



HAL
open science

Nouvelles pratiques artistiques et développement culturel. Simple aménagement ou réelle mutation ?

Philippe Henry

► **To cite this version:**

Philippe Henry. Nouvelles pratiques artistiques et développement culturel. Simple aménagement ou réelle mutation ?. Théâtre/Public, 2001. hal-02113969

HAL Id: hal-02113969

<https://hal.science/hal-02113969>

Submitted on 29 Apr 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Nouvelles pratiques artistiques et développement culturel. Simple aménagement ou réelle mutation ?

New artistic practices and cultural development.
A simple adjustment or real change ?

Philippe HENRY
Chercheur en socio-économie de la culture
Maître de conférences HDR,
retraité de l' Université Paris 8 - Saint-Denis

Avertissement

Ce document fait partie d'un projet de mise en accès libre, au cours de l'année 2019, d'un ensemble d'articles et de rapports issus de recherches réalisées entre 1996 et 2006. Ces études ont porté sur des composantes peu explorées et pourtant essentielles pour le spectacle vivant en France, telles que les compagnies théâtrales professionnelles de faible ou moyenne notoriété, les théâtres de ville de taille moyenne ou situées en périphérie de villes-centre, les friches culturelles, les pratiques artistiques partagées. Ces travaux apportent également une contribution à une approche plus globale des particularités de la socio-économie de la culture et plus particulièrement du spectacle vivant.

Ce projet répond à l'objectif de mettre à disposition de chercheurs et professionnels intéressés la synthèse de ces recherches et le contenu détaillé de certaines d'entre elles. Il permet, entre autres, de s'interroger sur des questions déjà fortement prégnantes et non résolues en fin du siècle dernier, ainsi que sur leur permanence ou leur déclinaison particulière une ou deux décennies ans plus tard.

La plupart des articles de synthèse ont déjà fait l'objet d'une première publication, entre 1997 et 2006, notamment dans la revue *Théâtre / Public*.

Cet article date de janvier 2000. Il aborde / poursuit une réflexion . Il a fait l'objet d'une première publication dans la revue *Théâtre / Public*.¹

La présente édition reprend sans modification structurelle le texte original, les ajustements portant surtout sur des points de forme.

Avril 2019



Ce document est mis à disposition publique selon les termes de la [Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 Internationale](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

1/ *Théâtre / Public* n° 157, janvier-février 2001, p. 63-72.

Résumé

L'article s'intéresse aux nouvelles formes d'action culturelle qui se multiplient et qui sont souvent portées par des organisations artistiques à l'écart des plus reconnues. Un trait commun de ces pratiques est de redonner une place centrale aux personnes impliquées dans un processus artistique et aux cultures qui constituent leur identité propre. S'ensuit un principe de cogénération des projets ou événements artistiques avec des personnes ou des publics toujours situés. Dans des déclinaisons diverses, ce parti pris, autant éthique qu'esthétique, implique également une pluralité des critères de valorisation des processus artistiques. Il fait écho à un contexte de mutation de nos sociétés et de leur rapport à l'art.

Ces pratiques nécessitent la coopération entre plusieurs types d'acteurs et une durée suffisamment longue. Elles privilégient le processus relationnel en cours et ne débouchent pas toutes sur la production d'une œuvre aboutie et diffusable en-dehors du territoire où l'action a été menée.

Elles impliquent des responsabilités et des compétences spécifiques de la part des praticiens artistiques, y compris sur le plan de la gestion et de l'économie des projets. Elles exigeraient une réorientation des aides et des politiques culturelles publiques, ainsi que des modifications de la réglementation et de l'organisation professionnelle actuelles des mondes de l'art. La question de la coordination de processus impliquant une diversité d'acteurs et d'enjeux se pose également.

Ces pratiques interrogent finalement moins le devenir de l'art contemporain tel qu'il est institué que, plus largement, la place, la fonction et la régulation de l'art dans nos sociétés.²

2/ Au fil du temps, d'autres études personnelles sont venues compléter ce travail sur les pratiques artistiques partagées, notamment : « Arts théâtraux : des projets pour d'autres rapports à l'art et aux populations ? », Olivier Donnat et Paul Tolila (dir.), *Le(s) public(s)*, Paris : Presses de Sciences Po, Vol. II (cédérom), 2003, p. 195-202 ; « Arts théâtraux, regarder et s'y prendre autrement », *Théâtre / Public* n° 175, octobre-décembre 2004, p. 4-17, réédition en accès libre, avril 2019, 25 p. ; « Démarches artistiques partagées : des processus culturels plus démocratiques ? », auto-édition en accès libre, décembre 2011, 15 p. ; les chapitres « Une nouvelle approche du développement culturel » et « Des démarches artistiques partagées », *Un nouveau référentiel pour la culture ? Pour une économie coopérative de la diversité culturelle*, éditions de l'attribut, 2014, p. 73-100 et 129-150.

On trouve aussi des échos de cette question des pratiques artistiques partagées dans : *Arts de la scène : un tournant nécessaire*, collection Entre-Vues, Editions Universitaires d'Avignon, 2010, 80 p. ; « Les friches culturelles d'hier à aujourd'hui. Entre fabriques d'art et démarches artistiques partagées », auto-édition en accès libre, janvier 2013, 13 p. et dans Françoise Lucchini (coord.), *La mise en culture des territoires*, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2016, p. 25-44.

Foreword

This document is part of a free access project – which will be put on line during the year 2019 – of a set of articles and reports from researches conducted between 1996 and 2006. These studies focused on few explored and yet essential components of the performing arts in France, such as professional theatre companies of medium or low reputation, medium-sized city theatres or ones located in the outskirts of central cities, cultural wastelands or shared artistic practices. The goal of this work is also to contribute to a more comprehensive and critical approach of the socio-economy peculiarities of culture and especially of the performing arts.

This project intends to provide interested researchers and professionals both with the synthesis of the researches and the detailed content of some of them. Among other things, it allows to ponder about questions that have already been strongly addressed and yet remained unresolved at the end of the past century, as well as on their permanence or their particular variation one or two decades later.

Most of the review articles were first published between 1997 and 2006, in particular in the French journal Théâtre / Public.

Abstract

The article deals with the new forms of cultural action that are multiplying and are often carried out by artistic organisations apart from the most recognised ones. A common feature of these practices is to give a central place to the people involved in an artistic process and to the cultures that constitute their own identity. It follows that projects or artistic events with people or specific audiences are always cogenerated, and that is a principle. This ethical and aesthetic bias knows a variety of aspects and also implies a plurality of criteria to value artistic processes. It echoes a changing context in our societies and their relation to art.

These practices require cooperation between several types of actors and a long enough duration. They favour the ongoing relational process and all of them do not lead to the production of an achieved work that can be diffused outside the territory where the action was carried out.

They imply specific responsibilities and skills from the artistic practitioners, including in terms of management and project economics. They would require a reorientation of public cultural subsidies and policies, (such as) along with changes in the current rules and professional organisation of the art world. The question also arises of coordinating processes involving different actors and stakes.

These practices ultimately question less the future of contemporary art as it is instituted than, more broadly, the place, the function and regulation of art in our societies.

Table des matières

<u>Résumé</u>	<u>2</u>
<u>Table des matières</u>	<u>4</u>
<u>Introduction</u>	<u>5</u>
<u>1 - Les conditions internes et contextuelles d'une nouvelle étape</u>	
<u>pour l'action artistique et culturelle</u>	<u>6</u>
11 – Une convergence au-delà des singularités de chacun.....	<u>7</u>
12 – Des mutations contextuelles déterminantes.....	<u>9</u>
<u>2 - Une combinatoire variable de phases</u>	
<u>et de médiations différenciées</u>	<u>12</u>
<u>3 - Une dynamique dont l'avenir est encore largement à dessiner</u>	<u>14</u>
31 - Une responsabilité et des compétences à remodeler	
<u>pour les praticiens artistiques</u>	<u>14</u>
32 - Des orientations et une régulation à préciser	
<u>pour les collectivités publiques et leurs administrations</u>	<u>17</u>

Introduction

De nos jours, un nombre croissant de praticiens revendiquent l'action culturelle comme une dynamique centrale de leurs projets artistiques, et non comme simple moment induit ou d'accompagnement des deux fonctions encore aujourd'hui considérées comme majeures de la création des œuvres d'un côté, et de leur diffusion de l'autre. Sur ce sujet, toute une série de rencontres professionnelles se sont d'ailleurs déroulées ces derniers mois, la plupart du temps sans soutien des établissements artistiques institués. Comme si le temps était en effet venu d'éclairer plus collectivement les tenants et les aboutissants de ce qui se joue dans des lieux artistiques aussi peu reconnus et établis que sont certains squats, des friches industrielles reconverties en espaces culturels, des écoles, des quartiers urbains périphériques, des lieux de rencontre en milieu rural, des hôpitaux, des prisons, etc.

Au cours d'un séminaire de la fin 1999³, Catherine Trautmann, ministre de la Culture et de la Communication soulignait elle-même dans son allocution liminaire que « quelque chose émerge dans ce pays, qui vient marquer une nouvelle étape de son développement culturel ». Dans le même temps, elle exhortait ceux qui travaillent à inventer de nouvelles formes esthétiques, de nouvelles pratiques culturelles et artistiques, de nouvelles relations avec la population à donner une plus grande lisibilité à ce qui, au-delà de la très grande disparité des situations, des équipes et des projets, rapproche pour l'essentiel ces initiatives qui se sont multipliées au fil de la dernière décennie. En prenant l'exemple – repérable dans d'autres pays de l'Union européenne – 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 », la Ministre attendait aussi des professionnels « des suggestions mûrement débattues comme des fulgurances jaillies de l'instant qui servent le renouvellement de la politique publique en matière culturelle ».

En nous appuyant sur plusieurs autres rencontres qui se sont déroulées depuis juillet 1998⁴ et à partir de notre position d'observateur, nous voudrions mettre en avant un ensemble d'éléments issus de l'analyse comparative de faits repérables et de propos échangés. Sans que ce soit exclusif, le monde des arts de la scène – théâtre parlé, gestuel ou d'objet, danse contemporaine et urbaine, musiques actuelles – fournit la plus grande part des expériences évoquées. La double dimension, individuelle et collective, de ces arts ainsi que la nécessité qu'ils ont d'entretenir un rapport direct et au présent avec des publics réels, n'est sans doute pas pour rien dans le fait qu'ils sont en première ligne dans le débat qui nous occupe. Certaines pratiques en arts plastiques les rejoignent sur ce point, comme en atteste la présence de représentants de ces démarches dans plusieurs des rencontres retenues.

Quelques remarques sur la posture de principe qui guide ce travail. Compte tenu de l'extrême diversité des pratiques que nous évoquerons et de leur relativité compte tenu de leurs liens avec les contextes particuliers où elles se sont déroulées, il n'est pas question de

3/ *Nouvelles formes - nouvelles pratiques. Les conditions de l'expérience*, séminaire à l'initiative du ministère de la Culture et de la Communication, organisé par le Parc de la Villette les 18-19 novembre 1999 à l'issue des Rencontres des Cultures Urbaines. Après le changement de ministre à la fin mars 2000, c'est Michel Duffour, secrétaire d'Etat au Patrimoine et à la Décentralisation culturelle qui a tété en charge de ces questions.

4/ Outre le séminaire qu'on vient de mentionner, plusieurs autres événements nous ont directement servi de points d'appui : les textes du *Manifeste pour un temps présent*, élaborés dans le cadre de *Théâtre public - controverses*, rencontres organisées par Avignon-Public-Off en juillet 1998 ; la journée d'échange autour des *Logiques de coproduction et de diffusion des cultures urbaines*, organisée par le Parc de la Villette le 23 octobre 1998 ; la journée de forum *Les responsabilités sociales de l'artiste... Une responsabilité culturelle du travailleur social ?*, organisée le 5 novembre 1998 à Limoges par la compagnie ParOles, dans le cadre de son festival Paroles de quartier ; les trois premières *Rencontres nationales en région pour l'action culturelle et artistique*, co-organisées par Cassandre et la Ligue de l'Enseignement en mai 1999 au Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis, en janvier 2000 à l'Institut Communication et Média d'Echirolles, en avril 2000 au Glob Théâtre de Bordeaux, avant celle de novembre 2000 dans les locaux de Culture Commune – Scène nationale à Loos-en-Gohelle ; les trois jours du forum *L'Autre Théâtre - Appelons-le Théâtre*, organisé à Grenoble en juillet 1999 par la compagnie Renata Scant dans le cadre de son XV^{ème} Festival de Théâtre Européen ; les journées autour du thème *Pratiques théâtrales alternatives : enjeux esthétiques et politiques*, organisées en octobre 1999 par le Parc de la Villette en partenariat avec le collectif Théâtres de l'Autre.

définir une sorte de modèle général, qui aurait pour ambition d'englober un grand nombre de cas singuliers dans un seul grand schéma générique. D'un autre côté et même s'il s'agit de tenir le plus grand compte de situations concrètes – y compris dans la manière dont les acteurs sociaux impliqués en parlent –, la simple addition de faits ou de récits particuliers ne conduit pas en elle-même à une problématisation de ce qui les unit ou les différencie. Dans ces conditions, une double option guidera notre propos. Nous nous situons dans une approche d'interprétation compréhensive, qui n'hésite pas à reprendre des formulations et des mises en perspective que les acteurs engagés dans l'action ont parfaitement su avancer eux-mêmes. Mais nous tenons également pour essentiel de participer à la construction d'un discours qui puisse servir de référentiel collectif, d'espace de traduction entre les différents enjeux et partenaires qui sont toujours en confrontation et à coordonner dans le moindre des projets culturels d'aujourd'hui.⁵ Les éléments suivants sont donc destinés à mieux appréhender les ressemblances et les distances entre pratiques artistiques qui prétendent au renouvellement de la question du rapport entre l'art et la société.

1 - Les conditions internes et contextuelles d'une nouvelle étape pour l'action artistique et culturelle

Une constante remarquable dans les propos tenus par les professionnels dans les rencontres retenues porte sur un double sentiment aigu. Celui de l'échec relatif de la politique d'accès du plus grand nombre aux oeuvres d'art – soit la politique nationale de démocratisation de la culture, telle que conçue dès le Front Populaire et singulièrement mise en oeuvre à partir de la fondation du ministère des Affaires Culturelles en 1959). Mais surtout, une perception vive de la transformation radicale en moins d'un demi-siècle du champ artistique et de son environnement social général. L'un va parler de troisième époque de l'action culturelle (Philippe Foulquié, *La Friche Belle de Mai à Marseille*)⁶, alors que beaucoup d'organisations artistiques et culturelles sont désormais en place sur l'ensemble du territoire national, que les nouvelles initiatives fondatrices sont désormais plutôt du côté des

5/ Pour une présentation générale des démarches de l'interprétation compréhensive, voir Alex Mucchielli (éd.), *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*, Armand Colin, 1996, 280 p. Pour une courte introduction à la théorie de la traduction, telle que développée par Bruno Latour et Michel Callon du Centre de Sociologie de l'Innovation, voir Philippe Bernoux, *La sociologie des entreprises*, Points Seuil n° 308, 1995, p. 159-171.

Une des difficultés à surmonter dans les rencontres professionnelles consiste à éviter le double écueil de la simple accumulation de descriptions concrètes d'une part, de formulations trop systématiques et abstraites d'autre part. L'idéal serait de pouvoir mettre en place des protocoles d'exposé et d'échange où se combineraient la comparaison de données empiriques et la proposition d'hypothèses de "moyenne portée". A ce sujet, on pourra se reporter aux remarques toujours pertinentes contenues dans Robert K. Merton, *Eléments de théorie et de méthode sociologique*, traduits et adaptés par Henri Mendras, Armand Colin, 1997, p. 7-60. Comme le formulait un participant, la question sur ce point est « comment mettre au point un cadre de référence, un engagement à partir duquel on puisse avancer dans une direction, alors que nous sommes maintenant encore dans l'éparpillement... » » *Actes du Forum. L'Autre Théâtre - Appelons-le Théâtre*, Grenoble, novembre 1999, p. 47.

6/ Dans la mesure où les personnes citées ont pu être présentes à plusieurs des rencontres et plus globalement parce que notre objectif nous amène à considérer leurs paroles comme autant d'éléments d'un même débat collectif, nous ne précisons dans ce texte que leur organisme de rattachement et, quand il y a lieu, la source textuelle à laquelle le lecteur peut se référer.

Sur cette période "politique" qui se dessinerait après la période fondatrice et militante (à partir de 1885), puis la période instituante (1959 - 1993), voir Philippe Foulquié, « La troisième époque de l'action culturelle. Hypothèse », *Manifeste pour le temps présent*, 1998, 4 p. Par exemple : « La notion d'engagement doit être en tout cas posée autrement qu'à l'époque des fondateurs de la Décentralisation et de l'Action Culturelle (...). Nous est-il possible d'aborder les questions d'aménagement du territoire, les questions des développements locaux, des "affaires de la Cité", de la citoyenneté des artistes ? » » *idem*, p. 1 et 3. Car depuis sa fondation, l'Action Culturelle « veut résoudre à la fois les questions sociales du développement culturel et les questions artistiques du partenariat des Publics », *ibidem*, p. 2.

collectivités territoriales et que les décisions locales de l'Etat sont en voie d'être à peu près toutes déconcentrées en région. Un autre remarquera que si le théâtre public n'a jamais eu autant de moyens, il butte toujours sur les 10 à 12% de la population qui semble concernée et qu'il est urgent de trouver les voies qui referont des communautés identifiables d'un territoire donné et de la diversité de la composition sociale des publics un élément déterminant et actif de l'acte théâtral lui-même (Georges Buisson, La Coupole à Combs-la-Ville).⁷ Mais il faut également voir que la déliaison parfois nette entre l'art et la société est une situation historique inédite, qui accomplit partie du programme un peu plus centenaire de l'art moderne. Cette transformation fournit justement des espaces nouveaux et largement inconnus, en tout cas un contexte singulier pour diverses recherches contemporaines de réarticulation entre pratiques artistiques d'une part, groupes sociaux concrets ou territoires situés d'autre part (Olivier Couder, Théâtre du Cristal - Paris). Si un grand nombre de ces pratiques font à l'évidence et encore trop souvent l'objet d'une dévalorisation sociale – c'est du socio-culturel ou du socio-éducatif, entend-on encore souvent à leur propos –, mais aussi d'une forte instrumentalisation sociale ou politique, « cette situation imposée aux artistes a été l'occasion d'une réflexion renouvelée sur ce qui avait été comme oublié : les fonctions sociales de l'art »⁸.

Dans ces conditions, la reconnaissance que les populations particulières et les individus concrets disposent chacun d'une culture – au sens anthropologique du terme –, vivante, qui leur est propre et ne saurait être ignorée est une autre constante manifeste dans les discours et les projets artistiques dont on parle ici. Ce constat générique conduit néanmoins à une diversité de parti pris, par exemple en ce qui concerne les arts de la scène. A l'extrême et au-delà du débat en soi peu pertinent sur la différence entre amateurs et professionnels, l'enjeu serait que les gens amènent eux-mêmes leur réalité sur une scène, ressourçant par là les pratiques et les artistes de plateau (René Chenaux, Kick Théâtre à Cormeilles-en-Parisis). Pour le moins, beaucoup de pratiques dans les vingt dernières années tendent à replacer le spectateur au centre de la représentation théâtrale (Jean-Pierre Renault). S'impose à nouveau l'idée que le théâtre ne se fonde pas en premier lieu sur la représentation et ses différentes formes historiques datées, mais surtout sur l'expérience et le partage de la vie en commun des êtres vivants (Christian Robert, Mouvement de la Flamboyance à Paris). L'essentiel serait ainsi de repartir du désir d'un théâtre réellement partagé avec la diversité de la population (Claudine Dussolier, Avignon-Public-Off), d'établir les conditions d'une expérience esthétique partagée entre soi et les autres, entre chacun et l'autre en soi (Marc Klein, Théâtre du Fil à Savigny-sur-Orge).⁹

11 – Une convergence au-delà des singularités de chacun

La référence commune de ces différents points de vue est en tout cas d'opter pour un principe de cogénération des projets et des événements artistiques avec des populations ou des publics situés. Pour le moins, ce principe joue un rôle décisif dans la vitalité comme dans les difficultés de conception et de mise en oeuvre des pratiques que nous évoquons. Il se trouve au fondement du travail artistique, que celui-ci soit implanté sur un territoire donné (Kamel Ouarti, Studio Théâtre de Stains) ou plus nomade (Elisabeth Disdier, compagnie Articulation à Paris). Il peut également assez radicalement modifier le projet et le

7/ Georges Buisson, « Réflexion sur les publics », texte en particulier lu à la journée du 30 octobre 1999 au Parc de la Villette, 4 p. Par exemple : « Seul, l'agissement dans une durée et un territoire repéré et repérable, permet d'appréhender le ou les publics, non pas comme une masse anonyme et silencieuse, mais comme une communauté identifiable et partie prenante de l'aventure théâtrale elle-même », *idem*, p. 3.

8/ Patrick Champagne (Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales - INRA), *Cassandra* n° 30, août-septembre 1999, p. 11.

9/ Ce à quoi travaillent ceux qui définissent d'abord l'acte théâtral « comme l'épreuve inquiète d'une aventure commune qui interpelle chacun, au lieu qui est le sien, dans sa condition d'homme et le confronte nettement à cette dimension de l'autre en soi, à laquelle l'art seul, peut-être a pouvoir et fonction de donner accès », Marc Klein dans « Le grand machin et les bricoleurs d'avenir », *Manifeste pour le temps présent, site cit.*, p. 4. La conception d'une création en partage" relève ainsi « des enjeux vitaux de l'intervention créative dans une société en fracture ». Car il s'agit bien pour un ensemble de "bricoleurs d'avenir" de refuser « de séparer nécessité de création et nécessité d'implication sociale ou d'"action culturelle" », *idem*, p. 1 et 3.

fonctionnement d'organismes déjà constitués (Catherine Muller, *Le Bateau Feu à Dunkerque* ; Christian Tamet, anciennement au Théâtre Contemporain de la Danse à Paris). Foncièrement, ces pratiques prennent leurs distances avec une vision essentialiste de l'art, y compris moderne, où sont considérés comme premiers le geste singulier, l'excellence pratique et l'oeuvre matérialisée de l'artiste. On serait plutôt face à une approche interactionniste, où la dimension relationnelle et pragmatique des processus artistiques est centrale, où il s'agit de considérer simultanément et à même niveau d'importance les modes de composition d'une forme ou d'un événement (et ses qualités intrinsèques induites), l'implication au fil du processus ou/et l'expérience esthétique induite des participants ou publics (et leurs différents modes d'appréciation), les modes de valorisation individuelle et collective du dispositif dans son ensemble (dont la constitution des jugements de goût à partir des paroles exprimées par les différents acteurs sociaux concernés).¹⁰

On se trouverait donc dans une perspective qui tient pour central d'aller à nouveau à la rencontre de territoires et de populations non en contact avec l'offre des équipements artistiques, mais surtout de renouveler les pratiques d'intervention artistique, à partir du terrain du symbolique vécu et en vue d'instaurer d'autres formes relationnelles entre individus ou communautés (Jean Hurstel, *La Laiterie – Strasbourg*).¹¹ Une position revendiquée comme simultanément éthique et esthétique. Mais les partisans de cette approche sont loin d'être naïfs vis-à-vis des difficultés auxquelles ils se trouvent confrontés. Car vouloir repartir des pratiques culturelles vivantes de personnes ou groupes situés, c'est aussi observer qu'elles ont leurs propres conventions, leurs propres restrictions. Chez les personnes handicapées, par exemple, la reconnaissance exprimée pour avoir été ouvertes à des pratiques artistiques peut très bien se conjuguer avec des rejets, tant des choses ont pu être bridées dans les rapports d'éducation passés (Claude Chalaguier, *Groupe Signes à Lyon*). Chez d'autres, la charge d'échec est telle qu'ils peuvent être dans l'impossibilité d'entrer dans une aventure qu'on leur propose (Marcel Notargiacomo, *Traction Avant Compagnie à Vénissieux*).¹² Dans les banlieues, on peut constater une omniprésence de la consommation, ce qui ne veut pas dire que les gens « ont des niveaux de consommation élevés – mais qu'ils se définissent à l'intérieur de trajectoires ou de processus d'accès à cette consommation. Ils se définissent donc toujours (...) par des langages qui leur sont extérieurs »¹³. Face à des enjeux de réappropriation d'une expression vraiment personnelle, de stabilisation ou d'affirmation de soi, il n'est alors pas surprenant d'en devoir passer, pour de réelles pratiques artistiques émancipatrices, par des moments de déconstruction des images héritées, de "délestage" par rapport aux tabous intérieurs, de confrontation à l'Autre pour se construire ou se reconstruire (Paul Biot, *Théâtre-Action à La Hestre, Belgique*). En différence avec un travail de simple renforcement culturel, les pratiques artistiques introduisent ainsi une dimension de déconstruction (Antonio Vigano, *Teatro la Ribalta à*

10/ Dans de nombreuses équipes, le principe de cogénération se décline également comme volonté de travail artistique interdisciplinaire. Cette dimension est tout particulièrement sensible dans le mouvement de réinvestissement de friches par les artistes.

11/ « Toutes les tentatives de démocratisation de la culture traditionnelle, que ce soient celles de Jean Vilar ou celles que nous faisons actuellement, posent la même question : Comment la parole d'un groupe singulier peut-elle se transmuier dans une oeuvre artistique ? C'est ce passage que nous assurons », Jean Hurstel, *Cassandra* n° 30, *art. cit.*, p. 4. Et à propos du travail entrepris à Strasbourg : « Ici, la méthode d'intervention a changé, puisqu'il ne s'agit plus de faire un théâtre politique pour dénoncer le Front National, mais d'entrer dans l'imaginaire et le symbolique d'une population pour comprendre ce qui se passe et le refléter dans une production théâtrale. Nous sommes dans un monde en profonde mutation où des questions d'identité profonde sont posées (...). L'absence de parole, de présence du père par exemple dans ces familles, est un élément essentiel de la question de la violence urbaine qu'on ne peut plus maîtriser, parce qu'il n'y a plus d'autorité », *Actes du Forum. L'Autre Théâtre, op. cit.*, p. 19.

12/ Dans certains lieux de vie, « c'est que la vie est tellement difficile, la peur tellement présente, la souffrance tellement première que c'est ce réel-là qui nous rattrape en permanence, et qui nous fait nous sentir souvent en décalage avec un très grand nombre de décideurs, de créateurs, d'autres compagnies », Marcel Notargia-Como, *Actes du Forum. L'Autre Théâtre, op. cit.*, p. 6. Le but serait finalement de fabriquer de la culture commune à partir d'un projet. Et les incompréhensions vis-à-vis des gestes poétiques proposés viennent parfois bien plus des autorités que des populations concernées.

13/ Didier Lapeyronnie (Centre d'analyse et d'intervention sociale - Bordeaux II), *Cassandra* n° 30, *revue. cit.*, p. 15.

Merate, Italie). Dans la cogénération des projets avec des populations données, s'il est constamment question d'une revendication à être, d'une fêlure à partager et à mettre à distance (Denis Lepage, compagnie ParOles à Limoges), de restauration de sa propre image et de réconciliation avec soi-même, de construction de vrais moments d'existence, de réunification et d'ouverture, il s'agit également des apports de nouveaux langages ou des écarts poétiques que sont en mesure d'apporter les pratiques artistiques, ou encore des déplacements métaphoriques qu'elles permettent, de l'idée que « l'efficacité sociale et politique de l'art commence par son efficacité artistique »¹⁴. De par leur confrontation permanente aux réalités sociales situées et singulières, les praticiens de l'art dont nous parlons sont donc très profondément conscients des différends culturels potentiels qui constituent le terreau même de leur action avec ou auprès de populations spécifiques.

Cinq idées, formant une cohérence forte, sont donc constamment exprimées, même si c'est sous des formes diverses et jamais d'un coup comme nous allons le faire ici.

1/ L'action culturelle mise en oeuvre tient pour essentiel le fait que les personnes auxquelles elle s'adresse disposent déjà de cultures vivantes, qui ne sauraient être ignorées ;

2/ L'action est alors à envisager selon le principe de cogénération des projets artistiques avec ces populations ou ces publics situés ;

3/ Il s'agira avant tout de rétablir les conditions d'une expérience expressive, sensible et esthétique partagée, à partir de références et de comportements culturels initiaux très divers (au sein du groupe de personnes et par rapport à l'artiste impliqué) ;

4/ On en passera alors par une dynamique de déconstruction partielle, puis de recomposition transposée des conventions initiales de chacun (et particulièrement de certaines clôtures et restrictions qui interdisent l'échange entre partenaires si divers) ;

5/ Rien ne pourra vraiment se faire sans le sujet concret et l'établissement d'une relation de confiance réciproque (sans laquelle les peurs sont trop fortes), ce qui nécessite des mises en relation à soi et aux autres sensibles qui impliquent forcément le corps moteur, perceptif, émotif.

Complémentaire à ce programme – qui n'est pas énoncé et perçu comme tel par les praticiens des rencontres qui nous servent d'appui –, on notera que les critères dominants de l'art moderne, tels que l'individualité, la singularité, l'originalité de l'artiste et de l'oeuvre, sont encore souvent invoqués. Mais leur centralité et leur pertinence apparaissent aujourd'hui moins évidentes. La donne contemporaine, plus relativiste et interactionniste, invite surtout à largement reconsidérer nos modes d'identification, d'évaluation et de hiérarchisation de ce qu'on appelle une oeuvre ou une pratique artistiques. La thèse qu'il pourrait exister des critères esthétiques absolus et universels est désormais recouverte par la réelle diversité des critères esthétiques existants, toujours relatifs et locaux. Une profusion qui est sans doute à relier à l'extrême multiplicité des jeux sociaux et de langages dont nous nous servons pour exprimer nos propres jugements de goût.¹⁵

12 – Des mutations contextuelles déterminantes

D'un point de vue contextuel plus large, on reliera ces premiers éléments à certaines mutations générales de nos sociétés. En à peine un demi-siècle, le domaine des arts n'a cessé de connaître une croissance continue, que ce soit en termes de praticiens ou de propositions créatives, d'organisations et de réseaux, d'implication financière et gestionnaire des collectivités publiques. Dans le même temps et quels que soient les efforts consentis au nom d'un service public, la segmentation et la sélection sociales des publics se sont constamment reproduites, même si elles ont pu par endroits se modérer – le plus souvent par une action volontariste où se croisent initiatives privées et publiques. C'est dire combien se trouve aujourd'hui renforcée l'idée que les arts relèvent – comme tout autre domaine d'activité –

14/ Nicolas Roméas (Cassandre à Montreuil), *Cassandre* n° 29, juin 1999, p. 5. Comme l'indique Lorette Cordrie (Théâtre de Jade à Montrouge), une autre difficulté s'ajoute à celles des groupes locaux concernés : « Nos partenaires sur le terrain : assistances sociales, conseillers principaux d'éducation, infirmières... exigent la plupart du temps des spectacles extrêmement réalistes par rapport aux thèmes traités. Ils ne comprennent pas l'utilité ni la valeur de la métaphore et de la distanciation », *idem*, p. 20.

15/ Sur cette question, voir tout particulièrement Yves Michaud, *Critères esthétiques et jugement de goût*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1999, 128 p.

d'une dynamique et d'une organisation sociales de plus en plus déterminantes, quand bien même celles-ci seraient constamment travaillées, reprises, redessinées par les investissements affectifs et subjectifs de chacun – ce qui cette fois-ci est plus nettement opérant et apparent dans le domaine artistique. Entre une approche essentialiste et autonomiste du fait artistique d'une part, un regard sociologique et institutionnaliste trop réducteur d'autre part, mieux vaudrait aborder la variété artistique contemporaine comme un fait social total. L'art serait alors à appréhender comme un domaine structuré à la fois par des aspects de la vie sociale qui ne lui appartiennent pas en propre, et par une capacité d'auto-régulation relative. Dans celle-ci, la relation d'intimité sensible entre l'artiste, l'objet en élaboration et les publics, créerait une dynamique colorant en retour l'intégration dans le domaine artistique d'éléments qui lui sont a priori plus hétérogènes, bien qu'indispensables.¹⁶

La nouvelle convergence entre le champ du travail social et celui des pratiques artistiques fait également écho à un moment où le conflit entre capital et force de travail ne s'appréhende plus simplement autour de la dynamique de l'exploitation. Il se décline aussi au travers de l'exclusion de l'emploi et des droits qui y sont liés. Il se trouve en même temps confronté à une situation où de nouvelles identités culturelles cherchent à se construire dans les contradictions à nouveau ouvertes entre, d'une part, le paradigme républicain et l'égalité des droits et devoirs de chacun et, d'autre part, le paradigme communautaire et l'appartenance à une singularité culturelle (Marcel Groche, Institut d'économie sociale et familiale à Limoges).¹⁷ Les nouvelles pratiques artistiques sont tout autant à resituer dans un contexte global où la dominance de l'économie industrielle et de la notion induite de biens matériels cède progressivement la place à celle de l'économie de service et des relations spécifiques qui lui sont associées. On rappellera simplement que les relations de service modifient profondément les rapports sociaux, ne serait-ce que par l'importance cruciale qu'y prennent la personnalisation, la relation symbolique, la dimension de confiance en contexte d'incertitude, la nécessaire participation de l'utilisateur à l'obtention d'un résultat final¹⁸, tous éléments qui se retrouvent dans la mise en oeuvre concrète des projets artistiques cogénérés.

Une autre réalité peu contournable tient à ce que l'invention permanente devient un facteur symbolique et socio-économique ordinaire de nos sociétés. De même, la logique informationnelle décale nettement le coeur du processus d'invention vers l'amont et l'aval du moment de production proprement dit d'un objet ou d'un événement. Ces phénomènes induisent que le facteur organisation devient décisif, non seulement dans le processus d'innovation, mais aussi dans une dynamique relationnelle – en particulier entre producteur et usager –, hors de laquelle la production a de moins en moins de chance d'aboutir. L'innovation généralisée produit d'ailleurs ses propres effets destructurants : stress permanent, lassitude ou épuisement, difficulté à maintenir une stabilité organisationnelle

16/ Voir ici Dominique Chateau, *L'Art comme fait social total*, L'Harmattan, 1998, 112 p.

17/ « De fait les travailleurs sociaux ont du mal à trouver un sens à l'action qu'ils doivent conduire dans un environnement où la société se défait, se déstructure et connaît un déficit d'identité collective sans précédent. Ni la classe, ni la nation ne portent fortement aujourd'hui cette identité collective et on assiste depuis une quinzaine d'années à l'affirmation de nouvelles identités culturelles. (...) En bref, les travailleurs sociaux sont aujourd'hui conduits à arbitrer entre droit à la différence et droit à la ressemblance et le champ artistique apparaît sans doute à certains comme un terrain propice au travail de ces contradictions », Marcel Groche, *Actes du Forum. Les responsabilités sociales de l'artiste... Une responsabilité culturelle du travailleur social ?*, Limoges, 1998, p. 9.

18/ Pour une introduction à ces questions, voir Jean Gadrey « Rapports sociaux de service : une autre régulation », *Revue économique*, vol. 40, n° 1, janvier 1990, p. 49-69 ; « Eléments de socio-économie des relations de service », dans *L'inscription sociale du marché*, L'Harmattan, 1995, p. 145-167 ; ou encore Louis Reboud (dir.), *La relation de service au coeur de l'analyse économique*, L'Harmattan, 1997, 328 p.

Une très néfaste « impasse consisterait à insuffisamment prendre en compte le fait que les arts de la scène sont devenus, en un peu plus de trente ans, une véritable économie de service, avec ses particularités, encadrée dans une société de l'information et de la communication qui change radicalement nos anciennes données sociales, culturelles, professionnelles, identitaires... Ainsi, l'identification et la qualification sociales des actions (et) des acteurs artistiques sont finalement plus réalisées selon des critères de notoriété que sur des critères (essentialistes) qui n'existent plus à propos de la qualité des oeuvres ou des projets. Même si cette économie de service et ses médiateurs permettent de préserver une certaine pluralité de registres de jugement à propos des projets artistiques, ils ne génèrent pas spontanément un langage commun (ou) un mode de régulation (collective) », Philippe Henry, *Actes du Forum. L'Autre Théâtre, op. cit.*, p. 25.

minimale sans laquelle aucun apprentissage culturel collectif ne peut se réaliser.¹⁹ Il faut alors tenir compte de ces nouvelles tendances lourdes qui modifient radicalement la position sociale des arts, comme leur propre fonctionnement interne.²⁰

Finalement, les luttes actuelles de pouvoir ou d'influence, aussi bien au sein de chaque monde de l'art qu'entre ceux-ci ou vis-à-vis de champs sociaux connexes, sont animées par une compétition sociale classique dans la distribution des places et des moyens. Elles expriment également la renaissance, dans un tout autre contexte, des affrontements au cours des années 1970 entre les tenants d'une approche essentialiste du phénomène artistique – dont la valeur s'objectiverait dans la facture même de l'oeuvre – et ceux d'une approche relationnelle et événementielle de la pratique artistique – dont la valeur s'actualiserait dans le moment de la présentation vécue, sentie, jugée par des individus ou des groupes particuliers. Dans notre situation postmoderne qui a instauré un doute sur notre capacité à préciser ce que nous entendons par le terme d'art et les critères esthétiques qui peuvent lui être associés, il semble peu pertinent de réactiver une opposition frontale entre ces deux parti pris. Reste à trouver une voie tierce entre l'affirmation que les oeuvres d'art possèdent une valeur en soi à simplement découvrir et celle qui renvoie la question de la valeur à l'expression singulière de chacun.

Ainsi, les pratiques artistiques qui se veulent plus en cogénération avec des territoires ou des populations situés ne sont pas à comprendre comme un simple complément au système artistique, professionnel et institué, que reconnaît actuellement le ministère de la Culture en particulier par des conventions pluriannuelles. On peut comprendre un mode d'approche qui désignerait une ossature institutionnelle des arts, reconnue et soutenue par les collectivités publiques, à laquelle s'adjoindrait un "ailleurs" innovant, dont une des fonctions serait de régénérer sans cesse le domaine institué (Jean-François Marguerin, Cabinet de la ministre de la Culture) et dont au moins une partie s'y intégrera à terme. Mais on notera surtout que les pratiques artistiques évoquées ici se définissent désormais moins comme marges alternatives et radicales à un système artistique institué, que comme processus et projets revendiquant leur propre nature artistique et professionnelle, même s'ils sont d'abord inscrits dans des champs sociaux non prioritairement centrés sur l'artistique (les champs de l'éducatif, du social, des loisirs, du médical, du judiciaire,...). De ce point de vue, la notion de cogénération apparaît directrice, le champ avec lequel on travaille n'impliquant pas en soi une hiérarchie de valeur artistique, même si les professionnels des arts qui s'y impliquent ont constamment à faire face aux réductions instrumentalisantes ou dévalorisantes auxquelles leurs projets sont soumis.

La question décisive serait donc celle de la redéfinition du périmètre d'intérêt public de la notion de champ artistique, comme du paradigme qui serait adapté à la pluralité et à l'interactionnisme contemporains.²¹ On remarquera d'ailleurs que, de même que les banlieues sont des espaces où les institutions sont sur-présentes mais de façon fragmentée et insuffisamment coordonnée²², les projets artistiques dont nous parlons sont moins marginaux ou "hors institution" que sans cesse confrontés à une pluralité d'organismes publics et civils qu'il est très difficile de mobiliser de manière réellement coopérative. Au bout du compte, mieux vaudrait interpréter certaines pratiques culturelles et artistiques nouvelles comme partie d'une vague instituante qui concourt à modifier nos modes

19/ Voir Norbert Alter, *La gestion du désordre en entreprise*, L'Harmattan, 3e éd., 1999, 208 p.

20/ Voir aussi la caractérisation d'une époque de créativité diffuse, induite par la massification du travail intellectuel et de la production immatérielle, proposée dans Pascal Nicolas-Le Strat, *Une sociologie du travail artistique. Artistes et créativité diffuse*, L'Harmattan, 1998, 160 p.

21/ Sur l'exemple des arts de la scène, on peut suivre Jean Caune (Université Stendhal à Grenoble) quand il énonce : « Il faut se méfier du fait de vouloir justifier à tout prix de l'appartenance à une catégorie constitutive qui serait le théâtre par essence, considéré comme tel par "les mondes de l'art" (...). Or le théâtre s'est toujours distingué pour sa diversité : diversité des publics, diversité des espaces, diversité des conditions de travail et diversité même des conditions de réception. (...) La question aux metteurs en scène (...), avant de savoir en quoi ils sont "autres", est de savoir (...), à travers leurs propres démarches, expériences et contextes culturels, comment, pour qui et avec qui font-ils théâtre, pour répondre à quelle fonction ? » *Actes du Forum. L'Autre Théâtre, op. cit.*, p. 35. Globalement, on « est entré dans un art que j'appelle pragmatique, un art qui a des effets sur la société », *Cassandra* n° 29, *revue cit.*, p. 18.

22/ Voir à nouveau sur ce point, Didier Lapeyronnie, *Cassandra* n° 30, *revue cit.*, p. 15.

d'approche et de valorisation de ce que nous appelons l'art, en tout cas comme germination de processus nomades ou/et implantés pour lesquels les notions d'acteur social, d'interaction, de médiation, de réseau sont au coeur même et non à la périphérie de l'acte artistique.²³ La question n'est donc pas de décréter le plus grand intérêt ou la meilleure valeur artistique en soi des oeuvres auxquelles aboutiraient les praticiens engagés dans des dynamiques cogénératives. Ce que ceux-ci demandent par contre avec insistance, c'est que soit déconstruit l'a priori négatif qui pèse encore fortement sur leurs pratiques d'action culturelle (Renata Scant, compagnie Renata Scant – Grenoble).²⁴

2 - Une combinatoire variable de phases et de médiations différenciées

Les nombreux projets artistiques, engagés en France depuis au moins deux décennies et menés en lien étroit avec des populations données, n'ont pas donné lieu à mémoires ou inventaires systématiques.²⁵ Reste que les situations et difficultés concrètes décrites par les praticiens permettent de repérer une série d'éléments récurrents.

Loin d'être une simple dimension de sensibilisation et d'accompagnement pour une meilleure réception des oeuvres d'art déjà produites, l'action artistique et culturelle est d'abord conçue comme une dynamique première et vitale dans une conception cogénérative de l'art entre praticiens et publics – y compris dans les jugements qu'on peut porter sur les réalisations patrimoniales), plusieurs points essentiels sont à reconsidérer. Dans tous les cas, de fréquents hiatus entre action culturelle et travail créatif sont perceptibles. L'articulation ne va en effet pas de soi entre, d'une part, la force d'une parole sociale particulière et, d'autre part, la forme et la puissance d'une parole destinée à la scène ou à un événement artistique (Dominique Wallon, DMDTS - ministère de la Culture). Il y a d'abord à observer que les différents processus d'action culturelle peuvent déborder et englober largement ceux plus directement liés à une réalisation artistique. Ce que disent à l'envi les praticiens engagés dans ces dynamiques, c'est l'impérieuse nécessité de disposer de réels espaces d'accueil et de durées relativement longues. Parce que les négociations pour monter un projet entre différents acteurs sociaux sont en soi un incontournable travail institutionnel et symbolique.²⁶ Parce que le travail créatif passe également par des temps d'exploration expressive, de maturation identitaire, de frottement à d'autres êtres et au collectif dont on ne sait pas a priori s'ils aboutiront à des matériaux pertinents pour une production artistique proprement dite. On peut aussi accepter l'idée que le travail artistique s'inscrit dans la revendication à être, dans la demande de réparation ou de construction d'une image plus réconciliée de soi (Claudie Obin, compagnie de l'Orange Bleue à Grenoble), qu'il peut s'initier à partir de désirs en soi non artistiques et de la variété de ceux-ci (François Verret, les Laboratoires d'Aubervilliers), même si la spécificité de l'artistique tend justement à déplacer une question

23/ Sur les nouveaux concepts et approches scientifiques, en relation directe avec une attention renforcée à la diversité des faits sociaux concrets, voir par exemple la synthèse didactique proposée dans le dossier « Le renouveau des sciences humaines », *Sciences Humaines* n° 100, décembre 1999, p. 18-57.

24/ « Je peux vous dire qu'à partir des années 76-78, il a fallu taire le travail que nous faisons sur le terrain. C'était dévalorisé. Nous étions les "socio-cul". Même si en fait cela nous a amené à chaque fois à faire des créations au temps présent, reliées à ce qu'on était en train de vivre (...). Tous les médias ont fait le silence sur ce boulot-là, ou l'ont complètement écrasé. Et le pire, c'est que les politiques, les Etats, les tutelles, les comités d'experts, les commissions, sont allés dans le même sens. (...) Vous voulez savoir comment ça se passe aujourd'hui ? Parce qu'on se remet à parler d'action culturelle. Mais l'action culturelle, si vous la faites, c'est complètement sous-payée », dans « Intervention de Renata Scant », *Manifeste pour le temps présent, site cit.*, 2 p.

25/ Pour le moins, une revue comme *Cassandra* participe à l'objectif d'un repérage d'initiatives récentes ou toujours actuelles. On signalera également la recension concernant la Communauté française de Belgique réalisée dans *Théâtre-action de 1985 à 1995*, Cuesmes (Mons), Editions du Cerisier, 1996, 464 p.

26/ On pourra consulter, à ce sujet et sur le programme 1996-1997 des Projets Culturels de Quartiers, les réflexions de synthèse proposées dans Bruno Colin, *Action culturelle dans les quartiers*, hors série de la revue *Culture et proximité*, octobre 1998, 224 p. ; ou encore Jean-Michel Montfort, *Un autre regard sur l'action culturelle et artistique*, Agence Faut Voir, mai 1998, 192 p.

ou une situation directement vécue ou exprimée. Qu'on s'occupe ou non de personnes pauvres ou exclues, une des urgences contemporaines consiste également à recréer des espaces possibles de vide pour que la relation redevienne possible (Frédéric Signoret, *les Compagnons de la nuit à Paris*). On entendra alors le plaidoyer quant à l'importance du "bavardage" et de la conversation – notamment à l'intérieur des appartements des gens, où peut s'exprimer du plus intime –, la défense de projets d'action pouvant être longs ou de tentatives qui ne débouchent pas fatalement toutes sur des formes artistiques "achevées" (Georges Buisson).

En considérant l'épaisseur socio-économique des projets artistiques, on observe aussi que leur cycle de vie est constitué d'un certain nombre d'étapes et de phases distinctes, même si un objectif est justement de les articuler. Comme dans bien d'autres domaines d'activité, chaque projet comporte des sauts qualitatifs, qui correspondent à un changement autant du travail artistique proprement dit que des médiations et des partenariats nécessaires pour chaque phase de sa réalisation.²⁷ En raisonnant à nouveau sur le cas des arts scéniques, deux changements de dynamique et de réseau support posent particulièrement des problèmes aux concepteurs et gestionnaires de projets artistiques. Le premier moment porte sur le passage de la phase d'action culturelle et artistique – qui peut déjà comporter une première mise à jour de matériaux et de formes composées élémentaires – à la phase de réalisation proprement dite, de composition et montage d'un spectacle ou d'un événement scénique – cette phase comprend de fait les premières représentations auprès de publics, dont une partie a pu être impliquée dès le début du processus. Le second moment qui signe une nette modification structurelle des projets est lorsque l'on passe de la présentation à un premier cercle de spectateurs à la phase de diffusion épisodique ou/et groupée mais plus élargie – tant en terme de calendrier, d'espace, que d'organismes et de publics touchés.²⁸ Ces sauts qualitatifs correspondent à des moments de très forte sélection sociale entre les différents projets. On se gardera ainsi de réduire la difficulté du premier passage au fait que des praticiens jusqu'ici considérés comme amateurs ne trouvent pas suffisamment d'aides lors de leurs premières productions spectaculaires (Guy Weladji, compagnie Choream à Montreuil). Quant au second passage, toujours plus problématique y compris pour de nombreux praticiens disposant d'une notoriété antérieure, il signale la non évidence à trouver spontanément des espaces de diffusion hors du territoire de cogénération initiale du projet (Nadine Varoutsikos, Maison du Théâtre et de la Danse à Epinay-sur-Seine ; Didier Stéphant, Théâtre Incarnat à Colombes). Sur ce point, on retrouve que les publics ne forment pas une sorte de potentiel homogène et qui serait seulement géographiquement dispersé. Au contraire, la réalité contemporaine est faite de césures fortes entre populations et réseaux. Le thème d'une culture universelle et facteur d'unité nationale est de nos jours largement concurrencé par l'évidente pluralité des critères de qualification et de valorisation de ce que les uns et les autres reconnaissent comme artistique.

Si la tripartition qu'on vient d'esquisser exigerait des développements complémentaires, elle permet d'attirer l'attention sur des réalités fonctionnelles qu'il conviendrait de bien plus précisément prendre en compte. A l'intérieur de chaque champ artistique, une partie des clivages de principe, comme des nécessaires coopérations à inventer, se joue alors d'après l'importance relative – tant pragmatique, que symbolique ou institutionnelle – que l'on donne à chacun des pôles d'un système triangulé : l'action culturelle et artistique (pouvant comprendre la production de matériaux de recherche créative et des formes composées légères) ; la réalisation créative proprement dite (comportant la mise au contact et le jugement de premiers publics) ; l'élargissement de la présentation et de la mise en évaluation de l'oeuvre produite auprès des publics (incluant des actions de sensibilisation ou de didactique). Dire que le premier pôle est incontournable pour l'émergence d'une réelle démocratie culturelle, ou encore que certains projets se limiteront à cet aspect du processus ne conduit pas à décréter qu'il ait, en soi, plus ou moins de valeur artistique que les deux autres pôles. De nombreux exemples de manifestation, parade ou

27/ Pour une courte introduction à la logique contemporaine des projets, voir Vincent Giard, « Gestion et management de projet », *Management et organisation des entreprises*, Cahiers français n° 287, juillet-septembre 1998, p. 30-37.

28/ La moindre étude de cas approfondie montre que les processus artistiques recèlent de tels sauts, autant socio-esthétiques que socio-économiques. Prendre très précisément en compte ce genre de réalité nous paraît indispensable si l'on veut sortir de discours trop convenus et chercher des solutions vraiment pertinentes face aux réalités et aux difficultés pragmatiques.

festivals urbains montrent par ailleurs qu'un processus artistique de qualité peut s'en tenir aux deux premiers moments décrits. Ce qu'il fait surtout différence, ce sont les conditions – esthétiques, sociales, institutionnelles, économiques – de conception et de réalisation de chaque projet. Car si la question de la valeur artistique de chacun d'entre eux se pose réellement – mais ne sera finalement tranchée qu'au fil de l'appréciation subjective et collective du processus –, ce sont d'abord les différences d'enjeux, d'objectifs, de moyens utilisés ou disponibles, de populations ou territoires concernés qui engendrent des modalités contrastées de fonctionnement, de sélection ou d'aide – en particulier de la part des pouvoirs publics. La question devient alors de ne pas rabattre la diversité essentielle de ces situations potentielles sur un seul axe linéaire et hiérarchique, comme celui qui irait d'un "amateurisme expressif" ne concernant que quelques uns à une "excellence artistique professionnelle" forcément reconnue par tous. Définitivement, il s'agit de s'éloigner de ce genre de vision monodique, tout en reconnaissant que les modes de régulation du polycentrisme contemporain de l'activité artistique restent encore largement à définir.

Au bout du compte, se dessine un paysage général des arts dont la cartographie serait à établir d'après la clôture ou la porosité plus ou moins affirmée de familles de projets-réseaux, irréductibles en tout cas au classement sur une seule échelle hiérarchique – allant des pratiques expressives en amateur aux praticiens internationalement reconnus dans les mondes institués et autonomes des arts. De même, les spécificités génériques de l'art seraient à chercher de nos jours dans la nature des projets, des processus, des étapes qui sont pragmatiquement mis en oeuvre sur des territoires sociaux donnés. La production créative en solitaire dans un espace personnel et privé apparaîtrait alors comme une des figures possibles de cette inscription, mais ni la principale à envisager, ni la "meilleure" en soi. Dans cette perspective, le référentiel commun dont nous avons besoin aurait à se fonder sur une plus grande explicitation des phases et des fonctionnalités particulières par lesquelles se construisent concrètement les projets artistiques, hors de tout a priori de valeur lié au territoire social où ils se trouvent incarnés. D'un point de vue politique, la très grande pluralité des positionnements, activités, modes de financement et de gestion induits pose les questions de l'incitation au développement et de la régulation collective souhaitables de cette diversité de projets artistiques. Et dans notre pays où le domaine artistique présente un exemple exacerbé d'économie mixte²⁹ – une intrication et une détermination réciproques de l'initiative privée et publique –, cette question se dédouble encore selon qu'on porte l'attention sur les rôles relatifs de l'Etat, des collectivités locales et de leurs administrations d'une part, des praticiens artistiques individuels ou collectifs d'autre part.

3 - Une dynamique dont l'avenir est encore largement à dessiner

31 - Une responsabilité et des compétences à remodeler pour les praticiens artistiques

Du côté des pratiques artistiques, l'accent mis sur le principe de cogénération rend encore plus nécessaire de revenir sur ce qui fait la spécificité de ces processus. Un double accord, dont les déclinaisons et les détails seraient néanmoins à explorer, semble se dessiner dans les rencontres sur lesquelles s'appuie notre propos. Le premier consiste à mettre au centre de la dynamique le sujet concret, celui qui n'existe que par ses relations sensibles aux autres et à lui-même (Jean Caune). Cet indispensable détour par le corps et la voix, qu'on soit acteur (Marc Klein) ou spectateur, rappelle avec force que l'esthétique est d'abord une question sur la possibilité et la nature d'une appréhension du monde par le sensible. Mais le second terme de l'accord, y compris pour accéder à une véritable expressivité sensible, porte sur l'indispensable passage par le transposé, le déplacé, le distancié du vécu et du ressenti, finalement par le symbolique et le langagier sous leurs différentes formes. De ce point de

²⁹/ Pour une première approche, se reporter à Philippe Henry, « L'organisation du théâtre professionnel en France. Une scène socio-économique à étudier de près et à adapter », *Théâtre / Public* n° 134, mars-avril 1997, p. 46-55, réédition en accès libre, avril 2019, 24 p.

vue, les arts de la scène se trouvent une fois encore en première ligne, eux qui s'incarnent dans des combinatoires concrètes entre du corps, de la langue et de l'espace. Ils sont aussi toujours en situation d'adresse à des publics charnellement présents, dont l'expérience esthétique dépend largement de la tension entre événement sensible et forme signifiante que la scène instaure au profit de la salle. Certes, les dramaturgies actuelles renvoient souvent, dans leurs agencements formels et leurs contenus, aux notions d'identités passagères, partielles, fragmentées, ou encore d'environnements et de contextes incertains, instables, voire évanescents. S'en trouve d'autant plus soulignée l'importance d'éléments tels que le cadre de scène (tant spatial que temporel) ou le montage rythmique d'éléments (plutôt assemblés par contiguïté sensible ou thématique) pour faire tenir ensemble la pluralité des matériaux proposés. L'accent donné à la physicalité et à la composition rythmico-musicale s'en trouve également renforcé, y compris quand ces dimensions se conjuguent avec l'usuelle articulation de l'événement scénique par une fable ou un récit linguistique unifié.³⁰ Au-delà de la singularité de l'histoire, du savoir-faire, des discours et des commentaires qui font partie intégrante de toute nouvelle esthétique, comme le prouve encore le mouvement hip hop (Yacine Amblard, *Mouv'n Aktion au Blanc Mesnil*), est pour le moins relancée la nécessité de retrouver des mots communs et de réamorcer un débat autour des similitudes et des différences entre les esthétiques contemporaines. Celle de préciser ce qu'est aujourd'hui l'irréductibilité sociale de l'art l'est tout autant.

Il est aussi important de mieux comprendre qu'une pratique artistique n'a véritablement de sens que relativement au type de projet dans lequel elle se situe. Des termes comme celui de cogénération ne désignent pas les mêmes réalités fonctionnelles et organisationnelles selon la phase d'action dans laquelle on se trouve. Lors de la phase de diffusion élargie, la cogénération artistique avec des publics se concentre sur la confirmation ou non des jugements de goûts et de la notoriété induite de l'oeuvre présentée. De même, les termes ne signifient pas la même chose selon qu'on est dans un projet plutôt limité à la première phase de rencontre et d'élaboration, comportant aussi celle de production d'un événement pour un public restreint, ou espérant développer une troisième phase de diffusion élargie. Il convient d'insister sur le fait que chaque phase exige des modes de médiation (et des compétences) assez spécifiques, impliquant chacune de nombreux partenaires, en particulier extra-artistiques.

On peut alors entendre la plainte systématique des praticiens devant la fragmentation, la complexification contemporaines, la divergence des partenaires et des dispositifs désormais incontournables pour espérer mener à bien le moindre projet (Agnès Desfosses, *Acta Compagnie à Villiers le Bel* ; Julie De Muer, *Le Batofar à Paris* ; Claudine Dussolier ; Olivier Couder).³¹ On peut également constater que l'essentiel du travail de structuration des médiations est souvent assuré par les praticiens initiateurs du projet (François Verret), qu'entre l'artiste et le prince s'est désormais glissé le troisième terme décisionnel de l'administratif (Philippe Foulquié), que bien des dossiers de demande d'aide – à singulariser selon chaque organisme concerné – n'aboutissent qu'à de maigres enveloppes financières que les équipes s'épuisent à additionner. Mais on soulignera dans le même temps que le principe de cogénération ne fait que rendre plus évidente l'hétérogénéité des temporalités propres de l'art, du social et du politique³², ou que les sauts qualitatifs inhérents aux phases d'un même projet sont autant de modifications structurelles qui ne vont pas de soi.

30/ En illustration partielle sur quelques spectacles de compagnies se revendiquant du principe de cogénération artistique, on se reportera à Philippe Henry, « Poétique et responsabilité. Des théâtres de l'autre », *Théâtre / Public* n° 144, novembre-décembre 1998, p. 7-13, réédition en accès libre dans « Vers de nouvelles approches théâtrales ? », avril 2019, p. 5-15.

31/ On peut ainsi souligner « à quel point les acteurs directs – enseignants, éducateurs sociaux, professionnels du théâtre – d'un projet commun à vocation globalisante se heurtent en terme d'interlocuteurs institutionnels à un émiettement qui sur le plan de la pratique risque de faire échouer une grande partie des projets », Marc Klein, *Actes du Forum. L'Autre Théâtre, op. cit.*, p. 49.

32/ « La notion de durée va souvent à l'encontre des projets mis en place, par le fait administratif (politiques de la ville, intervention artistique dans l'Education Nationale), alors que le travail doit justement parfois se faire sur la durée. Le cloisonnement des filières administratives est un frein à l'ouverture, à la transversalité et à l'interdisciplinarité de ces actions », Renata Scant, *Actes du Forum. L'Autre Théâtre, op. cit.*, p. 50.

Même dans le cas d'un redéploiement majeur des priorités publiques ou d'une réforme assez radicale des dispositifs de régulation des mondes de l'art, il n'y a aucun doute que les projets artistiques devront continuer à intégrer comme une dimension consubstantielle de leur réalité la conception, la mise en oeuvre et le suivi constamment renouvelés d'une négociation et collaboration avec des partenaires sociaux divers. Cette réalité est foncièrement liée aux différences d'enjeux et d'objectifs à coordonner entre équipes ou organismes dans le cadre d'une relation partenariale.³³ Le caractère prototypique de nombreux projets artistiques ne fait que renforcer la nécessité permanente de recherche d'alliés et d'équilibres, où chacun trouve pour partie son compte, pour une durée qui est toujours limitée. De même, une sélection assez brutale et hiérarchisante des projets restera toujours à l'oeuvre, tant par considération de ceux qui réussiront à enchaîner les différentes phases du processus que nous avons décrit – ou encore à les enchaîner plusieurs fois – qu'en termes de valorisation et de notoriété sociales acquises. Face à ces aspects qui ne sont qu'une déclinaison spécifiée de la dynamique de relation de service, le mode de régulation des mondes de l'art devient un enjeu capital, notamment en termes de répartition des moyens matériels et financiers disponibles ou de modalités d'accès à la valorisation sociale et la notoriété. n'est pas négligeable. Ne serait-ce que pour permettre aux praticiens de simultanément développer une exigence esthétique de leur travail et un maillage relationnel et social pour leurs projets.

On mettra en exergue un dernier point. Au-delà du principe de cogénération des projets artistiques, les conséquences concrètes de cette option, autant que le contexte de ces actions, amènent à s'interroger sur le décalage fréquent entre l'élaboration idéale d'un projet et la prise en compte dès le début du processus des possibilités et conditions socio-économiques de son développement. Cette césure, particulièrement marquée dans notre pays, est pour partie à rattacher à l'idéologie de l'art moderne et se reproduit d'autant plus de nos jours que les formations artistiques ne dispensent que très peu d'enseignement – y compris critique – à ce sujet. Il est incontestable que les praticiens débutants manquent cruellement de lieux d'accompagnement lors de la conception de leurs projets et de suivi au long de leur mise en oeuvre. Il est également symptomatique que leurs demandes d'aide soient très fortes lors des deux sauts qualitatifs majeurs dont nous avons parlé (la mise en chantier d'une réalisation artistique d'une certaine ampleur ; la promotion et diffusion élargie d'une oeuvre ou d'un événement artistique). Il est aussi clair qu'on ne peut plus en rester à des formes d'opposition très datées entre les notions d'art, de gestion ou de management.³⁴ En ce domaine, les expériences d'organisation plus collective entre équipes ou lieux (Antoine Beaufort, l'Echangeur à Bagnolet) ou les quelques structures situées à la charnière entre maturation artistique personnelle et premières inscriptions professionnelles (Patrice Bonnaffé, Pépinières Européennes pour jeunes artistes à Marly-le-Roi) seraient à approfondir et encourager.

En définitive, le saut épistémologique et stratégique, auquel sont convoqués les praticiens qui optent pour une approche cogénérative de l'art, serait de s'éloigner définitivement d'une conception de la gestion comme simple complément technique d'un projet qui pourrait être conçu en-dehors de ses conditions concrètes de médiation. On en arrive à une approche plus complexe de la gestion de projet, où l'enjeu politique consiste à piloter des phases d'action distinctes mais à articuler, dont chacune possède une épaisseur esthétique, sociale et économique.³⁵ En prenant l'exemple de la musique, on est très loin

33/ Pour une introduction à la question des divergences d'enjeux entre partenaires, voir Luis Aguilar, « L'univers des activités dramatiques en art, thérapie et éducation », *La médiation théâtrale*, Carnières-Morlanwelz (Belgique), Lansman, 1998, p. 15-22. A propos d'un travail avec des personnes handicapées, Gilles Anex (Théâtre de l'Esquisse à Genève) note qu'« il est possible d'aller faire une intervention dans une institution à partir du moment où elle reconnaît une utilité à la pratique théâtrale, mais il est difficile de trouver un territoire intermédiaire qui garantisse un espace hors de l'institution pour réaliser des choses, faire exister ces formes artistiques-là. Ces interrogations doivent aussi être prises en compte pour que l'acte artistique ait une vraie valeur d'acte assumé et non de coup médiatique », *Actes du Forum. L'Autre Théâtre*, op. cit., p. 15.

34/ Voir à ce sujet les arguments et les études de cas développés dans Eve Chiapello, *Artistes versus managers. Le management culturel face à la critique artiste*, Métailié, 1998, 258 p.

35/ On trouvera une première ébauche de théorisation générale de cette question dans Philippe Henry, « Pour une problématisation esthétique, économique et sociale du théâtre contemporain », *Théâtre*

d'une situation où l'explosion de l'autoproduction facilitée par les nouvelles technologies (Bertrand Mouglin, Centre d'Information et de Ressources pour les Musiques Actuelles à Paris) pourrait être régulée par une simple adjonction d'administration ou de marketing techniciens. Sur un plan connexe, la capacité de mener à bien un projet est désormais à relier avec le type d'inscription déjà réalisée ou possible dans des réseaux civils, professionnels, publics externes au groupe initiateur de l'action artistique.³⁶ A minima, ces éléments indiquent que la question générique de la formation – ou plus généralement de la transmission des expériences – n'a réellement de sens que dans le cadre d'une problématisation préalable des processus en jeu. Sans une analyse critique contextualisée, la double rengaine de la formation et de la professionnalisation risque de n'aboutir qu'à une reconduction à l'urgence et peu transformée de procédures et de comportements de moins en moins en phase avec la spécificité de la période actuelle.

32 - Des orientations et une régulation à préciser pour les collectivités publiques et leurs administrations

La situation contemporaine est paradoxale. Au moment où certaines collectivités publiques marquent un intérêt pour les pratiques qui inscrivent au cœur de leur projet le principe de cogénération artistique ainsi que l'action culturelle et artistique, des responsables du ministère de la Culture estiment eux-mêmes que 90 à 95% de ses fonds vont à des structures établies qui n'ont pas ces priorités (Benoît Guillemont, DRAC Rhône-Alpes ; Dominique Wallon). Pour les arts de la scène, une très grande part des pratiques dont nous parlons est le fait de compagnies indépendantes, même si certaines sont aidées par les institutions théâtrales³⁷, dans un cadre contractuel allant de la simple sous-traitance ponctuelle à des actions plus développées au sein d'une résidence. La situation récurrente est ainsi que les compagnies, confrontées à un environnement, des enjeux et des dispositifs souvent très fragmentés, assument une grande partie du montage, de la réalisation et de la coordination des médiations nécessaires. Les financements d'Etat pour ces nouveaux projets artistiques proviennent largement d'autres ministères que celui de la Culture. Les collectivités locales – les municipalités au premier rang –, qui ont plus de facilités pour envisager des actions à visée multifonctionnelle, constituent des partenaires publics incontournables autant de par leur responsabilité territoriale qu'au vu des moyens qu'elles peuvent affecter.³⁸

Il est de la responsabilité des pouvoirs publics de faciliter (ou non) la mise en place de certaines conditions structurelles de fonctionnement des mondes de l'art, comme de proposer et mettre en oeuvre des principes, mais aussi partie des modalités concrètes de régulation de ces secteurs. Plus largement, ces pouvoirs ont à instruire la question politique et civile de l'intérêt public, pour leur société, de la dimension culturelle et artistique, à décider en définitive des orientations qu'ils comptent mener à son sujet, des moyens qu'ils sont prêts à mobiliser, des priorités et des hiérarchies de répartition qu'ils appliqueront. Un point crucial porte alors sur la façon dont les différentes collectivités publiques tiendront l'action culturelle et artistique comme un terreau majeur pour au moins trois registres : celui de l'expressivité démocratique, appréhendée comme capacité de chacun à pouvoir énoncer et vivre, en relation démocratiquement réglée avec les autres, sa propre singularité culturelle ;

n° 2, Département Théâtre de l'Université Paris 8 / L'Harmattan, 1999, p. 11-33, réédition en accès libre, avril 2019, 15 p.

36/ Pour les compagnies théâtrales, la part relative de l'action implantée et de l'action plus nomade est très liée à cette question de la nature, de la variété et de l'extension des partenaires privilégiés et des réseaux auxquels ceux-ci appartiennent.

37/ On pense ici aux Centres Dramatiques Nationaux, Scènes Nationales et différents Théâtres de Ville (dont certains vont être reconnus par les DRAC au titre des Scènes conventionnées) engagés dans une politique de résidences d'artistes, la dimension d'action culturelle et artistique allant généralement croissante depuis le premier jusqu'au troisième type d'établissement.

38/ De nombreux éléments de diagnostic peuvent être mis au jour à partir de l'étude approfondie de cas singuliers. Nous avons consigné l'essentiel des observations réalisées au fil de deux ans de recherche et de sept études de cas dans deux articles dans « Théâtres de ville et compagnies théâtrales. Des acteurs décisifs pour le développement démocratique des arts de la scène », *Théâtre / Public* n° 153, mai-juin 2000, p. 57-74, réédition en accès libre, février 2019, 33 p.

celui de l'inventivité esthétique, en tant que capacité à inventer de nouvelles formes et relations symboliques à forte dimension sensible ; celui de la production et de la diffusion artistiques, qui renvoie à la capacité de réalisation d'oeuvres ou d'événements déclencheurs d'une expérience esthétique pour des publics variés qui décideront, autant que les divers prescripteurs de jugement du champ professionnel concerné, de la valeur artistique de ce qui est présenté.

Les pratiques cogénérées reposent ainsi la question de la nature et du rôle de la dimension artistique dans le développement culturel, comme elles réinterrogent les pouvoirs publics sur la position qu'ils comptent prendre à cet égard. En définitive, il s'agit de savoir jusqu'où les partenaires publics accompagneront et susciteront la mutation en cours, jusqu'où elles s'engageront dans des aménagements structurels de l'organisation et du fonctionnement des mondes de l'art. Sans développer, on notera que cette question doit tout particulièrement intégrer le fait que l'art, outre son histoire sociale spécifique, a aujourd'hui simultanément des dimensions artisanales et locales, industrielles et mondiales. Ceci pour dire qu'on se gardera de réduire le problème à un simple choix à effectuer entre les termes d'une alternative peu complexe, claire et idéologiquement facile à trancher.

De nombreux chantiers sont alors à réouvrir. Parmi les points les plus souvent signalés par les praticiens, on retiendra trois grandes directions, évoquées une nouvelle fois d'abord en référence aux mondes des arts de la scène.

La première porte sur l'organisation professionnelle. L'accès technique au statut de professionnel passe de nos jours par des seuils réglementaires liés à la rémunération, tels que l'accès aux congés spectacles, à l'ANPE ou aux indemnités d'allocation chômage pour les intermittents du spectacle, par exemple. Outre la tendance au durcissement de certains de ces seuils, plusieurs dispositions viennent franchement contrecarrer les évolutions dont nous parlons ici. L'Etat est dans son rôle quand il rappelle que l'octroi de subvention publique va de pair avec le respect des différentes réglementations en vigueur (notamment droit fiscal, social ou lié à la propriété intellectuelle). Par contre, la pertinence artistique et fonctionnelle, autre que corporative et défensive, de la Licence d'entrepreneur de spectacles délivrée par le ministère de la Culture n'est pas d'une absolue évidence. De même, la limite fixée à six représentations payantes pour des groupes théâtraux ne disposant pas de cette Licence n'aide pas au passage entre premières expériences artistiques (souvent selon un statut assumé d'amateur) et volonté de tenter une aventure plus professionnelle.³⁹ A propos de la fiscalité, la nouvelle réglementation pour les organismes à but non lucratif (forme juridique plus que majoritaire dans les secteurs qui nous occupent) a l'indéniable avantage de poser un référentiel précisé.⁴⁰ L'application de cette instruction devrait conduire la plupart des compagnies théâtrales ayant une réelle activité professionnelle à être comprises comme entreprises à part entière, ce qui est sans doute un drame idéologique pour certaines, mais pas forcément un désavantage fiscal et financier.⁴¹ Au moins, cette instruction aide à sortir de la fiction associative dans laquelle vit un très grand nombre de compagnies (combien de Conseils d'administration évanescents, bien que toujours légalement responsables, pour des directeurs artistiques salariés qui sont les seuls dirigeants de fait !).

En-dehors même des arguments strictement idéologiques, bien des points réglementaires restent à traiter : capacité d'un directeur artistique à assurer la direction de fait d'une organisation théâtrale tout en conservant un statut d'intermittent et ses droits au régime d'allocation chômage associé ; capacité réelle, même si elle est précisément encadrée, pour une compagnie recevant des subventions publiques de constituer des fonds propres significatifs pour assurer sa trésorerie courante et partie de ses investissements ; capacité de recevoir des subventions publiques en cas d'utilisation de structures juridiques mieux adaptées (comme la SARL – Société à responsabilité limitée ou la Scop – Société coopérative ouvrière de production) ; taux de TVA ordinaire (20,6%) appliqué aux recettes liées à l'action

39/ Voir à ce sujet la loi n° 99-198 du 18 mars 1999 modifiant l'ordonnance n° 45-2339 du 13 octobre 1945 relative aux spectacles.

40/ Voir l'instruction fiscale de la Direction générale des impôts et du Service de la législation fiscale n° 170 du 15 septembre 1998, complétée par celle n° 33 du 16 février 1999.

41/ Sur cette tension, on se reportera par exemple à l'interrogation développée dans Bertrand Krill « Nouvelle "instruction" fiscale : la riposte s'organise ? », compte-rendu de la journée de colloque du 24 février 1999 sur la fiscalité des associations dans les arts de la scène, p. 3-4.

culturelle et artistique, qui pénalise cette activité alors que la diffusion de spectacles est facilitée (habituellement, taux de TVA à 2,1 ou 5,5%). La liste est longue des questions qui renvoient au fonctionnement concret des organisations culturelles professionnelles et qui ne sont jamais neutres du point de vue politique ou stratégique. On y ajoutera, sur un autre plan, la capacité de comptabiliser pleinement les heures exercées au titre de l'action culturelle et artistique (notamment dans les établissements scolaires) et les rémunérations associées dans le décompte des droits au régime d'allocations chômage des intermittents. Un problème lancinant et non résolu et qui relève au premier chef des partenaires sociaux. Sur le registre de la formation, les conceptions encore très divergentes, selon les milieux professionnels, de la nature et de la fonction de l'action culturelle et artistique redoublent souvent les césures entre métiers culturels, éducatifs, socioculturels, sociaux, sans même parler des approches encore séparées des dimensions artistique, culturelle, médiologique, organisationnelle ou socio-économique de ce type de pratiques.

Une deuxième grande direction à souligner est celle de la réorientation des moyens publics disponibles. On s'interdira la facilité rhétorique reportant à l'accroissement des moyens la solution aux problèmes de rééquilibrage des champs artistiques contemporains. Comme les moyens sont toujours limités, la question des priorités politiques se pose de toute façon, même s'il est plus facile de l'aborder dans un contexte d'augmentation des affectations.

Un point incontournable réside dans les critères et les procédures de sélection pour l'octroi d'aides publiques. Sur l'exemple de la réorganisation récente des aides du ministère de la Culture aux compagnies dramatiques professionnelles, on soulignera deux choses. La procédure centrale porte toujours sur les activités de création et de diffusion, et se décline désormais soit en une "aide à la production dramatique" a priori non accordée deux ans de suite à une même équipe, soit en un "conventionnement" sur au moins trois ans – ces deux formes d'aide, octroyées par les DRAC, devant devenir plus importantes pour les différents projets, mais plus sélectives aussi. Sont explicitement prévues d'autres soutiens, compatibles avec ceux qu'on vient d'évoquer, qui portent entre autres sur des "actions de développement culturel ou d'éducation artistique en relation avec une population et sur un territoire donné".⁴² Une question essentielle réside alors dans l'importance qui sera donnée dans chacune des DRAC à ces soutiens particularisés, une autre dans la politique de répartition adoptée (complément aux équipes déjà aidées pour la création et la diffusion ou/et attribution à de nouveaux projets ou équipes). Les comités d'expert, institués dans chaque DRAC pour aider à la prise de décision, examineront-ils d'autres demandes que celles portant sur les aides à la création et la diffusion ? Une autre interrogation porte sur la nature des critères esthétiques et socio-économiques pris en compte, par chacun de ces comités pour les avis qui les concernent, par l'Administration pour toutes les décisions effectives.

Rien n'indique aujourd'hui une attention plus particulière aux processus artistiques explicitement engagés dans une approche cogénérative. Avec la Charte des missions de service public pour le spectacle vivant de fin 1998, qui vise les équipes et établissements théâtraux conventionnés, le ministère de la Culture aura au moins précisé des orientations de principe et plusieurs éléments de régulation qu'il souhaite voir appliqué. On remarque également, ici ou là dans les textes directeurs, des indications et ouvertures au profit du renouvellement des pratiques d'action culturelle et artistique.⁴³ Toujours du côté de l'Etat, mais en liaison avec les pouvoirs locaux, on note aussi la mise en place à fin 1999 d'un Conseil des collectivités territoriales pour le développement culturel, dont un des objectifs est de mieux intégrer le développement culturel et artistique au développement socio-

⁴²/ « Aide apportée par l'Etat aux compagnies dramatiques professionnelles pour leur activités de création et de diffusion », circulaire n° 168350 de la ministre aux Préfets de région et aux DRAC du 12 mai 1999, p. 6. Le cas d'une aide au titre de "l'animation d'un lieu permanent de fabrication ou de diffusion ouvert à d'autres compagnies" est également prévu. « Ces aides, distinctes de l'aide aux compagnies pour leurs activités de création et de diffusion, doivent être clairement individualisées. Elles peuvent faire l'objet d'une procédure contractuelle spécifique ou d'un avenant dans le cas d'une compagnie conventionnée, en impliquant, dans la mesure du possible, d'autres partenaires publics », *idem*.

⁴³/ La signature en juin 1999 d'une Charte d'objectifs entre le ministère de la Culture et huit fédérations d'éducation populaire va dans le même sens.

économique propre des territoires.⁴⁴ Les orientations et les modalités générales du développement artistique semblent ainsi se déplacer du côté de l'Etat, même si l'on peut penser que c'est encore trop légèrement et que la déconcentration en région de la gestion de ces inflexions génère un délai incompressible d'interprétation et d'application. Mais qu'en sera-t-il des concrétisations politique, organisationnelle ou financière de ces différents éléments ?⁴⁵ En dehors d'une réaffectation significative des moyens publics au profit du vivier que représentent les pratiques artistiques cogénérées, les équipes engagées dans ces processus devront continuer à inscrire leurs projets dans des logiques économiques de simple survie (Marcel Notargiacomo).

La dernière direction qu'on évoquera concerne le problème de coordination, que la diversité des structures publiques et la complexité des situations locales exacerbent. La cogénération de projets artistiques ne fait d'ailleurs qu'amplifier la tension entre, d'une part, une réalité sociale inédite et singulière et, d'autre part, la pluralité souvent peu ou mal articulée des instances publiques partenaires. Un enjeu central est alors de savoir si (ou comment) vont se mettre en place, au plan local, des modalités d'une régulation plus stabilisée et simplifiée des projets artistiques qui cherchent à innover au plan de leurs médiations esthétiques et sociales. La situation recèle une dimension contradictoire, dans la mesure où on a affaire à des processus pour partie inédits (des prototypes), mais dont il s'agit de rendre plus aisées les conditions d'émergence et de concrétisation. Des situations en partie comparable dans d'autres secteurs de la société suggèrent des modes d'organisation. La notion d'opérateur chef de file, déjà en expérimentation dans certains projets d'aménagement local, pourrait servir d'outil. Rappelons que le principe consiste à confier la maîtrise d'ouvrage d'une opération (conception générale du projet, cahier des charges associé, montage organisationnel et financier, choix des entreprises sous-traitantes et du maître d'oeuvre principal, évaluation et suivi généraux) à une seule instance responsable et gestionnaire de fait de l'ensemble du processus. Appliqué aux projets d'action culturelle et artistique, ce modèle montre deux situations récurrentes : soit un établissement culturel se charge globalement de la maîtrise d'ouvrage, une compagnie ou un artiste en résidence assumant plutôt la maîtrise d'oeuvre ; soit les deux fonctions sont assumées par l'artiste ou la compagnie, qui y trouve avantage dans la liberté apparente que cela leur donne, avant de s'apercevoir du télescopage d'enjeux, de médiations et de compétences que cela génère et qu'ils sont bien souvent dans l'impossibilité d'assumer correctement. Les praticiens artistiques se réjouissent souvent de la première situation (qui induit néanmoins un abandon partiel de liberté dans la réalisation du projet) et se plaignent assez systématiquement de la seconde (qu'ils initient pourtant, quand ils cherchent ou sont amenés eux-mêmes à monter de toute pièce un projet).⁴⁶

On n'évoquera pas ici les implicites idéologiques qui viennent souvent brouiller la lisibilité de ces dynamiques. On s'en tiendra à remarquer que tout artiste ou compagnie qui s'installe dans un lieu avec la volonté de l'ouvrir à un environnement social et territorial donné se retrouve à terme face à un choix similaire : opter pour une dissociation dialectique

44/ Ce Conseil s'inscrit dans le Schéma des services collectifs culturels, un des huit schémas inscrits dans la Loi d'orientation et d'aménagement du territoire discutée par le Parlement en début 1999.

45/ Un seul exemple. Un Plan d'action pour l'éducation artistique entre le ministère de la culture et celui de l'Education nationale a été mis en exergue en avril 1999 par les deux ministres. Reste que Jean-Gabriel Carasso (ANRAT – Association Nationale de Recherche et d'Action Théâtrale, théâtre / éducation à Paris) peut énoncer à propos du théâtre : « Il y a un décalage total entre le discours tenu et la réalité des crédits, des budgets et des pratiques. Nous avons espéré du gouvernement arrivé en 1997 qu'il relance la coordination de la culture et de l'éducation... Finalement, il n'en ressort que de la communication. (...) Il n'y a pas une demande sociale qui les oblige à agir, il n'y a pas dans les partis politiques l'ombre d'un commencement de réflexion sur les questions culturelles, les mouvements sociaux et les associations se sont terriblement affaiblis, les responsables sont seuls à décider », *Cassandra* n° 29, revue cit., p. 17.

46/ Dans les arts audiovisuels, on retrouve cette dissociation à articuler, au travers du dipôle du producteur et du réalisateur. On notera néanmoins que les pratiques artistiques cogénérées impliquent une capacité d'adaptation rapide et de réactivité accrue du couple maître d'ouvrage / maître d'oeuvre. Par exemple, le maître d'oeuvre a souvent à inventer et à conduire des régulations qui excèdent sa seule fonction de "réalisateur" (ceci est particulièrement sensible quand le maître d'oeuvre est directement en contact avec des participants ou publics actifs, comme dans le cas des arts scéniques).

entre les deux types de maîtrise ou s'épuiser à vouloir les conjoindre dans une même instance (si ce n'est une même personne). Sur ces problèmes, on se gardera de valoriser en soi les expériences actuelles de réappropriation d'anciennes friches industrielles en espaces culturels, quand bien même elles permettent de construire un espace de figuration locale et de proposer à certaines populations des prototypes renouvelés d'expérience sensible à vivre (François Verret). On observera par contre avec intérêt les transformations progressives, tant internes que de relation à leur environnement social et institutionnel, que décrivent des responsables de tels lieux ⁴⁷, comme l'illustre le passage entre un lieu de vie et de travail pour artistes, d'abord squatté, à un espace qui rayonne et se trouve reconnu pas à pas au fil des opportunités d'action locale, des possibilités municipales, du travail avec des professionnels extérieurs (Karine Noulette, friche culturelle de l'Antre-Peaux à Bourges). Quoi qu'il en soit, devant l'impuissance des praticiens à modifier la nature, la lourdeur et la fragmentation des procédures de contractualisation administrative, il devient urgent que les instances publiques s'organisent. Soit pour mieux assumer leur part irréductible de commanditaire, sans se renvoyer sans fin la fonction d'opérateur chef de file, c'est-à-dire le choix pour chaque projet d'une d'entre elles pour assurer effectivement la maîtrise d'ouvrage (dont la coordination des différentes instances publiques impliquées). Ou bien pour déléguer cette responsabilité, avec les pouvoirs et moyens afférents, à une instance (publique ou privée) expressément désignée. Sans avancée radicale dans ce domaine, il est fort à parier que les grandes difficultés auxquelles se heurtent les praticiens continuent à les épuiser sans bénéfice qualitatif sur les projets, ou à favoriser un repli de chacun sur des prés bien loin de la nécessité de pratiques artistiques cogénérées.

A l'issue de cette synthèse, le paysage qui se dessine reste pluriel et contrasté. Il montre néanmoins un ensemble de constantes et de nervures suffisamment affirmées. Il souligne également l'enjeu et l'urgence d'un certain nombre de chantiers à travailler. Ce qui apparaît, ce n'est pas une simple phase de réaménagement à la marge de l'organisation et du fonctionnement des mondes de l'art. Au coeur des préoccupations nouvelles portant sur l'action artistique et culturelle, se joue la relance de la question de la place, de la fonction, de la dynamique et de la régulation de l'art dans nos sociétés, question plus essentielle et englobante que celle qui se limiterait à envisager le devenir de l'art contemporain tel qu'il s'est institué. Face à l'ampleur des enjeux et des problématiques, il est bon que se constituent des groupes de réflexion et d'action, générés par les acteurs de la société civile impliqués dans ces formes renouvelées d'action artistique. Ils auront à mener un débat exigeant avec d'autres partenaires sociaux, ceux qui agissent dans des mondes connexes (l'éducation, l'action sociale, l'information-communication...) comme ceux qui, au sein des différentes instances publiques, sont en charge de ces dimensions du développement social.⁴⁸

Notre contribution à ce débat est de soumettre à l'appréciation des acteurs qui s'y trouvent impliqués ces éléments de repérage et la mise en perspective que nous en proposons. Pour nourrir la réflexion collective et participer à l'élaboration d'un référentiel qui puisse nous être commun, face aux particularités artistiques et sociales auxquelles chacun d'entre nous se trouve confronté.

47/ « Il y a une sorte de fatalité institutionnelle qui fait que les lieux se referment. Il faut toujours ouvrir vers les quartiers, faire en sorte que cela circule entre les quartiers et le centre », Jean Hurstel, *Cassandre* n° 30, *op. cit.*, p. 4. Cette question concerne tous les lieux, friches récemment reprises ou non. Et dans un contexte où peut-être que ce « qui prime aujourd'hui, ce ne sont plus le bâtiment ni l'institution, mais les projets et les réseaux » (*idem*, p. 5), on peut alors être soucieux face à la fragmentation de ces réseaux, au « risque de s'épuiser dans cette dispersion », Olivier Couder, *ibidem*, p. 8.

48/ L'appel « Que vive l'art » (Libération du 11 juillet 2000) ou la création récente de l'association Autre(s)pARTs sont deux exemples de la réalité et des difficultés auxquelles se trouvent confrontées de telles initiatives.