

- Actes du colloque -

Publics de la culture savoir réinventer pour faire sens

- Quelles sont les pratiques culturelles des jeunes générations?
- Les réseaux sociaux peuvent-ils être de nouveaux outils de relations publiques?
- Comment initier la co-construction de projets artistiques avec les habitants?
- Quels sont les limites et les enjeux de la participation citoyenne?

IHECS - INSTITUT DES HAUTES ETUDES DES COMMUNICATIONS SOCIALES
18 ET 19 OCTOBRE 2011

La Scène
LE MAGAZINE DES PROFESSIONNELS DU SPECTACLE

p-a-c
Agir par la Culture



WIELS



Publics de la culture

Savoir réinventer pour faire sens

Dans le cadre des Journées La Scène organisées en partenariat avec Présence et Action Culturelles avec le soutien de la Fédération Wallonie-Bruxelles et de la Commission communautaire française

Intervenants

Christian Ruby
docteur en philosophie, enseignant

Eric Corijn
sociologue et philosophe de la culture
professeur de géographie sociale à la Vrije Universiteit Brussel

Stéphane Gornikowski
La Générale d'Imaginaire

Clémence Hérout
responsable du Blog de Clémence pour le Théâtre de l'Athénée à Paris

Francis Peduzzi
directeur du Channel, scène nationale de Calais

Dirk Seghers
coordinateur du centre d'art de Recyclart à Bruxelles

Eloi Baudimont
directeur artistique de la Fanfare détournée

Jean Blairon
docteur en philosophie et lettres
directeur de RTA – Réalisation télé-formation et animation

Céline Rousseau
administratrice adjointe et chargée de production

Serge Saada
auteur, acteur, metteur en scène
enseignant à l'université Paris I et Paris III. Auteur de l'ouvrage Et si on partageait la culture ? Essai sur la médiation culturelle et le potentiel du spectacle

Frédéric Sancère
directeur de l'association Derrière le Hublot à Capdenac-Gare

Modération

Cyrille Planson
rédacteur en chef, La Scène

Denis Dargent
animateur culturel à Présence et Action Culturelles de Charleroi

Christian Boucq
formateur au Centre d'Information et d'Education Populaire

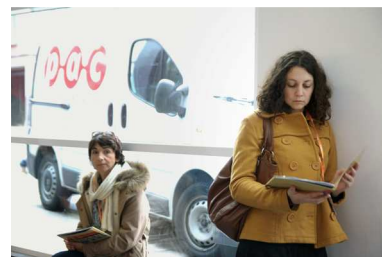
Clôture des débats

Nicolas Marc
directeur de La Scène

Yanic Samzun
secrétaire général de Présence et Action Culturelles

Retranscription des interventions : Nathalie Misson, Cyrille Planson

Relecture des textes : Sabine Beaucamp, Aurélien Berthier, Patrick Lerch



SOMMAIRE

Table-ronde n°1 page 5

Publics et population : que savons-nous de leurs pratiques culturelles ?

Table-ronde n°2 page 10

Nouvelles actions de mobilisation des publics et réseaux sociaux dans le champ culturel

Table ronde n°3 page 15

Projets participatifs : enjeux et limites de la co-construction artiste/population

Le mot de la fin page 46



Table-ronde n°1

Publics et population : que savons-nous de leurs pratiques culturelles ?

Liste des intervenants :

Christian Ruby, docteur en philosophie, enseignant

Eric Corijn, sociologue et philosophe de la culture, professeur de géographie sociale à la Vrije Universiteit Brussel (VUB)

Médiateur : Cyrille Planson, rédacteur en chef de La Scène

| |
|--------------------|
| ERIC CORIJN |
|--------------------|

Cyrille Planson : Avons-nous, nous, acteurs culturels, une bonne connaissance de ce que sont les publics de la culture ?

Eric Corijn : Non. Dans mon travail de recherche, centré sur la culture en milieu multiculturel et urbain, dans le rapport avec des populations diverses, je suis confronté à deux problèmes. Tout le monde semblait d'accord pour valider le fait que le monde est en train de changer. Nous sommes dans une période de changement aussi important que l'ont été les révolutions néolithique ou industrielle. Nous entrons dans un processus, mais nous n'avons pas les matériaux intellectuels, institutionnels pour saisir ce qui se passe. Je ne sais pas comment nous allons en sortir. Mais chacun doit comprendre que les instruments et les méthodologies du passé font partie du problème, et pas de la solution. Le rapport entre l'Etat et le Marché a changé. Nous sommes dans une culture de consommation qui est moins régulée par l'institutionnel que par le pouvoir d'achat. On sous-estime encore les échelles. La mondialisation est urbanisation. Au début du 20^{ème} siècle, seuls 10 % de la population vivaient en ville, on en est à plus de 50 %, cent ans plus tard, et même 80 % dans les zones développées comme l'Europe. Nous devenons un animal urbain. Il faut dire aussi qu'une ville n'est pas un pays. Si l'on parle d'espace culturel, on fait vite l'économie de réfléchir à ces échelles et l'on pense que les espaces culturels sont ceux qui ont été construits au 19^{ème} siècle, les communautés nationales.

Les cartes mentales que nous avons de la population ne sont pas celles qui sont présentes dans la population.

Le champ culturel est-il national ? L'urbanité est pour une forme de culture postnationale, ce qui change aussi la vision des cartes. Dans l'espace culturel national, nous avons des territoires et des frontières, avec, supposons-nous, une homogénéité à l'intérieur et une hétérogénéité à l'extérieur. Nous sommes pourtant aujourd'hui plus dans un espace des flux que des lieux et les connexions s'établissent différemment. La communauté étrangère la plus représentée à Bruxelles est celle des Français. Quel est leur type de participation et où ?

Second point. Un des effets du décentrement de la culture vers le marché a trop appris aux acteurs culturels d'avoir un rapport marchand au public. Quand on parle de participation, on nous renvoie invariablement à un chiffre de consommation, à ceux qui achètent un billet pour aller au théâtre. Les autres sont incultes. Dans ce schéma, on entre en contact avec la culture en consommant l'offre institutionnelle proposée. Dans la société multiculturelle, l'offre répond à un certain format et la population à une autre configuration. Les deux ne sont pas forcément adaptés. Faire référence et donner sens à la vie, au niveau de la culture dominante, n'est opérationnel que pour une partie de la

population. Il faut quitter ce schéma d'analyse qui implique que l'analyse des pratiques culturelles renvoie à celle de la consommation. C'est le rapport entre l'offre légitime et le public, qui est une ancienne vision de la façon dont on peut civiliser, éduquer les gens.

Je propose de partir des modes de vie et des pratiques culturelles. Partons de l'hypothèse que chaque humain est un être culturel. Ce n'est donc pas par rapport à l'offre culturelle, mais par rapport à ses références qu'il faut étudier les modes de vie, les publics.

Un des éléments de l'urbanité est l'hybridité, le métissage. À Bruxelles, le métissage est tellement là, ce n'est pas une histoire commune qui nous réunit. 42 % des couples sont multiculturels. Nous avons juste un destin commun. C'est à nous de construire un projet qui nous permette de vivre ensemble dans le respect de l'autre et de ses différences. Tous ces éléments se retrouvent dans une sociologie de la culture.

Deux processus sont en marche. Il y a d'abord un processus de documentation pour produire des objets, des artefacts qui réfèrent à cette vie là. Dans tout ce matériau culturel, il existe des matériaux qui deviennent la tradition. Je remarque que les modes de vie, la vie quotidienne, la culture instituée et la sélection qui fait l'identité faisaient un tout. Cela ne fonctionne plus dans le changement actuel. Deux interfaces font défaut. D'abord, la documentation n'est plus équilibrée. Certaines populations reconnaissent leur mode de vie à la télévision. Et une grande part de la population ne s'y reconnaît pas. L'offre culturelle cherche certains publics et en exclut d'autres pour des raisons symboliques.

Les sociétés surtout européennes ne sont pas assez ouvertes pour former une identité commune dans laquelle différents modes ne peuvent cohabiter. Comment faire lien social si ce n'est pas un lien social multiculturel métissé, hybride.

Cyrille Planson : *Faites-vous aussi une interpellation à l'artiste, qui a pu rester, longtemps dans un schéma lui aussi excluant ?*

Eric Corijn : L'artiste n'existe pas. Pas en tant que catégorie sociale ou sociologique. La différence se situe au moment du processus de création.

Centre culturel près de Namur : *Qu'en est-il pour vous de la culture en zone rurale, où il y a peu ou pas de métissage ?*

Eric Corijn : La ruralité existe-t-elle encore ou n'est-ce pas plutôt un « hinterland rural » ? Elle est investie par des gens qui viennent de partout et les ruraux sont connectés au reste du monde. Il y a moins de densité, de services, mais je pense que pour la carte mentale, la division ville / campagne n'est plus pertinente.

CHRISTIAN RUBY

Cyrille Planson : *Christian Ruby, partagez-vous les analyses d'Eric Corijn ?*

Christian Ruby : Si le mot « culture » est devenu un objet de valorisation des modes de gestion sociaux et politiques, c'est en désignant des activités confinées dans le ravissement et l'émotion. Sous la conduite de l'Etat et des industries culturelles, chacun est appelé à faire une grande consommation d'oeuvres qui sont mises au service du « lien social » ou traitées comme « valeurs ». Il reste à notre charge de signaler que ces utilisations ne constituent pas le rapport approprié aux oeuvres et que la culture, justement, pourrait pénétrer la bruyante futilité des loisirs de masse pour

mieux l'interroger et réinvestir par ce biais la totalité de la société et de l'espace public. Ceci dit, la question centrale est aussi celle de savoir comment réagir face à l'esprit du temps et quelles sont les orientations dont nous pouvons affirmer qu'elles pourraient conduire à des écarts suffisamment importants par rapport au *statu quo* culturel pour en imposer la transformation, ainsi que celle du mot « culture ».

Dans le contexte européen, la notion de culture tient une place importante dans l'organisation de la société laïque ainsi que dans la formation de la conscience de soi que les élites se forgent d'elles-mêmes.

Cyrille Planson : *Comment expliquez-vous cela ?*

Christian Ruby : Au cœur de la période des Lumières, les philosophes ont planté la scène de la culture, en distillant une confiance naïve dans l'idée selon laquelle la culture et son continuel progrès suffiraient à rendre l'homme meilleur, en élevant son âme. La destination de cet homme, sujet unifié, n'a certes plus Dieu pour orient. Mais cette dynamique spontanée d'élévation demeure nouée à l'idée d'une culture concourant au développement des facultés d'êtres humains réputés par nature égaux, sans que cette réputation s'étende cependant à tous les peuples. À la diminution de sa prégnance et de ses effets identitaires, notamment dans l'espace public, sont imputés les moments de défaite de la pensée et la fluctuation des sentiments du corps politique relativement à lui-même.

Globalement, une telle idée de la culture valorise un cursus d'excellence, massivement occupé à traiter d'abord du récit de l'émancipation de l'humanité à l'égard des contraintes dites naturelles, comme de la nature elle-même, puis des mouvements ascendants de l'histoire de l'humanité. Elle a largement traversé les doctrines d'Etat et de la démocratisation culturelle.

Que cette définition de la culture et de ses réalisations ait correspondu à la réalité ou non d'une ascension, elle a subi un « échec » cuisant dans Auschwitz d'abord, les décolonisations et les concepts de l'ethnologie (le paradigme scientifique de la culture) ensuite.

Cyrille Planson : *Que voulez-vous dire ?*

Christian Ruby : Notre époque n'a plus ce type de confiance naïve ou de certitude. Aucune conception assurée du devenir commun ne triomphe plus, aucune perception collective de l'avenir n'indique ce qui doit être retenu ou écarté du champ de notre formation.

Sans trop forcer le trait, il semble que l'on puisse observer que l'époque est caractérisée par des faits majeurs, dont voici (seulement) quelques témoins :

- Du point de vue individuel, une manière de s'appréhender soi-même - « individualiste » ? - dans le *hic et nunc*, aussitôt contredit par le fait que toutes choses de la consommation n'en finissent pas de changer.
- Nous sommes le plus souvent placés en posture de spectateurs-consommateurs submergés par la pléthore d'objets ou d'effets spectaculaires, constamment inquiétés par la circulation frénétique de données.
- Du point de vue des identités, nous sommes entrés dans une fluidité massive (interculturelle) et, en particulier, dans une époque de « trouble dans le genre ».
- Si on veut comprendre les formes de la subjectivité de nos jours, notamment chez les *digital natives*, les jeux vidéo produits par les industries culturelles sont un passage obligé.
- Au cœur de l'avènement du posthumain (hybridation entre l'humain et la machine), la catégorie d'« homme » devient plus difficile à circonscrire, puisque l'humain est de plus

en plus défini comme un faisceau d'informations, de codages et d'interactions (avec le risque de réduction de l'humain y attaché).

- L'espace public est réduit à un espace minimal de cohabitation sans perspective solidaire ni culture commune à forger, occupé d'abord par le *storytelling* et l'impératif d'un consensus.

Finalement, ce qui retient l'attention à l'énoncé de ces traits (dispersés et parfois contradictoires) constituant la préoccupation de discours moralisants, c'est l'installation et l'expansion d'une sorte de régime de reconfiguration de notre rapport à nous-mêmes, aux autres, au monde, au monde commun et à l'Etat, sous la condition, certes, du libéralisme et d'une civilisation de l'informatique et du numérique. Mais surtout d'une mutation des conditions anthropologiques dont les trois thématiques majeures sont : un monde sans pensées verticales, un monde sans répit, un monde dans lequel la culture (en tout cas, le mot) est devenue le vecteur d'une réorganisation générale de la consommation.

Cyrille Planson : *Comment réagit-on face à ces mutations ?*

Christian Ruby : Quelles sont les réactions les plus valorisées, de nos jours, face à ces mutations ? Celles qui croient observer dans l'époque une série d'antagonismes avec l'époque précédente : clientèle vs public ; « demande » culturelle vs offre culturelle ; répondre aux attentes vs engendrer une attente ; gestion vs utopie ; dérégulation vs politique publique ; éclectisme vs labellisation par les élites.

Il est vrai que, face à ce *nouveau* monde – abordé ici sans en établir les processus -, des angoisses peuvent hanter les esprits et conduire à adopter la posture d'un spectateur (passif) du monde. Quand la conscience advient d'une incapacité à lier ces traits, toute la conscience du réel se fragilise. Cela étant, des réactions plus réfléchies devant ce monde dressent un tissu plus ample de partis pris explicités en représentations du monde plus ou moins adaptées à juguler ces antagonismes et à produire du sens destiné à permettre de réorganiser le rapport de chacun et de tous au monde (culturel). Une telle obsession se fonde sur la mutation d'une reconstruction favorable de la réalité culturelle héritée du 18^{ème} siècle en une norme dont on fait croire qu'elle est d'avance partagée, alors qu'elle n'est que postulée. Sa propension à corrélérer l'état des choses à un sentiment de déclin et à la fabrication de catégories hâtives, telles que la « déliquescence accélérée des traditions », est flagrante.

Cette faveur de l'esprit de nostalgie a pour opposé un courant postmoderne d'approbation du posthumain, du postproduit, du posthistorique, faisant fi de tout modèle finalement jamais atteint.

Il n'est pas certain que nous devions nous appuyer uniquement sur ces deux positions – entre lesquelles par ailleurs d'autres expériences veulent prendre place (le fantasme agropastoral, les théories de la catastrophe, l'utopie technoscientifique, l'indignation...).

Cyrille Planson : *Quelle serait cette autre voie, dans ce cas ?*

Christian Ruby : Sur un mode plus discret, sans doute, il est une autre voie possible – un paradigme de la culture de soi - concernant la culture du temps, qui ne se résume ni à y résister ni à s'en enthousiasmer, largement appuyée sur la nécessité d'appivoiser de manière critique les moyens dont nous disposons actuellement afin d'organiser la vie culturelle et collective.

Tout d'abord, à l'encontre des usages habituels du terme « culture », cette voie choisit de ne comprendre la culture ni comme un moment d'élévation de l'âme, ni comme une structure de la société, ni comme un substitut à la dérégulation, mais comme une exigence de formation et de composition des puissances d'agir et de penser.

Dans la culture de soi, le terme « culture » ne désigne ni un monde d'objets hérités et bridés par un testament, ni une discipline que l'on pourrait apprendre (et assignée à des spécialistes), ni une somme de connaissances, ni une essence, mais une trajectoire et des exercices.

La culture de soi n'est pas non plus culture par chacun de son moi (complaisance égoïste), ni élaboration par chacun d'une culture hédoniste ou narcissique.

La culture de soi exerce chacun à se construire comme sujet de la culture dans sa culture d'abord, puis à inventer de la culture avec les autres, d'ici ou d'ailleurs. Le rapport à soi y est conçu comme transformable par soi, c'est-à-dire en interférence avec les autres, dans une conception dynamique de soi (et non pas une posture pensée en termes d'être).

Cyrile Planson : *Et en conclusion ?*

Christian Ruby : Il n'est pas indécent de se mettre en retrait du (faux) débat opposant les pessimistes et les optimistes dans le commentaire du temps – ou du (faux) débat entre ceux qui postulent un échec de la démocratisation culturelle et ceux qui y tiennent encore, ainsi que du (faux) débat sur la culture commune ou différente. Il est plus intéressant de tenter d'introduire dans la réflexion un rapport problématique à notre *contemporanéité*. Ce rapport ne consisterait pas à se contenter d'identifier des transformations, ou à se choisir comme vigie des déboires possibles du temps. Il prétendrait plutôt contribuer à sortir du pathos du temps et à se décider à en déplacer les catégories centrales, les frontières et les hiérarchies. Aussi pouvons-nous dire que notre but étant de réinscrire l'émancipation au sein de la politique, la culture de soi en est le moyen.



Table-ronde n°2

Nouvelles actions de mobilisation des publics et réseaux sociaux dans le champ culturel

Liste des intervenants :

Stéphane Gornikowski, La Générale d'Imaginaire, Hénin-Beaumont

Clémence Hérout, responsable du Blog de Clémence (<http://blog.athenee-theatre.com>) pour le Théâtre de l'Athénée, Paris

Francis Peduzzi, directeur du Channel, scène nationale de Calais

Dirk Seghers, coordinateur du centre d'art Recyclart à Bruxelles

Médiateur : Denis Dargent, animateur culturel - Présence et Action Culturelles de Charleroi

Denis Dargent : *Stéphane Gornikowski, vous travaillez sur un genre encore très peu présent dans les programmations, bien que très implanté dans les cultures urbaines, le slam. Comment faites-vous le lien entre cette culture très spécifique et son ouverture sur le plus grand nombre ?*

Stéphane Gornikowski : Nous sommes une sorte de coopérative artistique qui existe depuis 2003 à Lille. Nous avons lancé les premières scènes ouvertes slam en 2001 avec l'idée d'une « rupture dans la rupture », pour que le spectateur puisse venir s'exprimer sur scène. Nous proposons aussi des ateliers de pratiques artistiques « classiques », mais à Hénin-Beaumont, cela a marché de façon très mitigée. Nous avons des pratiques ordinaires, qui fonctionnaient assez mal. Il y avait aussi cette présence du Front national (FN) à hauteur de 70 % dans certains quartiers de la ville, avec une grande défiance envers le politique au sens large. Nous avons donc pris un tout autre parti en allant vers la population et en proposant de créer la spécialité culinaire d'Hénin-Beaumont, une ville qui justement n'en a pas. Nous avons essayé de créer des groupes *ex nihilo*, sans succès. Puis nous sommes repartis dans les quartiers pour identifier des gens qui avaient déjà une pratique d'atelier cuisine. La spécialité que nous voulions devait être à l'image de la ville d'Hénin-Beaumont, ce qui a permis l'ouverture de débats et de temps de discussion partagés.

Denis Dargent : *Les participants à ces ateliers étaient-ils nombreux ?*

Stéphane Gornikowski : Nous avons mobilisé entre 60 et 100 personnes dans les ateliers de réflexion sur la ville et de définition des propositions de recettes. Nous étions présents sur le territoire tout en étant indépendants financièrement de la ville d'Hénin-Beaumont. Cela nous a donné de vraies marges de liberté. Nous avons réalisé un temps de restitution collective, sous la forme d'un banquet (comme celui qu'organise traditionnellement le FN à Hénin-Beaumont). Je tire de tout cela deux enseignements. L'un est positif et l'autre négatif. Nous avons une visée politique dans ce projet, mais il ne fallait pas que l'on soit identifié par le FN. Sur ces six groupes, deux groupes nous ont demandé ce qu'il fallait voter aux élections qui se présentaient... Ce qui était pour moi intéressant en terme de réinvestissement du politique et très inquiétant pour ce qui concerne la capacité à être « suivis », très vite, par un groupe de gens.

Denis Dargent : *Et comment s'est déroulé le choix de la spécialité d'Hénin-Beaumont ?*

Stéphane Gornikowski : Vingt personnes ont goûté les spécialités et élu la spécialité de la ville. Certaines personnes qui avaient pris part à tout le projet ne se sentaient pas légitimes pour juger. Cela nous a interpellés. Au départ, nous devions trouver à travers cette spécialité une vision de l'avenir de la ville. Et nous nous sommes heurtés à une difficulté : l'incapacité dans laquelle se

trouvaient nombre des personnes rencontrées à s'autoriser à penser l'avenir. Tout simplement. Soit nous avons la présentation de problèmes, soit celle d'un passé idéalisé.

Denis Dargent : *Il n'est jamais évident de défendre les cultures populaires. Je vais donc demander à Francis Peduzzi de nous parler de sa réflexion sur le sujet. La culture avec un « grand C » n'est-elle pas un frein à la rencontre des publics ?*

Francis Peduzzi : Oui. Bien que scène nationale, nous n'avons jamais hésité à placer très haut dans notre gamme de propositions, les moments de repas, les bals... Parfois, cela donne, dans la profession : « Francis Peduzzi n'aime pas le théâtre »... Les interventions de Christian Ruby et Eric Corijn raisonnent et résonnent encore en moi. J'essayais de comprendre pourquoi. Mais je n'arrive pas à me construire une théorie pour les réinstaller dans ce que nous sommes en train de faire. Je suis à Calais depuis 1991. Dans notre histoire, la quête du lieu a été très importante. Nous avons donc travaillé à la réhabilitation des anciens abattoirs de la ville, 14 000 m². Notre réflexion a été de ne pas faire un théâtre de plus. Il y en avait déjà un dans la ville. La seconde question était : Qu'est-ce qu'un lieu culturel au 21^{ème} siècle ? Pour nous, c'est un lieu de vie et nous avons essayé de le traduire dans l'architecture. C'est un endroit où l'on a plein d'autres raisons de s'y rendre plutôt que de venir voir une exposition ou un spectacle. On peut y manger, s'y promener, y lire un livre... L'architecture doit donner et dégager quelque chose qui soit de l'ordre d'une générosité républicaine, pour faire en sorte que les gens soient le moins intimidés possible en entrant dans ce lieu, qu'ils s'y sentent bien. L'objectif est qu'ils n'aient plus envie d'en partir, non pour consommer, mais parce qu'il se passe quelque chose dans la rencontre entre ces gens. C'est une ville rêvée, qui échappe un peu au quotidien et cette ville m'intéresse. Nous voulions faire vivre un lieu à un endroit que jamais personne dans cette ville ne s'était imaginé.

Denis Dargent : *Qu'est-ce que faire vivre ce lieu ?*

Francis Peduzzi : Effectivement, la question qui nous apparaît très rapidement est : « Comment peut-on faire vivre ce lieu ? » Ensuite, il faut que l'on soit à la hauteur du lieu. C'est le mouvement qui le caractérise. Ce qui nous intéresse, c'est la dialectique de l'offre et de la réponse, pas de l'offre et de la demande. Le projet a été conçu comme une conversation avec la population. Ou peut-être les personnes, à l'aune des réflexions récentes qui nous animent au sein de la scène nationale. Notre vocabulaire, c'est celui des propositions artistiques, des expériences artistiques. La balkanisation des disciplines ne m'intéresse pas. Et la grammaire, c'est le contexte. Nous avons mené une réflexion sur la saison. Je pense que nous pouvons exploser les cadres. Nous avons fait des spectacles en hiver à 7 heures du matin, nous avons créé des manifestations qui ont chacune leur propre concept. Nous sommes vigilants en permanence à ne pas nous enfermer, à ne jamais être dans l'autocongratulation. Nous avons toujours évité l'entre-soi, l'entre-soi des spectateurs eux-mêmes, qui sont très attachés au lieu, mais aussi l'entre-soi de la profession, qui considère tout un nombre de modes comme des acquis. Lorsque je suis arrivé dans la profession, il fallait travailler sur les écritures contemporaines...

Denis Dargent : *Et pourquoi vient-on au Channel ?*

Francis Peduzzi : Je ne pense pas que les gens viennent dans un théâtre pour se cultiver. Ils viennent pour vivre des expériences. Il y a dans ce domaine des « punitions ». L'exaspération, l'ennui, le plaisir sont autant de sanctions. J'aime cette idée d'être vivant et de donner du plaisir aux gens. C'est ce pari-là que nous faisons chaque jour. Nous tenons un restaurant et une librairie, et nous essayons de faire travailler des artistes sur ces deux terrains d'action. Cela ouvre des portes.

Denis Dargent : *Clémence Hérout, le monde virtuel est-il celui de la vraie vie dont parle Francis Peduzzi ?*

Clémence Hérout : Le Théâtre de l'Athénée a choisi de créer un blog voici quatre ans. Je tiens ce blog¹ sur la vie du théâtre en général, les coulisses. Nous nous sommes heurtés à des réticences. Pas de la part du public, qui a manifesté rapidement son intérêt, mais de la part du monde professionnel. Comme s'il y avait une antinomie entre le théâtre, qui est fait de chair, et le virtuel. Ce n'est pas parce que l'on est sur un blog que l'humain est évacué. C'est même le contraire. Je suis pour ma part assez opposée à la façon dont certaines actions de relations publiques sont menées, en règle générale. Un blog permet d'avoir une relation directe avec les spectateurs. Je parle en mon nom. J'essaie de ne pas avoir un ton trop institutionnel. Le blog est très personnalisé. C'était une prise de risque au départ, mais il s'appelle « le blog de Clémence » et non pas « Le blog de l'Athénée » pour créer une relation avec le spectateur. Cela permet à chacun de comprendre que je suis une vraie personne dans un théâtre composé de vrais gens. On ne parle plus de dossier de presse, d'affiche ou de relais. On parle d'humain. La forme personnalisée permet justement de sortir du ton consensuel que l'on a lorsque l'on communique. J'ai 9000 abonnés. Beaucoup d'entre eux m'écrivent assez régulièrement. Avec certains, une relation personnelle s'est créée. J'essaie de donner du contenu, de sortir de la communication et du marketing pour donner envie de venir au théâtre. Il s'agit de créer une petite étincelle tous les jours. Et cela prolonge le travail des équipes artistiques et administratives du théâtre. J'essaie aussi de sortir de l'entre-soi. J'écris chaque article comme si c'était le premier, en prenant soin de ne pas donner de référence que mes lecteurs pourraient ne pas connaître.

Denis Dargent : *Quelles limites avez-vous identifiées ?*

Clémence Hérout : Une limite est apparue. J'espérais créer quelque chose de participatif, avec les artistes, des membres de l'équipe du théâtre, le public... J'ai essayé de le faire à plusieurs reprises, mais cela a été globalement un échec, notamment de la part des artistes qui considèrent que ce n'est pas leur métier et préfèrent répondre à mes questions. De même, les commentaires se limitent à deux ou trois par jour. Mais les gens m'écrivent plus souvent par mail. Je ne suis pas sûr que les gens aient tant envie que cela de prendre la parole. À mon grand regret.

Denis Dargent : *Dirk Seghers, pouvez-vous nous parler du Recyclart ?*

Dirk Seghers : Je retiens deux notions d'Eric Corijn, celle de l'homme animal urbain et celle de l'hybridité. Cela reviendra dans mon propos. Je me suis beaucoup interrogé sur la notion de « ville ». C'est pour moi la différence, la juxtaposition de toutes sortes de différences. Quand cette différence disparaît, c'est l'inverse de la ville, le ghetto ethnique, religieux, socioéconomique... Nous sommes un centre culturel pluridisciplinaire situé sous la gare du Midi, à Bruxelles, et financé par les deux communautés, française et flamande. Nous avons un espace de concert, mais aussi une fabrique (métal) et un restaurant². C'est important car ce sont des projets de transition professionnelle où l'on suit des formations avant de continuer dans la « vraie vie ». Il est important de combiner culture et emploi. Lorsque l'on arrive dans un quartier comme celui où nous sommes, on ne nous demande pas « Amenez-nous de la culture », mais « Quels emplois nous proposez-vous ? ». Beaucoup de skateurs venaient chez nous, donc nous avons travaillé avec eux pour créer un skate-park, pour l'imaginer avec eux. Au Studio Marcel, régulièrement, nous travaillons aussi avec des personnes des Marolles³, en organisant une soirée thématique sur une chose qui les fascine. Nous avons ainsi construit une soirée pour élire la personne la « plus moche des Marolles ». Plusieurs centaines de personnes sont

¹ <http://blog.athenee-theatre.com>

² Une vidéo présente ce lieu : www.recyclart.be

³ Un quartier populaire du centre de Bruxelles.

venues. Nous avons aussi travaillé avec des toxicomanes de longue durée en les convainquant de faire des photos de leur quotidien. Nous avons aussi ouvert un four à pain pour que chacun, quelle que soit sa culture, prépare sa pâte et vienne la cuire collectivement à Recyclart. Dans le contenu de sa programmation, il faut avoir des éléments pour que le public reflète la réalité urbaine d'une ville. Les concerts rock/punk/post rock/électro qui ont fait l'image de Recyclart réunissaient des publics blancs. Avec une musique croisant la culture électronique et les musiques du monde, nous avons une démarche de mobilisation plus large du public.

Francis Peduzzi : Je sens ici une vraie sincérité de la démarche, une véritable innovation et une grande dignité qui transparait de tout cela.

Denis Dargent : *L'évaluation est-elle importante dans le projet que vous portez, Stéphane Gornikowski ? Comment prend-on en compte la dimension des réseaux sociaux, la participation des publics ?*

Stéphane Gornikowski : Les problèmes débutent avant même le début du projet, lorsque nous devons expliquer ce que nous voulons faire. On sort vite du cadre, très souvent, en mobilisant des acteurs du bâtiment par exemple, ou des outils numériques, alors que l'on nous connaît pour le slam. Il faut que les gens prennent des risques avec nous. Nous voulons contrecarrer les processus de reproduction sociale, égayer la vie, créer de la relation et faire entendre les voix du monde. On parle d'art de la parole. On n'entre dans aucune case. Les problèmes d'évaluation, nous les croisons très en amont du projet. Il ne faudrait pas exclure d'aller chercher dans le privé, auprès de mécènes, cette prise risque que nous ne trouvons plus dans le public. C'est ma grande désolation, mais le privé nous fait *a priori* confiance sur les méthodologies, à partir du moment où nous sommes d'accord sur les objectifs.

Francis Peduzzi : La question de la gratuité doit aussi être posée. Pourquoi est-ce que ce serait mieux lorsque c'est payant ? Nous avons une marge de liberté, celle que nous nous donnons. Pourquoi ne pas en user ?

Ricardo Basualdo (dans la salle) : Je suis Argentin, et je vis en France. Pour Recyclart, deux questions. Quel est le processus que vous vous donnez pour produire ou proposer vos projets autour de vous ? Et pour apprécier le décalage entre les objectifs que vous vous étiez donnés et le parcours effectivement réalisé ?

Dirk Seghers : Ce n'est pas facile à mesurer. Peut-on d'ailleurs mesurer des projets de cohésion sociale ? On ne peut qu'espérer que l'on déplace le petit caillou proverbial dans la rivière. Nous travaillons à plusieurs échelles, avec certains événements fragiles, pour vingt personnes et d'autres fois pour 600 personnes. Nous générons 30 % de notre budget artistique nous-mêmes, tout en ayant des tarifs très limités (5 € pour une soirée électro). C'est pour nous un critère objectif, comme la réactivité du quartier dans sa relation avec nous. Ce sont dans ces zones de frontières que l'art est intéressant. Faisons-nous de l'art ? Je ne sais pas. Nous travaillons sur ces frontières, comme lorsque j'ai organisé une soirée Tupperware avec deux DJ's... Il ne faut surtout pas se demander au début s'il s'agit d'art ou pas...

Véronique Guiho-Leroux, Ville de Nantes : Le studio Marcel est un lieu d'expression pour les personnes avec lesquelles vous travaillez. Les accompagnez-vous dans une structuration ? Dans la mise en relation avec d'autres structures ?

Dirk Seghers : Le Studio Marcel est un tout petit endroit, à la jonction, sous la gare, au-dessus duquel passent 1 142 trains par jour. Ce sont des conditions très dures même si le lieu paraît mythique. C'est un lieu très réticent. Je trouve cela intéressant car ce n'est pas un lieu fonctionnel. Il est contraint.

Avec ses 50 m², il est indéfini et multifonctionnel comme beaucoup de choses à Recyclart. Il est utilisé comme studio de photos.

Eva Ponty : Francis Peduzzi, comment êtes-vous structurés dans vos projets ? Combien êtes-vous ?

Francis Peduzzi : Le Channel a grandi sur l'idée d'une équipe resserrée, afin de ne pas dépasser une masse critique et pour que l'équipe reste réactive. Le projet est porté par chacun parce que chacun le nourrit. Les réunions d'équipe sont vraiment des moments où les hiérarchies s'estompent. Elles reprennent leur place juste après et je ne délègue pas ma fonction de directeur. Mais en même temps j'ai envie que chacun se sente propriétaire du projet. Ce n'est possible que parce qu'il y a une manière de fonctionner qui fait que tout est partagé, tout est remis en cause. Nous sommes 14 équivalents plein-temps, renforcés pas des intermittents du spectacle sur nos manifestations.



Mercredi 19 octobre

Table ronde 3 : Projets participatifs : enjeux et limites de la co-construction artiste/population

Intervenants :

Eloi Baudimont, directeur artistique de la Fanfare détournée

Jean Blairon, docteur en philosophie et lettres, directeur de RTA – Réalisation téléformation et animation

Céline Rousseau est administratrice adjointe et chargée de production

Serge Saada, auteur, acteur, metteur en scène, enseignant à l'université Paris I et Paris III. Auteur de l'ouvrage *Et si on partageait la culture ? Essai sur la médiation culturelle et le potentiel du spectacle*

Frédéric Sancère, directeur de l'association Derrière le Hublot à Capdenac-Gare

Médiateur : Christian Boucq, formateur au Centre d'Information et d'Education Populaire

Christian Boucq : *Je comptais venir comme spectateur, mais vu la thématique de la journée, vous avez bien compris qu'il était interdit d'être totalement spectateur, j'ai probablement commis l'erreur de demander à être au 1^{er} rang, je ne pensais pas que ce serait ici.*

Je vais faire un trajet avec vous. Je vous propose de nous imaginer en train parce que d'une part, c'est un des éléments qui est conducteur de pas mal d'éléments et d'expériences, dont nous allons parler et d'autre part, c'est peut-être aussi de se dire, puisqu'autant vous prévenir tout de suite, il n'y a pas d'arrêts, ni de buffet gare !

Dans l'ordre inverse des présentations, nous avons ici autour de la table Serge Saada, Jean Blairon, Frédéric Sancère, Céline Rousseau et Eloi Baudimont. Je le dis dans l'ordre inverse de leurs interventions. Je les présenterai un peu mieux avant chacune de leurs interventions.

Eloi Baudimont est compositeur, la musique est son point d'accroche, mais pas seulement puisqu'il a commencé dans beaucoup d'activités. Eloi a été compositeur pour le théâtre, et les chorégraphies.

Il a notamment travaillé avec Franco Dragone, connu ici en Belgique, peut-être moins du côté français. Franco Dragone a parcouru le monde et probablement avec des musiques d'Eloi Baudimont.

Ce n'est pas tellement pour ces parties-là, de grands orchestres et compositions musicales, mais plus pour une particularité qui est assez typique de la Belgique, c'est la Belgique et son folklore qu'Eloi Baudimont est présent parmi nous.

En effet, les fanfares sont très caractéristiques du Hainaut, tout le monde nait avec un instrument en mains me disait-on.

Il y a des fanfares un peu partout, et Eloi s'est passionné pour les fanfares depuis son plus jeune âge. Mais en plus, il en a fait quelque chose qui est, ce dont je vais l'inviter à nous parler maintenant, c'est une fanfare à Tournai qu'il a appelée « La fanfare détournée » - on n'est pas à l'abri d'un jeu de mots et des compositeurs – et avant cela la fanfare de Mourcourt.

Ces deux expériences de fanfares sont assez particulières, en ce sens que c'est un artiste compositeur (pour des œuvres majeures) qui se lance dans un travail qui est un travail de proximité à l'intérieur des villages et un travail qu'il fait avec des amateurs, des gens qui aiment, mais qui ne connaissent pas nécessairement à priori la musique.

Cette expérience-là, comment arrive-t-on à faire cela et comment le fait-on ?

* *

Eloi Baudimont : Je vais essayer de résumer ma démarche, mais en disant avant de commencer qu'elle est un peu empirique. Je ne sais pas moi-même exactement comment cela fonctionne. J'ai la chance de travailler avec des groupes de musiciens amateurs, des groupes assez nombreux (entre 50 et 100 personnes).

Tout petit, j'avais des grands-parents qui faisaient du théâtre amateur et c'était toute leur vie. Il avait un boulot à côté, mais toute leur vie c'était le théâtre amateur. Toute mon enfance s'est déroulée dans les coulisses des salles de théâtres amateurs, derrière les bistrot. J'ai toujours adoré cela et si aujourd'hui je travaille principalement avec des amateurs, cela vient probablement de mon enfance.

J'ai eu l'occasion de travailler avec des musiciens professionnels et franchement j'aime moins, dans le sens où on ne connaît jamais vraiment leur avis...

Les amateurs, c'est très simple de savoir s'ils aiment ou pas, parce que s'ils n'aiment pas, ils ne viennent plus...

J'ai mené des ensembles où il y avait beaucoup de personnes avec des expériences de deux types. D'une part, avec des expériences limitées dans le temps, avec un début, un milieu, une fin. Et, d'autre part, des expériences illimitées, c'est une fanfare. On se réunit toutes les semaines et peut-être que dans un an on n'existera plus et peut-être que dans dix ans, elle existera encore. On ne sait pas.

Le principe du travail avec les amateurs, c'est que soit on choisit un répertoire exigeant et on accueille des amateurs qui ont un certain niveau dans le but de faire une musique élaborée ou soit on ne met pas de niveau et on fera la musique avec les gens qui seront là.

C'est cette dernière voie que j'ai choisie pour venir à « La fanfare détournée » par exemple. Je n'impose pas de niveau requis. Il y a des musiciens qui viennent et ils ont 20 ans de pratique musicale derrière eux, mais il y a aussi des musiciens qui n'ont jamais soufflé dans un saxophone.

La seule condition pour venir c'est justement d'avoir un instrument qui fonctionne, mais il n'est pas question de niveau.

Au départ, quand j'ai commencé à diriger des fanfares, j'achetais des morceaux tout faits dans des maisons d'édition, des arrangements pour harmonies et fanfares, j'en ai acheté pendant quelques années. Mais le problème c'est que cela ne fonctionnait pas du tout dans le sens où si j'avais des trompettistes fort expérimentés c'était facile pour eux, mais pour les clarinettes non expérimentés la partition était très difficile.

Cela tombait toujours mal, je me suis donc dit que la seule façon de travailler musicalement et qui conviendrait à tout le monde, c'est d'écrire moi-même les partitions. Je n'avais pas de formation à ce niveau-là, j'ai été voir des musiciens (il faut dire que musicalement j'étais autodidacte. Je n'avais pas beaucoup de connaissances théoriques). Ces musiciens m'ont aidé, parce que j'avais envie d'écrire mes propres partitions. Pierre Vaiana, par exemple, saxophoniste de jazz, m'a beaucoup soutenu et aidé dans cette démarche.

Petit à petit, j'ai commencé à écrire et transposer les partitions.

J'étais amateur dans la façon d'orchestrer, d'écrire et l'un des avantages de travailler avec des musiciens amateurs, c'est qu'ils voulaient bien jouer ma musique et moi je leur faisais plaisir en essayant d'écrire des choses pour eux, qui leur correspondent.

Cela prend du temps et on est arrivé à faire des morceaux qui ressemblent à quelque chose.

Pratiquement, comment cela se passe ? On se voit une fois par semaine tous les mercredis soirs, on répète pendant deux heures, c'est vraiment deux heures où l'on ne fait que de la musique.

Le fait que ce soit ouvert à tout le monde donne un groupe très hétéroclite, très mélangé socialement.

Maintenant c'est à Tournai. Notre fanfare n'est pas très métissée. J'aimerais bien qu'elle le soit, si on prend l'expérience de « Jours de fête » à Bruxelles, ça serait magnifique dans le même genre, à Tournai.

A Tournai, nous avons beaucoup de Tournaisiens, le métissage ne s'opère que socialement puisque l'on va du chirurgien à l'instituteur en passant par le boulanger - on pourrait presque vivre en autarcie...

Le principe c'est de dire aux gens qu'ils sont les bienvenus. Il n'y a pas de cotisation à payer, on demande simplement aux gens de s'engager par rapport aux concerts.

Par an, nous avons plus ou moins 40 concerts, si l'on retire les vacances, ça donne à peu près un concert par semaine. On demande aux gens de s'investir et d'être là dans la mesure de leurs possibilités aux concerts.

Il y a des gens qui viennent en disant que leur démarche est juste de venir, mais qu'ils n'ont pas envie de faire les concerts. Je n'encourage pas tellement cette démarche dans le sens où les concerts c'est un peu la cerise sur le gâteau. A mon avis, je ne trouve pas que l'expérience est complète si on ne fait que les répétitions. Evidemment, les gens ne doivent pas faire tous les concerts, mais nous avons un secrétaire qui prend les présences aux concerts. C'est très important.

On essaie aussi qu'il y ait de la place pour d'autres choses que la musique. Il y a beaucoup de gens qui s'investissent dans la fanfare à d'autres degrés que musicalement. Nous avons pas mal d'organisation logistique. Notamment, la maintenance de local de répétitions : il doit être chauffé, nettoyé, etc. Toutes ces choses-là entrent en ligne de compte.

En faisant cet exposé, je me rends compte, qu'il y a des gens qui consacrent simplement deux heures par semaine de leur temps à la fanfare et d'autres qui donnent au moins six heures par jour. Moi, parce que j'adore cela, et des personnes, comme par exemple celui qui s'est investi dans la réalisation du site internet, consacre en moyenne, certainement 4 à 5 heures par jours.

La façon dont on entre dans la fanfare ? Il suffit de venir aux répétitions. J'ai essayé à un moment de faire des rentrées scolaires – on va accueillir les nouveaux début septembre ou début janvier par exemple – je l'ai fait pendant un an, mais j'ai tout de suite arrêté, ça ne fonctionnait pas, dans le sens où ce que l'on forme est une espèce de « soupe ».

Quand on fait de la soupe, tous les ingrédients sont sur la table et une fois qu'elle est faite, on ne voit plus les ingrédients, ils sont tous mélangés, mais cela prend du temps. Pareil, quand un nouveau musicien vient dans le groupe, il faut un petit peu de temps pour qu'il s'intègre et j'aime bien que cela se fasse doucement en veillant à ce que chacun garde sa personnalité, amener dix nouveaux d'un coup ça ne fonctionnait pas bien.

Donc les gens arrivent quand ils ont envie et repartent quand ils en ont envie aussi. Il n'y a pas vraiment de contrat, les gens ne s'engagent pas pour une saison, absolument pas.

Deux fois par an, on tient une assemblée générale qui est un moment où l'on ne joue pas et l'on profite pour discuter de tout, par exemple du répertoire du choix des musiques qu'on va jouer. On parle aussi de l'organisation, du covoiturage, etc., des problèmes aussi beaucoup plus personnels.

Pour moi, ce moment est le baromètre de la bonne santé de la fanfare. Parfois, il y a des répétitions qui sont ratées et d'autres qui sont très réussies, mais ça ne permet pas de se rendre compte de l'état du collectif. Les assemblées générales où l'on va vraiment plus en profondeur me donnent une bonne idée de là où on est.

Parallèlement à ces assemblées générales, on fait aussi des réunions de comités. On a un comité où nous sommes six, mais c'est ouvert à tout le monde, chaque musicien à tout moment peut intégrer le comité. Ce comité se réunit une fois par mois s'il n'y a rien de spécial. C'est une réunion où l'on fait un peu le tour des choses à faire.

Pratiquement, comme je vous le disais, je considère ces répétitions comme un laboratoire c'est-à-dire que j'écris les partitions et je les change en fonction des musiciens qui jouent, cela veut dire que quand il y a un nouveau musicien, j'attends quelques répétitions qu'il s'intègre et après je le rencontre séparément et j'essaie d'affiner avec lui son niveau. Les gens ont toujours tendance dans ce type de démarche en tout cas à dévaloriser ce qu'ils savent faire. Ils me disent qu'ils ne sont vraiment pas loin, mais quand je les écoute, ils sont toujours plus loin...

Pour vous donner un exemple concret, pour que je puisse écrire par exemple pour « Jean-Claude », il faut que je connaisse bien « Jean-Claude ». C'est important que je passe un moment avec lui et qu'il me joue tout seul un morceau et qu'il me dise : « Ce passage là, tu vois, je n'y arrive pas. »

C'est vraiment des moments très importants où j'essaie dans mes arrangements d'écrire pour que ce soit toujours un tout petit peu difficile pour « Jean-Claude », mais pas trop quand même.

Parce qu'en fait, si c'est vraiment beaucoup trop difficile, les gens se cassent les dents et ils n'ont plus envie de venir.

Si c'est trop facile, les gens s'ennuient vite, j'essaie donc que ce soit toujours un peu difficile pour que la personne se dise que c'est vraiment à sa portée et qu'elle va y arriver.

Cela implique que parfois la musique passe au second plan finalement parce que c'est beaucoup de contraintes techniques d'écriture, de rencontre avec les personnes, du temps à consacrer pour harmoniser un tout.

On essaie de ne pas être dans la compétition, la concurrence. J'ai remarqué que les musiciens très expérimentés ne sont pas fort attirés par ce genre de démarche.

En fin de compte, je me retrouve finalement, avec pour la plupart, des musiciens pas du tout expérimentés. Ce qui fait que je n'ai pas tellement de compétition. Non vraiment, je n'ai pas des musiciens qui arrivent et qui veulent être très démonstratifs et montrer ce qu'ils savent faire...

Naturellement, ce type de musiciens « expérimentés » ne vient pas à la fanfare. Il me semble que c'est peut-être lié au fait que je n'ai pas de diplômes de musicien, et que je suis autodidacte. Les musiciens plus expérimentés qui ont fini l'académie ne sont pas nécessairement très intéressés de travailler dans ce type de démarche.

Donc, pas de compétition, mais je suis vigilant à ce que l'entente et l'amitié entre les gens de la fanfare passent avant la musique, en se disant que par rapport à notre public quand on va faire un concert par exemple, le public ce qu'il va voir à mon avis c'est ce côté : « Tiens, je pourrais moi aussi être dans cette fanfare. » Je pense que c'est cela qui fait qu'on a un public qui nous suit, nous écoute et nous encourage.

Au sein de la fanfare, l'énergie et l'envie sont grandes, cela, je vous l'avoue sans fausse modestie gomme un peu les problèmes musicaux que nous rencontrons. Objectivement, notre fanfare n'est pas en place, elle n'est pas très juste, ce n'est pas très grave car ce qui l'anime comme je le disais

auparavant, c'est la véritable énergie qui se dégage, l'envie des gens qui sont là et sont fiers de jouer dans la fanfare.

La preuve, c'est qu'en spectacle, cela passe très bien, mais en enregistrement, cela passe nettement moins bien quand on n'a que le son.

On a un CD qui est assez représentatif de ce que l'on fait. Un CD sur lequel on a passé beaucoup de temps au mixage pour que cela ressemble à ce que l'on fait et que cela ne nous desserve pas.

Il faut dire aussi qu'attirer des musiciens pour qu'ils jouent dans un ensemble est une chose, mais faire qu'ils restent, qu'ils s'investissent, c'en est une autre. Et donc, on ne fait pas que de la musique. Il y a des initiatives. Par exemple, des gens organisent des visites de musées improvisées ou autres. Les gens se réunissent en dehors de la répétition du mercredi pour faire des activités qui n'ont rien à voir avec la musique.

Je suis toujours heureux quand j'ai l'occasion de participer à ce genre de rendez-vous. Ça me réjouit de voir qu'il y a plein de gens à ces sorties et, finalement je trouve que ces moments-là font que les gens peuvent se rencontrer, discuter entre eux, tisser des liens. Lors d'une répétition, les gens de la fanfare n'ont pas tellement l'occasion. Ils sont devant leur pupitre, ils déchiffrent la partition, ils ne parlent pas entre eux, ils sont concentrés sur la partition. Et en plus, c'est compliqué car nous sommes nombreux.

Pareil dans les concerts, c'est après les concerts quand nous mangeons entre nous que les liens se tissent.

Tout cela nécessite une énorme organisation et personnellement, je ne m'occupe que de la musique et si je n'avais pas des personnes qui s'occupaient de tout le reste, je crois qu'il serait impossible que ce type d'expérience ait lieu.

Pour vous donner une petite idée, le fait de diffuser la fanfare pour 40 concerts par an, c'est beaucoup pour un groupe d'amateurs. On en refuse aussi beaucoup. On pourrait facilement atteindre entre 60 à 70 de concert par an. Par expérience, la limite c'est 40 concerts, au-delà les musiciens saturent.

Les moments de concerts sont très ciblés, la plupart des musiciens travaillent en semaine. Les concerts se déroulent uniquement le week-end, il arrive parfois qu'on joue le soir en semaine, mais c'est assez compliqué à organiser, à cause des horaires, mais aussi des déplacements.

La fanfare joue uniquement les samedis et dimanche. Vous imaginez bien que si on joue tous les week-ends, à ce rythme-là, les musiciens ne resteront pas dans la fanfare.

Notre cachet n'est pas très élevé. On demande plus ou moins 1.200 euros par concert de la Fanfare détournée, une partie est prise en charge par Art et Vie⁴. Donc, cela coûte 600 euros pour l'organisateur.

Un moment donné, on nous a dit que l'on pourrait facilement demander le double.

On a choisi de ne pas le faire, par contre on vient à 50 personnes, alors nous demandons un *catering* de sandwiches pour 100. On préfère ne pas augmenter notre cachet, mais nous avons plus d'exigences par rapport à la façon dont on est accueilli. A chaque concert, les conjoints et conjointes des musiciens sont les bienvenus. Si on est logé ou si nous avons un repas après le concert, cela inclut également les conjoints.

⁴ Les tournées Art et Vie est un dispositif de financement des spectacles vivants par la Fédération Wallonie-Bruxelles. Elle octroie une subvention par représentation au lieu de diffusion culturelle qui programme des spectacles inscrits au catalogue Art et Vie. Info : www.artscene.cfwb.be/index.php?id=8383

Le cachet n'est donc pas très élevé, mais c'est assez lourd de nous accueillir.

Une chose essentielle qu'il faut rappeler, ce sont tous des musiciens amateurs sans exception, seul l'environnement est professionnel. On s'est dit que si on organise un banquet, ce n'est pas parce qu'on est une fanfare d'amateur que l'on va faire appel à un traiteur amateur... si on veut manger, on va faire appel à un traiteur professionnel. Nous fonctionnons comme cela pour tout.

Donc, quand on enregistre, quand on est sonorisé, à chaque fois on fait appel à des professionnels comme à un ingénieur du son ou la mise en scène – par exemple, Eric De Staerke est intervenu. L'environnement est professionnel et je pense que les musiciens sont contents car ces professionnels ne vont pas faire n'importe quoi avec eux.

Au début, je ne savais pas si, le fait de les mettre en scène, de leur demander de faire telle ou telle chose en plus de la musique, les gens allaient accrocher. J'étais vraiment très surpris de voir qu'ils se sentaient en confiance et étaient prêts à jouer le jeu.

Il y a aussi pas mal de questions : que veulent les musiciens ? Qu'est-ce qu'ils veulent jouer ou pas ? Qu'est-ce qu'ils ont envie de faire ou pas ? C'est très compliqué à cibler.

On fait des concerts dans des environnements très différents. Cela va du chapiteau de fêtes de village où il y a 20 personnes qui sont fatiguées car elles sont là depuis le vendredi et on est le dimanche soir jusqu'au Palais royal où l'on a joué pour les 70 ans d'Albert II et entre les deux, il y a de tout.

Des centres culturels où les gens sont assis et écoutent, des endroits où on est plus une animation dans un coin où les gens ne nous écoutent pas, ils passent.

Il y a vraiment un peu de tout et j'ai énormément de difficultés à cibler ce que les musiciens veulent.

Par exemple, on a eu l'occasion en 2007 d'aller en Roumanie à Sibiu qui était Capitale européenne de la culture pour représenter la Belgique. Pour la majorité des musiciens, c'était vraiment extraordinaire et pour d'autres c'était un week-end en Roumanie, genre, c'est partir jouer et revenir. Est-ce que cela vaut le coût ?

Il y a aussi un tas de petits détails que je ne mesurais pas du tout au début quand j'ai commencé cette expérience. Par exemple, à l'époque où je dirigeais la fanfare de Mourcourt, il y avait au moins la moitié des gens qui travaillaient dans le bâtiment et comme vous le savez les gens qui travaillent dans le bâtiment vont donner des coups de main durant le week-end chez des personnes et arrondissent les fins de mois et c'est très bien.

Sauf que, quand ils vont jouer avec la fanfare, ils ne peuvent plus le faire car quand on va jouer toutes les semaines, c'est un problème. C'est donc vraiment difficile de bien doser ces choses-là.

On a aussi de grosses difficultés au niveau des subventions. A partir du moment où l'on est un groupe d'amateurs, il n'y a pas vraiment d'organismes qui nous aident. Nous avons eu l'occasion de partir au Mali et de monter un projet avec un griot malien, Baba Sissoko. C'était une expérience magnifique. On pensait que l'on allait avoir des aides et en fait la plupart des aides prévues pour ce type d'échanges sont réservées à des orchestres professionnels. On peut avoir un peu d'argent à la Province et à la Ville, mais on a vraiment eu du mal à trouver des subventions.

Ce qui est extraordinaire, c'est que nous sommes nombreux, il y a donc beaucoup d'idées. Pour vous donner une idée – je n'en reviens pas du tout – et donc, quand on a voulu partir au Mali, on n'avait pratiquement rien. On s'est demandé comment on allait faire. Et il y a eu plein d'idées allant de la vente de calendrier au vin. Au final, on a réussi à réunir une somme de 130.000 euros (130.000 euros pour vous en rendre compte, c'est le prix d'une maison à Tournai) grâce à cette somme nous avons pu partir au Mali.

J'entends souvent dire que l'associatif est en train de mourir et bien je vous garantis que non et qu'il y a vraiment des gens qui ont énormément à donner pour l'associatif.

C'est une expérience magnifique humainement que l'on vit, mais avec une grosse difficulté c'est que si jamais il y a un souci, les gens s'en vont. Les gens tapent rarement sur la table quand il y a quelque chose qui ne va pas.

Je pense que dans une démarche où les gens seraient engagés, s'il y avait quelque chose qui n'allait pas, les gens essaieraient de lancer la discussion et là c'est très difficile car on doit tout deviner nous-mêmes. Si les gens sont fâchés, ils décident de ne plus venir et parfois on se fait complètement des films et ce n'est pas nécessairement justifié.

* *

Christian Boucq : *Je ne pense pas que tu as fait le tour, mais tu as fait un parcours qui nous éclaire sur les exigences. Tu nommes quand même des choses qui sont moteurs d'une qualité et qui ont des formes d'exigences aussi. C'est aussi intéressant ce rapport entre le centre d'activité et la périphérie, le cœur de l'activité qui est la musique et puis tout un tas de choses qui sont plus périphériques et qui sont nécessaires et indispensables, le rapport au temps, le rapport au public. Le public ce sont les amateurs, mais ces amateurs-là ont aussi leur propre public. On est donc dans une mise en abyme des publics qui est intéressante aussi.*

L'aspect exigence est donc avec un effort, mettre la barre un peu plus haut que ce que « Jean-Claude » peut faire et en même temps cette situation de confort qu'il faut garantir tant par l'accueil, etc.

Et puis deux questions autour des besoins et de la difficulté d'analyser les besoins, la mise en cause des évidences au fur et à mesure. Toute une série de choses que tu pointes et que tu nommes.

Merci.

Je vous propose de passer aux deux autres relations d'expériences et puis d'avoir un temps d'échange sur ces trois expériences-là. Ensuite, nous aurons les deux autres personnes qui donneront un regard en surplomb par rapport à ces expériences.

Nous partons du Hainaut pour nous rendre à Marseille.

* *

Christian Boucq : *Céline Rousseau, a un parcours dans le spectacle vivant. Elle a été administratrice de différentes compagnies. Elle a rejoint, il y a quelques années l'équipe de Wladislaw Znorko. Znorko, metteur en scène, a aussi fait des parcours, des expériences artistiques et théâtrales à travers le monde dont la compagnie sans lieu s'appelle « Cosmos Kolej », en polonais : « Chemin de fer vers le cosmos ».*

Une compagnie qui se veut nomade, sans lieu, et voilà qu'elle pose ses valises dans la banlieue marseillaise.

Ce qui est intéressant c'est que la compagnie de Wladislaw Znorko pose ses valises dans une gare et cette gare-là justement n'est pas anodine parce qu'elle est sur un chemin de fer. Elle sépare vraiment physiquement deux espaces qui sont et font frontières entre deux quartiers, un village Saint-Antoine et une cité Plan d'Aou, cité avec les tours HLM, etc. Ces deux quartiers, qui sont dos à dos, ne se rencontrent pas.

Marseille nord, deux quartiers qui sont en plus excentrés par rapport à la ville et qui ont été successivement des lieux d'accueil pour des personnes qui n'étaient pas non plus du terroir directement. Deux lieux qui sont en même temps des lieux un peu exclus de Marseille et entre eux, d'une certaine manière, le sont aussi.

Voilà, il y a un espace tout à fait étonnant et cette gare est un lieu de passage devient le lieu dans lequel il s'installe en résidence. Ce ne sont pas des artistes en résidence, mais c'est un artiste qui prend résidence et qui, ensuite, fera tout un travail d'accueil d'autres artistes en résidence.

Tout ce travail-là qui a imposé un travail à partir d'un projet architectural, de jardins partagés, etc., Céline Rousseau nous en parle maintenant.

* *

Céline Rousseau : Je me permets un petit préalable, j'en ai besoin, même si cela ne regarde que moi, pour vous dire la sensation d'imposture dans laquelle je me trouve et me ressens aujourd'hui. Wladislaw Znorko aurait certainement beaucoup aimé être là aujourd'hui, mais il crée son tout nouveau spectacle demain et je me sens d'autant plus imposteur que je suis de celle qui a rejoint l'équipe tardivement.

Je vais essayer de vous rendre compte de ce projet-là au mieux, mais auparavant je m'excuse de quelques approximations.

Je vais aussi commencer par apporter quelques nuances à ce que vient de dire Christian en ce sens où nous ne sommes pas installés dans une gare, mais près d'une gare, le long d'une voie de chemin de fer, la gare de Saint-Antoine qui est encore en fonction. Nous nous sommes en fait installés dans une ancienne usine, une usine qui était totalement en friche, une usine qui fabriquait des fûts métalliques. Il faut imaginer un vaste espace sans toiture et avec de la végétation à l'intérieur.

Wladislaw Znorko arrive sur Marseille avec cette idée préalable effectivement de poser ses valises. Il raconte que c'est son chien qui l'a emmené jusqu'à cette usine-là et, première émotion par rapport à cet espace-là, il lève la tête et domine une bastide comme il y en a encore dans les quartiers nord, une vieille maison et un jardin qui entoure tout cela.

Il faut donc imaginer cette usine en friche, ce jardin et cette maison.

Effectivement, cela me semble important de dire aussi que le projet de Znorko c'est avoir un outil permanent d'expérimentations artistiques et de laboratoire qui soit scénographique, plastique, théâtral.

Vous entendez dans ce que je dis là qu'il n'y a pas beaucoup de liens avec la question du public. Le point de départ est là.

En revanche, c'est comment va être bouleversé l'activité de cette compagnie en s'installant quelque part, pas tant en réfléchissant à la question du public, mais tout simplement en réfléchissant à la question de « habiter quelque part ». Et habiter quelque part, c'est aussi avoir des voisins.

Et la deuxième raison pour laquelle j'ai commencé en disant que je me sentais un peu imposteur, c'est que nous sommes autour de la question des publics de la culture, publics c'est un terme que nous ne nommons jamais par exemple. Nous n'abordons jamais la question du public et puis j'interviens dans une table ronde autour de projets « participatifs ». De même, « participatif » est une notion que nous n'interrogeons jamais sous ces termes-là.

Je rejoindrais un petit peu la notion que nommait hier Francis Peduzzi quand il nommait l'enjeu de cette scène nationale comme un « lieu de vie ». Cela fait vraiment partie de notre langage quotidien. Nous parlons d'usagers de ce lieu-là, nous parlons de complices de ce lieu et des projets qui s'y déploient.

Je vais essayer d'exprimer un petit peu plus clairement, il y aussi des photos que je pourrais montrer, mais je vais d'abord camper le contexte et puis après laisser dérouler les photos comme une illustration diffuse à mon propos, mais pas du tout des photos que j'expliquerais une à une.

Znorko arrive en 2001 dans ce territoire tout à fait spécifique, il faut bien se rendre compte que nous sommes dans les Quartiers nord, et je dirais même que nous sommes au nord des Quartiers nord. Il faut imaginer la ville de Marseille qui fait 33 kilomètres de long et donc être au nord des Quartiers nord qui fait 33 km sur un réseau de transport en commun, cela essentiel de le nommer, qui est inexistant ou impraticable.

On est sur un territoire particulièrement enclavé avec cette particularité secondaire qui est de deux quartiers qui se tournent le dos, noyau villageois de Saint-Antoine et la Cité du Plan d'Aou. On est un quartier qui bénéficie de tous les dispositifs publics possibles et imaginables : une zone franche, une zone d'éducation prioritaire, une zone urbaine sensible, une zone de rénovation urbaine. La cité du Plan d'Aou est en rénovation urbaine depuis 10 ans selon certains ou 20 ans selon d'autres avec tous les traumatismes que l'on peut imaginer par rapport à cela.

Donc, on s'installe à cet endroit-là avec un projet artistique, et on n'a pas envie d'être une réserve d'Indiens au milieu de deux territoires, au sein d'un vaste territoire dans lequel on est déjà complètement enclavé et au milieu de deux quartiers qui se tournent le dos. On s'est donc posé beaucoup de questions.

Je vais nommer un projet en particulier et son déroulement pour nous.

Bien évidemment, quand on arrive dans ce territoire-là, nous on se dit que l'on ne peut pas penser notre implantation sans une transversalité professionnelle sectorielle à tous niveaux. C'est-à-dire que l'on est en zone franche urbaine, et bien le Cosmos Kolej devient membre des entrepreneurs de la zone et tient à poser son activité comme un levier économique de ce territoire-là aussi.

On est en lien aussi dans une espèce de permanence et de complicité forte avec tous les établissements scolaires, de la maternelle à la formation professionnelle.

On est bien évidemment aussi dans une complicité quotidienne avec tous les acteurs de la vie sociale et de la cohésion sociale.

De là naît notamment un projet, l'idée était de mener un atelier théâtre avec des femmes qui étaient en cours d'alphabétisation au centre social d'à côté sauf que le théâtre cela leur faisait super peur. Cela me fait penser aussi à un projet qui a été nommé hier, on en revient à l'idée de la cuisine ; donc on dit : si vous n'avez pas envie de venir faire du théâtre, ce que l'on peut comprendre, venez faire la cuisine avec nous à la Gare Franche.

La comédienne-metteur en scène investit cette question-là. Du coup, elle cuisine d'abord...

Voilà la cité du Plan d'Aou et Jean-Luc Briot, architecte paysagiste...

Ce diaporama concerne plus la question des jardins partagés, là où je vais en commençant par cet atelier-théâtre qui commence d'abord par un atelier cuisine avec ces femmes. On commence par de la cuisine, on transforme ces gestes du quotidien et tout d'un coup, on vient à faire du théâtre. Mais sans que cela se nomme, sans que cela se sache trop parce que sinon, cela fait trop peur.

En tout cas, le fait de venir habiter cette maison-là un temps, de venir cuisiner, ces femmes nous disent en gros et surtout nous font comprendre que l'on a un magnifique jardin, mais que malheureusement on ne sait absolument pas l'exploiter. Elles nous proposent de venir y planter des aromates. On rebondit sur la proposition et on leur met à disposition toute une parcelle qui est devant la maison. Elles y viennent quand elles veulent. Et cela devient une parcelle collective potagère.

On est vraiment sur un projet qui au départ concerne les gens de la cité du Plan d'Aou. Il faut imaginer une cité habitée d'une immigration relativement récente et une immigration majoritairement maghrébine.

Et les hommes jalouent les femmes qui investissent cette parcelle-là. Ils sont venus nous voir pour nous demander s'il n'y avait pas la possibilité d'en avoir une pour eux aussi. Ils ont donc une parcelle qui fait face à l'autre et qu'ils viennent cultiver quotidiennement.

Parallèlement à cela, nous faisons appel à un collectif qui s'appelle « Bruit du frigo » qui est un collectif d'architectes-artistes bordelais. On a fait appel à eux en leur demandant de réfléchir avec nous sur l'ancrage territorial dans le contexte particulier que je viens de nommer là. Ils vont mener dans cette cité en rénovation urbaine un vaste projet, notamment des ateliers d'urbanisme utopique qui vont interroger ces personnes-là sur des rêves d'urbanisme. Et où ils peuvent se permettre d'aller dans le domaine de l'onirisme et de l'idéal.

C'est de là que la question du jardin s'affirme. Il va donc y avoir un projet de pépinière qui va s'installer sur la cité, pépinière qui a été fabriquée de telle sorte qu'elle soit éphémère, mais qui a été un temps un espace d'agora possible car cette cité a été conçue sans qu'il y ait un seul banc public ! Cela a été tout d'un coup un endroit où l'on pouvait s'installer et discuter.

De là émerge la question des circulations et notamment un espace qui est adjacent à la Gare Franche et qui est un terrain complètement en friche que le grand projet de ville (le GPV) a en tête d'investir. Accompagné du Bruit du frigo, et fort de ce qui ressort un peu de leurs ateliers d'urbanisme utopique et de cette démarche de jardins collectifs qui naît sur la Gare Franche, on propose à la ville de Marseille d'investir ce bout de terre en friche pour y mener un projet de jardins partagés qui s'étendrait et du coup qui permettrait d'aller non seulement sur des jardins partagés, mais aussi créer une circulation verte, une circulation piétonnière entre le noyau villageois de Saint-Antoine et la cité du Plan d'Aou parce que cet espace se situe précisément entre les deux.

Et quand on parle de deux quartiers qui se tournent le dos, c'est aussi deux quartiers qui ne sont reliés que par un axe routier qui fait vraiment un énorme détour et qui n'est pas du tout confortable. Or la cité du Plan d'Aou a un seul commerçant sur le quartier. Sinon tous les commerçants et tous les services administratifs sont sur le noyau villageois de Saint-Antoine. Ces nouveaux jardins investis permettent une circulation douce entre les deux quartiers.

Ce que j'ai oublié de dire c'est que Znorko nomme très vite la notion de trait d'union et souhaite que l'on pense le projet de la Gare Franche comme un trait d'union et donc, très vite, on va casser les murs de chaque côté de cette Gare Franche et créer aussi en son sein un espace de circulation permanente. Il a fallu casser un talus qui a permis d'ouvrir un chemin que l'on appelle le Chemin des Ecoliers et qui est notamment le chemin qui est emprunté par les enfants pour aller à l'école au noyau villageois en face.

* *

Christian Boucq : Cela donne l'impression d'aller dans tous les sens sans être désordonné. Cet aspect d'espace qui construit le projet à partir d'une idée de laboratoire qui se transforme progressivement. La volonté d'être acteur désenclavé me semble aussi intéressante, ce n'est pas seulement désenclaver des espaces, c'est aussi se désenclaver soi-même comme acteur.

Ce n'est pas uniquement la dimension artistique et culturelle strictement limitée à un projet artistique, mais en quelque sorte, c'est se positionner comme acteur social et acteur économique parce que les enjeux sont aussi sociaux et économiques.

Une autre forme d'activation de la participation, passe par la jalousie. En effet, c'est faire en sorte de mettre les femmes en situation d'occuper un terrain et de rendre les hommes jaloux à tel point qu'ils deviennent demandeurs d'un espace également...

Cette idée de chemin de trait d'union et une autre question qui touche à l'éphémère que nous allons retrouver avec l'expérience suivante.

Nous étions sur une voie de chemin de fer et nous traversons la France horizontalement jusqu'en son centre et nous arrivons au Massif central avec une association dont le Directeur est ici présent « Derrière le hublot » qui se trouve à Capdenac-Gare.

Elle est installée en face de Capdenac-le-Haut, l'un étant dans l'Aveyron et l'autre dans le Lot donc séparé par le Lot lui-même.

Ce qui est aussi amusant et intéressant, c'est que c'est une ville nouvelle qui s'est construite autour d'un carrefour ferroviaire et c'est là que Frédéric Sancère, pétri d'histoire ouvrière, fait un parcours et puis décide de revenir travailler et faire de l'action culturelle et de l'éducation populaire particulière avec ce qui est appelé « Art de la rue », mais dont il se défend comme tout à l'heure Céline : c'est « participatif », mais pas vraiment, « public », mais pas vraiment.

Et donc, c'est Art de la rue, mais pas vraiment, c'est un lieu, mais pas vraiment, il y a le refus d'avoir un lieu. Raconte-nous ce que cela n'est pas.

* *

Frédéric Sancère : D'abord, je vous raconterai l'histoire de « Derrière le hublot » puis de deux projets que l'on appelle ici « participatifs ». J'ignore s'ils le sont, mais au départ quand on les a menés, on ne s'est pas du tout posé cette question-là.

On s'est posé la question de mener des projets avec les gens avec qui on vivait.

Sur le dernier des projets « Les grandes traversées », on pourra mettre des images qui sont des images qui feront échos à ce que je raconte.

Je dirige « Derrière le hublot » qui est une association que l'on a créée avec quelques camarades en 1996 dans la ville de Capdenac-Gare, ville dont nous étions presque tous natifs ou en tout cas nous avons vécu pas mal de temps.

Nous avons le désir d'y revenir, de nous y installer et d'y vivre. Les questions que nous nous sommes posées à ce moment-là, c'est : Comment vivre ici ? Comment vivre cette ville ? Comment vivre ensemble ?

Ces questions de départ animent aujourd'hui toujours le projet culturel de territoire sur lequel on travaille. Ce sont des questions qui nous préoccupent en temps que professionnels. Il y a trois professionnels en ce moment sur l'association qui animent, des administrateurs et l'ensemble des adhérents.

C'est un projet que l'on a inventé. On invente tous les jours notre travail, nos missions. On ne nous a rien demandé. On ne nous demande pas grand-chose et cela laisse un espace de liberté assez important. C'est formidable de pouvoir inventer nos outils.

Ce qui m'amènera à dire des mots que l'on utilise peu. Il y a des mots que je vais utiliser aujourd'hui parce qu'il faut que je vous raconte cette histoire-là, mais que sur le terrain on n'utilise pas pour se parler entre-nous, au bureau, dans l'association et pas non plus pour parler aux gens avec qu'on rencontre sur les projets. Ne vous formalisez pas trop et il y a des mots qui ne correspondent pas vraiment à la réalité.

C'est un projet sans lieu, je pense qu'au départ c'est un accident. En tout cas, ce n'est pas conscient. Derrière le hublot a considéré que son action pouvait être menée sans forcément s'appuyer sur une bâtisse, sur un lieu de diffusion, sur un lieu de résidence. Et du coup, le territoire est le lieu du projet. C'était le projet lui-même et ce projet allait déterminer les espaces dans lesquels nous irions.

Aujourd'hui, cet accident nous l'avons conscientisé et, il y a quelques années, je m'en souviens, on avait même refusé d'investir un lieu.

Demain, je ne dis pas que l'on refusera un lieu parce qu'on chemine, on avance.

Le projet s'est construit sans espace dédié, sans espace de diffusion.

Derrière le hublot, c'est donc une structure qui développe plusieurs actions, et parmi elles, de la diffusion de spectacles avec près 120 représentations par an. Il y a une quarantaine d'artistes de compagnies accueillis chaque année.

C'est un projet culturel de territoire qui est nomade. Ce n'est pas un projet de décentralisation de spectacles. Le centre du projet est dans chacun des territoires que l'on investit. On a travaillé l'année passée dans une trentaine de communes. Les communes varient de 50 à 20.000 habitants. Le travail est mené sur un territoire qui est rural et composé de petites villes et il est mené depuis Capdenac-gare qui est une ville de 4.800 habitants.

A côté de la diffusion, on accueille des artistes en résidence, sans lieu, donc on trouve les lieux qui nous semblent les plus à propos, les plus justes avec le projet des artistes et finalement, on accueille aussi de nombreux projets de médiation, de sensibilisation, d'actions culturelles qui sont intimement liés à la diffusion en résidence, etc.

C'est une vue très rapide de ce qui est mené. Et dans ce travail-là, on accueille des spectacles qui sont juste dans le cadre d'une diffusion et cela ne nous pose pas de problème. Même si autour, on mène également des actions de sensibilisation, de médiation, et d'action culturelle, ça reste toutefois un travail de diffusion qui est relativement classique.

Et à côté de cela, depuis un moment, et par rapport à toutes les questions que l'on s'était posées au préalable (Comment vivre ici ? Comment est-ce que les gens peuvent être concernés par ce que l'on fait ? Comment s'adresser à l'ensemble de cette ville ?), on travaille avec les gens.

Il faut donc que je vous raconte quelques histoires de travail puisque c'est l'enjeu de cette table-ronde.

Encore une chose, dans notre petite ville, il n'y avait pas d'action culturelle, il n'y avait pas de diffusion de spectacles avant que l'on arrive. L'enjeu du projet a été à un moment de le rendre évident. Là où j'habite, personne ne se pose la question de la nécessité ou non d'avoir un club de rugby, une association de chasse, de tricot ou que sais-je encore. Cela ne vient à l'idée de personne de le remettre en cause.

J'ai envie demain que personne ne puisse s'interroger sur la nécessité ou non d'avoir des artistes sur le territoire. Sur la nécessité ou non d'être en déséquilibre, d'être bouleversé parfois, d'être titillé par un projet culturel.

Tout l'enjeu c'est que cela soit évident et que pour chacun d'entre-nous et pour chacun des voisins, des habitants du territoire sur lequel on vit, j'ai envie que pour tout le monde cela soit évident, non seulement pour Derrière le hublot, mais aussi pour d'autres, pour qu'il y ait quelque chose, un caillou dans la chaussure comme on dit.

Une anecdote, je vous racontais du « travailler pour » et du « travailler avec » ou « du faire pour » et « du faire avec ».

Parfois la limite est très floue. Hier, Dirk Seghers qui racontait l'histoire de Recyclart disait que pour chacun des projets, il cherchait les relais et, notamment les relais qui lui semblaient les plus justes pour les projets.

Je pense qu'il y a des moments où l'on travaille avec la porte ouverte et donc on a l'impression que l'on va mener un travail pour.

Il y a quelque temps on accueillait un travail sur le rugby. Notre territoire est baigné de rugby et en France on parle beaucoup de rugby pour le moment, et puis la réalité de Derrière le hublot c'est d'avoir travaillé avec les gens du rugby.

On accueillait un formidable spectacle de la Compagnie Christian Vieussens, musicien qui avait mis en scène un spectacle sur les textes de Patrick Espagnet, critique de rugby, auteur de théâtre. Pour ce projet on s'est dit qu'il ne fallait pas que l'on s'adresse en priorité aux gens qui sont susceptibles d'aller voir ce spectacle-là. Il faut s'adresser aux gens qui sont dans la pratique du rugby et qui n'ont pas identifié que cette proposition existait sur le territoire. On est donc allé chercher l'ensemble des relais. Ce projet qui était finalement dans le cadre d'une diffusion de spectacle. Ce projet-là nous a échappé complètement. On a mobilisé tous les relais et les relais étaient tellement justes, en trouvant les bons interlocuteurs qu'au final le projet est presque devenu le leur.

Les relais se sont mobilisés en force. On a vu surgir des choses avant et après le spectacle. C'était un plaisir de voir et de participer à cela. Un plaisir d'autant plus grand que l'on a accepté de travailler la porte ouverte et dès lors accepté que cela nous échappe. Par exemple, à la fin du spectacle, les gamins de l'école de Capdenac avaient mis leur maillot de rugby. Les gamins étaient montés sur scène pour se faire prendre en photo avec les artistes du spectacle. La photo se retrouvera certainement dans le calendrier de l'école de rugby. C'était surréaliste, mais cette soirée-là leur a appartenu, la présence des artistes leur a appartenu, les gens se sont parlés.

Après cette anecdote, il faut raconter deux histoires plus précises sur les projets supposés ou dits participatifs. Un projet « micro » et un autre « macro. » Le premier projet s'appelle la Trilogie gastronome. On a écumé l'ensemble des restaurants, des charcuteries du territoire, et encore aujourd'hui, c'est un projet qui se construit en trois épisodes qui durent depuis cinq ans et se déroule sur le territoire du Quercy et du Rouergue. L'idée de départ de ce projet était d'essayer de faire le portrait sensible du territoire sur lequel on vit, avec deux artistes : Kristof Guez, photographe, et Marc Pichelin, preneur de son et compositeur-phonographe. On a imaginé qu'à travers la gastronomie l'on pouvait raconter le territoire où nous nous trouvions. La gastronomie allait nous permettre grâce à quelques entrées très précises de parler de l'histoire, de la sociologie, de la constitution de ce territoire, de la filière agricole et en tout cas allait nous permettre de parler de la création de recettes jusqu'au partage de la fabrication. Ce projet nous a permis de rentrer partout, jusque dans les endroits où nous n'avions jamais été. Nous sommes de la Haute Vallée du Lot dans le sud-ouest, à Capdenac-Gare et on est très loin de la mer entre Aurillac et Rodez, et le plat typique de

notre région est un plat de poissons des mers du nord. C'est un paradoxe complet, un paradoxe culinaire. Un plat à base de stockfish : l'Estofinade.

En parlant de cela, on parle indirectement de toute l'histoire ouvrière du bassin dans lequel Capdenac se trouve, puisque ce poisson est arrivé suite à l'histoire industrielle avec la création d'un bassin houiller de Cazeville et par voie d'eau, on prenait le minerai de fer et le charbon jusqu'à Bordeaux. Et de Bordeaux, on ramenait notamment du poisson séché sur les îles Lofoten en Norvège et sur les derniers kilomètres, on faisait trainer ce poisson dans l'eau qui se réhydratait et qui était mélangé sur place à la patate.

Ce plat du port est devenu aujourd'hui typique, traditionnel, c'est le vrai plat traditionnel, ce n'est pas la poule farcie, c'est très particulier.

Ce projet là nous a permis d'associer l'ensemble des restaurateurs, des traiteurs, des charcutiers, des usines et même la petite industrie agroalimentaire liée à cette typicité culinaire. Il nous a permis aussi de rencontrer les clubs du troisième âge qui le dimanche se réunissent pour manger l'Estofinade. Le travail avec ces gens-là et les deux artistes ne s'est pas fait en dehors, il s'est fait en commun.

Le travail artistique, la production de l'œuvre n'existe que parce qu'il y a cette rencontre. Elle est guidée par les gens qui se sont rencontrés.

L'œuvre elle-même se fait en deux temps.

D'une part, on a produit à la fin de chacun des trois épisodes une carte postale sonore : une vraie carte postale dans un emballage, dans lequel on retrouve un livret de photos et éventuellement la recette, mais aussi des photos sur lesquelles on retrouve l'ensemble des personnages que l'on a rencontrés et qui ont écrit l'histoire avec nous et sur cette carte postale on retrouve aussi un CD, une pièce phonographique.

D'autre part, l'autre façon de présenter ce travail-là, c'est le cadre de restitution. Restitutions qui sont faites et inventées avec les gens que l'on a rencontrés. La restitution ne se fait pas dans une salle de spectacle. Elle se fait chez les gens. Je parlais tout à l'heure de l'Estofinade, on a travaillé aussi sur la filière porcine et le cochon, la cochonnaille, la charcuterie. Du coup, toutes les restitutions se sont imaginées avec les fermiers qui élèvent des cochons. On est allé chez eux pour faire des restitutions, on a invité les voisins. Et là l'accueillant, le garçon avec qui on a travaillé invente au même titre que les artistes la restitution. Il invente parce qu'il est là. Il participe à cette installation. Il la conçoit avec les artistes. Il est associé au même titre que les artistes Marc Pichelin et Kristof Guez.

Ce qui fait que l'on a rencontré sur ces phases de travail des personnes que l'on n'avait pas l'habitude de rencontrer quand on organise des spectacles. Nous avons croisé des gens qui étaient là parce qu'ils étaient soit des voisins, soit des habitants du territoire, mais pas parce qu'ils étaient dans le public potentiel ou par exemple qu'ils étaient déjà abonnés de théâtre, etc. A ce propos, les abonnés de théâtre, nous ne les avons pas vus cette fois-là.

En fait, grâce à ce projet, on a touché du doigt la musique contemporaine sans le dire et si on l'avait dit, je suppose que l'on n'aurait pas trouvé les gens avec qui on a travaillé.

C'est le premier projet et, finalement, il nous a permis de voir que l'existence sociale de l'œuvre en amont de sa création, avant qu'elle existe, était tout aussi importante que l'objet final et que la carte postale.

On a attaché autant d'importance à la relation sociale en amont, à la co-écriture, à ce partage avec les artistes. Pour nous, c'était aussi important que la restitution et que l'objet final dont on ne sait

pas vraiment qu'en faire et qu'en dire parce que ne sommes pas nous-mêmes éditeur et distributeur d'objets d'art.

Cette action est « micro » parce qu'au fond l'action est restée invisible sur le territoire. Elle n'a concerné quasiment que les personnes qui étaient dans la rencontre avec les artistes. Mais, comme je le disais tout à l'heure, le projet a permis de rencontrer tous les voisins, tous ces gens là, même si le projet est passé inaperçu, il faut souligner que cela mobilise énormément de temps, de moyens, de travail, d'investissement, etc.

Cela nous a permis aussi par exemple quand on a travaillé sur le cochon, d'aller travailler chez le charcutier de Capdenac. Voir ce personnage extrêmement ému de ce qui se passe chez lui, de montrer aux gens de Capdenac qu'il est un puits de science et, indirectement faire bouger de fragiles équilibres qui existent sur la ville. C'est-à-dire que l'on ne se regarde plus tout à fait de la même manière. On vit un peu différemment ensemble.

Je passe à une expérience qui a été visible cette fois-ci.

A côté d'un travail qui est mené en saison de mai à décembre, toute l'année sur le territoire, on développe depuis 1987 un festival, un temps fort dans le travail de saison, qui permet de retrouver toutes ces énergies puis d'être dans une action événementielle.

A un moment, on s'est posé la question, un peu absurde de voir dans quelles conditions on pourrait inventer un projet pour la ville entière et dans laquelle on allait inviter les gens à participer et aller avec eux jusqu'au bout. On ne savait pas dans quoi on allait se lancer, mais on avait envie de réinventer un projet parce qu'on se disait que la ville de Capdenac avec ses 4800 habitants, est peut-être à la bonne échelle pour essayer d'associer la ville entière.

Je fais remarquer que l'on peut traverser Capdenac très rapidement, qu'on peut rentrer dans toutes les maisons assez facilement, assez rapidement. On peut associer quantité d'individus et partager à cette échelle-là. Ce qui est peut-être plus difficile dans de grands espaces urbains et encore plus facile dans un village de 50 habitants.

C'est un projet qui s'appelle « Les grandes traversées ». On l'a imaginé en trois épisodes. Trois épisodes parce qu'on avait envie qu'il puisse s'appuyer sur des temps rituels. Trois épisodes sur une journée, des temps rituels dans la ville, dans le festival, que cela puisse s'appuyer là-dessus.

Donc, déjà ce que les gens de Capdenac connaissent de leur ville et ce qu'ils connaissent de leur festival. Essayer de tisser à l'intérieur un projet que l'on a coécrit en premier lieu en y associant 4 équipes artistiques parmi lesquelles un décorateur, François Bessac, une compagnie de théâtre, « Création éphémère », la compagnie de théâtre de rue « Générisk Vapeur » et, un chorégraphe, Philippe Ducou.

C'est là qu'après coup, on se dit que l'on n'avait pas vraiment conscience de cela. 600 personnes ont participé de près ou de loin à ce projet, à sa construction, à sa fabrication, sa mise en œuvre, sa mise en place, son écriture.

Trois épisodes : « Les matins blancs » sur lequel on a joué sur la notion de couleurs d'arc-en-ciel et en déroulant cela toute la journée. C'est un départ, on a travaillé sur les petits matins blancs, le rendez-vous des arcs-en-ciel et la photo communale sur l'idée du noir, du négatif, positif, etc.

Sur « Le rendez-vous des arcs-en-ciel », on a travaillé sur les sept couleurs de l'arc-en-ciel et en cherchant dans la ville sept habitants qui nous mettraient à disposition leur maison pour qu'elle soit réaménagée, recolorée en une des couleurs.

On est entré chez sept habitants qui se sont complètement associés au projet. Les maisons ont été habillées en fonction des passions, de ce qu'ils avaient envie de dire aussi. Qu'est-ce qu'ils avaient

envie de dire aux gens de la ville ? Quelles étaient les passions qu'ils avaient envie de mettre sur leur façade.

On a associé une quantité incroyable d'individus qui ont eu envie de se mêler à ce travail-là, des groupes se sont fait jour : ceux qui étaient déjà constitués et d'autres qui ne l'étaient pas. Il y a eu aussi des individus, des familles qui se sont mêlées aux ateliers de décoration, aux accrochages, etc.

Ce que l'on a vu apparaître avec ces maisons au bout d'un moment et quand elles ont été installées, c'est qu'elles avaient recréé un parcours dans la ville et, voilà ce qui nous avait échappé. Dans les jours qui ont précédé le début du festival, les gens sortaient le soir et sont allés se promener dans la ville. C'est donc en quelque sorte une nouvelle ville qui a émergé parce qu'on ne se promène jamais à Capdenac-Gare et voilà, que tout d'un coup, les gens sont sortis, ils partaient en famille avec un appareil photo et ils se prenaient en photo devant les maisons.

Nous avons par exemple là une photo d'une maison bleue avec une petite mémé qui se fait prendre en photo par sa copine qui est aussi une petite mémé. Ce sont des choses que l'on n'avait jamais à Capdenac. On ne se prend pas en photo dans les maisons ou devant un monument. On se fait prendre en photo aux pieds de la Tour Eiffel ou Montmartre quand on va à Paris.

Tout à coup, cela a recréé des parcours, cela a recréé une autre façon d'habiter la ville et de s'approprier aussi la ville. Cela n'a pas été pensé pour « révéler » du patrimoine, c'était simplement pour un moment partagé du vivre ensemble, etc.

Ces maisons aujourd'hui n'existent plus, elles n'étaient pas en couleurs avant le festival, elles ne le sont plus du tout après, mais malgré tout, les gens continuent à appeler ces maisons la « maison bleue », la « maison blanche », ou la « maison verte ».

Tous les enfants ont dansé, il y avait des pièces chorégraphiques écrites par Philippe Ducou qui ont été devant chacune des maisons et pour les gamins aujourd'hui, c'est rentré dans leur vocabulaire la maison de couleur. Ils savent quand ils passent devant une de ces maisons, ils savent que celle-là est la « maison bleue ». Ils savent même parfois à qui elle est, et d'ailleurs pour l'anecdote, les propriétaires – il faut parfois aussi accepter que cela nous échappe – ne se connaissaient pas entre eux, ne s'étaient jamais croisés et qui *a posteriori* se sont organisés des repas entre eux et auxquels nous ne sommes pas associés. On est jaloux de cela, mais du coup ces gens se sont appropriés cette histoire-là.

Les habitants faisaient visiter leur maison et invitaient leurs voisins, leurs copains à visiter dans lesquels tout le monde passe. Il y a une espèce de joie d'appropriation de ce travail collectif.

Les projets que nous avons menés avaient une double exigence, celle de la relation sociale d'une part et celle de l'artistique.

En même temps dans le cadre d'une relation sociale, il peut se jouer des choses, en tout cas on le pense. Quant à l'artistique, on ne sait pas. Ces projets-là, on serait bien dans l'embarras de les évaluer en fonction de ces critères-là, on n'a pas aujourd'hui les critères pour se les approprier, les évaluer.

En fin de compte, je ne sais pas si avec « Derrière le hublot » on fait de l'art, de la relation sociale, ça oui, certainement.

La question quand même est : Est-ce que c'était de l'art ? Est-ce que c'était carnaval, je n'en sais rien. En tout cas, ce que l'on dit c'est que c'était une aventure que l'on partage.

* *

Christian Boucq : *Il avait mille choses à dire, j'entends que cela part d'un désir d'y vivre puis cette non-frontière entre faire pour ou faire avec et donc la participation se trouve dedans. On pensait faire de la diffusion, en fin de compte on fait de la participation. Même si du coup cela rend difficile l'appellation « nous faisons de la participation ».*

Il est intéressant de voir aussi que le ventre et les tripes sont des accroches importantes pour tous les projets qui ont été présentés ici.

Il y a aussi l'aspect de la question de l'éphémère, de l'art et des actions qui sont menées de manière éphémère et puis le constat d'effets durables même s'ils ne sont pas a priori définis. Il y a un effet durable réel constaté et qui en plus échappe à ceux qui mènent ces actions. Il dit que c'est cela au fond l'effet positif aussi, mais qui du coup pose la question d'une évaluation dès lors qu'il se passe des choses que l'on n'avait pas préméditées dans ce sens-là.

Pourtant, c'est cela qui fait l'effet extraordinaire par rapport aux gens eux-mêmes, et donc un effet durable approprié, un nouveau sens qui est donné par les gens à travers ces projets-là.

Voilà trois projets, trois expériences, mais maintenant réaction du public.

* *

Aline, Manège de Mons : Une question pour Eloi Baudimont. On se doute que maintenant c'est la notoriété qui attire les gens pour participer à la fanfare, mais au tout début de l'aventure, comment vous vous y êtes pris pour vous faire connaître et pour que les gens aient envie d'y participer ?

Eloi Baudimont : Au début, quand j'ai commencé à travailler avec des fanfares, la première avec laquelle j'ai travaillé, c'était une fanfare de village qui existait depuis 1870 et qui était mourante, il restait une dizaine de musiciens. On n'avait donc pas du tout la réputation et ce qui est très curieux, c'est qu'il y a une grosse académie à Tournai et beaucoup de fanfares dans le Tournais d'un très haut niveau dans le sens où il y a des concours pour classer ces harmonies. Et en essayant d'écrire des morceaux pour les gens, finalement je me suis rendu compte que les gens qui n'osaient pas aller dans les harmonies avec un niveau beaucoup plus élevé venaient chez nous en se disant qu'ils y arriveraient.

C'est un peu comme cela que l'on a recruté, mais cela s'est fait petit à petit. Si on est entre 50 et 60 personnes aujourd'hui à la Fanfare détournée, c'est du compte-gouttes, il y a toujours des gens qui arrivent, on ne fait pas de recrutement ni d'annonces. Je pense que nous sommes dans une région ou un terrain propice, dans le Tournais ou dans le Hainaut, où il y a comme tu le disais énormément de musiciens, beaucoup de gens une fois gamins vont à l'académie et puis vers 30 ans, ils se disent qu'ils n'ont plus joué depuis 10 ans et ont envie de s'y remettre.

Christian Boucq : *L'élément de départ, c'est parce que tu te promenais avec un saxophone ?*

Eloi Baudimont : Non, au départ, quand on m'a proposé de travailler c'est Frédéric Mariage de la Maison de la Culture de Tournai qui lui jouait dans une fanfare de Mourcourt et il n'y avait plus de chef. Il m'a proposé d'essayer d'occuper ce poste de chef, je voulais bien essayer, mais je n'avais jamais fait cela et donc on a essayé. Je suis resté presque 15 ans dans cette fanfare.

Je pense vraiment que c'est le terrain local qui est favorable, il y a beaucoup d'harmonies, c'est la tradition. Rien que dans le grand Tournai, il y a 15 harmonies de fanfare.

Christian Boucq : *Partir d'un noyau existant !*

* *

X, Animatrice et peintre : Je trouve les projets proposés vraiment magnifiques. Je me pose la question, ce sont trois initiatives privées au départ par rapport au financement pour la fanfare, c'était assez clair, je me demande par rapport aux autres projets : est-ce que vous recevez des subsides, est-ce que vous avez des fonds privés, est-ce du bénévolat ?

Céline Rousseau : Nous avons un financement de compagnie de théâtre subventionné. En revanche, effectivement, nous avons la Drac et la ville de Marseille qui accueillent de manière très favorable le fait que Znorko venait s'installer à Marseille. Du coup, la compagnie a fait l'acquisition des lieux dont j'ai parlé, cette usine, cette bastide et ces jardins. On en est propriétaire – pas encore - et on est soutenu par les instances de subventions totalement classiques de droit commun culture : Drac, Région, Département, Ville. Ainsi que des financements spécifiques liés au territoire que nous habitons.

Frédéric Sancère : Plus ou moins comme Céline Rousseau, nous sommes financés par des fonds publics essentiellement. Il y a trois salariés et beaucoup sur la structure associative qui s'impliquent. En tout cas pour les projets que j'ai présentés, la particularité, c'est qu'ils n'ont pas été financés avec la présentation que j'en ai faite là.

Ce que je veux dire c'est que la Trilogie gastronome n'a pas été financée sur des fonds culture par exemple parce le projet ne répondait pas aux critères de ces fonds-là.

L'autre projet a été financé plus dans le cadre du festival, on expose un projet global et on est financé sur la globalité et pas par sous-projets et en tout cas pas sur la mention de projets participatifs.

Christian Boucq : *Cela évoque un peu ce qu'avait été abordé hier aussi. C'est cette question-là, une segmentation des financements et, on est ici dans des actions et des activités qui sont transversales et qui imposent un peu, sans connotation négative, de la transgression par rapport à la règle, des « effractions ».*

* *

Véronique Guiho-Leroux, Ville de Nantes : Question pour Céline concernant Cosmos Kolej. Comment faites-vous pour maintenir un lien avec vos voisins si vous êtes une compagnie nomade et souvent accueillie en résidence en France et ailleurs, et notamment vous parliez de complicité permanente avec les écoles, pourriez-vous nous en dire plus ?

Céline Rousseau : En fait, nous avons été nomades. Depuis que nous nous sommes installés en ces lieux, nous ne sommes plus nomades. La compagnie Znorko est née sur Roubaix et a commencé sur Roubaix dans les années 80. Ensuite, elle s'est installée longuement à Lyon, ensuite en Irlande puis est arrivée sur Marseille c'est et seulement à partir du moment où elle est arrivée sur Marseille qu'elle est devenue résidente d'un lieu. Maintenant, cet espace est l'outil permanent d'expérimentations possibles pour Znorko, pour son travail qui comme je le disais est un travail plastique, scénographique, théâtral. Et puis, pour des artistes que nous invitons et que nous accompagnons dans le cadre d'autres projets sur toutes les formes artistiques possibles.

Je ne sais plus si je l'ai dit, mais cela bien évidemment, procède d'un mode d'habitation en salle, sur du théâtre, de la danse, de la création sonore ou autre, et sur un mode d'habitation artistique dans notre quartier sur notre territoire, sur des travaux d'architecture, de paysages, d'urbanisme.

Par exemple, ce que cela a bouleversé dans la manière qu'à travaillé Znorko, c'est que plutôt d'être invité à devoir créer son spectacle sur quatre semaines pour lequel il est accueilli en résidence à tel endroit, là il peut développer toute une démarche progressive tout au long de l'année. Il a une création en tête et derrière cette création, il y a tout un champ d'inspirations qu'il aurait envie d'explorer, mais qui ne sont pas nécessairement efficaces dans le but de créer un spectacle immédiatement. Là, le fait d'avoir cet outil permanent crée cela. Ce sont des formes où Znorko s'installe dans l'usine pendant une semaine où il va décider de travailler un objet en lien avec cette

création à venir. Donc pour ces premières phases, il convie à chaque fois des complices, nous les appelons des complices, ce sont des jeunes du quartier, des jeunes qui font partie de la troupe Micro Cosmos, troupe de jeunes que nous accompagnons dans leur travail, soit des habitants, des voisins, qui viennent travailler avec Znorko sur cette étape-là avec les comédiens et on présente ce que nous appelons un bon moment à la fin de cette semaine qui est une étape.

On fait cela aussi sur chacun des projets artistiques que l'on accueille, on a réussi à inscrire avec les établissements scolaires un rythme qui est vraiment lié au rythme de créations. On n'est pas sur des ateliers tout au long de l'année, mais on est sur des phases d'immersion, c'est ce qui est proposé avant tout aux établissements, aux classes, aux jeunes, c'est de venir rencontrer un processus de création et non pas de proposer un cours de théâtre.

Et donc tout au long de l'année, il y a cela sur des rythmes d'une semaine. Tel établissement va venir partager à ce moment-là le travail de la compagnie, du collectif qui est en résidence.

Par la pratique et à chaque fois, cela s'invente et cela prend des formes complètement différentes. Aussi parce que l'on est sur une multitude de projets, de disciplines et d'expressions possibles.

* *

Laurence Larrouy, Festival « Passe ton Bach d'abord », Toulouse : Une question sur la transparence, sur le fait de pouvoir recevoir des fonds publics par rapport aux publics qui sont touchés. Est-ce que c'est quelque chose qui est facile à assumer, de travailler soit à Capdenac ou à Marseille avec des publics qui ont des difficultés financières ? Est-ce que c'est transparent le fait que vous recevez des fonds publics ?

Frédéric Sancère : Je n'ai aucun mal à assumer le fait que quand on travaille avec les gens, au contraire, je revendique que l'on touche de l'argent public et que l'on doit toucher de l'argent public parce que ce que l'on fait relève d'un service public.

Par rapport à des catégories de publics qui seraient pensés préalablement au projet, on n'est pas là-dedans. On n'utilise pas beaucoup le terme de public et quand on travaille, on travaille avec les gens qui sont dans la ville où l'on est, quels qu'ils soient. Par contre, on n'a pas les catégories, on ne sait pas si on travaille par moment avec des publics qui sont défavorisés ou pas, on le sait intuitivement parce que l'on vit là et on le voit, mais on ne va pas s'adresser en particulier à un groupe déjà constitué susceptible d'être en difficulté en allant chercher l'argent qui existe peut-être pour s'adresser à eux. Du coup, on n'a pas les catégories de publics préalablement aux projets parce qu'on s'adresse à l'ensemble de la ville.

Je ne sais pas si je réponds à la question...

Laurence Larrouy : Ce que je voulais demander, c'est : est-ce qu'il y a une transparence des chiffres, est-ce que les publics que vous touchez savent, connaissent un peu les comptes, est-ce qu'il y a de la transparence et est-ce que cela peut l'être ?

Céline Rousseau : Il n'y a pas une transparence absolue, je ne sais pas, je ne crois pas qu'il y ait volonté que ce ne soit pas transparent. En revanche, c'est juste que l'espace n'a pas été pensé pour cela.

Laurence Larrouy : Ce que je voulais dire, est-ce que, du fait qu'il y ait des fonds publics qui soient touchés, ne pensez-vous pas qu'il n'y a une obligation de transparence par rapport à cela, un rôle de service public qui fait que le public doit aussi savoir qu'il y a de l'argent public ?

Céline Rousseau : Si on nous pose la question, on y répondra. Je pense que je n'ai pas envie d'anticiper une information qui n'a pas été demandée ou désirée et que effectivement à partir de là, cela pourrait être violent de l'afficher très clairement. En revanche, il y a des instances où par

exemple parce que l'on est subventionné par la ville de Marseille, nos comptes sont en ligne. Donc, ce n'est pas caché. En revanche, on n'anticipe pas le désir de nos voisins de dire que l'on touche autant de telle ou telle institution. Il n'y a pas de principe à ne pas les donner.

Laurence Larrouy : C'était une question plus générale par rapport au sujet qui est ici. Est-ce que l'on doit dans ce lien avec les publics, est-ce que le public doit aussi connaître ? Je pense personnellement que les comptes de chaque structure qui touche des fonds publics devraient pouvoir être connus et affichés sur chaque site de chaque structure. C'est ce sujet-là que je voulais aborder.

* *

Christian Boucq : Une remarque, une position, et donc il me semble ici qu'il y a peut-être des niveaux par rapport à cela.

D'un côté, il y a une transparence de fait puisque dans les associations loi de 1901, comme les asbl⁵, dès lors qu'il y a des fonds publics, il y a des instances et il y a une publicité formelle et officielle qui en est faite.

De l'autre côté, c'est de dire est-ce qu'il faut qu'il y ait une action proactive c'est-à-dire nous vous signalons que nous avons de l'argent, je pense que ce n'est pas trop l'objet dès lors que les gens n'investissent pas la question eux-mêmes.

C'est la réponse qui est donnée pour l'instant. C'est ni oui ni non, c'est peut-être des niveaux différents et des niveaux distincts, de même la fonction parlait de la fonction d'évaluation. Ici, c'est la fonction de contrôle dans laquelle on dit qu'il y a des lieux de contrôle et des instances de contrôle.

* *

X : Plus une remarque qu'autre chose, il m'a semblé sentir un vacillement en ce qui concerne les catégories des pouvoirs publics en ce qui concerne les actions qui sont présentées et vos propres engagements. Ce qui s'en dégage, c'est comme si les notions de publics, des gens, des populations, d'habitants ou la question de la création artistique ou l'animation, l'amateur, etc. commençait à vaciller.

C'est comme cela que je l'ai perçu et je trouve cela salutaire. A la lumière de vos propres parcours d'expériences artistiques et d'expériences de vie.

Ce que j'ai senti à travers les trois présentations, c'est un souci de proximité, un souci d'habiter, un souci de la personne. Les écritures dont vous êtes porteurs, les écritures si on peut les appeler comme cela, ne sont que l'opportunité d'entrer en relation et de vous y engager formidablement dans un voyage. Dans cet engagement, du coup, vous faites territoire, c'est-à-dire, vous créez des interactions et bien souvent elles vous débordent, elles vous dépassent comme vous disiez parce que les catégories ne vous permettent pas de les mettre dedans et je trouve cela très salutaire.

Je me demande s'il faut trouver des catégories, il faut prendre le taureau par les cornes, réfléchir au référentiel nouveau qui sont sur les lèvres et que l'on ne peut pas encore désigner. Mais que vos actes sont en train de rendre visibles même si on n'a pas encore les mots pour le dire.

Je pense que c'est cette question de référentiel nouveau qu'il faut essayer de construire, on sait le référentiel que l'on quitte, mais à travers vos expériences, on voit bien elles ne sont plus suffisant pour continuer à marcher. On quitte la notion d'œuvre, la notion de publics, la notion d'habitants, la notion de population et on arrive à la notion de personnes, à la question d'interaction, à la question de l'émancipation, mais de l'émancipation parce toi tu es différent de moi et toi tu me réveilles une partie inconnue de moi dans un parcours, dans un voyage auquel nous nous y invitons ensemble.

⁵ Asbl : Association sans but lucratif, dénomination des associations loi de 1901 en Belgique francophone.

Et ces notions en effet, je comprends, les ministères, les institutions, les lois sont en retard, mais il y a des référentiels.

Il y a référentiel Unesco qui travaille sur le Patrimoine culturel immatériel, il y a la Déclaration de Fribourg avec Patrice Meyer-Bisch qui travaille sur la question des droits culturels, Marc Janssen qui travaille sur la question de la personne. Et je pense qu'il est temps maintenant de s'attaquer ensemble et vous le faites déjà aujourd'hui sur la question de nos référentiels nouveaux pour pouvoir nommer ces pratiques magnifiques comme celles qui ont été exprimées aussi hier et je vous en remercie.

* *

Christian Boucq : *Merci. C'est intéressant parce qu'on est moins avec une question qu'avec une réflexion qui me permet de faire la transition justement entre des expériences relatées et puis une prise de recul par rapport aux expériences pour elles-mêmes : qu'est-ce que l'on peut dire de cela, sachant que nous sommes plus avec des questionnements et des incertitudes qu'avec des balises claires et identifiées.*

Et ces incertitudes posent une question. Pas seulement celle de frontières et de transgression, mais aussi le fait qu'il y a probablement des déplacements qui sont plus importants qu'un simple passage de frontières. C'est même carrément des frontières qui bougent ou qui doivent bouger avec à certains moments des rigueurs peut-être institutionnelles qui entravent ces évolutions.

Dès lors que l'on parle institutionnel cela tombe bien puisque nous avons à cette table, un analyste institutionnel : Jean Blairon.

Jean Blairon travaille à RTA, une association d'insertion professionnelle où il s'occupe d'analyses, de recherches autour de l'enseignement, de la pauvreté, des médias, les TV locales, l'associatif bénévole professionnel basée à Namur.

Pour vous dire, un titre d'une de ses analyses, est « Sept conseils pour tuer l'innovation associative dans l'œuf pour qu'elle s'étrangle avec son propre cordon ou qu'elle s'étouffe en avalant trop de couleuvres ». Vous comprendrez le côté critique et sarcastique de l'analyse que nous offre Jean Blairon. Elle visait en l'occurrence à accélérer la mise en route d'une charte associative que le monde associatif attendait avec beaucoup d'impatience. Autre titre, tout aussi évocateur que le précédent: « Il faut lutter contre la richesse plutôt que contre la pauvreté »...

Voilà, pour citer une autre analyse écrite cette fois autour de la crise et de son obscurité. Je vous présente Jean Blairon qui est invité à porter un regard en surplomb sur ce qu'il a entendu ce matin.

* *

Jean Blairon : Je travaille en effet dans une association d'éducation permanente où nous sommes invités à essayer de comprendre de nouvelles réalités sociales et culturelles comme celles qui ont été exposées aujourd'hui. Ce travail consiste, je reprends les termes de Pierre Bourdieu qui sont magnifiques, à essayer d'écouter, à chercher et à créer.

Ecouter, c'est écouter des expériences pratiques telles qu'elles existent, ce qui n'est pas une chose simple. Il faut écouter sans trop d'a priori, tenter de comprendre sans plaquer des schémas préétablis.

Il faut aussi chercher. Et chercher, c'est chercher quels fonctionnements sont à l'œuvre. J'ai été frappé par le premier exposé qui disait : je ne sais pas comment cela fonctionne. Ce que nous devons faire, c'est essayer de rendre raison des pratiques pour mieux comprendre comment elles arrivent à tenir debout et à faire ce qu'elles font.

Et **créer**, c'est ce que l'on vient d'évoquer en parlant de référentiels, c'est donc bien créer des concepts ou, plus modestement, des dispositifs conceptuels qui permettraient éventuellement aux acteurs de mieux faire ce qu'ils font ; c'est ce que certains nous demandent quand ils nous associent à leurs pratiques. Il s'agit aussi de se préoccuper de les transmettre à des gens qui ne sont pas ou pas encore impliqués dans ces pratiques.

On n'a pas besoin de nous pour faire ce qui est fait. L'écoute/recherche/création, c'est simplement un adjuvant, une aide pour le faire mieux, pour le transmettre. Notons qu'il y a un aspect de déception et d'agressivité inhérent à ce travail, puisqu'il n'est possible qu'au prix d'une déconstruction des notions, qui sont des messages flottants et confortables : « publics », « population », etc.

Une petite phrase d'un auteur d'analyses institutionnelles : « il y a des notions remparts qui nous empêchent de penser la réalité des processus en question » et il donne en exemple le mot... « culture ».

Puisqu'il s'agit d'écoute, je vous dirais que mon oreille a été particulièrement bien formée en Belgique par l'analyse de certaines expériences par exemple le Miroir Vagabond à Hotton, j'ai vu que Daniel Seret et Elise Jacquain étaient là. Certaines expériences namuroises du Centre culturel régional qui associent dans une école d'un quartier populaire des enseignants et des artistes, la démarche du Théâtre Arsenic avec son spectacle-intervention « Dérapages », mené avec des associations d'éducation permanente, nous ont aussi aidé à écouter les innovations culturelles et sociales.

Avec cette oreille « formée », qu'est-ce que j'ai entendu aujourd'hui – je n'ai pas entendu ce qui s'est dit hier, mais cela m'a permis d'écouter les silences du dépliant qui vous invitait à nous rejoindre.

Et ce dépliant pose au fond trois bonnes questions : Qu'avons-nous à apprendre des opérateurs culturels qui ont centré tout ou partie de leur action sur la co-construction de projets artistiques et culturels ? Que savons-nous vraiment des appétences culturelles des concitoyens ? - magnifique concept sur lequel j'essaierai d'atterrir pour ma conclusion - et, enfin, troisième question : Comment au quotidien peut-on réinventer sa relation au public et à la population ?

J'ai été attiré par le mot « réinventer. » Il est pertinent ; il ne s'agit pas de l'inventer mais de l'inventer à nouveau. Je pense que ce terme est particulièrement approprié parce que ce que nous avons entendu aujourd'hui, je l'ai entendu comme le retour d'une certaine conception de la culture telle que Michel de Certeau la définissait en 1973 dans son ouvrage *La culture au pluriel*.

Je vais essayer de déplier cela en trois sous-questions.

1. Qu'est-ce que les personnes qui ont bien voulu partager leurs expériences avec nous ont réinventé ? Est-ce qu'elles ont réinventé des choses qui sont similaires ?
2. Est-ce qu'il y a des conditions pertinentes pour que cela marche ?
3. Qu'est-ce que cela nous donne à penser à propos des appétences ?

Qu'est-ce qui est à réinventer ?

Je crois que les trois expériences nous montrent toutes les limites que l'approche culturelle par rapport aux « publics » rencontre aujourd'hui puisque l'activité culturelle qui se pense en termes de « publics » s'aligne de plus en plus sur un modèle de développement capitaliste. Il s'agit en l'occurrence de diffuser des produits culturels et nous trouvons dans cette approche des mots-clés comme « drainer des publics dans un lieu », « saturer une jauge autant que possible », quand ce n'est pas pire encore, « contribuer à l'attractivité d'une région », d'une identité supposée.

J'ai retrouvé une petite citation-commentaire à propos d'un projet culturel qui s'appelait « Croiser les imaginaires ». Je cite : « *Il existe des cultures qui varient et s'opposent selon les groupes ou les classes, les institutions, les entreprises, les générations et les genres mais vient le moment où à*

l'intérieur d'un ensemble donné il importe de dépasser les différences et les divergences d'une région - nous parlons ici de la région liégeoise - et d'une province qui réclame ce titre de dépassement dans l'union des efforts et dans la mobilisation de tous. C'est précisément le rôle que peut jouer la culture artistique, scientifique et sportive que de lever opposition et contradiction au nom du pouvoir d'identification qu'elle possède. Les victoires de Justine Hennin ou des frères Dardenne ont donné de l'assurance aux Wallons en même temps qu'elles faisaient connaître leur région au dehors ».

Ici nous sommes face à un dévoiement des pratiques culturelles, puisqu'elles sont supposées servir un développement hors champ, le développement économique, qu'elles sont supposées se mettre au service d'une identité qui doit faire vendre. C'est le trio « culture, tourisme, économie », que Vincent Reuter, administrateur-délégué de l'Union wallonne des entreprises, avait qualifié de « ménage à trois ». C'est ce que j'ai appelé quant à moi « la logique du cocu magnifique ».⁶

Les expériences partagées ce matin sont aux antipodes de cette logique et je les décrirais comme une logique « population ». J'oppose un peu dichotomiquement les deux logiques « public/population » et dans cette logique population, les trois orateurs ont été très clairs là-dessus, il s'agit de s'ancrer dans un territoire considéré comme un lieu de vie.

Qu'on ait un lieu ou pas de lieu artistique, cela n'a pas d'importance. La logique fondamentale c'est d'être là, avec des gens qui y vivent et de tenir compte de ce vécu. Et nous retrouvons là-bas, me semble-t-il, tel que réinventée aujourd'hui, l'importance de l'habitat qui, en 1973, était magnifiquement décrite comme une question culturelle émergente par Michel de Certeau : « *On ne peut dissocier ici l'acte de comprendre l'environnement et la volonté de le changer. La culture en reçoit une définition, il n'est possible de dire le sens d'une situation qu'en fonction d'une action entreprise pour la transformer. Une production sociale est la condition d'une production culturelle* ». ⁷

Je pense que les expériences que nous avons entendues nous permettent aussi de dire l'inverse. Une production culturelle est souvent la condition d'une production sociale. Céline Rousseau nous disait ainsi que : « Dans mon quartier, on a déjà tout. Cela n'a pas l'air de trop fonctionner » Ne montrait-elle pas que faire intervenir la culture dans l'environnement ne serait pas une mauvaise chose ?

A partir de là, j'ai trouvé quatre points communs aux expériences relatées ; ils recoupent plusieurs des composantes que nous avons eu l'occasion de « créer » à partir de l'expérience du Miroir Vagabond.

1. Ce qui est le cœur de la pratique, c'est quand même un contact authentique avec les gens. On cherche à les connaître et à les reconnaître. On crée ce contact d'une façon cumulative et croisée. Il ne s'agit pas seulement de rencontrer des groupes cibles, des publics spécifiques mais de tenter au contraire d'expérimenter collectivement des groupes et des croisements de groupes, tout en expérimentant les manières de produire du sens ou d'éprouver des jouissances artistiques. Il n'y a pas de différence dans ce cas-là. Les termes « croisement » et « trait d'union » ont été employés à de multiples reprises dans les exposés.
2. Deuxième caractéristique, il me semble que l'on sort de ce qu'on appelle l'autonomie molle du champ culturel (on crée pour soi-même, par soi-même, par rapport à soi-même, on peint par rapport aux autres peintres, etc.) - pour arriver à une autonomie articulée. L'autonomie est articulée clairement avec le champ social et politique. Cela ne veut pas dire que cette articulation nous ramène aux errements du réalisme socialiste puisque, vous vous souvenez de cela, seul un

⁶ Voir « Le développement culturel, un centaure schizophrénique ? », in www.intermag.be

⁷ M. de Certeau, *La culture au pluriel*, Paris, U.G.E., 1974.

socialisme qui se prétendait abusivement réel pouvait attendre des artistes qu'ils pratiquent le réalisme socialiste. Ce n'est pas là que nous sommes.

3. Troisième caractéristique, on a évoqué le fait que les pouvoirs publics étaient en retard sur ces expériences et voici pourquoi.

Ce qui est très frappant c'est que toutes ces expériences produisent des hybridations non programmées.

Par hybridation, j'entends des greffes d'éléments de nature différente (de la cuisine, le restaurateur, la musique, par exemple, comme évoqué) toute une série de choses que l'on essaye de mettre ensemble, de faire tenir ensemble. Ce n'est pas seulement utiliser un traiteur, c'est chercher à construire un « agencement », un ensemble réunissant des éléments hétérogènes, et de faire en sorte que cet agencement dure, qu'il se consolide suffisamment pour durer. Ce type de « construction » par « greffe » constitue une façon de pratiquer (ou de réinventer) la transversalité.

Il me semble que l'on a ici une version de la transversalité réinventée, parce que rappelons-nous que le terme « transversalité » est un terme produit par l'analyse institutionnelle dans les années '60, qui est d'essayer des greffes de choses l'une dans l'autre, de faire des hybridations ; dans cette logique, plus on hybride des univers séparés, plus on a des chances que cela donne quelque chose d'inattendu, de créatif (pensons à l'exemple du rugby).

Hybridations non programmées pourquoi ? Parce que c'est la réalité de l'avancement des choses qui produit les idées d'hybridation. C'est comment les choses viennent. Il faut saisir les opportunités mais pas les programmer dans son bureau, dans un travail de conception solitaire, en chambre.

Les pouvoirs publics ne facilitent pas ce genre de pratiques parce qu'ils ont de plus en plus tendance à se référer, voire nous imposer, une logique prévisionnelle cadenassée : nous devons faire des plans quinquennaux, planifier nos projets, anticiper nos résultats, etc.

Donc, l'hybridation non programmée n'est pas nécessairement facile, à réussir à ce niveau-là.

4. Quatrième caractéristique, c'est celle d'une intermédiation pratique : c'est par la pratique que l'on essaye d'expérimenter des langages artistiques ; c'est le cas de la montée en puissance des instrumentistes que l'on nous a racontée tout à l'heure. On essaye de trouver des façons de socialiser les œuvres qui ne sont pas centrées sur ses propres envies et on essaye avec tout cela de virtualiser la réalité, c'est-à-dire de lui rendre toute sa puissance de changement et de transformation (« virtuel » égale « in virtu », en puissance).

En conclusion, je dirais que la grande césure entre ces expérimentations et d'autres qui n'auraient pas été réinventées, c'est qu'elles ne croient plus que l'activité, la participation, le changement, etc., se passent uniquement dans le registre de la représentation.

J'ai eu la chance de suivre les cours de Bernard Dort sur le théâtre contemporain dans les années 70. Il disait à propos de Brecht : « Il s'agit de former par le théâtre des hommes sinon des militants aptes à déchiffrer leur propre situation historique et à agir sur celle-ci pour la changer. » A une pédagogie dogmatique, Brecht substitue une pédagogie ouverte et maïeutique.

Les expériences qui nous ont été exposées, à mon avis, ne croient plus que tout cela se passe dans le spectacle. Je pense qu'elles essaient d'y arriver en considérant qu'il s'agit de connecter des univers qui sont devenus disjoints, sont séparés. Ce que j'entends par univers disjoints c'est par exemple l'univers culturel qui s'est affranchi, à juste titre et fort heureusement, du service que l'on pouvait attendre de lui par rapport à des sens qu'il aurait illustrés ou qu'il aurait défendus.

Une petite citation de Claude Simon : « La crédibilité d'une œuvre ne tient qu'à la pertinence des rapports entre ses éléments dont l'ordonnance, la succession et l'agencement ne relèvent pas d'une causalité extérieure aux faits littéraires. »

Il n'y a donc pas de sens extérieur au service duquel on devrait se trouver.

Mais cet affranchissement a conduit paradoxalement, me semble-t-il, l'activité artistique à se confiner parfois en elle-même et elle s'est disjointe de ce que pouvait en éprouver, en comprendre ou en pratiquer une population dans sa vie sociale.

Et on nous a bien expliqué aussi, dans les pratiques exposées, qu'au niveau social lui-même, nous avons à faire à des univers disjoints : deux quartiers qui ne se parlent plus, un groupe populaire éclaté, etc., et donc il me semble que la condition de réussite des expériences qui nous ont été racontées, c'est leur capacité à faire connecter des univers qui se vivent comme séparés.

Je crois que là, la sociologie de l'acteur-réseau⁸ serait une bonne aide pour comprendre comment cela marche. Par exemple, cette sociologie étudie comment on peut problématiser une question commune alors qu'elle est vécue par des gens qui appartiennent à des univers séparés, voire qui ont des intérêts divergents.

Première dimension, cela passe souvent par des activités concrètes, un jardin, une cuisine, un « point de passage obligé » autour duquel les gens commencent à « lier leur sort », c'est une condition sine qua non.

Deuxièmement, on en a beaucoup parlé, il faut intéresser c'est-à-dire séduire, rendre l'idée attrayante : comment est-ce que l'on vient ? Comment des musiciens amateurs continuent à venir ? Il faut donc séduire, négocier des identités et probablement, pour construire de nouveaux liens, en détendre d'autres (par exemple, le week-end on fait de la musique ou autre chose ?). La sociologie de l'acteur-réseau étudie comment on peut faire cela.

Et enfin, il faut être capable d'incarner c'est-à-dire de donner un vrai rôle dans la construction et le fonctionnement du réseau. L'exemple des relais qui a été expliqué montre bien qu'il y a un essai d'engagement quand les organisateurs sentent que cela leur échappe.

Je termine ces commentaires sur la notion d'appétence. Ce que j'ai entendu me paraît nous conduire à nous réinterroger sur les concepts que nous avons utilisés ici encore, désir, énergie, etc. parce qu'il me semble qu'il y a aussi une hybridation qui est à l'œuvre. Dans une certaine conception de la culture, le désir, c'est l'atavisme de la réalisation qui en fait tout le sel. « A la recherche du temps perdu » de Proust, par exemple, en fait la démonstration sublime. Il s'agit de travailler l'attente pour rendre plus permanent ce qui pourrait n'être que très éphémère, à savoir la réalisation (du désir, de la signification).

Une autre dimension du désir est le fait qu'il est branché sur la vie, c'est ouvrir des possibles, transformer l'environnement, pratiquer des choses qui ont du sens.

L'hybridation des deux ne va pas de soi, mais elle est passionnante à investiguer. Puisque pour la première composante, le désir dans la culture consiste à pouvoir retarder, suspendre l'expression ou la représentation d'un sens ; pour la seconde, il s'agit de donner un sens à des questions nouvelles pour transformer l'environnement dans lequel elles se posent. Et je pense qu'autour de la l'hybridation possible de ces deux composantes du désir, nous trouverions de quoi écouter, chercher et créer.

* *

Christian Boucq : *Le dernier orateur à prendre la parole est Serge Saada.*

⁸ Pour l'utilisation de cette sociologie pour analyser un projet culturel, voir J. Fastrès, « Une lecture sociale et sociologique du dispositif « Dérapages », in www.intermag.be

Serge Saada est auteur, essayiste, responsable du programme de médiation à la médiation culturelle de l'association Culture du Cœur. Enseignant à l'Université à Paris III, à Sciences Po Paris, il donne un cours sur le spectateur de théâtre au Département de médiation culturelle de Paris III.

Dans l'énoncé des différents aspects qui ont été évoqués par Jean Blairon, tout à l'heure, il y en a un qu'il a rapidement effleuré, c'est celui qui portait sur la médiation culturelle et l'acte posé de médiateur culturel. C'est peut-être quelque chose qui était en filigrane et qui a amené un peu les personnes ici autour de la table au travers de ces expériences, mais pas toujours nécessairement nommée. En effet, cette fonction particulière d'animateur socioculturel n'est pas utilisée, il y a un travail de médiation culturelle.

* *

Serge Saada : Je vais essayer de rebondir sur certaines choses qui ont été dites. En entendant toutes les interventions, j'ai tout de suite eu quelques idées. J'ai été voué ces dernières années à rencontrer des publics que j'aurais pu ne jamais croiser. Marqué par un parcours esthétique, je suis aussi passé par Bernard Dort et toute une réflexion où l'art pour l'art était une priorité et voici que ces dix dernières années, je suis voué à travailler avec des publics et des encadrants sociaux pour qui la fréquentation des lieux culturels n'est d'une part pas posée comme une évidence et d'autre part conçue comme un vecteur de socialisation. Au contact des publics les plus divers, je me suis vite rendu compte qu'il y avait un équilibre possible entre des préoccupations esthétiques et des préoccupations citoyennes. Dans le cadre de l'accompagnement de ces publics dans les lieux culturels, on se rend compte que les deux étaient insécables et, en entendant les expériences évoquées, on réalise assez rapidement que justement le fait de travailler avec des publics avec lesquels on n'a pas toujours l'habitude de travailler déplace notre propre pratique, nous enrichit d'une nouvelle façon de percevoir toute proposition artistique. Etre confronté à des publics qui n'ont pas l'habitude de fréquenter les lieux culturels officiels fait remonter des questions où l'esthétique et le citoyen sont inséparables et se font écho au sein d'une même remarque.

L'action Culture du Cœur existe depuis 1998. C'est un dispositif qui permet aux plus démunis d'avoir accès aux lieux culturels. On va revenir à la question de la culture, lieux officiels, lieux labellisés. Cette action a en quelque sorte changé ma vie. En un peu plus d'une dizaine d'années, à peu près 2 millions de sorties ont été effectuées grâce à ce dispositif qui s'étend sur toute la France. En écoutant ces publics, en les accompagnant, j'ai été déplacé dans mes convictions, déplacé du sens commun qui consisterait à penser qu'il y a des spectacles exclusivement destinés à une catégorie de publics. Ils le sont peut-être dans leur adresse et la communication qui va avec, mais tout public nouveau dispose d'un potentiel, d'une palette de réception qui ne demande qu'à être réactivées par un peu de confiance

En développant une formation à la médiation culturelle à l'échelle nationale, vouée à sensibiliser les relais sociaux en charge du dispositif, j'arrivais avec l'idée que la médiation c'était d'amener quelque chose à des publics alors qu'il me semble aujourd'hui qu'elle n'amène rien. Du moins qu'elle n'a pas comme fonction première de transmettre des connaissances. Elle crée des conditions, elle est là pour être à l'écoute des conditions et de relation aux œuvres. Mais elle doit aussi faire preuve d'une inventivité dans l'accompagnement des publics. On a aujourd'hui fatalement plus besoin de créer des conditions de partage, de questionnement des œuvres que de besoin de connaissances. On ne remplit jamais une bouteille vide, tout le monde dispose d'une culture, fut-elle constituée de loisirs, d'habitudes ou de coutumes et cette idée même d'amener la culture à quelqu'un serait l'héritière des missions civilisatrices les plus rances et n'aurait aucun sens si elle ne pose pas d'emblée l'envie de confronter les savoirs.

J'entends dans des colloques, parfois même des rencontres d'éducation populaire qu'il y a encore beaucoup de personnes qui sont isolées de la culture... Mais isolées de quelle culture ? Isolées de la culture officielle, de la culture labélisée ou alors d'une culture patrimoniale ou pamphlétaire qui nierait toute culture isolée. On peut mener des actions de médiation si on part du principe que l'on va apprendre quelque chose des publics.

Si on part du principe que ces publics sont chargés d'une énergie salutaire à même de déplacer notre perception des œuvres, énergie questionnante, énergie en alerte à même d'insuffler à toute pratique artistique cette part d'imprévu dont toute démarche a besoin.

Je voulais évoquer comment, mes convictions s'étaient déplacées en vous donnant deux exemples qui, au-delà de l'anecdote, sont devenus pour moi deux cas pratiques.

Le premier exemple parle de ce que l'on peut apprendre de la sortie culturelle qui pour certaines personnes est considérée comme une pratique culturelle. Dans le livre que j'ai écrit, j'essaie de défendre le fait qu'être spectateur est une pratique, s'il y a un art de faire, il y a aussi un art d'écouter. Par ailleurs, c'est aussi dans la multiplicité des sorties d'une vie que l'on construit un parcours et une pratique de spectateur. La mixité même des publics dans les salles est une donnée susceptible de susciter de nouvelles sources d'émulation.

J'avais cette impression que les lieux s'adressaient surtout aux publics potentiels et qu'il me semblait plus intéressant, de s'adresser au potentiel du spectateur, sa capacité même à investir un territoire artistique, de façon désinhibée, développant par là même sa capacité à dialoguer avec les œuvres, s'affranchissant de tout mode diffus de domination qui lui dirait en douce « tu n'y comprendras rien, cette culture n'est pas pour toi ».

Je veux évoquer un souvenir qui est assez drôle. J'ai un ami, avec lequel je travaille régulièrement dans le cadre de cette formation à la médiation culturelle, destinée prioritairement aux travailleurs sociaux. Cet ami travaille au Théâtre de la Bastille, il s'appelle Christophe Pineau. Il est chargé des publics depuis plusieurs années. Il me dit qu'il est un peu agacé par l'idée de voir tout le temps les mêmes publics qui viennent fréquenter le théâtre. Le théâtre de la Bastille a un statut particulier de découverte, et invite un certain nombre de compagnies reconnues. Il me dit que quand il va au café d'à côté, il invite des publics qui ne seraient peut-être jamais venus. Un jour, il rencontre trois jeunes filles voilées qui parlent ensemble, qui rigolent. Il demande alors si elles sont déjà venues au Théâtre de la Bastille ? Il leur dit : « Je vous vois depuis quelques jours et est-ce que cela vous dit de rentrer dans le lieu ? ». « Oui, mais pourquoi » demandent-elles ? Et il répond : « Je vous invite ce soir au spectacle et après on en discutera ». Il les invite et les place au premier rang sur la gauche, mais le problème c'est qu'il oublie que c'est un spectacle de danse et que les trois danseurs vont se mettre totalement nus et avancer de façon très réglée face à ces trois jeunes filles.

A ce moment, il est difficile de mesurer la torpeur dans laquelle se trouve mon ami et qu'il doit se dire qu'il a visiblement fait une bêtise. Il prépare son discours et au moment où les trois danseurs se mettent dans leur plus simple appareil et se retrouvent en face de ces trois jeunes filles totalement nus, les trois jeunes filles se penchent sur le côté en même temps et se redressent presque immédiatement après.

Il se dit qu'il va aller les voir pour s'excuser à la fin du spectacle. Il les rencontre et elles sont en train de rire. Il leur dit alors qu'il ne comprend pas et qu'il est désolé de les avoir mis dans une situation difficile. Elles lui disent que non, qu'il n'y a pas de problème. Il leur demande pourquoi alors s'être penchées sur le côté gauche. En fait, il s'avère que c'était juste pour prendre une photo avec leurs portables... Et elles lui présentent la photo.

On en a des milliers d'exemples comme celui-ci à Culture du Cœur et ce qui est intéressant, c'est que l'on ne peut jamais dans la médiation culturelle réduire le public à son identité ou à ses besoins.

L'idée, à mon avis, et c'est cela qui est intéressant, reste que ces publics nous déplacent et nous donnent des renseignements sur des questions extrêmement intéressantes à même de bousculer nos repères artistiques.

Il y a quelques jours j'accompagnais des publics au Musée Guimet. Des adolescents m'ont demandé si c'était volontaire les sculptures ont les bras coupés ?

On peut avoir la première réaction et dire que c'est très naïf comme question. Ce n'est absolument pas naïf, si l'on imagine que, par cette question, ils ont totalement intégré l'idée de l'abstraction avant même de savoir de quel musée il s'agit, de quelle œuvre il s'agit.

Cela a été toujours très intéressant d'être en immersion avec ces publics, de les accompagner pour se dire que comme catégorie homogène ou prévisible le public n'existe pas. Le public est une catégorie plus ou moins homogène, avec des réactions plus ou moins inattendues. On incrimine trop souvent les publics en les condamnant à une passivité alors qu'ils sont surtout sollicités comme êtres passifs par certains dispositifs mais qu'ils peuvent tout le temps retrouver une forme de souveraineté en rejetant telles ou telles propositions ou en la questionnant. Autant faut-il imaginer ou concevoir un espace et un temps de retour sur les œuvres. Un espace qui s'affranchirait des réflexes scolaires, un espace libre ou une parole individuelle puisse émerger.

Je peux vous assurer que la plupart des publics que j'ai rencontrés n'ont rien de spécifique. Si ce n'est le manque d'habitude et la peur de fréquenter des territoires toujours chargés de conventions qui pourraient leur donner l'impression de ne pas y être à leur place. Gardons à l'esprit qu'entre un demandeur d'asile et une femme qui élève seule ses enfants, il y a autant de différences qu'avec une personne qui a énormément de moyens et qui à l'issue d'une journée de travail très difficile n'aura pas non plus l'envie de sortir au théâtre.

Tout cela pour dire que l'on a parlé de « non publics », de « publics empêchés », de « discrimination positive » toute formule discriminante en soi dès l'instant où l'on est en confrontation avec ces publics qui sont, non pas des publics potentiels, mais des publics qui arrivent avec une énergie dans les salles, énergie dont les salles de spectacle ont cruellement besoin.

Je voulais passer au deuxième exemple qui est à mon avis un cas pratique de médiation culturelle. Si on doit définir la médiation culturelle, la définition la plus réduite c'est intermédiaire entre les œuvres et le public. C'est l'idée la plus réduite parce qu'un médiateur culturel n'est pas à la recherche d'une conciliation, ce n'est pas le médiateur de la République qui arrive avec la volonté de rétablir un ordre, de résoudre un problème. On ne va pas résoudre notre rapport à l'art et à la culture, il va rester en suspens, à même d'être continuellement réinventé par la relation présente... Je pense qu'il faut défendre une vision un peu plus horizontale de la transmission et se dire qu'on est là pour faire des expériences communes et à partir de ces expériences communes, faire émerger de nouvelles aventures, de nouvelles manières de voir et de faire.

Je vais aussi évoquer une autre aventure que j'ai pu vivre il y a quelque temps parce que j'étais aussi à l'origine d'un certain nombre de projets partagés d'écriture avec les habitants. J'ai écrit un certain nombre de textes de théâtre avec des habitants.

J'ai dû travailler sur le mythe de Médée, associé à un metteur en scène, grec en l'occurrence, et on devait défendre notre projet dans trois salles de cours de français de la ville de Louvres situé dans la banlieue de Paris.

La première impression que l'on avait quand on était dans les couloirs, c'était des hurlements entre le professeur de français et les élèves qui nous parvenaient. Un état de tension évident. Nous avons beaucoup travaillé sur la question du mythe de Médée.

Pour résumer très vite le mythe de Médée, c'est l'histoire d'une femme qui aide Jason à combattre les Argonautes. Une fois qu'elle se retrouve au pays, elle se rend compte que Jason va épouser une autre femme. Elle va alors, pour se venger, commettre un crime : tuer les enfants qu'elle a eus avec lui. C'est important de connaître l'histoire.

On arrive dans la salle de cours de français, on nous demande de transmettre le spectacle que l'on a monté avec les habitants, avec un certain nombre de textes que l'on a pu écrire. Le premier constat que l'on peut faire, c'est que l'on voit de jeunes adolescents qui sont en tension absolue avec leur professeur et qui n'ont pas enlevé leur manteau et ne bougent pas.

Le metteur en scène me dit qu'il a réuni beaucoup d'éléments sur le mythe de Médée et qu'elle ne se sentait plus à même de parler de cela. On voyait en plus la prof qui hurlait sur trois jeunes filles en leur disant de venir au premier rang... Lesquelles n'avaient absolument pas envie de venir au premier rang... Et à ce moment-là, je pense que le metteur en scène a eu une idée de médiation qui a surgi du précipice, qui a surgi du rien. Elle se retourne vers moi et elle me demande ce qu'elle doit faire... essayons de trouver une idée. Puis, elle leur dit sans plus réfléchir : avez-vous déjà eu envie de tuer par amour ? Et à ce moment-là, il y a un jeune qui lève la main et qui dit : « Oui, moi j'ai déjà eu envie de tuer ma copine parce qu'elle m'avait trompé ».

J'ai assisté à ce même spectacle à Bourges avec 250 scolaires, quand arrivait le moment où Jason dit : « Eh bien, je vais partir », les 250 scolaires criaient tous en même temps : « Eh bien, bon débarras ! »

Là, avec cette simple petite micro-médiation, cette simple implication des publics, je ne dis pas que l'on a eu des salles tranquilles, silencieuses, mais on a eu des salles concernées.

Je pense que le rôle du médiateur est de se dire qu'on va travailler sur les modes d'implication du public, mais que cela puisse avoir une valeur d'évocation pour eux, que cela puisse avoir du sens pour eux, à un moment donné, que cela puisse entraîner avec cet objectif un minimum d'appropriation, que cela puisse s'intégrer à un ensemble qui puisse faire sens pour les personnes concernées.

Je pense que l'on a contribué à vider les salles de spectacle en positionnant la culture officielle comme étant le passage obligé pour acquérir « une culture » et en évitant systématiquement de construire des ponts entre la culture des individus et la culture qu'on leur proposait.

Certaines personnes ne seront pas d'accord, mais je pense qu'il faut intégrer les loisirs, c'est extrêmement important de considérer que les loisirs ont une valeur culturelle pour les habitants, qu'ils contribuent aussi à renforcer une identité. Si on passe son temps à dire que la musique qu'ils écoutent n'est pas culturelle, ce qui est radicalement faux, on n'aura aucune possibilité d'établir des passerelles entre la culture des individus et cette culture que l'on défend.

Bien évidemment, je ne fais pas de distinction entre l'action culturelle sur un territoire donné et la médiation culturelle. Il n'y a *a priori* aucune différence et ce qui m'intéresse c'est que l'idée même de médiation comme un énième intermédiaire est évacuée dès l'instant où l'on s'attelle à penser que le médiateur peut intervenir avant, pendant et après, qu'il peut inventer des dispositifs de partage, faire émerger une simple question, ou avancer avec l'objectif de son retrait. Si on parle de la notion de médiation culturelle comme une nouvelle spécialité, on est foutu parce que très vite, on va avoir un nouveau guide qui va être détenteur d'un savoir... Quand on travaille avec des publics divers, très vite la difficulté c'est de se dire que l'on n'est pas là pour vous amener quelque chose même si malheureusement le public a des réflexes scolaires et vous renvoie parfois au statut de celui qui serait détenteur d'un savoir absolu. Il faut construire une relation où l'on est en attente de ce que le public peut nous apporter, une souplesse de relation en alerte. Parfois être force de proposition, et à d'autres moments être à l'écoute du désir de l'autre.

* *

Christian Boucq : *Si certains veulent aller plus avant, il y a une multitude d'exemples tels que ceux qui ont été évoqués dans ce livre⁹ et une explication plus fouillée également dans les articles écrits par Jean Blairon par ailleurs¹⁰.*

* *

Interventions de la salle :

Theresa Di Prima, Centre du Théâtre-Action : Je suis très touchée par les témoignages des uns et des autres et très interpellée par toutes les questions des enjeux lorsqu'on travaille avec les populations. J'aimerais revenir à l'introduction du débat qui a été formulée par Yanic Samzun lorsqu'il a présenté les journées en interrogeant le chemin parcouru. Le chemin parcouru par cette volonté souvent très généreuse des praticiens culturels en général de créer le sens d'une action culturelle, de réfléchir sur le rôle de la culture dans notre société et Yanic soulignant le fait que les inégalités se creusent de manière très durable.

Les questions que je me pose aujourd'hui c'est que nous, dans le Théâtre Action, avons une pratique d'atelier théâtre depuis une quarantaine d'années. Ce mouvement a une histoire. Aujourd'hui, c'est peut-être intéressant pour les Français de la connaître. Les politiques, les pouvoirs publics soutiennent cette démarche et la financent et donc un petit peu à la manière de Bourdieu. Quand on part de l'idée républicaine de l'école pour tous, avec Condorcet et que l'on arrive aux analyses de Bourdieu et quand on réfléchit aux pratiques que l'on a aujourd'hui, la question que je me pose : A quelles fins sommes-nous finalement subventionnés ? Quels sont les objectifs des politiques culturelles, parce que dans les faits, dans la réalité, malheureusement, les publics que nous brassons - et dans la Fédération Wallonie-Bruxelles, il y a une vingtaine de troupes, le Miroir Vagabond a une histoire commune avec le Théâtre-Action et d'autres aussi dans la salle comme le Brocoli Théâtre – nous sommes très touchés par les intervenants parce cela résonne fort chez nous. Mais la question qui fait peut-être tâche : c'est quelle chance donne-t-on à ces pratiques culturelles dès le moment où les actions collectives qu'on mène par le biais de la culture n'aboutissent pas à des résultats qui permettraient éventuellement de réduire les inégalités sociales ? Je suis quand même fort interloquée par le fait qu'aucunement dans ces journées (c'est une question, pas une critique) n'a été évoquée l'urgence qu'il y a à faire quelque chose et que faire dans un monde qui est de plus en plus très éloigné de ce que l'on peut appeler la paix sociale ?

Christian Boucq : *Il y a une question de type institutionnel, il y a une question qui est l'urgence, y a-t-il quelque chose à faire ? Je ne pense pas nécessairement que la réponse soit, faut-il viser quelque chose de spécifique, on est plus ici dans un chemin d'expériences, mais je laisse à Jean le soin de dire des choses plus malignes.*

Jean Blairon : Je ne sais pas si c'est une réponse. Pourquoi sommes-nous subventionnés ? C'est quand même une relation de coproduction, on vit dans un pays où il y a malgré tout de la concertation et de la consultation. Et donc si l'implicite de la question pourquoi sommes-nous subventionnés est décevant ? Je pense que nous avons une responsabilité. Il faut construire le rapport de force. Je m'excuse de le dire mais l'Etat c'est nous aussi.

Est-ce que les pratiques conduisent ou pas à réduire les inégalités sociales. Ce n'est pas une question pour la fin mais je pense que l'on peut dire très brièvement et platement certainement que se qui

⁹ *Et si on partageait la culture ? Essai sur la médiation culturelle et le potentiel du spectateur.* Ed. de l'Attribut, 2011

¹⁰ www.intermag.be

peut réduire les inégalités sociales c'est une nouvelle ouverture de possibles, celle-là dépend de l'action. Je pense que l'activité culturelle peut contribuer à produire les conditions de cette production d'une action.

Serge Saada : Juste par rapport à cette question, on a parlé de l'évaluation de telles actions qui est intéressante. On a souvent eu du mal à dire que la reconquête du plaisir simplement pour certaines personnes semble vitale. Il y a un certain nombre de personnes qui m'ont dit à la fin d'un atelier qu'ils se seraient flingués s'il n'y avait pas eu cet atelier.

Or c'est très difficile d'évoquer cela et j'ai un certain nombre d'intermédiaires qui me disent que c'est vrai. Mais est-ce que le plaisir est la reconquête de l'infinie diversité du plaisir ? C'est-à-dire qu'une personne sente qu'elle élargit sa palette même de réceptions ? Est-ce que cela ne redéfinit pas notre rapport au monde ?

Le problème du monde peut-être d'aujourd'hui, mais je n'ai pas un point de vue sur le monde, c'est qu'il montre comme évident, des choses qui ne sont pas du tout évidentes. Malheureusement, le libéralisme n'est pas une idéologie donc il nous donne l'impression que tout est évident et on est confronté régulièrement à un travail préalable qui est de combattre tout ce qui est immuable pour les gens, tout ce qui ne pourrait pas changer. Récemment, je rencontrais un élu qui me disait « mais je ne vois pas de quel espace vous parlez » ?

Je lui disais qu'il faut reconquérir un espace, réintroduire un temps et un espace de confrontation et de l'échange. Et je lui dis, c'est symptomatique du monde dans lequel on vit, c'est-à-dire que cet espace n'est plus nécessaire alors que la plupart des civilisations l'on fait émerger spontanément. Et quand il n'est plus visible, c'est qu'il y a quelque chose de plus fort encore que l'idéologie, c'est quelque chose qui est immanent et frappé d'évidence, mais qui n'est pas si évident. Et ce type d'actions continuellement nous éloigne du sens commun. On s'attend à ce que ce sera difficile pour un public donné, eh bien non, ce n'est pas si difficile pour lui si tant est qu'il y a juste confiance. Il y a un certain nombre de spectateurs qui ont des pratiques culturelles et qui dans les vingt premières minutes, pour des questions d'estime de soi, bloquent leurs sens, c'est-à-dire décident de ne rien écouter, de ne rien comprendre.

Il y a le livre de Daniel Arasse « On n'y voit rien » qui montre qu'un certain nombre de personnes décident de ne rien voir parce que le regard qui est porté sur eux est très stigmatisant et je pense que cette idée de mettre une brèche dans l'immuable est fondamentale.

* *

Daniel Seret, Miroir Vagabond : C'est plus comme artiste peintre que j'interviens.

Il ne faut pas oublier que l'artiste ne doit pas se retourner sur lui-même et que donc il est responsable de ce qu'il provoque dans un public. Donc s'il travaille avec un public ou avec une population, il déclenche quelque chose, et puisqu'il maîtrise son travail et on ne doit pas me faire croire que les artistes ne savent pas ce qu'ils font ! Quand tu inventes une composition pour des gens qui ne savent pas jouer, on maîtrise quelque chose, et donc à un moment donné quand on fait cela, l'artiste est responsable de ce qu'il génère. Il faut arrêter de parler des œuvres d'art et de la responsabilité des artistes, je pense.

La dernière chose que je voulais dire c'est que le pouvoir public est en retard, on n'a qu'à le dépasser, ce n'est pas difficile.

J'en ai marre aussi de dire qu'il est en retard, mais qu'est-ce que l'on attend, il y a une charte de l'associatif, il faudrait qu'on la suive pour le dépasser. Il est en retard cela veut dire qu'on a besoin de lui. Quand on voit ce qu'il fait, il y a 150 trains qui vont être supprimés en Belgique pour d'autres trains qu'on a pris aujourd'hui c'est intéressant à rappeler.

Comme je suis peintre, l'arc-en-ciel me fait toujours un peu peur parce qu'il est fait de toutes les couleurs avec lesquelles on peut tout inventer, mais si vous vous demandez à un moment donné, qu'est-ce que vous avez créé ? Les enfants vont vous faire un arc-en-ciel, un chemin et un couple qui marche la main dans la main sous le soleil. Après cela, on n'a vraiment plus rien à faire, cela veut dire que si on veut la démocratie, cela veut dire que des gens ne sont pas d'accord entre eux. Ce n'est pas du tout un arc-en-ciel et j'ai peur chaque fois que j'en vois un parce qu'après quand on travaille dans un lieu où il n'y a pas de culture et où le pouvoir politique est en retard et à un moment donné quand il se rend compte que la culture a de l'intérêt, il casse l'accès aux enjeux culturels.

Christian Boucq : *C'est intéressant puisqu'il y avait – j'ai eu aussi cette impression y compris dans les témoignages hier à un certain moment, mais qui peut-être manquait de temps pour en faire le tour – peut-être un risque à un certain moment de confondre l'énergie créatrice avec une spontanéité qui ferait que c'est éphémère et spontané et cela part et cela disparaît. Qu'il n'y aurait plus d'intentionnalités préalables, et qu'il n'y aurait plus de métier de médiation, je pense qu'il faut réconcilier tout cela et c'est un peu ce qui a été dit.*

Merci de cet élément complémentaire qui rejoint un peu ce que Jean Blairon évoquait tout à l'heure, nous sommes, nous-mêmes acteurs à reconstruire et à continuer, à interpeller et faire conflit puisque c'est un dernier élément qui est évoqué.

Merci aux cinq intervenants de cette matinée pour la richesse de leurs témoignages et de leurs analyses croisées puisqu'ils ont fait l'un et l'autre, quel que soit leur terrain de prédilection.

Le mot de la fin

Nicolas Marc : Juste quelques mots avant de laisser la parole à Yanic Samzun à qui revient l'honneur de conclure ces deux jours de débats. Les Journées de la Scène s'achèvent, j'espère qu'elles vous ont été profitables, qu'elles ont nourri votre réflexion, alimenté vos prochains projets. Pour ma part, au-delà du fond de ce qui a été dit, de ce qui a été entendu durant deux jours, je retiendrai plusieurs choses.

D'une part, la très grande diversité, la qualité des expériences et des projets belges et français qui ont été évoqués ici, l'intérêt aussi de faire se croiser et dialoguer des pratiques. Et puis la très haute qualité des propos et paroles des interventions de chacun et je tiens à remercier une nouvelle fois aussi bien les intervenants que les animateurs.

J'ai quelques précisions à apporter sur ces journées pour vous dire que d'une part des retranscriptions écrites seront diffusées prochainement tout comme la captation en vidéo puisque c'est comme je le disais hier un enregistrement vidéo de ces deux journées. Je vous invite à vous reporter aux informations diffusées par PAC sur la mise en ligne et la diffusion de ces retranscriptions.

Le film qui a été malheureusement écourté hier pour des raisons techniques aura un lien YouTube pour pouvoir le visionner. <http://www.aiseau-presles.be/loisirs-et-culture/culture/centre-culturel/>

Un questionnaire d'évaluation vous a été remis à l'entrée, pour nous c'est une démarche importante, à la fois pour La Scène, mais aussi pour PAC, d'évaluer ces journées. On vous remercie pour les quelques minutes que vous consacrerez à le compléter et à nous le remettre si possible aujourd'hui.

Remerciements à tous et en particulier PAC et Nadège Albaret qui a été la cheville ouvrière de ces journées et en plus qui réussit le tour de force de les programmer le jour de son anniversaire !

Enfin, je vous invite à nous retrouver tout au long de l'année dans les colonnes de La Scène, la meilleure façon de recevoir La Scène c'est de vous y abonner, à nous lire et à nous informer également des expériences. On a un certain nombre de rubriques et de rendez-vous sur des projets et expériences internationaux. Vous pouvez aussi nourrir notre rédaction de l'ensemble de vos projets.

* *

Yanic Samzun : Je ne vais pas tirer des conclusions et avec tout ce qui a été dit pendant ces deux jours, ce serait un exercice vraiment très compliqué. D'autant, je pense, que mon grand ami Jean Blairon, notamment, a tracé quelques pistes en final du débat qui ont éclairé assez largement l'ensemble de nos propos.

D'abord, merci à tous d'être venus, merci à nos amis français de s'être déplacés parfois de très loin pour venir à Bruxelles, cela nous a vraiment fait chaud au cœur de pouvoir vous recevoir ici autour de cette question.

J'avais, d'entrée de jeu, lors de l'ouverture de ces journées, interrogé cette posture historique qui consiste à dire qu'on doit apporter la culture aux gens comme nous le rappelait Serge Saada tout à l'heure, comme si les gens n'avaient pas de culture et qu'il y avait la culture qui allait descendre de façon immanente illuminer le peuple pour être debout demain.

Cette posture, qui a quand même largement construit les politiques culturelles depuis une cinquantaine d'années, a souvent été interrogée, elle est encore plus interrogée aujourd'hui. Cela ne veut pas dire que l'on jette la question de l'accès aux œuvres universelles, cela a bien entendu tout son intérêt, mais que la question de considérer les publics, les populations et les individus comme étant chacun porteur d'expériences de vie et donc de culture, est un postulat qui évidemment change totalement la façon dont on peut aborder notre métier.

Durant ces deux jours, on a entendu beaucoup de choses comme Nicolas vient de nous le rappeler. On a eu des intervenants qui, je pense, ont été tous d'un excellent niveau et on avait fait le pari de croiser à la fois la parole d'expérience concrète, mais aussi leur regard critique de gens qui pensent les politiques culturelles ou qui en tout cas essaient de construire un regard critique sur ce que nous vivons aujourd'hui et sur la façon dont nous travaillons.

De ce point de vue là, on a assez bien réussi avec un bémol qui ne m'a pas franchement étonné : c'est la grande difficulté qu'ont les acteurs de relater leurs expériences, de les raconter. Non pas qu'ils ne maîtrisent pas leur sujet, mais simplement la complexité des choses dans lesquelles elles se sont construites fait qu'il est très difficile de transmettre. Entre ce qu'ils ont raconté et ce qu'ils font réellement, je peux vous dire qu'il y a un précipice.

Par exemple, j'ai vu Eloi Baudimont et sa Fanfare détournée débarquer dans ma ville, prendre cent personnes dont la moitié n'avait jamais joué de musique, répéter avec eux pendant un an et les faire se produire sur scène devant 35.000 spectateurs.

Ce sont des choses extraordinaires, ce que nous a montré Derrière le Hublot, etc., quelle énergie et tu rappelais très justement et je le dis toujours à mon équipe « on n'est pas là pour se faire chier » et

je pense que dans l'action culturelle la question du plaisir, la question du désir est absolument essentielle. Et si on n'a pas cela et si on ne partage pas cela, il ne se passe rien parce que le plaisir et le désir c'est le moteur aussi qui va ouvrir d'autres possibles.

Or, l'enjeu aujourd'hui comme le rappelait Jean Blairon, c'est bien d'ouvrir d'autres possibles, de sortir de ces idées toutes faites que la société est comme elle est et, qu'elle le sera toujours, que le libre marché est une évidence, que le libéralisme est indépassable, etc. Je pense que nous sommes nombreux à penser que cela n'est pas le cas, nous devons mettre beaucoup d'énergie à déconstruire ces discours, mais aussi beaucoup d'énergie à ouvrir la porte, comme disaient nos amis de Derrière le Hublot, pour que cela nous échappe.

C'est cela aussi respecter les habitants et les gens avec qui on travaille, c'est-à-dire de considérer qu'ils sont maîtres de leur destin et que nous n'avons pas à décider pour eux ce qu'ils doivent faire, ce qu'ils doivent dire, ce qu'ils doivent devenir.

Merci à tous pour votre présence, je pense que nous aurons d'autres rendez-vous avec La Scène, en tout cas je l'espère.

Il n'en a pas parlé mais je vous invite, si vous avez l'occasion, à rejoindre les Bis à Nantes au mois de janvier, un rassemblement formidable de centaines d'acteurs culturels. J'y ai participé l'année dernière et c'était très impressionnant et tout à fait passionnant.

Par ailleurs à Présence et Action Culturelles, nous avons la volonté de vous faire d'autres propositions. Nous avons l'ambition dans les mois qui viennent de monter une rencontre sur ce que nous avons appelé jusqu'à présent les nouveaux territoires de l'action culturelle avec la volonté à la fois de parler de l'ancrage dans les territoires, mais aussi de la nécessité de sortir de nos carcans, de désenclaver comme certains l'ont dit et d'inventer de nouvelles pratiques.

Merci à tous et à bientôt.



