 2011 à Bruay-la-Buissière sur le thème *Quand les commanditaires, développeurs culturels et artistes se mettent à marcher ensemble. Quelques pistes !*. Voir également *Une œuvre de presque rien et de pratiquement tout*, cahier spécial n° 61, *Mouvement / Les Pas Perdus*, octobre-décembre 2011.

vitalité de nombreuses associations locales, avec plus récemment la mise en place d'un service culturel municipal. En complément de cette approche finalement assez familière dans le contexte français, elle soutient également quelques projets de longue durée (quatre ans), qui se renouvellent au fil du temps mais associent toujours une question patrimoniale, susceptible d'intéresser la population locale, et une équipe artistique. On se trouve donc dans le cas d'un portage politique assumé de ce type de projet, avec des moyens budgétaires affectés et la possibilité de mobiliser les services techniques ou généraux de la municipalité si nécessaire. Dans le cas d'espèce, le fait que la Cité des électriciens fasse partie depuis 2002 du dossier de demande de classement du bassin minier au Patrimoine mondial de l'Unesco et son inscription à l'inventaire supplémentaire des monuments historiques (avec un classement accordé en 2009) ont encore renforcé la volonté de la ville et de l'agglomération de lui redonner une visibilité et de la réinscrire dans le développement actuel de la cité.

Ce cadre posé, il n'y a pas eu de commande publique plus précise à l'endroit de l'équipe artistique, sinon celle de recréer un flux d'attention et d'intérêt pour cette Cité et tout particulièrement de la part du plus grand nombre possible des Bruaysiens. Une étude préalable et rétribuée est engagée en 2007, suivie par un renouvellement de contrat chaque année. À l'occasion de deux séjours de deux semaines à chaque fois, l'équipe artistique développe alors une prise de contact et des échanges avec les derniers habitants de la Cité, avec ceux d'une cité minière moins ancienne et déjà réhabilitée de l'autre côté de la rue, avec également diverses personnes membres d'associations ou responsables d'organisations ou d'équipements locaux. Des actions particulières sont menées, comme des prises de photos ou la réalisation de vidéos.

Va alors peu à peu émerger l'idée d'une *Zone d'Anniversaire Concerté* (ZAC) spécifique, événement sur trois semaines en septembre 2008, en lien avec les journées du patrimoine et avec l'aide d'artistes amateurs ou non de Bruay et des environs. S'appuyant sur l'image d'un chantier, la ZAC va rassembler des propositions telles qu'une visite guidée de la Cité, des ateliers créatifs mis à la disposition des passants, des studios de prise de vue ou de son sur les souvenirs de chacun et sa vision de l'avenir... De "La Boutique-Souvenirs d'Avenir" au "Cabinet des Faisabilités", en passant par la "Cabine d'essayage des Vœux et des Voix" et le "Studio infographique de l'Humaine Lumen", enfants, jeunes et adultes partagent leurs suggestions et repartent avec leurs souhaits et témoignages enregistrés sur CD ou imprimés sur une carte postale. Une occasion aussi pour *Les Pas Perdus* de multiplier les contacts et de constituer un bottin de relations pour la suite du projet.

Suivront en 2009, selon un rythme désormais régulier de présence sur place de l'équipe artistique deux semaines tous les deux mois, plusieurs autres actions. L'aménagement d'un des anciens logements de la Cité en une "Maison au courant", lieu tapissé des images des habitants prises lors de la ZAC et tout particulièrement

consacré à des échanges sur des idées d'aménagement créatif ou poétique pour tel ou tel espace particulier du site. Dix-huit projets, toujours réfléchis et mûris entre les trois artistes de l'équipe et une personne singulière, parfois pendant plus d'un an, vont ainsi voir le jour en 2010 et 2011 et transformer peu à peu la partie non habitée de la Cité en un "Jardin des souhaits bricolés". D'autres idées n'ont pas abouti, au-delà des échanges initiaux. Dans tous les cas, chaque personne aura eu l'occasion de devenir un "occasionnel de l'art", à partir du travail de confrontation entre ses propres rêves et désirs, ses propres savoir-faire aussi, et ceux des artistes professionnels ayant en charge le projet d'ensemble. Cette partie du site, ainsi aménagée temporairement et désormais clôturée, fera l'objet d'une composition globale pour permettre une "Promenade", parcours ouvert tous les jours au public de juin à septembre 2011. Des manifestations ont également été organisées au fil des mois sur le site, en particulier avec des sociétés musicales locales et leurs propres publics.

Lors d'un temps de réflexion sur l'ensemble du projet, un des directeurs des affaires culturelles impliqués dira combien « avec si peu sur le plan administratif, on peut faire tant de choses ». On peut ajouter que les coûts d'investissement et de fonctionnement directement consentis (de l'ordre de 400.000 € sur trois ans, hors mises à disposition techniques et humaines de la municipalité) restent modestes, quand on pense simplement au succès de la ZAC de 2008 et au fait que plus de 15.000 personnes ont été accueillies sur le site de la Cité depuis le début du projet.

Alors qu'une étude de faisabilité pour la requalification d'ensemble du site est désormais en cours, la ville souhaite prolonger la démarche entreprise en invitant d'autres artistes, toujours dans l'optique de garder l'esprit d'un travail avec les habitants et d'être aussi l'affaire de tous les acteurs culturels de la ville. Si les installations les plus fragiles du projet porté par *Les Pas Perdus* seront démontées, d'autres seront gardées et peut-être à terme intégrées au nouvel aménagement général du site. Mais ceci est une autre histoire.

## **DES CONDITIONS DE MISE EN ŒUVRE ET DE FONCTIONNEMENT A INTERROGER**

Le cas particulier que nous venons de présenter pointe une série de dimensions et de questions qu'on retrouve fréquemment dans les démarches artistiques partagées. Depuis quelques années, des comptes rendus plus analytiques et des essais de synthèse convergent en effet sur un certain nombre d'aspects concernant les enjeux et le déroulement de ces démarches. Touche après touche, ils dessinent un paysage qui réinscrit ces expériences, tout en laissant à chacune sa propre singularité, dans une problématisation plus générale dont il s'agit maintenant de dégager des traits récurrents et centraux<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Pour cette partie et outre les textes déjà signalés à propos de ces démarches, nous nous sommes tout particulièrement appuyés sur des documents et événements tels que : *Projets culturels et*

Par référence au principe de l'égalité de principe des intelligences et des savoir-faire, ces projets se fondent d'abord sur une relation qui se construit de personne à personne, même si le rôle que chacune tient dans ses propres organisations d'appartenance et les possibilités d'action associées sont également à considérer. L'impulsion initiale provient généralement d'une personne ou d'un très petit nombre, mais c'est à une pluralité différenciée que chaque projet se trouve très vite confronté : habitants d'un territoire donné ou bien personnes volontaires ou sélectionnées qui seront les participants et les bénéficiaires directs du projet ; commanditaires institutionnels (pouvoirs publics ou fondation par exemple) ou civils (association locale ou groupe de citoyens par exemple), dans lesquels on trouvera généralement les principaux financeurs du projet ; artiste(s) ou équipe artistique en charge de la démarche d'ensemble et de la mise en œuvre des actions concrètes qui donneront véritablement corps au projet ; personnels d'organisations (théâtres, centres sociaux, écoles par exemple) apportant leur concours ou leurs compétences tant au titre de la médiation entre les artistes et les populations directement concernées que sur le plan d'une aide logistique et technique pour la réalisation d'actions liées au projet.

Cette simple énumération montre que chaque projet relève foncièrement d'un montage partenarial où la place et la responsabilité de chacun doivent être précisées, alors même que le projet se construit peu à peu et que tous ses éléments, par nature, ne peuvent pas être déterminés au départ. Une seconde caractéristique s'affirme en effet dès l'origine de ces démarches. Il s'agit de tenir compte autant des capacités non encore forcément exprimés des participants directs au projet, que de la volonté de décalage, de transposition, de mise en forme poétiques qui se trouve justement au cœur de l'enjeu et de la compétence des professionnels de l'art qui s'engagent dans le processus.

Dans tous les cas, l'importance d'un partenaire et de médiateurs locaux, déjà inscrits dans la problématique ou/et la territorialité concrètes que le projet va

questionner, n'est plus à démontrer. Ils constituent un atout très précieux pour des équipes artistiques qui ne seront souvent présentes que pour un temps et qui auront à établir très vite des contacts avec des personnes qu'elles vont avoir à découvrir. La situation d'un artiste trop solitairement confronté à une situation ou à des personnes singulières peut se révéler très vite conflictuelle ou source d'un repli sur soi, la plupart du temps dommageable au projet lui-même.

D'entrée de jeu, on se trouve ainsi dans une problématique qui relève d'un véritable art de composer, dans les différentes acceptions possibles. De ce point de vue, l'emploi par les équipes du terme de bricolage désigne une réalité constante et renvoie à un mode d'approche et à un type de compétence absolument nécessaires dans ces projets. Rien d'étonnant en tout cas à ce que les observations convergent sur l'importance d'une phase initiale de longue durée, où les divers partenaires pressentis entrent en contact, apprennent à se connaître et à préciser autant leurs enjeux que leurs apports respectifs, autour d'un projet commun qui ne se précise qu'au travers de cet apprentissage relationnel. Ce travail et ce temps nécessaires pour faire advenir une confiance réciproque, pour s'entendre sur une première mise forme concrète du projet et pour réaliser les premières actions associées nécessite en tout cas un cadre d'échange tout à la fois défini et souple, capable de supporter de l'indétermination et de l'incertitude. Rien n'advient sans une prise de risque de chacun, rien n'advient non plus si on se démarque trop radicalement ou trop vite des habitudes et des cultures vécues des différents partenaires.

De ce point de vue, la définition pour le projet envisagé et par l'équipe artistique d'un cadre de rencontre et d'action, tout à la fois précisé et ouvert, est un élément nodal. Il doit être en mesure de proposer un mode d'engagement bien entendu recevable par les commanditaires de la démarche. Mais il doit surtout arriver à concilier un réel enjeu artistique et une non moins évidente prise en compte d'un intérêt direct pour les habitants ou les personnes qu'on voudrait voir s'impliquer dans le projet. Chaque démarche partagée est ainsi amenée à élaborer son propre dispositif, accueillant vis-à-vis de la propre culture vécue par les gens, tout en leur proposant une possibilité d'un pas de côté, d'un écart. Chacune apporte en effet non seulement un regard extérieur, mais aussi une dimension de recomposition symbolique et sensible dont est porteur tout acte artistique.

On retrouve ainsi constamment dans les démarches partagées des propositions initiales d'échange qui partent d'entrées simples et en lien avec un objet, une situation, une activité, une thématique qui sont familiers pour la population visée, à partir desquels sera envisagé un réagencement expressif et créatif, aboutissant entre autres à la production d'événements ou de formes artistiques. Dans chaque cas, il s'agit pour l'équipe artistique de proposer une sorte de carrefour où les intérêts de chacun pourront commencer à se reconnaître, pour ensuite jouer

---

*artistiques en territoires. Bilan, témoignages et analyses*, La chambre d'eau / Opale, février 2008 ; *La création artistique avec la population d'un territoire – Synthèse*, NACRe, 3 juin 2009 ; *Actes des rencontres nationales Démarches artistiques et régénérations urbaines*, Zutique Productions / ARTfactories/autre(s)pARTs / OPAC de Dijon, 11 et 12 juin 2009 ; *Dynamiques culturelles des habitants. Evaluation du projet pilote de la Fondation Abbé Pierre 2004/2008*, FORS Recherche sociale, juillet 2009 ; *Les créations partagées : un pari artistique, un enjeu de société*, WIP Villette, 5 février 2010 ; *Actes des Rencontres : Arts, interaction et participation*, A Double Sens / Maison des Métallos / Arcadi / Fondation Réunica, 2 et 3 juillet 2010 ; *Synthèse des rencontres internationales d'Arras : Du territoire en crise au territoire de l'art*, Viesàvies / Territoire d'image / ARTfactories/autre(s)pARTs, 9 et 10 décembre 2010 ; ainsi que la synthèse de trois ateliers de réflexion de ARTfactories/autre(s)pARTs : *La place des habitants dans la démarche artistique*, 8 décembre 2008 et 4 février 2009 ; *Les actions artistiques dans les chantiers de rénovation urbaine*, 10 juin 2009 ; *La question du voisinage*, 25 avril 2010.

ensemble et peu à peu se transposer, se décaler, se reconfigurer, toujours au fil d'actions communes progressivement construites dans le temps et par l'échange.

On pourrait dire que chacune de ces démarches convoque ainsi simultanément une dimension éthique et une autre esthétique. Entrer en résonance avec une préoccupation locale ou personnelle, individuelle ou collective, et proposer de s'engager ensemble dans un processus de symbolisation artistique qui la réaménage, au moins partiellement, peut bien sûr être la source d'ambiguïtés et de malentendus. D'autant que les représentations de chacun des acteurs mis en jeu peuvent être au départ très distinctes et sont, de toute façon, sollicitées pour ensuite évoluer au cours du processus. Prévoir ces moments et savoir qu'il faudra les gérer, tenir compte du fait que chacun peut avoir des résistances à s'engager dans un changement, même modeste, font ainsi partie de l'ordinaire des démarches partagées.

Pour le moins, dans leur rôle de catalyseur du projet, les artistes ont tout intérêt à s'imprégner de la réalité du territoire et des identités avec lesquelles ils vont être amenés à travailler. L'idéal semble alors être une durée de projet sur plusieurs années, ce qui renvoie à nouveau à une pérennité relationnelle et d'engagement de partenaires disposant de moyens humains, matériels et financiers. Vis-à-vis des personnes directement impliquées dans le projet, trois phases sont fréquemment repérables. On l'a dit, la première consiste à créer une confiance réciproque à partir d'éléments ordinaires de leur vie ou de leur quotidien, tout en les inscrivant d'emblée dans un cadre plus inhabituel et potentiellement porteur d'une double dimension, artistique bien sûr, mais également de communication à une audience plus élargie. On entre alors dans une seconde phase du projet, où chacun accepte d'abandonner pour partie certains de ses repères identitaires et familiaux. Là encore, ce qui paraît décisif dans cette phase est autant la qualité des relations interpersonnelles qui se développent que la capacité d'inventer des activités pratiques et des actions concrètes par lesquelles le projet prend une existence réelle, matérielle et visible. C'est au travers de ces deux aspects complémentaires que les inévitables moments de tension ou de conflit peuvent être dépassés au profit d'une réorganisation identitaire partielle de chacun, souvent dynamisée par l'objectif d'une ou plusieurs réalisations collectives et publiques (événements éphémères ou productions d'objets symboliques plus pérennes). Cette troisième phase constitue un temps où chacun va être en capacité d'assumer sa part spécifique d'un projet désormais réellement perçu en tant que commun, d'y trouver encore plus nettement une place et un sens qui participent à son enrichissement identitaire. Si, dès le départ, le projet a dû produire son organisation propre, cette troisième phase connaît souvent un acmé de la capacité d'ajustement créatif entre les différents partenaires. Une composition efficiente des compétences s'y réalise, à proportion sans doute de la maturité acquise dans la dynamique relationnelle et de la sympathie que le

projet a progressivement générée auprès d'un cercle élargi de personnes désormais au courant de l'aventure. Car chacun de ces projets reste bien une aventure, probablement une des plus risquées en termes d'action artistique et culturelle et qui mériterait d'être bien plus reconnue à ce titre par toutes les instances concernées par la place de l'art et de la culture dans notre société.

Quoi qu'il en soit et au niveau d'un projet particulier, un des enjeux est de lui faire gagner en notoriété, puis en reconnaissance, enfin en appropriation par un nombre de personnes plus important qu'en son début. Aux différents partenaires déjà signalés, il conviendrait alors d'adjoindre ceux qui, sans être eux-mêmes engagés dans l'élaboration et la production concrète des actions du projet vont assister à ses différents résultats ou moments de mise en visibilité publique : les médias bien sûr, mais aussi les divers spectateurs possibles et en particulier ceux informés par le bouche-à-oreille et les réactions de divers réseaux sociaux.

La valorisation de ces projets est bien entendu d'abord établie par les personnes qui y participent le plus directement. Mais l'élargissement de son audience à celles et ceux qui surtout assistent à ses réalisations publiques est également déterminante. La reconnaissance que le projet acquiert ainsi joue fortement dans sa capacité à mobiliser de nouvelles ressources, à aller vraiment au bout de sa durée prévue et en particulier de sa phase de réalisation, voire même dans la possibilité de réamorcer après son achèvement une nouvelle proposition, sur un terreau social déjà sensibilisé.

La question de la suite de projets à durée toujours limitée, même si certains ont déjà pu se développer dans un temps long de trois à quatre ans, se pose en effet constamment. Une bonne visibilité sociétale, auprès d'un auditoire diversifié, reste encore aujourd'hui le meilleur garant pour la pérennité de ce type de démarche. Elle renforce également la crédibilité institutionnelle, tant du projet lui-même que de ses prolongements possibles. On soulignera également à ce propos qu'une visibilité sociétale élargie donne à ces projets une légitimité, en termes de développement social ou territorial, qui dépasse de loin les seuls enjeux des politiques artistiques ou culturelles. C'est aussi rejoindre un des objectifs des démarches artistiques partagées d'être partie prenante de projets de développement qui visent à une réelle capacité de transversalité politique. En tout cas, un projet qui arrive peu à peu à se rendre désirable auprès d'une multiplicité d'acteurs d'un territoire donné a déjà plus de chance d'être également reconnu et valorisé par de nouvelles personnes appartenant à d'autres réseaux d'échange.

Sur un plan connexe, on soulignera combien l'évaluation des démarches artistiques partagées n'a de sens que selon une continuité tout au long du processus et dans une interaction d'abord entre les acteurs directement impliqués. Des acteurs plus distanciés, également souhaitables, sont dans les faits peu fréquents. L'évaluation traditionnelle, sur des critères surtout

formels et *a posteriori*, entre autres par les institutions commanditaires, semble en tout cas de peu de pertinence.

À ce sujet, il faut bien prendre la mesure de ce que la richesse du processus tient justement dans l'impossibilité de définir d'entrée des objectifs et des critères par trop précis, pour lesquels une mesure en fin ultime de processus serait réalisable. La technique qualitative d'un forum d'échange, attentif à rassembler des traces de ce qui est en train de se dérouler et en capacité d'en discuter collectivement, semble plus pertinente, même si le temps et les moyens disponibles (parfois l'envie) manquent généralement.

Quoi qu'il en soit, les démarches artistiques partagées exemplifient le fait que la culture est foncièrement un processus en travail, une opération permanente de traduction d'une réalité dans une autre, une dynamique en constante transition. Elles sont en tout cas représentatives d'une œuvre qui varie et se transforme à mesure de son avancement et de ses croisements avec des usages et des usagers qui la modifie constamment. Après tout, on ne fait que retrouver le sens actif du terme d'œuvre et de sa déclinaison au niveau de celui qui la réalise, l'ouvrier.

Certaines équipes artistiques, sensibles à ces questions, se servent d'ailleurs des différentes traces produites par le dispositif mis en place (enregistrements sonores, photographiques, vidéos, textes produits...) pour constituer une sorte de journal de bord de la démarche. Parfois mis en ligne sur un site dédié, ce matériau peut alors offrir de nouvelles capacités de mise en visibilité publique et de débat. Dans un nombre de cas significatif, les équipes artistiques s'engagent d'ailleurs dans une production éditoriale. Celle-ci permet de donner aux personnes qui se sont directement engagées une trace matérialisée du processus et de ses résultats, avec aussi parfois des éléments de contextualisation et d'analyse. Elle peut servir de support pour rendre compte du processus auprès de partenaires ou de commanditaires plus distancés, ou encore de diffuser plus amplement ces éléments de mémoire et d'analyse, participant ainsi à la constitution d'une mémoire collective à propos de ces démarches.

## DES SITUATIONS SINGULIÈRES ET NEANMOINS PORTEUSES DE SIMILITUDES

Décrire synthétiquement deux nouveaux exemples de démarches artistiques partagées, puis en évoquer plus rapidement quelques autres<sup>17</sup>, conduit à noter la particularité des objectifs et du mode de fonctionnement de chacune d'entre elles, l'impossibilité de les reproduire telles quelles dans d'autres contextes. Mais cela permet tout autant de souligner des similitudes ou proximités réelles qui, cette fois-ci, amènent à repérer et à affiner des éléments de problématisation commune. Au vu de ce que nous avons déjà avancé précédemment, nous laisserons

<sup>17</sup> La description de chacun des cas a été réalisée à partir de documents publics dont nous disposons et tels qu'on les trouve en particulier sur leurs sites Internet respectifs.

au lecteur le soin d'évaluer par lui-même ce jeu de singularités et de ressemblances entre les cas présentés.

Fondée à Marseille en 1994 par Joseph Césarini et Caroline Caccavale, l'association *Lieux Fictifs* se présente comme un véritable laboratoire de recherche cinématographique et sociale regroupant désormais tout un collectif d'artistes et de techniciens. Dès 1987, les deux fondateurs mettent en place un atelier vidéo à la maison d'arrêt des Baumettes qui aboutira à la création du canal interne *Télé Vidéo Baumettes*. Le partenariat avec l'établissement pénitentiaire (seulement interrompu entre 1994 et 1996) permettra la mise en place des *Ateliers Cinématographiques* en 1997, qui disposeront fin 1998 d'un espace de 300 m<sup>2</sup>, interne à la prison et entièrement consacré à ce travail, construit sur les cours de promenade des anciens quartiers de haute sécurité. Ce "studio" comporte des espaces pour la discussion et les échanges, le visionnement des films, la prise de vues, le montage technique.

Les différents projets menés par *Lieux Fictifs* visent en particulier à rétablir une réciprocité dans les regards, entre ceux qui filment et ceux qui regardent. Ils souhaitent également reconstruire des récits individuels et collectifs, par l'image et une réflexion sur celle-ci, dans une société qui tend à les fragmenter, les isoler, voire les effacer. De ce point de vue, l'espace carcéral tient d'abord à la radicalité qu'il produit plus qu'à une différence de nature avec la société extérieure. Il s'agit donc bien plus d'un regard et d'une parole *depuis* la prison que *sur* la prison. Mais la mise à disposition du studio et l'accord pour mener des actions avec les détenus répond également à un triple objectif posé par l'administration pénitentiaire : formation professionnelle des participants ; diffusion interne d'informations sur la canal vidéo de l'établissement ; conformité avec le protocole d'accord entre le Ministère de la justice et celui de la culture et de la communication (établi en 1986, puis revu en 1990 et 2009). Le personnel pénitentiaire n'est pas présent lors des sessions de travail avec les détenus. Même si certains rythmes de travail des ateliers se heurtent au rythme propre de la prison, l'espace du studio n'en constitue pas moins le lieu d'une liberté certaine, qui a pour corollaire une nécessaire responsabilisation des participants détenus. Chaque projet nécessite enfin le soutien et le financement d'institutions autres que l'administration pénitentiaire, telles que le Fonds social européen, le Ministère de la culture, la Direction régionale de la formation professionnelle ou diverses organisations locales, ou encore aides de quelques fondations privées.

Deux unités de travail cohabitent dans le studio. L'une est consacrée à la réalisation d'émissions internes (magazines, débats, programmation de films accompagnée d'échanges entre détenus et réalisateurs invités). Les thèmes évoqués sont toujours traités à partir de l'expérience personnelle des membres participants, tout en interrogeant aussi les formes télévisuelles habituelles. Le magazine *On sortira tous un jour*, réalisé sur 18 mois en 2005 et 2006 par Philippe Tabarly avec



une dizaine de détenus et qui aborde la question de la sortie de prison, illustre particulièrement cette démarche.

L'autre unité, à laquelle nous nous attacherons plus spécifiquement, se consacre depuis 1997 à une approche de la création cinématographique. Les ateliers ont pour point initial la proposition d'un cinéaste qui va se trouver six heures par jour, du lundi au vendredi, en résidence à la prison durant les neuf mois que comptent chaque année ces projets (en deux sessions de quatre mois et demi). Huit détenus volontaires sont sélectionnés au cours d'entretiens par l'équipe artistique (le réalisateur et au moins un membre de *Lieux Fictifs* qui suivra aussi l'ensemble du processus). Les entretiens portent d'abord sur la motivation des postulants et leur capacité à s'impliquer dans un projet collectif, sans aucun autre prérequis technique ou scolaire. Les candidats retenus doivent aussi recevoir l'accord de l'administration pénitentiaire. Commence alors un processus où un échange entre les personnes s'établit dans le cadre du studio et selon d'autres règles que celles du quotidien de la détention proprement dite. Chaque détenu est rémunéré au titre de stagiaire en formation professionnelle. Chacun apprend à trouver une place qui lui soit propre, à partir de la proposition initiale qui va nécessairement se transformer et parfois même se déformer.

Le projet *9m2 pour deux*, mené conjointement par Joseph Césarini et Jimmy Glasberg s'est ainsi déroulé d'avril 2002 à janvier 2003 avec dix détenus amenés, deux par deux, à être chacun leur tour filmeur et interprète de situations improvisées. Celles-ci sont construites à partir de leur quotidien et rejoués dans un décor de cellule reconstituée dans le studio. La technique d'un seul plan-séquence pour chaque moment filmé, avec une caméra-poing, a autant été une source de facilitation pour l'expression que de contrainte à s'approprier. Des visionnages de films portant sur cette façon de filmer ou sur les thèmes qui émergeaient, un retour critique sur chaque séquence tournée, comme un échange verbal permanent sur l'ensemble des dimensions expressives, relationnelles ou techniques ont intégralement fait partie du processus. Des moments de tension sont bien entendu apparus, la nécessité de remplacer un détenu ou de modifier certains duos aussi. L'objectif de réaliser un film à partir de différentes séquences a constitué un réel stimulant. La diffusion et la mise en débat des formes filmiques réalisées auprès de publics élargis est une autre des préoccupations de *Lieux Fictifs*. L'édition d'un doublet DVD / livre concernant ce projet a été le premier ouvrage d'une collection que l'association a voulu mettre en place de façon à prolonger les expériences menées dans les ateliers, mais aussi pour aller à la rencontre de publics diversifiés (scolaires, étudiants, universitaires, acteurs sociaux, artistes...).

D'autres projets ont été menés, comme *Vidéo-lettres* sur 2008 et 2009, qui a développé une correspondance filmée entre huit stagiaires détenus de Marseille, d'autres personnes incarcérées à Milan et Barcelone et elles-mêmes engagées dans un travail avec des intervenants artistiques, ainsi qu'avec des étudiants de cinéma à Oslo. Cette volonté d'élargir et d'intensifier le dialogue entre la

prison, l'art et la société se retrouve encore dans le projet 2009-2013 *Frontières, dedans/dehors*, initié dans le prolongement des échanges avec les partenaires artistiques et culturels européens de l'association. Quelques-uns des participants à ce nouveau projet sont d'ailleurs d'anciens détenus désormais libérés des Baumettes.

Créé en 1982, le *TéATRÉPROUVÈTe* (Jean Bojko, Isabelle Pic, Claire de Sédouy, Patrick Peignelin, Fabien Jeannot) est implanté dans la Nièvre depuis 1986. Issue du monde du spectacle vivant, cette équipe développe assez vite un art en action, où chaque projet part d'une question ou d'une particularité culturelle liée à ce territoire d'implantation, tout en l'irriguant par des apports venant d'autres contextes. Cherchant d'autres voies que le rapport en sens unique qui va de l'artiste créateur à l'habitant spectateur, les projets impliquent toujours des personnes directement concernées par le thème. Un dispositif à chaque fois renouvelé les associe, d'abord à des artistes professionnels de l'expression et de l'imaginaire, mais aussi à d'autres acteurs porteurs de connaissances. Selon les financements trouvés, des chômeurs ont également pu être engagés et formés pour venir compléter l'accompagnement des projets, dont la durée porte sur une ou deux saisons. Si les artistes touchent une rémunération généralement forfaitaire, les personnes du territoire directement impliquées le font à titre bénévole et les événements publics issus des projets sont tous gratuits pour ses habitants.

Depuis 2003, le *TéATRÉPROUVÈTe* est résident associé à l'Abbaye de Corbigny dans le Morvan, classée Monument historique en 2001 et désormais support d'un projet artistique et culturel. Celui-ci, porté par la ville de Corbigny et le Syndicat mixte du Pays Nivernais Morvan, est également soutenu par le Conseil général de la Nièvre, le Conseil régional de Bourgogne et l'Etat (Drac et Frac). Il s'articule sur trois dimensions : la valorisation du patrimoine corbigeois et des alentours, pour permettre à la population de se réapproprier une mémoire de son passé rural ; l'accueil d'artistes pour des résidences de création, dans une optique de croisement des disciplines artistiques et de mutualisation des moyens et des compétences ; un compagnonnage avec plusieurs compagnies, présentant différentes facettes du spectacle vivant et participant à ce qui se veut être une "ruche" de création, d'éducation artistique et de formation, de circulation des savoirs et des savoir-faire sur tout le territoire du Haut-Nivernais. Autant d'éléments qui sont en phase avec la démarche globale du *TéATRÉPROUVÈTe*.

Parmi les projets développés par celui-ci, on mentionnera *32+32=2000 et même plus* (1999-2001), où se trouve expérimenté pour la première fois un "mariage temporaire", dans ce cas entre 32 des plus petites communes rurales de la Nièvre et autant d'artistes ou équipes artistiques. Le projet comportait aussi des rencontres chez l'habitant entre intellectuels et villageois, la mise en place d'un réseau télématique entre les communes, l'embauche de 32 Rmistes pour le temps du

projet, la co-réalisation d'actions artistiques dans chaque village impliqué (les actions touchant aux arts plastiques étant les plus nombreuses).

Avec *Les 80 ans de ma mère* (2003-2004), c'est un principe de "service d'artistes à domicile" qui est mis en œuvre pour des personnes âgées vivant chez elles en milieu rural. Là encore, des duos personne âgée / artiste imaginent et réalisent un projet commun, qui part toujours d'un élément de la vie ou de l'environnement de la personne pour aller vers une réalisation à caractère expressif et artistique, co-signée par les deux membres de chaque duo. Si la personne âgée le désire, elle peut recevoir sur rendez-vous des visiteurs intéressés pour leur faire découvrir *in situ* le travail réalisé. Par ailleurs, sont organisées des mises en relation conviviale entre la cinquantaine de personnes âgées et artistes engagées dans le projet.

*Les Jardins d'Etonnants* (2005-2006) consistent à s'intéresser à la pratique actuelle du jardinage potager, aux jardiniers eux-mêmes et à leurs jardins. Travail de prise de contact, enregistrements photographiques, sonores ou vidéos, balades de jardin en jardin avec des spécialistes, association entre artistes et jardiniers en vue de créer 28 jardins potagers remarquables dotés chacun d'une particularité artistique, partenariats entre jardiniers et écoles... Une nouvelle fois, c'est une palette d'actions et d'interactions qui est déployée, entre personnes d'univers différents, avec toujours également la présence d'une valence artistique. À partir d'une activité culturelle (et "culturelle") sous-estimée, bien qu'elle fasse partie intégrante de l'identité du territoire, il s'agit de développer tout un réseau d'actions et d'échanges qui cherche aussi à se situer dans un contexte élargi d'usage et de compréhension.

*L'Université des bistrots* (2008-2009) déploie l'idée de débats festifs et conviviaux autour de notre rapport à la connaissance, dans les lieux locaux d'échange que sont les cafés, restaurants, bars, estaminets... du territoire. Une cinquantaine de rencontres ont eu lieu, une bière de l'*Abbaye du Jour* créée pour l'occasion, des livres édités, un laboratoire de recherche multimédia pour personnes âgées initiée suite au projet. Ce travail d'édition aide à la diffusion en-dehors du territoire d'origine d'éléments réalisés lors des projets, qui constitue en effet une des dimensions de la démarche générale du *TéATRÉPROUVÈTe*.

Le projet 2011 en cours *Et pourtant elle tourne... Alimentation générale culturelle (et même plus)* reprend la tradition encore présente du commerce local itinérant. Il propose un "service gratuit de livraison artistique, culturelle, poétique" dans les villages, à partir d'une camionnette effectuant deux tournées par semaine. Chacune de celles-ci concerne seize hameaux ou villages, qui verront donc revenir le camion une fois tous les quinze jours. Au fil des passages, se déclinent des propositions faites par des artistes ou par des spécialistes dans divers domaines de la connaissance, de courte durée, mais qui peuvent être prolongées par un échange plus développé. Des portraits (photos, vidéos, enregistrements sonores) d'habitants ou de commerçants itinérants sont

également réalisés. Une autre manière de penser et de valoriser le service à l'autre, une autre façon de concevoir la diffusion culturelle à la campagne.

## UNE REELLE DIVERSITE DE DISPOSITIFS

Bien d'autres exemples peuvent être mentionnés, ne serait-ce que pour souligner la diversité des contextes et des dispositifs qui s'y inventent. Nous le ferons à partir de plusieurs nouveaux cas, qui touchent au spectacle vivant – notre domaine privilégié de recherche – et d'un dernier relevant, pour contraste, de l'aménagement urbain.

La démarche artistique partagée peut chercher à rester au plus proche de la réalité des personnes directement impliquées. Ainsi apparaît le travail de *La compagnie des hommes* (Didier Ruiz, directeur artistique), créée à Paris en 1999 autour de l'idée que chaque personne âgée est une véritable médiathèque de souvenirs quotidiens, individuels et à valeur collective. Sous le titre *Dale Recuerdos (Je pense à vous)*, une première pièce a été réalisée et par la suite renouvelée avec, à chaque fois, de nouveaux participants. Toujours, on trouve un soutien d'associations ou de structures sociales ou culturelles. Une petite annonce dans un club d'activité pour personnes âgées, dans le journal ou chez les commerçants d'un quartier, dans laquelle le metteur en scène dit chercher huit volontaires de plus de soixante-dix ans, sans expérience professionnelle dans le spectacle, pour faire un travail sur la mémoire. Après présentation et explication du projet, des entretiens en tête-à-tête avec chacune des personnes, durant lesquels Didier Ruiz note les différents morceaux de vie racontés à partir de la seule incitation "je me souviens...". Une sélection et un agencement par le metteur en scène de ces différents "bouts", puis un travail le plus sobre possible de plateau où les personnes âgées sont juste présentes devant le public, avec leur corps et leurs propres mots.

À partir de 2008, un autre dispositif est mis en œuvre, *Collections*, toujours avec des personnes âgées, mais selon à chaque fois une triple série de "portraits", théâtraux (Didier Ruiz), littéraires (Olivier Charmeux) et photographiques (Bruno Vallet). En 2011, est proposé un stage de pratique théâtrale pour personnes de plus de soixante-quinze ans, cette fois-ci à partir de thèmes (le corps, la parole, la lumière) et non plus de partitions seulement personnelles. Il s'agit toujours d'un processus faisant travailler la mémoire, mais désormais aussi la fantaisie.

L'approche peut consister, pour une équipe artistique, à s'intéresser aux histoires personnelles et aux paroles des gens, pour aboutir à la production d'objets artistiques en résonance. C'est ce qui ressort du travail du *Bottom Théâtre* (Marie-Pierre Bésanger, directrice artistique) créé en 1999 et implanté à Tulle. Dès fin 2004 est initié le projet *Ligne de faille*. Pendant deux ans, l'équipe arpente le milieu rural du Pays de Tulle pour évoquer avec les gens la terre, le ciel, le pays, l'attachement, le paysage, la mémoire. Les rencontres individuelles ou collectives

tissent des liens avec des habitants, ouvrent le regard et la parole des uns et des autres. Des artistes invités ont disposé chacun de sept semaines de présence sur le territoire. La démarche a produit des films, des photographies et une exposition, des enregistrements phonographiques, une conférence, des textes, un spectacle *Porte pas peine* (2006) et une lecture-spectacle en musique *Le Pays de là*. Ce projet a connu un prolongement au Burkina Faso, avec le même principe de faire résonner les histoires personnelles avec les questions du paysage et de l'identité, mais aussi les réalités des Burkinabés confrontés à la modernité, au changement et à l'exil. *Vënem ou l'attachement* (texte de Aristide Tarnagda) est un spectacle de 2009 issu de cette expérience interculturelle.

Artiste associé de la Maison des Métallos à Paris depuis fin 2009, Marie-Pierre Bésanger a engagé le nouveau projet *Cependant Tout Arrive* où, pendant six mois, elle a parcouru la réalité très multiculturelle d'une partie du quartier de Belleville. Le spectacle présenté en fin 2011 porte la trace de ce voyage et plus particulièrement de la parole et de l'histoire de trois habitants (Afghanistan, Algérie, Burkina Faso), comme autant de figures de la question du déplacement.

La volonté peut être d'aller à la rencontre d'un territoire donné et de ses habitants, pour collecter des témoignages et faire simultanément lien avec des figures de cirque, de danse et de théâtre, de façon à co-inventer une forme artistique où les gens se sentent aussi concernés par ce qui s'y dit et s'y fait. C'est l'option suivie depuis 2003 par les *Veillées* de la *Compagnie Hendrick Van der Zee* (Guy Alloucherie, directeur artistique) fondée en 1997 et installée à Loos-en-Gohelle, dans le bassin minier du Pas-de-Calais. Une trame d'action est observable de manière récurrente. Deux semaines de présence dans une ville ou un quartier, en rayonnant à partir d'un espace (social ou culturel souvent) identifié par les habitants. Du porte-à-porte pour faire connaissance, des jeux à partir de citations ou d'un court extrait de texte théâtral, un affichage public de maximes, des impromptus chorégraphiques ou acrobatiques pour partie déjà composés et qui sont réalisés dans l'espace public, des échanges à propos de l'art et de la culture, des entretiens où se racontent des histoires locales... Tout un matériau photographié, filmé, enregistré à partir duquel l'équipe artistique va construire un événement spectaculaire, auquel tous seront conviés.

Cet aboutissement de *Veillée* propose un montage sensible de textes, films, danses, acrobaties qui redonne une image vivante et intime, mais aussi décalée, du territoire tel qu'il est habité par ceux que l'équipe a rencontrés et tel que perçue par cette dernière. Un journal de bord, alimenté au quotidien grâce aux textes produits et aux images enregistrées, est accessible sur un blog dédié sur le site Internet de la compagnie, les habitants pouvant y inscrire leurs commentaires et réagir. Ce support permet également de partager l'expérience avec un public, local ou non, en tout cas élargi.

Dans certains cas, l'aventure avec un quartier se prolonge sur les saisons suivantes dans de nouvelles actions. Comme dans le cas de *La compagnie des hommes*, on a affaire à un dispositif générique, qui se reconstruit et se réinvente pourtant empiriquement dans chaque contexte singulier. Plus de trente *Veillées* ont été réalisées partout en France (et même deux lors d'une tournée au Brésil) depuis la première mise en œuvre du dispositif.

Avec *L'Art de vivre* (Yves Fravega, metteur en scène ; Pascal Gobin, compositeur ; Emmanuelle Gourvitch, administratrice), compagnie de création théâtrale et sonore fondée en 1995 à Marseille, on a un nouvel exemple de volonté de dépasser le simple cadre des ateliers de pratique artistique ou des projets d'action culturelle. L'objectif est en effet d'aller vers des "espaces de création partagée" entre personnes de différentes classes d'âge, entre hommes et femmes, entre amateurs et professionnels. La compagnie est installée depuis 2000 au *Comptoir de la Victorine*, où elle dispose d'un studio d'enregistrement et d'une salle de répétition équipée, tout en mutualisant d'autres espaces avec *Les Pas Perdus* que nous avons évoqués précédemment. La compagnie peut ainsi s'appuyer sur un véritable lieu de proximité qui facilite l'échange et le brassage entre les participants pour les ateliers marseillais. Elle est en tout cas en mesure de développer plus aisément son travail fondé sur des allers et retours permanents entre des temps de rencontre, de collecte ou d'élaboration d'éléments avec des personnes et des groupes, variables selon les projets, et des temps de formalisation de ces matériaux au sein de l'équipe artistique. La démarche repose avant tout sur un dispositif relationnel qui se décline au travers de deux grands supports.

La *Radio Belle Victorine* réinvente la formule des radios qui s'installaient l'été sur des places, à la recherche de talents locaux et de spécialités régionales. Grâce à un "studio volant", l'équipe formée de comédiens-animateurs, de musiciens et de techniciens crée une "histoire fictionnelle du pays", à partir d'entrées simples liées à la réalité quotidienne, mais aussi aux étrangetés, du territoire où la radio est installée. Selon un principe d'"extrême fantaisie" dans le traitement de ces données, l'équipe accompagne les habitants dans des ateliers de création partagée et présentent avec eux les productions réalisées au cours de véritables émissions. *Les ateliers de bricolage et d'excentricité* permettent justement de mettre en place des conditions propices à ce perpétuel maillage entre professionnels d'une part, amateurs ou artistes occasionnels d'autre part.

S'ensuit, en particulier depuis 2006, l'expérimentation et la production de fictions "dramaphoniques", la réalisation de "fiches-cuisines" en sons et en images, des éléments d'"habillage sonore" (chants, musiques, bruits) pour les émissions ou les spectacles. Récemment, des projets menés dans le Grand Briançonnais, le Pays Gapençais, à Saint-Priest aussi bien que dans le 3<sup>ème</sup> arrondissement de Marseille ont permis d'affiner les dispositifs. La dernière année a ainsi permis de réaliser

trente et un courts-métrages et deux créations pour jeunes publics, diffusés à partir de 2011. *Les Délices de la Cuisine Ordinaire* sont désormais disponibles en coffret CD ou sous forme de courts-métrages “culino-fantaisies”. Les univers fantastiques rapportés d’un travail avec des enfants de la vallée de l’Avance (située à l’Est de Gap) se sont traduits en un musée du conte sauvage, *Le Fabularium de Maître Fu Yang Hao*, cabinet de curiosité interactif et multimédia, que l’on peut visiter par petits groupes accompagnés par une sorcière, un troll ou un petit géant. Par ailleurs, les *Histoires fabuleuses de Maître Fu Yang Hao* constituent un dramophone pour publics à partir de sept ans, véritable recueil de farces cauchemardesques « qui font peur aux adultes et réjouissent les enfants ».

On pourrait encore évoquer bien d’autres initiatives où les canevas d’action visent à être plus partagés et au moins clairement participatifs. La *Compagnie Théâtre du Bout du Monde* (Miguel Borrás, Philippe Guérin), créée en 1990, mène ainsi des ateliers de sensibilisation artistique avec des populations en grande difficulté, depuis 1998, au Centre d’Accueil et de Soins Hospitaliers (CASH), situé dans le quartier du Petit Nanterre. Avec le projet *Au cœur du quartier*, elle élargit son travail depuis 2005 sur l’ensemble de ce quartier, dans l’objectif de (re)lier les différentes populations qui y habitent et de permettre à des artistes d’engager des démarches et propositions artistiques avec elles. Au-delà des ateliers réalisés en particulier avec des femmes, des jeunes et des enfants de maternelle, le projet au Petit Nanterre prévoit la création à terme d’un spectacle se nourrissant des expériences menées sur ce territoire. La compagnie poursuit par ailleurs un travail de production et de diffusion de spectacles, dont certains sont composés d’amateurs et de professionnels.

Le *Théâtre du Grabuge* (Géraldine Bénichou, Sylvain Bolle-Reddat), fondé en 1996 à Lyon, produit des spectacles avec l’objectif de mettre l’art en partage et en devenir dans un dialogue permanent entre artistes et habitants. Depuis 2001, au gré du colportage de l’Odyssée d’Homère dans différents lieux sociaux à vocation sociale (prisons, hôpitaux psychiatriques, relais pour SDF...) et au cours d’ateliers d’écriture, la compagnie a glané des témoignages et des récits de vies sur les thèmes de l’exil et de l’errance. Depuis 2003, le projet *Passerelles* développe une programmation de rencontres artistiques en lien avec plus de quarante lieux à vocation sociale et culturelle essentiellement de l’agglomération lyonnaise. Chaque *Passerelle* est une “lecture musicale participative”, publique et gratuite, préparée avec des usagers ou résidents des lieux sociaux par un atelier-lecture et un atelier de “recueil de paroles” sur les thèmes de l’exil, l’errance, l’attente, la tempête. Elle se déroule dans une salle commune de ces lieux et en plusieurs épisodes durant lesquels les spectateurs préparés (ou non) sont invités aux côtés des acteurs et musiciens de la compagnie à être acteurs et chœurs du récit mythologique, mais aussi de récits contemporains. De ces rencontres est né le spectacle *Les larmes d’Ulysse*

#1 (2008), où des acteurs et chanteurs sur scène étaient en dialogue avec un chœur des exilés, constitué d’habitants immigrés à Lyon et qui ont accepté de témoigner de leur histoire. S’ensuit également la performance *Nos Petites Odyssées : Ulysse et moi* (2009).

On terminera par la mention d’un projet ne relevant pas du spectacle vivant. *Bruit du frigo* (regroupement de divers professionnels, sous la codirection de Gabi Farage et Yvan Detraz), créé en 1997, se présente comme un hybride entre un bureau d’étude sur l’urbain et le territoire habité, un collectif de création et une structure d’éducation populaire. Par divers dispositifs, il cherche à proposer des façons alternatives d’imaginer et de fabriquer notre cadre de vie, tout en y associant les gens. Son *Atelier d’urbanisme utopique* est particulièrement représentatif d’une démarche partagée, par laquelle il s’agit d’imaginer avec les habitants des projets pour transformer et améliorer une situation ou un lieu public donné. Chaque atelier est réalisé en partenariat avec des organisations locales et des instances publiques. Ouvert à tous, il comporte des déambulations collectives avec des personnes volontaires pour repérer, établir et partager des constats. Des séances de travail en atelier permettent alors d’imaginer des propositions. Entre idées très concrètes et d’autres rêvées et peu réalisables, le champ est largement ouvert. Avec l’aide d’artistes ou d’architectes, ces idées sont mises en images. Elles font l’objet d’une exposition dans le lieu concerné, de façon à restituer le travail à l’ensemble de la population concernée. Certaines idées peuvent faire l’objet d’une installation temporaire et de l’organisation d’un événement public pour en tester la pertinence. Un tel processus est en cours depuis 2006 sur plusieurs sites à Bordeaux. Il a été mis en œuvre en 2009 sur la commune de Mazières en Gâtine (Deux-Sèvres). Il est à l’œuvre depuis 2010 dans le 20<sup>ème</sup> arrondissement de Paris, sous le titre générique *Les jardins Da ko T*, en partenariat avec la Régie immobilière de la ville de Paris et la Délégation à la politique de la ville et à l’intégration. Pour cet atelier, il s’agit de créer à terme de nouveaux lieux collectifs sur des espaces verts repérés comme abandonnés. L’idée serait de tendre à un ensemble de petits jardins à usages variables dans l’Est de cet arrondissement. Un premier jardin partagé est né en 2011 de ce travail, *Le Clos Garcia*, pris en charge par une association d’habitants qui s’est spécifiquement créée pour ce projet.

Sans conteste, les démarches artistiques partagées font donc désormais partie du paysage contemporain du développement culturel. Devraient-elles dès aujourd’hui être plus nombreuses, ne serait-ce que du point de vue d’une interaction plus forte entre les artistes professionnalisés et la plus grande partie de nos concitoyens engagés dans d’autres parcours de vie ? On peut le penser. Pour autant, devraient-elles à terme devenir majoritaires et constituer la nouvelle référence culturelle pour les pratiques artistiques ? Rien n’est moins sûr, même si l’évolution de nos sociétés conduit, comme nous allons l’évoquer, à des mutations dans

lesquelles ce type de démarches deviendra probablement plus familier.

On voit d'ailleurs déjà de nouveaux modes d'activation apparaître, par exemple au travers de plateformes collaboratives telles que *Dédale*, qui se consacre aux pratiques artistiques émergentes et aux nouvelles formes de médiation artistique en Europe (comme son programme *SmartCity*), ou encore *Imagination for People*, qui se dédie à la mise en place d'un réseau social d'initiatives citoyennes, même si les projets artistiques n'y apparaissent pas encore très nombreux.

Quoi qu'il en soit, la première efficience des démarches artistiques partagées tient actuellement aux effets de reconfiguration individuelle et collective que ces expériences concrètes et sensibles induisent sur notre relation à nous-mêmes, aux autres et plus largement au monde. Avant d'envisager leur généralisation, mieux vaudrait d'abord considérer les très forts obstacles auxquels elles se confrontent encore aujourd'hui pour tout simplement pouvoir exister.

## DES DEMARCHES A MIEUX FAVORISER

Même pour les équipes les plus expérimentées, le constat récurrent est que les démarches partagées, où s'associent intimement des dimensions autant artistiques que culturelles et sociales, restent encore largement sous-valorisées au sein de l'organisation générale des mondes professionnalisés de l'art en France. Elles sont de fait toujours confrontées à un triple verrou, d'abord idéologique et organisationnel et par voie de conséquence économique.

Sur le plan idéologique, le développement des mondes de l'art, en particulier depuis les années 1980, s'est opéré selon une conception dominante où la convention d'originalité et le thème de la professionnalisation (qui s'est de fait considérablement développée) se sont mutuellement renforcés. Cette double convention fait en tout cas de l'œuvre d'art ou de l'artiste – et de leur évaluation en termes justement d'originalité et de professionnalité – les critères premiers de l'intérêt et de la qualité d'une proposition. Ce double épaulement a également conduit au primat accru du thème de l'excellence artistique. A faire de celle-ci un critère d'évaluation quasiment unique – et simultanément flou –, on se prive d'une grande richesse, car de nombreuses propositions et productions artistiques se développent hors de ce schéma.

Cette dominance persistante de la convention d'originalité peut être constatée y compris dans de nombreux projets artistiques et culturels porteurs d'enjeux locaux et territorialisés. Elle reste même prégnante dans des organisations comme les friches culturelles, où sont pourtant souvent affichés des objectifs d'expérimentation de nouveaux rapports entre art et société, entre artistes et populations de territoires donnés, même si le thème de l'excellence artistique s'y trouve bien plus contesté. Dans sa forme radicale, la

convention d'originalité a d'ailleurs jusqu'à peu été relativement propre aux mondes de l'art. Il s'agissait pour les artistes de faire toujours nouveau et différent. Ils doivent toujours, pour être considérés comme des artistes, s'écarter de la norme et de la règle établie. Mais suite à la croissance inédite de l'offre artistique, ainsi qu'aux évolutions structurelles de nos sociétés depuis la fin du XXe vers plus d'individualité, on peut remarquer que cette nécessité d'originalité s'est progressivement transformée en exigence de créativité pour un plus grand nombre. Aujourd'hui, c'est chaque individu qui se doit d'être différent, de s'inventer une personnalité spécifique, un parcours singulier, etc. On retrouve d'ailleurs et tout particulièrement ces éléments dans l'ensemble des mondes sociaux relevant de l'économie qu'on qualifie justement de créative.

Dans la mesure où la convention d'originalité, en devenant à son tour une norme, finit elle-même par tourner à vide, l'environnement global de nos sociétés va probablement conduire les mondes de l'art à intégrer une nouvelle convention, qu'on pourrait appeler d'identité. Celle-ci donnerait toute sa place à la reconfiguration identitaire permanente à laquelle chacun d'entre nous est désormais confronté. De nos jours et au vu de la diversité des ancrages et des parcours culturels de nos concitoyens, tout semble en effet porter à passer à cette nouvelle convention, dans laquelle l'invention d'une relation plus symétrique entre artistes professionnels et personnes inscrites dans d'autres milieux sociaux serait première, en particulier autour des thèmes que nous avons largement évoqués de la construction permanente de nos identités ou encore de notre capacité de compréhension et d'échange interculturels. On retrouverait ici l'idée d'un environnement plus favorable, mais seulement à terme, aux démarches artistiques partagées, de très nombreuses résistances restant toujours à l'œuvre.

Sur le plan organisationnel, a par ailleurs prévalu en France une forme inédite de gouvernance associant l'initiative et la gestion privées d'une part, l'initiative et la gestion publiques d'autre part. Cette forme spécifique de partenariat privé / public a trop souvent été rabattue à une simple économie mixte. Cette formulation tend à rendre encore plus invisible l'importance et la spécificité décisives – par exemple dans le spectacle vivant – d'un troisième terme historiquement toujours présent et essentiel, celui d'une économie d'initiative privée et à buts autres que lucratifs, qui reste néanmoins largement dépendante des moyens publics (financiers, mais aussi réglementaires) mis à leur disposition. La montée en puissance, après la seconde guerre mondiale, de l'Etat-providence a particulièrement accentué dans notre pays la place de la puissance publique et une dépendance au fond accrue des initiatives associatives – et pour une part coopératives – aux missions de service public définies et déléguées par les pouvoirs publics.

Aujourd'hui, la pertinence de ces conventions idéologiques et organisationnelles héritées n'apparaît plus en soi évidente. Il semble désormais surtout nécessaire d'aller vers une double transformation des conditions

structurelles de fonctionnement des mondes de l'art : évolution de la convention historique d'originalité vers une convention d'identité ; renforcement des formes d'économie non lucrative de marché, alliant plus intimement initiative privée et gestion mutualiste. Dans un tel contexte – mais qui ne semble pas encore être pour demain – les démarches artistiques partagées seront sans aucun doute moins suspectées d'abandonner la question de la qualité artistique, et au moins son primat au profit de celui de l'échange interindividuel et social. Nous en sommes encore loin.

Les aides publiques en provenance du Ministère de la culture restent ainsi historiquement extrêmement modestes, malgré quelques maigres lignes budgétaires (les premières à d'ailleurs être réduites en cas de restriction) pour des projets intégrant les orientations que nous évoquons. De leur côté, les aides en provenance des collectivités territoriales peuvent encore relever d'une commande trop impérativement centrée sur des enjeux éducatifs, sociaux ou urbains et où les enjeux artistiques deviennent finalement périphériques ou marginaux. Les marges d'action trouvées pendant quelques années au travers d'aides issues de la politique de la ville sont désormais en train de se réduire considérablement (alors même qu'elles n'étaient déjà pas très fortes), le volet culture apparu au début des années 2000 dans ces programmes disparaissant des plus récents Contrats urbains de cohésion sociale (CUCS). La tendance à une réinternalisation de divers dispositifs d'éducation artistique et culturelle par le Ministère de l'éducation nationale va dans le même sens d'une asphyxie de projets déjà en grande difficulté pour trouver les moyens minimaux à leur mise en œuvre.

De nos jours, les démarches artistiques partagées sont donc encore constamment confrontées à des conditions de fonctionnement et de développement structurellement précaires, alors qu'elles nécessitent un maillage relationnel et organisationnel particulièrement important et donc aussi une durée longue de conception et de mise en œuvre effectives. Cette tension entre précarité et nécessité d'inscription dans un temps long apparaît d'autant plus que la mise en œuvre de ces démarches est plus complexe et que leur impact et visibilité publics peuvent être limités. La plupart du temps, ces projets doivent ainsi toujours se contenter de moyens disponibles résiduels ou de dispositifs publics ou civils, plus ou moins pérennes, d'abord conçus pour d'autres objectifs.

Par nécessité tout autant que par choix délibéré, les équipes artistiques impliquées alternent donc le plus souvent ce type de projet avec d'autres relevant d'une approche plus traditionnelle (pour le spectacle vivant par exemple, production et diffusion de spectacles conçus et interprétés par des professionnels et mise en œuvre de modalités diverses de formation artistique ou d'action culturelle).

Quoi qu'il en soit d'un environnement futur à terme plus facilitant, on peut pointer certains dispositifs d'aide ou d'appui qui pourraient être plus amplement développés.

Pour des projets qui sont parmi les plus risqués, puisque l'incertitude de tout projet artistique se double ici de l'incertitude sur la dynamique relationnelle et interculturelle qui pourra dans les faits se mettre en place, la capacité de pouvoir faire appel à des partenaires connaissant bien les territoires et les populations impliqués est un enjeu majeur. Face aussi au temps long nécessaire pour les démarches artistiques partagées, nos exemples montrent l'intérêt de mieux utiliser le registre des équipes associées sur plusieurs années à des équipements artistiques et culturels, ainsi que les possibilités actuelles ou à développer de résidence longue (de un à trois ans) dans divers établissements relevant ou non du domaine artistique.

On pourrait ici reprendre, préciser et actualiser un projet évoqué dans les *Propositions pour préparer l'avenir du spectacle vivant* dès septembre 2004 d'un contrat pluriannuel d'action artistique, conçu pour « traiter spécifiquement des équipes artistiques qui interviennent régulièrement sur le champ social ». En tout cas, les démarches artistiques partagées ont besoin de s'appuyer sur au moins un dispositif identifié, stabilisé et co-construit entre partenaires. Le Ministère de la culture s'honorerait de devenir le chef de file d'une convention artistique et culturelle, interministérielle et pluriannuelle, pour les équipes tout particulièrement porteuses des projets que nous évoquons. À l'heure où la mission sur les Nouveaux territoires de l'art n'existe plus depuis février 2010, il serait aussi indispensable qu'une cellule de veille, d'étude, de conseil et d'impulsion interministérielle soit consacrée à une meilleure mise en visibilité, connaissance et reconnaissance des démarches partagées, à une plus grande ouverture aussi des dispositifs existants à leur égard. La nature même de ces projets nécessite aussi, nous l'avons dit, une co-construction de l'évaluation des dispositifs avec toutes les parties prenantes, dont les collectivités territoriales, mais aussi les participants directs au projet. Seule une évaluation tout au long du processus peut avoir de la pertinence, ce qui implique une nouvelle dimension partagée encore loin d'être acquise dans notre pays.

Mais la tendance actuelle au redéploiement de la politique d'Etat prioritairement sur l'axe double de la professionnalisation et de la qualité artistique, laissant de plus en plus aux pouvoirs locaux le soin de développer l'axe lui aussi double de la territorialisation et de la diversité culturelle est l'exemple même d'une division sociale des tâches d'intérêt général qui se révèle dès à présent très contreproductive pour l'ensemble du développement artistique et culturel.

Les démarches artistiques partagées sont également exemplaires de la complexité croissante des dynamiques de conception et de mise en œuvre de projets multipliés. Ceux-ci entrent désormais en concurrence entre eux, non seulement pour l'accès aux moyens disponibles d'expérimentation et de production, mais aussi pour l'accès à la diffusion et plus largement aux organisations ou populations utilisatrices. De ce point de vue, les équipes artistiques sont de plus en plus confrontées à la

nécessité d'agencer des processus et des compétences – en particulier administratifs et managériaux – dont elles disposent rarement en propre. De nouveaux dispositifs d'accompagnement seraient donc impérativement à élaborer et à mettre en œuvre sans trop tarder. Outre l'appui que les équipes peuvent trouver auprès des organisations partenaires sur le territoire d'intervention du projet, le besoin de disposer dans les filières concernées d'agences aptes à assumer la production déléguée et mutualisée de plusieurs projets devient de plus en plus net, même s'il reste encore très peu couvert. Des initiatives telles que l'association marseillaise de médiation artistique *Les Têtes de l'art*, créée en 1996 (Samir Khebizi) seraient ainsi à soutenir et multiplier sur l'ensemble du territoire. Leur rôle pourrait être majeur pour apporter aux équipes artistiques un soutien dans la production et la gestion partenariales de nouvelles démarches artistiques partagées.

Sur ce plan, c'est sans doute le croisement de préoccupations et de compétences artistiques, culturelles, sociales et territoriales qui devient chaque jour un peu plus la source majeure d'une créativité multiple et diversifiée pertinente vis-à-vis de l'époque que nous participons à inventer.

Au moins, il s'agirait déjà de mieux accepter la nécessité, pour les mondes de l'art, de relever d'un référentiel double et d'aller vers un développement culturel de ces mondes mieux équilibré (en termes de reconnaissance et de moyens) sur au moins deux piliers. Le premier pilier prolongerait l'héritage du passé. Sur l'exemple du spectacle vivant, il donne la priorité à l'œuvre textuelle et/ou scénique produite par des professionnels, à la culture des professionnels de l'art, même si toute une série d'actions d'accompagnement et de médiation est également mise en place pour les publics. Il reste aujourd'hui dominant, en termes de reconnaissance et de moyens attribués. Ce qu'on aimerait pouvoir appeler le second pilier est de fait présent, mais encore très largement minoré par les milieux artistiques eux-mêmes et les politiques culturelles publiques. Il se développe sur la base d'une confrontation et d'un croisement permanents entre la culture des professionnels de l'art et la culture d'autres mondes sociaux, d'autres territoires, d'autres individualités. Il se construit sur la base d'une relation plus symétrique entre professionnels et non professionnels de l'art et travaille constamment sur des questions d'interculturalité. Il met l'action culturelle au cœur même du projet artistique et ne la tient pas pour un simple complément d'une œuvre artistique préalablement produite.

À nouveau, nous voici revenus à une perspective plus large et qui dépend d'une évolution contextuelle à laquelle chacun d'entre nous peut malgré tout contribuer. Mais n'est-ce pas aussi dans la mesure où nous avancerons sur ces questions que l'on pourra aussi parler de processus culturels réellement plus démocratiques ?

Décembre 2011



Texte mis à disposition selon les termes de la licence  
Creative Commons Attribution-Pas d'Utilisation Commerciale-  
Partage à l'Identique 3.0 non transposé