

"Nouvelles pratiques artistiques : simple aménagement ou réelle mutation ? " – Philippe Henry, Maître de conférence au Département d'Etudes Théâtrales de l'Université Paris 8, Saint Denis – Septembre 2000 – Article paru dans Théâtre / Public n° 157, janvier – février 2001, pp. 63 – 72.

De nos jours, un nombre croissant de praticiens revendique à nouveau l'action culturelle comme dynamique essentielle de leurs projets artistiques, et non comme simple moment induit ou d'accompagnement des deux fonctions "majeures" : la création des oeuvres d'un côté, leur diffusion de l'autre. Et comme si le temps était venu d'une nouvelle tentative pour éclairer plus collectivement les tenants et les aboutissants de ce qui se joue dans des lieux artistiques aussi peu "établis" que sont certains squats, des friches industrielles reconverties, des écoles, des quartiers urbains périphériques, des espaces ruraux, des hôpitaux, des prisons, etc., toute une série de rencontres professionnelles se sont déroulées ces derniers mois, la plupart du temps sans appui des établissements artistiques fortement institués. En m'appuyant sur plusieurs de ces rencontres (1) et à partir de ma propre position d'observateur, je voudrais mettre en avant un ensemble d'éléments récurrents dans les faits repérables et les 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 valence individuelle et collective de ces arts, comme la nécessité qu'ils ont d'entretenir un rapport direct avec des publics, n'est pas pour rien dans le fait qu'ils sont en première ligne dans le débat qui nous occupe, certaines pratiques en arts plastiques les rejoignant sur ce point (comme en atteste la présence de plasticiens dans plusieurs des rencontres retenues).

Quelques remarques succinctes sur la posture de principe de ce texte. L'extrême diversité des pratiques et leur relativité aux contextes où elles se déroulent interdisent de définir un modèle fonctionnel 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, la simple addition de faits ou de récits particuliers ne conduit pas en elle-même à une synthèse problématisée de ce qui les unit ou les différencie. Dans ces conditions, une double option guidera mon propos. Je me situe dans une approche d'interprétation compréhensive, qui reprend des formulations que les acteurs engagés dans l'action ont parfaitement su avancer eux-mêmes. Mais je tiens également pour essentiel de construire un référentiel qui serve de balise collective, d'espace de

traduction entre les différents enjeux et partenaires qui sont en confrontation et à coordonner dans chaque projet contemporain (2).

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

Une constante remarquable des propos des professionnels est le sentiment aigu, non seulement de l'échec relatif de la politique d'accès du plus grand nombre aux oeuvres d'art (la démocratisation de la culture, dont nationale, 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 de la transformation radicale en moins d'un demi-siècle du champ artistique et de son environnement social général. S'ouvre ainsi une nouvelle époque de l'action culturelle (3), alors que beaucoup d'organisations artistiques et culturelles sont en place sur l'ensemble du territoire national, que les initiatives fondatrices sont désormais plutôt du côté des Collectivités territoriales et que les décisions locales de l'Etat sont déconcentrées en région. Si le théâtre public n'a jamais eu autant de moyens, il butte toujours sur quelques 10% de la population qui semble concernée et il devient urgent de refaire 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 (4). 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, et que cela fournit justement des espaces nouveaux, en tout cas un contexte tout à fait singulier, aux diverses recherches de réarticulation entre pratiques artistiques d'une part, groupes sociaux concrets ou territoires situés d'autre part. Si un grand nombre de ces pratiques font trop souvent l'objet d'une dévalorisation sociale (c'est du socio-culturel ou du socio-éducatif) ou 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". (5)

Dans ces conditions, la reconnaissance que les populations 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. Ce constat générique conduit néanmoins à une diversité de parti-pris, par exemple en ce qui concerne les arts de la scène. Au-delà du débat en soi peu pertinent sur la différence entre amateurs et professionnels, l'enjeu serait pour certains que les gens amènent eux-mêmes leur réalité sur une scène, ressourçant par là les pratiques et les artistes de plateau. Beaucoup de pratiques des vingt dernières années tendent à replacer le spectateur au centre de la représentation théâtrale. 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. L'essentiel serait ainsi de repartir du désir d'un théâtre réellement en lien avec la diversité de la population et de rétablir les conditions d'une expérience esthétique partagée entre soi et les autres, entre chacun et l'autre en soi. (6)

La référence commune de ces différents points de vue est d'opter pour un principe de co-génération des projets et événements artistiques avec des populations ou des publics situés. Ce principe joue un rôle fondateur dans la vitalité comme dans les difficultés de conception et mise en oeuvre de pratiques par des groupes artistiques indépendants, ou modifie assez radicalement le projet et le fonctionnement d'établissements culturels déjà constitués. 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 praxique et l'oeuvre matérialisée de l'artiste. On serait 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) .(7)

On se trouverait donc dans une perspective qui tient pour centrale 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 (8) . 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 situées, 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 se conjuguer avec des rejets, tant des choses ont pu être bridées dans le rapport éducationnel passé. 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 (9) . 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" (10) . 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 reconstruire (11) . En différence avec un travail de simple renforcement culturel, les pratiques artistiques introduisent une dimension de déconstruction. Dans la co-génération 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, 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 peuvent apporter les pratiques artistiques, des déplacements métaphoriques qu'elles permettent, de l'idée que "l'efficacité sociale et politique de l'art commence par son efficacité artistique" (12) . De par leur confrontation permanente aux réalités sociales concrètes, les praticiens de l'art sont donc très profondément conscients des différends culturels qui constituent le terreau de leur action avec des 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 je vais 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 co-génération 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 en repasser par le sujet concret, par l'établissement d'une relation de confiance réciproque (sans laquelle les peurs sont trop fortes), par des mises en relation à soi et aux autres sensibles, impliquant forcément le corps moteur, perceptif, émotif.

Complémentaire à ce "programme" (même s'il n'est pas énoncé et perçu comme tel par les praticiens), on peut noter que les critères dominants de l'art moderne – comme l'individualité, la singularité, l'originalité de l'artiste et de l'oeuvre – sont encore souvent invoqués, mais que leur centralité et leur pertinence deviennent 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 oeuvre ou pratique artistiques. La thèse qu'il pourrait exister des critères esthétiques absolus et universels est désormais recouverte par la très réelle diversité des critères esthétiques existants, toujours relatifs et locaux, 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. (13)

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, de contours, ou 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 renouvelées, même si elles ont pu être par endroits modérées (le plus souvent par 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 secteur – d'une dynamique et d'une organisation sociales de plus en plus déterminantes, même si celles-ci sont constamment travaillées, reprises, redessinées par les investissements affectifs et subjectifs de chacun – ce qui marque une des spécificités de ce domaine – . Entre une approche essentialiste et "autonomiste" du fait artistique d'une part, un regard sociologique et "institutionnaliste" réducteur d'autre part, mieux vaut aborder la variété artistique contemporaine comme fait social total, 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 où la relation d'intimité sensible entre l'artiste, l'objet en élaboration et les publics, crée une dynamique qui colore l'intégration dans le domaine artistique d'éléments a priori plus hétérogènes, bien qu'indispensables (14) .

Mais les nouvelles pratiques artistiques sont également à resituer dans un contexte global où la dominance de l'économie industrielle et de la notion induite de biens matériels cède de plus en plus 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 du résultat final (15) , tous éléments qui se retrouvent dans la mise en oeuvre concrète des projets artistiques co-générés. Une autre réalité peu contournable tient à ce que l'invention permanente devient de plus en plus 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 minimale sans laquelle aucun apprentissage culturel collectif ne peut se réaliser (16) . Il faut alors tenir compte de ces nouvelles tendances lourdes qui modifient radicalement la position sociale des arts, comme leur propre fonctionnement interne (17) .

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, apparaissent comme une compétition sociale classique dans la distribution des places et des moyens. Mais elles expriment peut-être encore plus 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 "art" et les critères esthétiques qui peuvent lui être associés, il est inutile 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 mettre à jour, et celle qui renvoie la question de la valeur à l'expression singulière de chacun.

Ainsi, les pratiques artistiques qui se veulent en co-génération 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 le

mode de lecture qui désigne 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 et dont au moins une partie s'y intégrera à terme. Mais on notera surtout que les pratiques artistiques évoquées ici se définissent 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 centrés sur l'artistique (les champs de l'éducatif, du social, des loisirs, du médical, du judiciaire,...). La notion de co-génération du projet apparaît comme directrice, le champ avec lequel on travaille n'impliquant pas une hiérarchie de la valeur artistique, même si les professionnels qui s'y impliquent ont à faire face aux réductions instrumentalisantes ou dévalorisantes auxquelles leurs actions sont soumises. La question 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 (18) . 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 coordonnée (19) , les projets artistiques que nous évoquons 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. Finalement, mieux vaut lire les pratiques culturelles et artistiques nouvelles comme partie d'une vague instituante qui concourt à modifier nos modes d'approche et de valorisation de ce que nous appelons l'art, 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 (20) . La question n'est pas de décréter un plus grand intérêt ou une meilleure valeur artistique des oeuvres auxquelles aboutiraient les praticiens engagés dans des dynamiques co-générationnelles. Ceux-ci demandent par contre avec insistance que soit déconstruit l'a priori négatif qui pèse encore fortement sur leurs pratiques (21) .

Les projets artistiques, comme combinatoire variable de phases différenciées

Si les 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 inventaires systématiques (22) , reste que les situations concrètes décrites par les praticiens d'aujourd'hui permettent de repérer une série d'éléments. On peut observer de fréquents hiatus entre action culturelle et production artistique, une

articulation qui ne va pas de soi entre la force d'une parole sociale singulière d'une part, la forme et la puissance d'une parole destinée à la scène ou à un événement artistique d'autre part. Mais il y a d'abord à observer que les 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, 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 (23) . Mais également parce que le travail créatif passe, y compris pour des groupes d'artistes professionnels, par des temps d'exploration expressive, de maturation identitaire, de frottement à d'autres êtres et au collectif, temps dont on ne sait 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, qu'il peut s'initier à partir d'une variété de désirs en soi non artistiques, même si la spécificité de l'artistique tend justement à déplacer une question ou une situation directement vécue. On entendra alors le plaidoyer quant à l'importance du "bavardage" et de la conversation – dont à l'intérieur même des lieux de vie des gens, où peut s'exprimer du plus intime –, pour des projets d'action pouvant être longs, pour des tentatives qui ne débouchent pas fatalement toutes sur des formes artistiques "achevées".

En considérant l'épaisseur socio-économique des projets artistiques, on observe également que leur cycle de vie est constitué d'un certain nombre d'étapes et de phases distinctes. 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 (24) . En raisonnant à nouveau sur le cas des arts scéniques, deux changements de dynamique et de réseau support posent tout particulièrement des problèmes aux concepteurs et gestionnaires de projets artistiques : le moment où il s'agit de passer 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 d'un spectacle ou d'un événement scénique (cette phase comprend les premières représentations auprès de publics, dont une partie a pu être impliquée dès le début du processus) ; l'autre moment qui signe une modification structurelle des projets est le passage entre la présentation à un premier cercle de spectateurs et la phase de diffusion épisodique ou/et groupée mais plus élargie (en terme de calendrier, de lieux, d'organismes ou de publics touchés) (25) . 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 à ce que les praticiens amateurs ne trouvent pas suffisamment d'aides lors de leurs premières productions spectaculaires. 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 co-génération initiale des projets. Sur ce point, on retrouve le fait que les publics ne forment pas une sorte de potentiel homogène, même 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 étant aujourd'hui largement concurrencé par la pluralité évidente des critères de qualification et de valorisation de ce que les uns et les autres reconnaissent comme artistique.

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 – donnée à chacun des pôles d'un système triangulé : l'action culturelle et artistique (pouvant comprendre la production de matériaux de recherche créative et de 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 de plus vastes 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 festival urbains montrent par ailleurs qu'un processus artistique de qualité peut s'en tenir aux deux premiers moments décrits. Ce qui 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 (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 de 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 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, même si les modes de régulation de la multitude contemporaine de l'activité artistique restent encore largement à définir.

Au bout du compte, se dessine un paysage des arts dont la cartographie serait à établir d'après la distance, la superposition ou la porosité relatives de projets – réseaux, irréductibles en tout cas à un classement sur une échelle de valeur hiérarchique. De même, les spécificités génériques de l'art sont 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 étant alors 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 de cette diversité de projets. Et dans notre pays où le domaine artistique présente un exemple exacerbé d'économie mixte (une intrication et une détermination réciproques de l'initiative privée et publique), cette question se dédouble 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.

Une dynamique dont l'avenir est encore largement à dessiner

A – Une responsabilité et des compétences à remodeler pour les praticiens artistiques

Du côté des pratiques, l'accent mis sur le principe de co-génération rend encore plus nécessaire de préciser ce qui fait les spécificités des processus esthétiques et artistiques engagés. Une double récurrence a déjà été signalée. La première 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. Cet indispensable détour par le corps et la voix, qu'on soit acteur ou spectateur, rappelle avec force que l'esthétique a toujours à voir avec la question de la possibilité et de la nature d'une appréhension du monde par le sensible. Mais la seconde récurrence, y compris pour accéder à une véritable expressivité sensible, insiste sur le passage par le transposé, le déplacé, le distancié du vécu et du ressenti, finalement par le symbolique et le langagier sous leurs différentes formes. 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, eux qui sont toujours en situation d'adresse à des publics charnellement présents, dont l'expérience esthétique dépend largement de la polarité entre événement sensible et forme signifiante que la scène instaure au profit de la salle. Certes, les dramaturgies actuelles renvoient souvent aux notions d'identités passagères, partielles, fragmentées, ou encore d'environnements et de contextes incertains, instables, voire évanescents. Mais l'importance du cadre de scène (tant spatial que temporel), du montage rythmique d'éléments (plutôt assemblés par contiguïté sensible ou thématique) nous rappelle d'autant l'accent donné à la physicalité et à la composition rythmico-musicale (y compris quand celles-ci se conjuguent avec l'usuelle articulation de l'événement scénique par une fable ou un récit linguistique unifié) (26) .

Il est aussi important de comprendre qu'une pratique artistique n'a véritablement de sens que relativement au type de projet dans lequel elle se situe. Ces termes (comme celui de co-génération) ne désignent pas les mêmes réalités selon la phase d'action dans laquelle on se trouve (lors de sa diffusion élargie, la co-génération artistique par des publics se concentre sur la confirmation ou non des jugements de goûts et de la notoriété induite de l'oeuvre présentée), ou selon qu'on est dans un projet limité à la première phase, comportant les deux premières, ou espérant développer une troisième phase de diffusion. Il convient d'insister sur le fait que chaque phase exige des modes de médiation (et des compétences) assez spécifiques, impliquant chacun une série nombreuse de partenaires, en particulier "extra-artistiques". On peut 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 (27) . On peut également constater que l'essentiel du travail de structuration des médiations est souvent assuré par le groupe de praticiens initiateur du projet, qu'entre l'artiste et le prince s'est désormais glissé le troisième terme décisionnel de l'administratif, que bien des dossiers de demande d'aide 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 co-génération ne fait que rendre plus évidente l'hétérogénéité des temporalités propres de l'art, du social et du politique (28) , que les sauts qualitatifs inhérents aux phases d'un projet sont autant de modifications structurelles qui ne vont pas de soi. Même dans le cas d'un redéploiement majeur des priorités publiques ou d'une réforme radicale des régulations des mondes de l'art, il n'y a aucun de 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 -

collaboration avec des partenaires sociaux divers. Cette réalité est foncièrement constituée par les différences d'enjeux et d'objectifs à coordonner entre équipes ou organismes dans le cadre d'une relation partenariale. Le caractère foncièrement prototypique de nombreux projets ne fait que renforcer la constante nécessité 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. Le mode de régulation des mondes de l'art (dont les systèmes de répartition des moyens matériels et financiers disponibles, comme les modalités d'accès à la valorisation sociale et la notoriété) est ainsi un enjeu capital, ne serait-ce que dans la façon dont il permettra aux praticiens de développer simultanément une exigence esthétique et un maillage relationnel et social pour leurs projets.

On mettra en exergue un dernier point. Au-delà du principe de co-génération 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 élaboration idéale des projets et prise en compte dès le début du processus des possibilités et conditions socio-économiques de leur 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 des projets et de suivi au long de leur mise en oeuvre. Il n'est pas surprenant que leurs demandes soient très fortes lors des deux sauts qualitatifs majeurs dont nous avons parlé. Il est aussi clair qu'on ne peut plus en rester à des formes d'opposition très datées entre les notions d'art et de gestion (ou management) (29) . Le saut épistémologique et stratégique, auquel sont convoqués les praticiens qui optent pour une approche co-générative 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 à articuler, dont chacune possède une épaisseur esthétique, sociale et économique (30) . En prenant l'exemple de la musique, on est très loin d'une situation où l'explosion de l'autoproduction facilitée par les nouvelles technologies 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 (31) . 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 aujourd'hui 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.

B – Des orientations et une régulation à réviser pour les Collectivités publiques et leurs administrations

La situation est paradoxale. Au moment où certaines Collectivités publiques marquent un intérêt pour les pratiques qui inscrivent au coeur de leur projet le principe de co-génération artistique ainsi que l'action culturelle et artistique, les responsables de l'Administration eux-mêmes estiment que 90 à 95% des fonds du Ministère de la culture vont à des structures déjà bien établies qui n'ont pas ces priorités. 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 scéniques (32) , dans un cadre contractuel allant de la simple sous-traitance à des actions plus développées au sein d'une résidence. La situation récurrente est pourtant que les compagnies, confrontées à un environnement, des enjeux et des dispositifs souvent très fragmentés, assument une grande part 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 à 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 (33) .

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 de 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, 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 de l'expressivité démocratique (capacité de chacun à pouvoir énoncer et vivre, en relation démocratiquement réglée avec les autres, sa propre singularité culturelle), de l'inventivité esthétique (capacité à inventer de nouvelles formes et relations symboliques à forte dimension sensible), mais aussi de la production et de la diffusion artistiques (capacité de réalisation d'oeuvres ou d'événements déclencheurs d'expérience esthétique auprès de publics variés qui décideront, autant que les divers prescripteurs de jugement du champ professionnel, de la valeur artistique de ce qui est présenté). Les pratiques co-générées 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. 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 des dimensions simultanément artisanales et locales, industrielles et mondiales. Ceci pour dire qu'on se gardera de réduire le problème à un simple choix entre les termes d'une alternative simple, claire, idéologiquement facile à trancher.

De nombreux chantiers sont à réouvrir. Parmi les points signalés par les praticiens, on retiendra trois grandes directions, une nouvelle fois d'abord en référence aux mondes des arts de la scène. La première porte sur l'organisation professionnelle. Si l'accès technique au statut de professionnel passe de nos jours par des seuils réglementaires liés à la rémunération (accès aux congés spectacles, à l'ANPE ou aux indemnités d'allocation-chômage pour les intermittents du spectacle, par exemple) et outre que la tendance est au durcissement de certains d'entre eux, 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 (dont 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. Et la limite fixée à six représentations payantes pour des groupes 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 (34) . A propos de la fiscalité, la nouvelle donne 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 (35) . 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 (36) . 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 !).

Mais en-dehors même des arguments strictement idéologiques, un ensemble de points reste à traiter impérativement : capacité d'un directeur artistique, dirigeant de fait, à conserver (ou à retrouver) en cas d'insuffisance (ou de cessation) d'activité de sa compagnie le statut d'intermittent et des droits au mode d'allocation-chômage associé ; capacité accrue (même si elle est précisément encadrée) pour une compagnie recevant des subventions publiques de constituer des fonds propres significatifs pour assurer la trésorerie courante et partie des investissements en auto-financement ; capacité non réduite de recevoir des subventions publiques en cas d'utilisation de structures techniquement mieux adaptées (comme la SARL), ou de passage sous le régime des marchés publics ; taux de TVA ordinaire (19,6%) appliqué aux produits de l'action culturelle et artistique, qui pénalise cette activité alors que la diffusion de spectacles est facilitée (habituellement, taux de 2,1 ou 5,5%). La liste est déjà longue des très réelles questions concrètes, qui ne sont jamais neutres du point de vue des projets. On y ajoutera, sur un autre plan, l'insertion dans le statut d'intermittent du spectacle des rémunérations acquises au titre de l'action culturelle et artistique (dont dans les établissements scolaires), problème lancinant et non résolu, même s'il relève autant des partenaires sociaux que de l'Etat. Sur l'aspect de la formation, on retrouve des responsabilités croisées entre partenaires sociaux et Etat (voire Conseils régionaux), par exemple dans les césures désastreuses entre métiers culturels, éducatifs, socio-culturels, sociaux, qui conduisent à des conceptions très divergentes des pratiques d'action culturelle et artistique (sans parler de l'approche souvent inexistante des dimensions socio-économique, médiologique ou gestionnaire de ce type d'activité).

Une seconde grande direction 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, la procédure centrale porte toujours sur les activités de création et de diffusion, et se décline 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, devenant plus importantes dans leurs montants, mais plus sélectives aussi). Sont explicitement prévues d'autres soutiens, compatibles avec ceux qu'on vient d'évoquer, et qui portent entre autres sur des "actions de développement culturel ou d'éducation artistique en relation avec une population et sur un territoire donné" (37) . Une question essentielle est l'importance quantitative donnée dans chacune des DRAC à ces soutiens particularisés et la politique de répartition adoptée (complément aux équipes déjà aidées pour la création et la diffusion ou/et attribution à d'autres projets). Les comités d'experts, institués dans chaque DRAC pour aider à la prise de décision, examinent-ils d'autres demandes que celles portant sur les aides à la création et à 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 co-générative. 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 reprécisé des orientations de principe et plusieurs éléments de régulation qu'il souhaite voir appliqué. On remarque ici ou là dans les textes directeurs des indications et ouvertures au profit des pratiques à renouveler d'action culturelle et artistique (38) . On note également 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-économique propre des territoires (39) . Mais qu'en est-il aujourd'hui des concrétisations politique, organisationnelle, financière de ces différents éléments ? En dehors d'une réaffectation significative des moyens publics au profit du vivier que représentent les pratiques artistiques co-générées, les équipes engagées dans ces processus devront continuer à inscrire leurs projets dans des logiques économiques de survie.

La dernière direction qu'on évoquera concerne le problème de coordination, que la diversité des structures publiques et la complexité des situations locales exacerbent. Un enjeu central est de savoir si (ou

comment) vont se mettre en place, au plan local, des modalités d'une régulation 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 nécessairement 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) (40) . 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 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 de réappropriation d'anciennes friches. 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 (41) . 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 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 très 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 co-générées.

Il serait dommageable de considérer les différents problèmes organisationnels signalés comme de simples problèmes techniques, réels mais non décisifs. Plus qu'à d'autres périodes, le développement de nos sociétés contemporaines conduit à considérer les questions de "soute" comme déterminantes du point de vue politique ou stratégique.

A l'issue de cette synthèse, le paysage qui se dessine, même s'il est pluriel et contrasté, montre un ensemble de constantes et de nervures assez affirmées, comme il souligne 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 sociales de l'art dans nos sociétés contemporaines, question plus essentielle et plus 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 et qui 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 (42) .

(1) Essentiellement : 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 Les responsabilités sociales de l'artiste... Une responsabilité culturelle du travailleur social ?, organisée en novembre 1998 à Limoges par la compagnie ParOles ; les trois jours de forum L'Autre Théâtre – Appelons-le Théâtre, organisé à Grenoble en juillet 1999 par la compagnie Renata Scant dans le cadre de son XVème Festival de

Théâtre Européen ; 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 Media d'Echirolles, en avril 2000 au Glob-Théâtre de Bordeaux, avant celles de novembre 2000 dans les locaux de Culture commune - Scène nationale à Loos-en-Gohelle.

Mais aussi, dans le cadre des manifestations du Parc de La Villette : la journée d'échange autour des Logiques de coproductions et de diffusion des cultures urbaines d'octobre 1998 ; les journées autour du thème Pratiques théâtrales alternatives : enjeux esthétiques et politiques, organisées en octobre 1999 en partenariat avec le collectif Théâtres de l'Autre ; le séminaire Nouvelles formes - nouvelles pratiques. Les conditions de l'expérience de novembre 1999 en liaison directe avec le Ministère de la culture et de la communication. Depuis le changement de ministre à la fin mars 2000, c'est le Secrétaire d'Etat Michel Duffour qui est en charge de ces questions. [revenir au texte]

(2) 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, pp. 159 - 171. Une des difficultés 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 combindraient 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 in Robert K. MERTON, Eléments de théorie et de méthode sociologique, traduits et adaptés par Henri Mendras, Armand Colin, 1997, pp. 7 - 60. Comme l'a dit 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. [revenir au texte]

(3) Sur cette période "politique" qui se dessinerait après la période fondatrice et militante, puis la période instituante, voir Philippe FOULQUIE, "La troisième époque de l'action culturelle. Hypothèse", Manifeste pour le temps présent, site internet avignon-off.org, 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, pp. 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. [revenir au texte]

(4) Voir 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. [revenir au texte]

(5) Patrick CHAMPAGNE, *Cassandre* n° 30, août-septembre 1999, p. 11. [revenir au texte]

(6) 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, "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", idem, p. 1. [revenir au texte]

(7) Dans de nombreuses équipes, le principe de co-génération se décline également comme volonté de travail artistique interdisciplinaire. Cette dimension est tout particulièrement sensible dans le mouvement de réinvestissement de friches industrielles par des groupes d'artistes. [revenir au texte]

(8) "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, *Cassandre* 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. [revenir au texte]

(9) 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 NOTARGIACOMO, 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. [revenir au texte]

(10) Didier LAPEYRONNIE, *Cassandre* n° 30, revue. cit., p. 15. [revenir au texte]

(11) Voir Paul BIOT, Actes du Forum. L'Autre Théâtre, op. cit., p. 21. [revenir au texte]

(12) Nicolas ROMEAS, *Cassandre* n° 29, juin 1999, p. 5. Comme l'indique Lorette CORDRIE, 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. [revenir au texte]

(13) Sur cette question, voir tout particulièrement Yves MICHAUD, *Critères esthétiques et jugement de goût*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1999, 128 p. [revenir au texte]

(14) Voir Dominique CHATEAU, *L'Art comme fait social total*, L'Harmattan, 1998, 112 p. [revenir au texte]

(15) Pour une introduction à ces questions, voir Jean GADREY "Rapports sociaux de service : une autre régulation", *Revue économique*, vol. 40, n° 1, janvier 1990, pp. 49 – 69 ; "Eléments de socio-économie des relations de service", in *L'inscription sociale du marché*, L'Harmattan,

1995, pp. 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. [revenir au texte]

(16) Voir Norbert ALTER, La gestion du désordre en entreprise, L'Harmattan, 3e éd., 1999, 208 p. [revenir au texte]

(17) Voir aussi la caractérisation d'une époque de créativité diffuse, induite par la massification du travail intellectuel et de la production immatérielle, proposée in Pascal NICOLAS-LE STRAT, Une sociologie du travail artistique. Artistes et créativité diffuse, L'Harmattan, 1998, 160 p. [revenir au texte]

(18) Sur l'exemple des arts de la scène, on peut suivre Jean CAUNE 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", Cassandre n° 29, revue cit., p. 18. [revenir au texte]

(19) Voir à nouveau sur ce point, Didier LAPEYRONNIE, Cassandre n° 30, revue cit., p. 15. [revenir au texte]

(20) 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 in "Le renouveau des sciences humaines", Sciences Humaines n° 100, décembre 1999, pp. 18 – 57. [revenir au texte]

(21) "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", in "Intervention de Renata Scant", Manifeste pour le temps présent, site cit., 2 p. [revenir au texte]

(22) Une revue comme Cassandra participe à l'objectif d'un repérage d'initiatives actuelles. On signalera également la recension concernant la Communauté française de Belgique réalisée in Théâtre-action de 1985 à 1995, Cuesmes (Mons), Editions du Cerisier, 1996, 464 p. [revenir au texte]

(23) On pourra consulter, à ce sujet et sur le programme 1996 – 1997 des Projets Culturels de Quartiers, les réflexions de synthèse proposées in 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. [revenir au texte]

(24) 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, pp. 30 – 37. [revenir au texte]

(25) La moindre étude de cas montre que les processus artistiques recèlent de tels sauts, autant socio-esthétiques que socio-économiques. Prendre en compte ce genre de réalité me paraît indispensable si l'on veut sortir de discours trop convenus et chercher des solutions pertinentes face aux réalités et aux difficultés pragmatiques. [revenir au texte]

(26) En illustration partielle sur quelques spectacles de compagnies se revendiquant du principe de co-génération, on se reportera à Philippe HENRY, "Théâtres de l'autre. Poétique et responsabilité", Théâtre / Public n° 144, novembre – décembre 1998, pp. 7 – 13. [revenir au texte]

(27) On peut 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. [revenir au texte]

(28) "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. [revenir au texte]

(29) Voir à ce sujet les arguments et les études de cas développés in Eve CHIAPELLO, Artistes versus managers. Le management culturel face à la critique artiste, Métailié, 1998, 258 p. [revenir au texte]

(30) On trouvera une première ébauche de théorisation générale de cette question in Philippe HENRY, "Pour une problématisation esthétique, économique et sociale du théâtre contemporain", Théâtre n° 2, Département Théâtre de l'Université Paris 8 – L'Harmattan, 1999, pp. 11 – 33. [revenir au texte]

(31) 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. [revenir au texte]

(32) On pense essentiellement ici aux Centres Dramatiques Nationaux, Scènes Nationales et différents Théâtres de Ville (dont certains sont reconnus par les DRAC sous le nouveau label de 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. [revenir au texte]

(33) De nombreux éléments de diagnostic peuvent être mis à jour à partir de l'étude approfondie de cas singuliers. J'ai moi-même consigné l'essentiel des observations réalisées au fil de six études de cas 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, pp.57 – 74. [revenir au texte]

(34) Voir la loi n° 99-198 du 18 mars 1999 modifiant l'ordonnance n° 45-2339 du 13 octobre 1945 relative aux spectacles. [revenir au texte]

(35) 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. [revenir au texte]

(36) Sur cette tension, on se reportera par exemple à l'interrogation développée in Bertrand KRILL "Nouvelle "instruction" fiscale : la riposte s'organise ?", compte-rendu de la journée de colloque du 24/2/99 sur la fiscalité des associations dans les arts de la scène, site internet les-petits-ruisseaux.com/feder/cies.html, pp. 3 – 4. [revenir au texte]

(37) "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 mentionné. "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. [revenir au texte]

(38) La signature en juin 1999 d'une Charte d'objectifs entre le Ministère de la culture et huit Fédérations d'éducation populaire va dans ce sens. [revenir au texte]

(39) 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. [revenir au texte]

(40) 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 co-générées 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 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). [revenir au texte]

(41) "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, *Cassandra* n° 30, op. cit., p. 4. Mon sentiment est que 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 surtout être soucieux face à la fragmentation de ces derniers, au "risque de s'épuiser dans cette dispersion", Olivier COUDER, *ibidem*, p. 8. [revenir au texte]

(42) L'appel "Que vive l'art" (Libération du 11 juillet 2000) ou la création récente de l'association Autre(s)pARTs (contact : 18, rue Etienne Dolet – 93400 Saint Ouen) sont deux exemples de la réalité et des difficultés auxquelles se trouvent confrontées de telles initiatives.