



**Travail artistique**  
**et création**  
**sociale**

**rencontres de Sommières**  
**18 et 19 septembre 2000**

---

**Union d'éducation populaire**

108 rue Saint Maur, 75011 Paris • t/ 01 49 29 42 80 • f/ 01 43 57 62 42

union@peuple-et-culture.org • <http://www.peuple-et-culture.org>

---

# Sommaire

---

<b>En guise d'introduction</b>	<b>2</b>
<b>Culture et éducation populaire : vers l'avènement d'une démocratie culturelle ?</b>	<b>4</b>
<b>Des expériences porteuses d'innovation</b>	<b>12</b>
- Le relais artothèque en Limousin, Peuple et Culture Corrèze	12
- Visage/paysage du pays de Tulle, Peuple et Culture Corrèze	14
- La Boutique d'écriture de Montpellier et le réseau Boutik & Co	19
<b>Perspectives et propositions</b>	<b>26</b>
<b>Annexes</b>	<b>33</b>
- Programme des journées de Sommières	
- "Pour une culture plus solidaire", Cécil Guitart	
- Charte entre le ministère de la Culture et les fédérations d'éducation populaire	
- "Asphyxiante culture", Jean Dubuffet	
- Compléments sur l'expérience de la Boutique d'écriture : intégralité de l'intervention d'Hervé Piekarski / charte du réseau "Boutik and Co"	
- Liste des participants aux journées de Sommières	

# En guise d'introduction

Les Rencontres de Sommières, dont le présent document restitue les principaux contenus, concrétisent le partenariat qui s'est progressivement construit au cours des dernières années entre le ministère de la Culture et les fédérations d'éducation populaire.

Le rapprochement culture-éducation populaire, impulsé au début des années 90 par Jacques Toubon, s'est construit au départ autour de la mise en place d'une formation conjointe sur la médiation artistique et culturelle puis a conduit à la création en mars 1995 d'un Conseil Culture-Education populaire. Renforcée par Catherine Trautmann en 1997, la collaboration trouve un nouveau point d'ancrage dans l'acte symbolique fort qu'est la signature, en juin 1999, entre le ministère et huit fédérations d'éducation populaire (CEMEA, CIRASTI, Fédération nationale des Foyers Ruraux, Fédération française des MJC, FRANCAS, Fédération nationale Léo Lagrange, Ligue de l'Enseignement, Peuple et Culture) d'une charte d'objectifs visant à "mettre tout en œuvre pour étendre à l'ensemble de la population l'accès aux pratiques artistiques et culturelles, et créer une réelle participation des citoyens à la vie culturelle de leur pays" (voir texte complet en annexe).

Dans le prolongement de cette charte, les huit fédérations signataires se sont vu confier l'organisation d'une rencontre nationale, dans la région de leur choix et en partenariat avec la DRAC concernée, de manière à impulser une réflexion sur un sujet commun, à croiser les approches et à sensibiliser les acteurs culturels et institutionnels d'un territoire donné aux potentialités d'un tel partenariat.

La rencontre nationale de Peuple et Culture s'est déroulée à Sommières les 18 et 19 septembre 2000.

Ces journées ont combiné des apports théoriques, l'analyse d'expériences du réseau jugées innovantes et exemplaires, un travail collectif de production en ateliers ainsi que l'illustration vivante de réalisation d'ateliers d'écriture à travers une soirée de lecture publique.

Elles ont réuni environ 80 participants venus d'horizons géographiques et professionnels divers (DRAC, institutions et équipements culturels, associations d'éducation populaire, artistes...). Le nombre et l'origine des personnes présentes, la richesse des échanges et des débats survenus à cette occasion et la satisfaction maintes fois exprimée par des participants ont montré à quel point était pertinente la démarche visant à se poser ensemble les mêmes questions.

Ce document s'appuie sur les contenus des journées de Sommières, non pas sur la base du fil chronologique des interventions et débats mais réorganisés en fonction des thèmes traités et des niveaux d'analyse (général/particulier, politico-philosophique/politico-administratif).

Il est structuré en trois parties :

- la première tente de défricher le contexte, les enjeux et les questionnements liés à une action culturelle ancrée dans le champ social ;
- la deuxième retrace des expériences significatives dont l'analyse apporte des éléments de réponse aux questions soulevées ;
- la troisième permet, à partir de ces expériences et d'autres, de revenir à un cadre plus général dans la perspective de tracer des pistes de travail et de formuler des propositions concrètes.

# Culture

# et éducation populaire :

# vers l'avènement

# d'une démocratie culturelle ?

*Le texte de cette partie s'appuie sur les interventions suivantes :*

*- François de Banes Gardones, Directeur Régional des Affaires Culturelles Languedoc-Roussillon*

*- René Monségur, Président de Peuple et Culture Languedoc-Roussillon*

*- Anita Weber, Déléguée au Développement et à l'Action Territoriale, ministère de la Culture et de la communication,*

*- Joël Roman, rédacteur en chef de la revue Esprit,*

*ainsi que sur les réactions des participants et débats que ces interventions ont suscités.*

## ***I. A propos du rapport entre le culturel et le social***

Mettre côte à côte "Travail artistique et création sociale" - un titre que chacun a salué pour sa provocation, son paradoxe mais aussi sa pertinence - permet d'entrer d'emblée dans la complexité d'un débat qui renvoie au rapport entre l'art et le social, entre la culture et le peuple.

En posant les termes dans un rapport frontal, on suggère implicitement une dichotomie, voire une opposition.

A priori, en effet, rien ne permet, comme le rappelle Joël Roman, de lier l'art et le social : d'un côté, l'art n'a que faire du social ; s'il peut créer du lien social, ce n'est ni sa raison d'être, ni sa finalité première. De l'autre, le social est régi par des règles et des ordres qui ne sont pas ceux de l'art ; sa fonction n'est pas de se préoccuper de questions artistiques, même si la tentation est parfois grande d'instrumenter la culture au service des politiques sociales.

La culture et le social, deux mondes séparés, tout comme le ministère de la Culture et les fédérations d'éducation populaire apparaissent comme deux "milieux" différents qui ont d'ailleurs entretenu pendant longtemps des rapports marqués par la méfiance et le dénigrement réciproques.

Cette manière d'appréhender les choses est évidemment caricaturale. Poursuivre dans la voie de l'approche dichotomique risquerait de gommer les nuances et les approfondissements qu'exige un débat de fond tel que celui-ci.

Outre la figure de style, outre le résultat heureux de la permutation des termes (on parle en effet plus volontiers de "création artistique" et de "travail social"), ce titre - et les réactions qu'il entraîne - présente l'intérêt de pointer les écueils d'une simplification réductrice et de mettre en avant ce que l'éducation populaire a toujours revendiqué et mis en œuvre à travers ses actions : la culture ne saurait se réduire à l'art (et moins encore à la seule contemplation de l'œuvre d'art)

mais représente une dimension structurante du développement des personnes, des groupes et, pourrait-on ajouter, des territoires ; en ce sens, elle doit être intégrée à l'ensemble des pôles de la vie sociale.

Mais surtout, au-delà de la seule éducation populaire, parler de travail artistique et de création sociale permet de mettre en évidence un profond bouleversement des enjeux et contenus qui agitent le champ artistique comme le champ social.

Du côté du premier, on voit aujourd'hui émerger la production artistique non plus uniquement comme une œuvre mais comme un faire, le lieu d'un véritable travail au sens artisanal et économique du terme. Non seulement les différents aspects liés à la dimension professionnelle du travail artistique (contrat, production, statuts, rémunération...) font émerger une multiplicité de formes nouvelles, mais la nature même du travail de création se modifie. L'image du créateur seul face à son œuvre apparaît désuète ; l'artiste d'aujourd'hui, qu'il soit impliqué dans l'école, les quartiers, le monde du travail, les médias..., qu'il donne à sa production une dimension sociale, politique, ethnologique ou autre, ne s'engage plus dans son œuvre seul mais, le plus souvent, avec d'autres.

La diffusion artistique change de nature et les frontières, jusque là étanches, entre les différentes étapes ou dimensions de la création artistique s'estompent. En dehors même du spectacle vivant (et sans doute aussi sous son influence), l'œuvre est moins considérée comme un produit fini que comme un processus, un acte : un acte de création qui s'articule avec les questions de la diffusion, de la médiation et de la réception par un ou des publics. Ce phénomène est encore accentué par le développement des nouvelles technologies de l'information et de la communication qui apparaissent à la fois comme forme de création et espace de diffusion "directe".

Dans un contexte où tous les éléments interagissent, l'irruption de l'artistique dans le champ social fait forcément bouger celui-ci. L'enjeu n'est plus de panser les plaies mais réside bien dans l'invention sociale. La création sociale est caractérisée par une démarche - comparable, à bien des niveaux, à celle de l'artiste - consistant à expérimenter des méthodes et des approches pour faire évoluer les représentations, les rapports sociaux, etc, à disposer des moyens et de la liberté nécessaires pour mettre en œuvre un tel projet.

Poser comme axe central de réflexion le rapport entre travail artistique et création sociale, c'est aussi signifier la nécessité de prendre en compte, entre autres aspects, la dimension professionnelle et sociale du travail artistique et la liberté de création des acteurs engagés dans le champ social.

## ■ L'évolution du positionnement du ministère de la Culture

L'évolution du positionnement du ministère de la Culture à l'égard du corps social, brossée à grands traits à partir de l'analyse de Joël Roman, permet d'approfondir le rapport entre art et société et de soulever un certain nombre d'interrogations et de problématiques contribuant à alimenter une réflexion commune entre les différents acteurs concernés (professionnels de la culture, acteurs associatifs, artistes).

Depuis sa création à nos jours, le ministère de la Culture a connu trois périodes principales.

• ***Malraux et la démocratisation culturelle (années 50 et 60)***

La démocratisation culturelle suppose une disposition hiérarchique, d'abord entre ce qui est art (les "Beaux-Arts") et ce qui ne l'est pas, ensuite entre les différents champs artistiques, enfin au sein d'un même champ (entre la noblesse du chef d'œuvre et les balbutiements de la création vivante).

Œuvrer pour la démocratisation culturelle implique alors de prendre acte de cette hiérarchie et de tenter de rapprocher ces mondes séparés, notamment en offrant la possibilité matérielle d'accès à la culture (à travers l'ouverture de musées, l'éducation des publics...). L'éducation populaire, alors rattachée institutionnellement au ministère de la Jeunesse et des Sports, n'est pas à ce moment-là sollicitée en tant que relais, sinon ponctuellement comme moyen de drainer des publics.

Dans le même temps, une nouvelle forme de démocratisation s'opère à travers l'apparition du disque, du livre de poche et de la télévision dont l'opérateur n'est pas le ministère de la Culture mais le marché.

• ***La contestation de l'après-68 (années 70)***

En contestation avec les hiérarchies précédemment évoquées, est proclamée l'égalité de dignité entre les différentes formes d'expression collective. Cette pluralité culturelle tend vers une inversion des valeurs qui prône la valorisation de la culture populaire contre la culture bourgeoise sacralisée, ou la mise en avant de formes considérées jusqu'alors mineures telles que le roman policier, la bande dessinée, les musiques "vivantes" (variétés). Et, surtout, au sein même de chaque art, la notion de chef d'œuvre est remise en cause et laisse place au concept de l'œuvre en train de se créer qui met l'accent soit sur son caractère inachevé et éphémère, soit sur le geste par lequel l'œuvre est actualisée. On assiste alors à la valorisation de la création presque contre la créature (résultat de la création). Cette tendance prolonge et radicalise le mouvement des avant-gardes artistiques qui passe d'un certain rapport entre art et nature à l'affirmation de la subjectivité de l'artiste.

• ***Le "ministère des Artistes" de Jack Lang (années 80 et 90)***

Cette période est marquée par la sacralisation de l'artiste, l'auto-célébration des avant-garde et la montée en puissance d'une représentation selon laquelle ce qui fait qu'une création relève ou non du ministère de la Culture se fonde non plus sur le statut de l'œuvre mais sur celui de l'artiste. Le champ culturel se professionnalise sous l'impulsion du spectacle vivant au détriment des autres disciplines. On assiste alors, entre le ministère et les artistes, à un fonctionnement en vase clos qui repose sur un système de légitimation et de reconnaissance mutuelles dont l'aboutissement est une rupture avec les publics (rupture qui, loin d'être dénigrée, apparaît presque comme un indicateur de qualité artistique...). Dans le même temps, le champ artistique s'ouvre à de nouvelles disciplines : la mode, le design, les musiques actuelles...

## **I Le contexte actuel**

Nous sommes aujourd'hui dans une nouvelle phase caractérisée par la coexistence d'éléments hétérogènes hérités des périodes précédentes. Et par la volonté affichée, de la part des représentants du ministère, de mettre fin à ce que d'aucuns n'hésitent pas à qualifier de tendance à la schizophrénie, dans la perspective de contribuer à l'avènement d'une véritable "démocratie culturelle". Par ailleurs, le ministère se trouve confronté à de nouvelles données sociologiques et politiques qui conduisent les acteurs professionnels de la culture à envisager la nécessité de nouvelles modalités d'action.

### **• L'émergence de nouvelles pratiques**

Le paysage culturel est marqué par une double évolution du contexte et des pratiques artistiques. Parmi les changements, notons deux éléments importants : l'augmentation du temps de loisir liée à l'évolution des mentalités et au renforcement du mouvement de réduction du temps de travail et d'allongement de la scolarité ; d'autre part, le développement exponentiel des pratiques artistiques amateur (qui concernent aujourd'hui 1 Français sur 4) et des pratiques audio-visuelles (qui s'élèvent à 44h par semaine en moyenne pour un temps de travail ramené progressivement à 35 heures).

### **• Les obstacles de la démocratisation culturelle**

Malgré les efforts réalisés en matière de démocratisation culturelle et d'élargissement des publics, de fortes inégalités face à l'accès aux pratiques artistiques demeurent. Elles sont à la fois d'ordre géographique (l'offre culturelle reste largement concentrée en zone urbaine), économique et culturel (l'éducation artistique n'étant pas - encore - suffisamment prise en compte par l'Education nationale, même si la situation est en passe de changer avec la mise en place du programme d'éducation artistique lancé par le nouveau ministère de Jack Lang). Les disparités sociales ne sont cependant pas résolues et les pratiques artistiques demeurent socialement discriminantes.

### **• Les limites du centralisme**

A côté de la centralisation des grands équipements (qui mobilisent plus des deux tiers du budget du ministère, à 95% en région parisienne), des professionnels de la culture et des artistes, émergent une attention et une préoccupations significatives à l'égard de ce que pourrait être une "démocratie culturelle" reposant sur de nouvelles conceptions du rôle de l'artiste (intégrant une réflexion sur son statut et sur des formes entre "amateur" et "professionnel") et de nouveaux modes de pratiques et de diffusion artistiques fondés sur la mobilisation des citoyens.

Pour la première fois, une amorce de solution est en train de naître à travers le processus de décentralisation. Les acteurs concernés (collectivités territoriales, citoyens et associations) devront trouver leur place et fonctions respectives de manière à éviter que les collectivités territoriales n'occupent seules ce terrain et ne risquent de reproduire le même comportement que celui de l'Etat. L'enjeu réside donc bien dans la présence forte d'un échelon intermédiaire porté par le secteur associatif.



Dans ce contexte, le rapprochement entre le ministère de la Culture et les associations d'éducation populaire apparaît comme une évidence. Une évidence qui a dû pourtant passer par l'apprentissage progressif de la connaissance mutuelle pour aboutir à une reconnaissance politique aujourd'hui clairement affichée, ainsi que le souligne Anita Weber.

*« Plus qu'un rapprochement entre le ministère de la Culture et les fédérations d'éducation populaire, cet acte politique fort est le signe d'une réconciliation. Il y a eu, entre ces deux "champs", des malentendus et de l'indifférence, chacun ayant nourri par rapport à l'autre une certaine prévention : la Culture étant accusée d'arrogance et l'Education populaire étant traitée avec condescendance en raison de son manque d'exigence artistique. Il s'agit aujourd'hui de remettre les choses à plat de manière à repartir sur une nouvelle relation (...).*

*Les modalités du partenariat entre le ministère de la Culture et les fédérations d'éducation populaire s'articulent autour de trois pistes : la mobilisation commune des forces et compétences, un partenariat de pensée et de stratégie, et la définition de politiques culturelles de proximité. » Anita Weber.*

Tout porte à considérer que la définition d'une (nouvelle) politique culturelle publique puisse faire l'objet d'une réflexion commune entre le ministère de la Culture et les fédérations d'éducation populaire, en y associant régulièrement des artistes, des responsables d'équipements/institutions culturelles et des collectivités locales.

## **II. Pistes de réflexion commune pour l'avènement d'une démocratie culturelle**

Sont dressées ici une série d'interrogations, d'enjeux et de pistes plus ou moins abouties, susceptibles de nourrir une réflexion commune sur les contenus et modalités d'une action culturelle ancrée dans la société, et sur les moyens et les conditions pour dépasser certaines oppositions/contradictions (entre offre et demande, amateur et professionnel, diffusion et réception...).

### **I Qu'est-ce qu'une œuvre d'art et quel est le sens de l'expérience artistique ?**

Il ne s'agit pas de faire le tour d'un débat qui renvoie à des considérations d'ordre historique, esthétique et philosophique, mais de réfléchir de façon plurielle à la manière d'appréhender et d'apprécier l'artistique dans le contexte actuel.

Plutôt que de se centrer sur la notion de production, ne conviendrait-il pas d'interroger et de se réappropriier collectivement le processus de création artistique (l'art en train de se faire) dans son essence même (sur le plan esthétique plutôt que sociologique) et en distinguant le processus du produit ?

Ne faut-il pas, en ce sens, considérer l'art non pas du seul point de vue du spectateur (celui qui regarde) mais aussi de l'acteur (celui qui agit ou produit) ? La notion de processus de création artistique renvoie à une inscription dans le temps et dans l'espace. Or, le propre d'une "œuvre d'art" (au sens exalté par Malraux) n'était-il pas, au contraire, qu'à un moment donné, elle devienne autonome face à son créateur ? L'œuvre permet d'assurer la "permanence du monde", disait Hannah Arendt. Ainsi, la conservation des œuvres prend tout son sens, non pas en tant que patrimoine figé, mais dans un rapport vivant qui dynamise la fonction de transmission. Ce qui rejoint, d'une certaine manière, la conception de Marcel Duchamp lorsqu'il définit l'art par rapport à son espace de mise en relation avec un public.

### **■ Qui décide ce qui est art et ce qui ne l'est pas ?**

Rien n'est finalement moins normé, moins normatif que l'art. Qui donc est en mesure de légitimer les œuvres ?

#### **• Le rôle de garant de l'Etat**

Le premier acteur ayant (se donnant ?) légitimité à apprécier la dimension artistique d'une action ou d'une production est l'Etat. Dans un pays comme la France, le rôle de garant de l'Etat est très fortement intériorisé.

Dans les institutions culturelles qui le représentent comme dans les associations qu'il finance, l'Etat définit ce qui est art (et ce qui ne l'est pas) à travers la mécanique de la labellisation et du subventionnement, à travers la commande publique et les procédures de reconnaissance institutionnelle. Pour une DRAC, subventionner sous-entend définir des critères de légitimité sur l'action, sa qualité et, par conséquent sur l'œuvre d'art elle-même. Dans le domaine de la commande publique, par une collectivité territoriale ou le ministère de la Culture, la réponse apportée oscille généralement entre "le fait du Prince" ou l'opinion la moins dérangeante ; les institutions se retrouvent alors dans la position de jouer le double rôle de commanditaire et de régulateur. Même dans un équipement culturel, où le directeur a été recruté sur la base d'un projet artistique, la programmation est fortement soumise aux attentes et/ou aux résistances des institutions publiques. Ou bien aux lois du marché...

#### **• La mainmise du marché**

L'essentiel du champ de la culture (environ 90%) est produit par les industries culturelles. Le marché de l'art et de la culture armé des puissants relais que sont les médias et la publicité, réduit la culture à un objet de consommation et, surtout, exerce sur les citoyens-consommateurs une forme de domination d'autant plus forte qu'elle n'est pas vécue comme telle.

Le marché développe par ailleurs un choix de produits toujours plus important. Pour autant les produits ne sont pas tous standardisés ni de mauvaise qualité, mais le paysage culturel marchand se caractérise par une très grande variété d'offres, de pratiques et d'usages dont on sait finalement peu de choses.

Ceci est renforcé par les NTIC dont l'irruption massive contourne les formes classiques de sélection des produits culturels et peut avoir des effets néfastes. Dans le champ de l'écrit, par exemple, l'accès à internet permet la publication

sans aucune forme de contrôle ; en dehors des questions de censure ou de déviance, cette évolution remet fondamentalement en cause le droit d'auteur et, face à la prolifération sauvage d'écrits, n'offre aucune garantie sur la fiabilité ou la validité du texte ni sur l'authenticité de son auteur. Les formes de tri, de certification ou de critique des contenus électroniques, tels que les portails, demeurent encore très peu investies.

Comment, dans un contexte culturel qui laisse une large part à l'arbitraire, au démagogique, à la standardisation, voire à une certaine forme de prosélytisme, la culture peut-elle conserver son autonomie et, comme le note Cécil Guitart, sa capacité de subversion ?

Quelle place peuvent trouver les "cultures émergentes" ou les petites formes culturelles qui tentent de s'inscrire en marge, en résistance, ou tout simplement de manière indépendante ?

Comment, enfin, le citoyen peut-il se repérer dans un tel paysage culturel et que génèrent les pratiques et usages qu'il y développe ?

*« La culture administrée embastillée par l'Etat ou par les collectivités territoriales, la culture marchandisée par l'industrie culturelle et la culture médiatisée, toutes ces formes de culture anesthésient les œuvres et génèrent de la pensée unique. Comment faire pour que les œuvres d'art restent intactes, gardent leur charge créative et émotionnelle, leur radicalité et leur capacité de subversion ? » Cécil Guitart, président de Peuple et Culture.*

---

N'y aurait-il pas à envisager la mise en place d'**espaces critiques, associant tous les acteurs concernés, pour étayer la valorisation symbolique de l'œuvre et argumenter des choix artistiques** ? N'est-ce pas là un champ à investir pour l'éducation populaire ?

---

## **I Que génère la confrontation à l'art et comment s'articulent les différentes formes culturelles ?**

Un autre questionnement concerne les effets des pratiques et usages culturels. Des études dressent des bilans ou des évaluations, généralement quantitatifs, mais il est difficile en revanche de repérer l'impact de l'œuvre, sa pertinence et le sens qu'elle revêt auprès d'un public. Quand bien même la fréquentation d'un spectacle ou d'une exposition est élevée, que sait-on du rapport du public à l'œuvre ? Que sait-on par exemple des contenus et de la manière dont se caractérise la pratique audio-visuelle, dont on notait précédemment la forte expansion (atteignant 44h par semaine) ?

Il en est de même des pratiques artistiques amateurs. Elles suscitent un engouement important mais comment s'articulent-elles à d'autres formes culturelles ? Expérimenter une pratique artistique ne conduit pas forcément à la rencontre avec l'œuvre. Un amateur ne devient pas nécessairement spectateur, auditeur ou lecteur.

Par ailleurs, où s'arrête la pratique amateur et où commence la pratique professionnelle ? Cette distinction, qui se situe au cœur du débat

culture/éducation populaire, ne saurait se réduire à une question de statut. Et selon les champs artistiques, le terme même de professionnel recouvre des situations très contrastées : être professionnel au sens de vivre de son art peut-il s'appliquer à toutes les disciplines, à la poésie par exemple ?

Le terme amateur est quant à lui ambigu : il désigne tantôt un goût ou une inclination, tantôt une forme de pratique ou d'activité. Cette ambiguïté consolide une frontière symbolique et l'opposition entre des statuts, alors que la réalité des pratiques dément une telle césure. De nombreux artistes interviennent en effet dans une expérience artistique sans être obligatoirement des professionnels vivant de leur création.

Les cultures émergentes ou urbaines, parce qu'elles dessinent de nouvelles formes d'expression en dehors de cette coupure, sont en ce sens intéressantes à prendre en compte, à analyser du point de vue de leurs spécificités et de leur signification.

---

Dans ce contexte, n'y a-t-il pas à imaginer de **nouveaux modes de médiation permettant d'articuler pratiques, rencontre et diffusion culturelle** ?

Sur la distinction entre amateurs et professionnels, ne faudrait-il pas travailler à l'élaboration de **statuts intermédiaires en mesure de répondre aux situations diverses que la réalité des pratiques recouvre aujourd'hui** ?

---

## ■ Où rencontre-t-on l'art ?

Au-delà de ce qu'est l'art et de ce qu'il produit, une question sous-jacente est fondamentale, celle de l'espace. Où l'art se rencontre-t-il ? Accéder à la culture, c'est accéder à un lieu. Que se passe-t-il sur un territoire et comment les termes de travail artistique et de création sociale se déclinent-ils à l'échelon d'un territoire donné ?

La dimension territoriale pose un certain nombre de problèmes. En premier lieu, certaines zones rurales sont marquées par l'absence ou la quasi-absence de ressources. De plus, le manque de coordination et de cohérence entre les différents échelons territoriaux (commune, canton, pays, département, région...) et les politiques culturelles menées à chaque niveau, tend à freiner les initiatives culturelles, notamment associatives, qui pourraient s'y développer. Par ailleurs, certaines institutions se trouvent confrontées aux limites générées par le fait d'avoir identifié des lieux réservés où devait se rencontrer l'art.

---

- La création d'**espaces nouveaux pour l'action et la diffusion culturelles** s'appuyant soit sur **des modes itinérants**, soit sur **des lieux physiques combinant différents types d'approches**, d'une part,

- et la mise en place progressive de **plates-formes de ressources culturelles fonctionnant en réseau** pour faciliter l'accès à la culture et réduire les inégalités géographiques, d'autre part, ne constituent-elles pas des éléments de réponse aux problèmes posés par les questions d'espace et de territoire ?

# Des expériences porteuses d'innovation

Le texte de cette partie s'appuie sur les interventions suivantes :

- Emmanuelle Dubus, chargée de l'animation du relais artothèque et de l'artobus, Peuple et Culture Corrèze
- Manée Teyssandier, présidente de Peuple et Culture Corrèze
- Marc Pataut, photographe
- Line Colson, responsable de la Boutique d'écriture, Peuple et Culture Languedoc-Roussillon
- Jean-Paul Michallet, écrivain à la Boutique d'écriture
- Hervé Piekarski, écrivain à la Boutique d'écriture
- Nadine Etcheto-Tharel, Conseillère pour le livre et la lecture, DRAC Languedoc-Roussillon, ainsi que sur les réactions des participants et débats que ces interventions ont suscités.

## **I. Peuple et Culture Corrèze - Relais de l'artothèque du Limousin**

Les artothèques fonctionnent sur le même principe que les bibliothèques, avec un fonds composé d'œuvres d'art. Elles proposent le prêt individuel ou collectif et peuvent aussi intégrer des actions pédagogiques en partenariat avec des écoles et des associations locales.

Parmi les quelque cinquante artothèques existant en France, celle du Limousin présente un certain nombre de particularités :

- elle possède le fonds le plus important, soit 3.000 œuvres datant des 50 dernières années,
- un relais est organisé sur l'ensemble du territoire limousin,
- elle a été créée sous l'impulsion du Conseil régional du Limousin qui finance son fonctionnement, sans aucune intervention de l'Etat,
- un cofinancement original a été mis en place à travers la création, initiée par un élu, d'un fonds de mutualisation, le FACIM (les communes adhérentes versent chaque année 1 franc par habitant) permettant l'achat de nouvelles œuvres pour compléter la collection de l'artothèque.

Le relais de l'artothèque en Corrèze a été confié, en 1991, à Peuple et Culture Corrèze, association localisée à Tulle, une petite ville de 17.000 habitants dans un pays très rural. Plusieurs raisons ont motivé ce choix. Tout d'abord, l'association développe en Corrèze des actions de sensibilisation à l'art contemporain depuis les années 80. Elle dispose ensuite d'un important réseau humain d'adhérents, d'élus, de citoyens actifs dans d'autres associations..., constitué tout au long de ses presque cinquante années d'existence. Enfin, Peuple et Culture Corrèze est une association non spécialisée dans l'art contemporain mais qui intervient dans d'autres domaines de la culture.

A son démarrage, l'artothèque du Limousin centrait son action sur les prêts, soit auprès d'individus, soit en direction d'écoles, de communes et d'associations locales. Ce mode de fonctionnement a très vite rencontré des limites en raison d'un manque de moyens et, surtout, de l'épuisement des personnes éloignées, contraintes de parcourir des dizaines de kilomètres jusqu'à Tulle pour se "réalimenter" en art. Peuple et Culture Corrèze a alors pris l'initiative de faire évoluer le travail dans le sens d'**une meilleure prise en compte du territoire rural en dotant l'artothèque d'une fonction itinérante.**

Financé par la région et divers partenaires (structure d'aménagement du territoire, réserve parlementaire), le nouveau dispositif prévoit :

- un jeu de panneaux très spécialisés permettant d'aménager et de transformer n'importe quel lieu en salle d'exposition temporaire,
- un bus, dit "artobus", permettant d'aller à la rencontre des "usagers",
- un emploi spécialisé destiné à animer et mettre en œuvre les nouvelles modalités de travail.

## **I Développement culturel et médiation en territoire rural**

A l'aide de l'artobus qui se déplace dans les communes de Corrèze, Peuple et Culture développe des actions de médiation et de diffusion auprès d'écoles, d'associations et de groupes de citoyens, faisant sans cesse évoluer ses interventions au fur et à mesure de l'émergence des demandes particulières que ce travail contribue à susciter. Sa vocation principale est d'aller à la rencontre et de toucher un public qui, contrairement à celui des centres d'art, n'a jamais été en contact avec l'art contemporain.

Les principaux résultats de cette expérience mettent en évidence des formes de diffusion et/ou médiation de l'art contemporain adaptées à un territoire donné.

### **• Dynamisation de la vie culturelle locale**

Créer la rencontre avec l'art en l'amenant là où sont les populations (plutôt que de faire venir celles-ci là où est l'art) peut créer une dynamique locale. L'expérience menée à Lignac montre comment l'appui apporté à une petite initiative de mobilisation citoyenne peut avoir des répercussions importantes en termes de développement culturel local.

Pour répondre au souhait d'un groupe informel d'habitants de Lignac, petite commune de 400 habitants, d'accéder aux œuvres de l'artothèque sans qu'il existe de structure adéquate le leur permettant, l'idée est venue de faire exister un "relais du relais artothèque" dans la petite bibliothèque du village en mettant à leur disposition un stock d'une trentaine d'œuvres d'art, renouvelé tous les six mois. Cette initiative en a généré toute une série, transformant Lignac en petite capitale culturelle de Corrèze : les habitants ont organisé des expositions sur place puis se sont mis à développer des soirées-lecture, du théâtre et des concerts ; spontanément, de nouvelles personnes et établissements (écoles, lycées) ont adhéré à la démarche contribuant à faire naître d'autres projets (théâtre en pleine campagne, actions d'exposition...). Toutes ces actions ont abouti à la constitution d'un réseau sur place et à la création d'un relais aujourd'hui autonome.

### • **Modes d'appropriation de l'art contemporain**

Lorsque le relais artothèque fonctionnait comme un lieu fixe, un certain type de population seulement le fréquentait. L'artobus, associé une démarche inscrite dans la durée, a permis de toucher d'autres personnes et de favoriser une confrontation directe avec l'art contemporain.

Dans la commune de St-Martin la Méane, par exemple, un relais constitué par l'Amicale laïque a donné lieu à l'organisation sur la commune de quatre expositions en deux ans. Les habitants de tous les villages environnants se sont mobilisés. Les expositions ont fait naître de fortes réactions spontanées face à un domaine artistique jusqu'alors peu, mal ou pas connu du tout ; qu'elles valident, légitiment ou au contraire critiquent les œuvres, ces réactions étaient toujours empreintes d'une authenticité d'autant plus grande qu'elles n'étaient pas influencées par le marché de l'art ni par les milieux artistiques avertis. Ce type d'expérience, contribuant à l'appropriation et surtout à la désacralisation de l'art, a déclenché chez certains une envie de prolonger cette découverte par la pratique artistique.

### • **Liens entre éducation, pratique et diffusion artistiques**

L'expérience du collège de Lassarac met en évidence un travail de diffusion venant appuyer un atelier de pratique.

Dans la perspective de mettre en place un atelier de gravure avec les élèves motivés en dehors du temps scolaire, un professeur d'arts plastiques du collège local de Lassarac a demandé à l'artothèque de lui fournir des œuvres d'artistes en gravure que les collégiens pourraient venir consulter. Tout au long de l'année, un travail combinant découverte des œuvres et apprentissage des techniques de la gravure a été mené avec ces élèves en partenariat avec l'artothèque.

Le résultat était étonnant : à partir d'un exercice a priori technique - une image précise à réaliser en gravure - l'imaginaire a pris le relais ; ce travail a abouti à une exposition en fin d'année.

## **II. Peuple et Culture Corrèze - Visage/paysage du pays de Tulle**

Poursuivant sa démarche de sensibilisation à l'art contemporain en territoire rural, Peuple et Culture Corrèze a expérimenté, à côté de l'approche relativement classique de l'artothèque et de l'artobus, de nouvelles formes de médiation, d'appropriation mais aussi d'expression culturelle.

Plutôt que de se limiter à l'organisation d'expositions, il a paru intéressant d'inciter des artistes à venir travailler sur place, à intervenir en milieu ouvert, à rencontrer la population et, au travers d'une création artistique, à tenter de capter des éléments spécifiques de la réalité du pays de Tulle. C'est ainsi qu'un partenariat noué avec le photographe Marc Pataut a permis d'expérimenter d'autres méthodes de travail donnant corps à une nouvelle forme de commande qui dépasse le simple relais entre un travail artistique et un public.

*« Entre la commande publique traditionnelle - dont les résultats monumentaux ornent nos autoroutes, pour le meilleur et le pire - et*

*l'œuvre d'art dite "autonome", fabriquée spécialement pour le musée et vouée par son cadre institutionnel à une contemplation privative, il s'ouvre aujourd'hui une troisième voie, celle d'une pratique artistique rattachée directement à l'espace public par des procédures de participation et d'échange, mais capable en même temps de produire des formes exemplaires qui restituent les traces subjectives d'une expérimentation sociale. Ainsi élargie par des articulations entre le politique et l'esthétique, l'initiative peut jouer un rôle dans les transformations sociales que nous vivons aujourd'hui sous la pression des phénomènes de mondialisation économique.* » texte de Brian Holmes.

Tout a commencé par une rencontre entre Manée Teyssandier, présidente de Peuple et Culture Corrèze, et Marc Pataut à l'occasion d'un voyage organisé par l'Union Peuple et Culture à la Documenta de Kassel en 1997 où il présentait un travail réalisé sur le terrain du Cornillon, une ancienne zone industrielle de la banlieue nord de Paris où s'est ensuite construit le Stade de France pour la coupe du monde de football. Marc Pataut est d'emblée sensible au travail d'éducation populaire de Peuple et Culture Corrèze qui, à ses yeux, renvoie à des formes d'action menées dans les années 50, 60 et 70 et qui restent au cœur de son travail. Un projet commun se met en place.

Sur une durée de deux ans, ils travaillent sur la notion de pays en faisant le pari qu'une approche artistique intime peut faire émerger l'expression de l'identité (sociale, culturelle...) d'un territoire ; finalement, qu'une démarche sensible peut rejoindre et croiser une démarche politique.

Plusieurs aspects de cette expérience sont intéressants à souligner.

## **■ La recherche d'une forme artistique**

Principale spécificité de ce travail : Peuple et Culture Corrèze et Marc Pataut s'entendent avant tout sur la démarche, laissant la forme se construire au fur et à mesure du déroulement du projet, mettant ainsi l'accent sur le processus avant d'envisager le produit.

### **• Une exposition en début de parcours pour déclencher une dynamique**

Généralement, l'exposition d'un travail photographique vient en fin de parcours, comme l'aboutissement d'un projet. Ils ont choisi ici de détourner les convenances en concevant l'exposition comme point de départ, comme déclencheur d'une dynamique, et ont organisé "Sortir la tête", dont l'intitulé fait référence à l'encaissement de la vallée de Tulle.

*« L'exposition "Sortir la tête" s'articulait autour de travaux que j'avais réalisés avant avec des lycéens, avec des chômeurs, ainsi que des travaux d'atelier des Beaux Arts de Paris (une partie de nos publications), une vidéo, une bibliothèque "poubelle", constituée de tous les ouvrages qu'on ne trouve plus sur le marché.*

*Ceci m'a permis d'amener mon univers, de lier une relation de confiance avec les gens de Peuple et Culture, de venir sur le terrain pendant un*



*certain temps sans faire de photos. En rencontrant les gens, j'ai pu m'attacher à cette idée de pays, de territoire, de "pensée en archipel" plutôt qu'en continent, et travailler de proche en proche, concept très intéressant pour la photo. » Marc Pataut.*

• **Une approche du rapport au territoire à partir du témoignage**

A partir de là, Marc Pataut mène un travail d'approche du territoire par touches successives. Des réunions sur le monde paysan et l'agriculture sont organisées, ainsi que des rencontres avec des "personnages" du coin. Une première vidéo est réalisée sur un de ces "personnages", un paysan néo-rural qui élève des chèvres angoras au milieu des vaches limousines de la région. Un réseau de personnes se constitue peu à peu, et Marc Pataut les filme, les interviewe, retranscrit leurs témoignages puis réalise leur portrait. Les textes des interviews sont travaillés par l'atelier théâtre de Peuple et Culture Corrèze.

*« Ma tâche est de faire ce que je sais faire : renvoyer aux autres une image d'eux-mêmes, les idéaliser en évitant de me mystifier (de me raconter de belles histoires à leur sujet, sans eux). Je peux produire une forme poétique à habiter : un "espace" comme on le dit des installations. Pour que cette forme devienne politique, il faudra que des femmes et des hommes de ce "pays" que nous essayons de définir soient présents et actifs, qu'ils "sortent la tête". Je peux les aider à mieux se voir, à se reconnaître, je peux faire apparaître des personnages qui seront des acteurs, dans tous les sens du mot, et je peux intensifier et contribuer à élargir la scène locale, comme le font Manée Teyssandier avec Peuple et Culture ou les militants de la Confédération paysanne quand ils essaient de coordonner leurs luttes dans le "pays" avec d'autres luttes nationales et internationales. » Marc Pataut (in Des territoires en revue, n°2, octobre 1999, Ecole nationale supérieure des beaux-arts).*

• **La recherche d'une mise en exposition, reflet du "visage" du territoire**

Ces trois types de support (vidéo, texte, photo) servent de base à la création d'une nouvelle exposition dont la structure et le mode d'accrochage sont conçus pour lui permettre d'être itinérante, à la manière d'un "maquis volant".

*« Pour s'adapter à tout type de lieu, nous avons fabriqué une structure en L de 6 mètres sur 3, comportant un rail posé à 1,5 mètres du sol sur lequel les photos étaient disposées dos à dos (avec l'idée de montrer et cacher quelque chose simultanément). D'autres photos étaient posées au pied du mur, comme dans un atelier de peinture, et chacun pouvait les manipuler à son gré. Ainsi, les photos manipulées changent de place, en couvrent d'autres, inventent un territoire. Ce L donnait vraiment l'idée de ce qu'est un territoire multiple, avec des paysages, des vaches, des hommes, des portraits... Sur un autre mur de 2 mètres de large, nous avons épinglé toutes les interviews. (...) Il y avait la parole d'un côté, les images de l'autre, et entre les deux : un espace, où pouvaient se passer des choses.*

*Nous avons également fabriqué un "cantou", une cheminée à l'ancienne où*

*on peut s'asseoir face à face et discuter ; un espace qui donne envie de se parler. Nous avons créé un cantou numérique où était diffusée la vidéo que nous avons faite. » Marc Pataut.*

L'exposition se déplace dans trois lieux : à la La Boîte en zinc, salle de spectacle nouvellement créée en pleine campagne dans la commune de Chanteix, dans la grange d'un agriculteur et à l'assemblée communale de Sérillac.

Dans chacun de ces lieux, le vernissage de l'exposition est conçu comme un temps fort, l'intérêt étant que se produise à ce moment-là, dans cet espace-là, quelque chose de particulier du fait de la présence des personnes impliquées de près ou de loin dans le travail mené par Marc Pataut depuis son démarrage.

## **I Interroger les notions de peuple et (d'auto-constitution) de public(s)**

A travers un travail centré sur le rapport à l'humain et caractérisé par un tel ancrage territorial, il y a également la volonté d'interroger la notion de peuple et la manière dont elle s'incarne aujourd'hui : non plus comme une force constituée qui parle d'une seule voix mais plutôt comme l'explosion de publics multiples.

Cette interrogation renvoie aussi à l'opposition spectateur/acteur. Marc Pataut aime à rappeler que son premier public est celui dont il fait le portrait. Une manière de faire émerger un public qui s'auto-constitue en marge des procédures normalisées.

*« Nous avons envie de retrouver une ambiance comparable à celle qui animait le festival de théâtre de Nancy dans les années 70, cette notion de public agissant, d'action permettant aux gens de se rencontrer et pouvant avoir des répercussions ailleurs. Nous avons tenté de créer un lieu non pas pour montrer le pays, mais pour le faire apparaître. » Marc Pataut*

En s'attachant aux personnes, à leur vie, leur itinéraire, leurs luttes, leurs sensibilités et leurs souffrances, l'expérience menée dans le pays de Tulle a incontestablement bousculé des représentations, permis aux gens de se réapproprier une mémoire et une parole, créé des liens et des envies. A l'image de cet agriculteur qui a accueilli l'exposition dans sa grange : il n'a pu se remettre au travail qu'au bout de 15 jours tant il était occupé à faire le tour des habitants de sa commune pour discuter avec eux !

## **I L'inscription dans la durée comme élément structurant de la nature du projet**

Au départ de la collaboration, Peuple et Culture Corrèze souhaitait que Marc Pataut produise une exposition en 6 mois. Il s'y est opposé, à moins de présenter un travail déjà prêt, plus ancien. Ensemble, l'association et l'artiste ont donc décidé de remettre l'exposition à l'année suivante et se sont engagés dans un travail inscrit dans la durée. La durée étant conçue non pas seulement comme le moyen de "prendre son temps" mais comme une dimension centrale inhérente à la nature même du projet.

*« Cette inscription dans la durée m'a permis de faire des choses que je ne me serais pas autorisé à faire autrement. Par exemple, je me suis retenu pendant très longtemps de faire des photos, je ne savais même pas s'il y aurait des photos au bout du compte. C'est le travail qui m'a donné la forme, non l'inverse, ce qui est rare. En même temps, ceci constituait une réelle aventure : pendant deux ans, nous avons travaillé sur un objet dont nous ne connaissions pas la forme. Pour moi, c'était formidable de trouver des gens qui acceptent ça. » Marc Pataut.*

Une manière de travailler certes déstabilisante car elle remet en cause les habitudes - Manée Teyssandier a fini par demander à Marc Pataut : " Mais quand te mets-tu à faire des photos ? ". Mais, au bout du compte, l'équipe de Peuple et Culture Corrèze dit avoir été transformée par ce travail qui réinterrogeait et refondait d'une certaine manière la notion d'éducation populaire, les approches et les réseaux de l'association.

La durée permet de travailler en profondeur sur le processus, le lien humain et l'évolution des représentations. L'éducation populaire a à affirmer et valoriser ce savoir-faire spécifique d'autant plus que les Centres d'art ou les DRAC produisent, en tant que professionnels, de "meilleures" expositions.

Peuple et Culture a pu conduire cette expérience grâce aux financements apportés par la DRAC, le Conseil régional, la Caisse des Dépôts et, pour la première fois, le Conseil général de la Corrèze. Il reste néanmoins difficile de convaincre les partenaires financiers de l'importance de la dimension temporelle et, surtout, du fait de privilégier le processus et non le produit. L'obtention d'un financement public entraîne une obligation de résultat. A fortiori dans le cadre d'une production plastique dont l'exposition, avec tout le rituel social lié au vernissage, représente le résultat par excellence.

---

Comment obtenir que les partenaires institutionnels acceptent de **financer une action expérimentale de longue durée dont on ne sait pas exactement ce qu'elle va produire** ? S'agissant d'une action artistique inscrite dans un champ social en mouvement, n'est-on pas dans un domaine qui présente quelques similitudes avec celui de la recherche ? Les chercheurs, dont le statut est certes davantage reconnu que celui des artistes du fait de leur bagage universitaire, disposent de crédits non affectés (sorte de "chèque en blanc") pour mener à bien leurs recherches. Ne pourrait-on pas imaginer un principe identique pour les actions culturelles expérimentales ?

---

## **■ Comment prolonger ou démultiplier une expérience exemplaire ?**

L'originalité d'une démarche qui, pour exemplaire qu'elle soit, est en même temps fortement inscrite dans un territoire donné pose la question de sa transférabilité dans un autre contexte.

Comment ce travail peut-il être connu et vu ailleurs ? Ce qui a fonctionné dans le pays de Tulle peut-il fonctionner ailleurs ? Comment des projets de ce type peuvent-ils, non pas se reproduire à l'identique, mais trouver des prolongements,

susciter d'autres actions, inspirer d'autres circuits culturels, nourrir la réflexion de responsables d'équipements culturels qui restent dans des modes de fonctionnement très classiques ?

Un projet s'inscrit dans cette perspective. Il s'agit d'amener le travail fait à Tulle dans un lieu d'art contemporain, l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris. Une exposition y sera organisée à l'automne prochain dans le prolongement du séminaire hebdomadaire des Beaux Arts au sein duquel Marc Pataut s'investit depuis son démarrage en 1994.

Ce projet présente l'intérêt - rare, atypique - de transférer, de rendre visible un travail artistique ancré dans le champ social, mené selon une démarche d'éducation populaire, dans un lieu où tout est art. Et, loin de dessaisir Peuple et Culture d'un travail fait en commun, de l'y associer.

### **III. La Boutique d'écriture - Peuple et Culture Languedoc-Roussillon**

Créée il y a dix ans, la Boutique d'écriture est un projet fabriqué à plusieurs. Il s'agissait au départ de sortir de la logique d'une structure commanditaire, d'artistes intervenants et d'une institution qui finance, pour parvenir à une autre distribution des rôles. Et dépasser ainsi l'idée que les enjeux de création sont du ressort des écrivains, que la question des publics revient à l'éducation populaire et que celle des dispositifs et des financements est l'apanage des institutions.

La Boutique d'écriture est un lieu permanent d'écriture, situé à Montpellier (à la Paillade jusqu'en 1999, à Figuerolles aujourd'hui) comme il pourrait l'être n'importe où ailleurs. Mixité et hétérogénéité y sont à l'honneur : mélange des publics, des disciplines artistiques, des approches, des réseaux (du local au global, du Nord au Sud...).

C'est donc un lieu où un ensemble d'activités s'entremêlent et différents enjeux se croisent - artistiques, sociaux, pédagogiques, internationaux - non pas en s'instrumentant les uns les autres mais en se confrontant et en se fécondant mutuellement.

Elle est à la fois un lieu de proximité (ateliers de pratique, lectures, rencontres...), un espace de transmission (création d'outils pédagogiques, formation : ateliers à l'IUFM, participation à la mise en place d'un diplôme universitaire sur les ateliers d'écriture), un lieu ressource (contacts, information, base documentaire contenant 10 ans d'écriture stockés) et un réseau.

Elle refuse d'être un milieu approprié par un groupe social ou un autre, avec l'enfermement idéologique que cela suppose, mais est ouverte à n'importe qui et s'efforce de "rechercher en permanence le déséquilibre".

*« Lorsqu'on nous demande quel est notre "public cible", nous répondons, faute de mieux, un "échantillon INSEE". Lorsqu'on nous demande qui vient réellement aux ateliers et autres activités, nous ne savons répondre que par une énumération absurde et fidèle : une employée de banque, un SDF, un séminariste défroqué, des gamines gitanes, des*

*"RMistes", des grands-mères, des étudiants, des personnes-à-mobilité-restreinte-en-fauteuil-roulant-nécessitant-des-claviers-pour-écrire, une conseillère Jeunesse et Sports, une mamie gitane, des illettrés, des enseignants, les voisins, un stagiaire de l'Unesco. Une population donc, plus qu'un public, aussi disparate que celle comprenant vous et moi, qui fréquente les gares, les hôpitaux ou la Sécu. » Line Colson ("Peuple et public", in Territoires, n°413, décembre 2000).*

La Boutique d'écriture travaille en permanence avec deux écrivains. En permanence parce qu'il importe de s'engager dans quelque chose dont on ne sait pas à l'avance ce que c'est et ce que cela va produire, dans une prise de risque partagée dans la durée. Avec deux écrivains pour éviter l'effet de modèle et de fascination, et pour avoir deux propositions différentes simultanées.

En cohérence avec la volonté de relier et croiser les démarches, les personnes et les lieux, la Boutique d'écriture a créé le réseau **Boutik & Co**. Ce réseau international, dont la charte a été signée l'été 1999, s'est constitué au fil de rencontres et d'affinités spontanées, autour de lieux permanents d'écriture et d'autres pratiques artistiques. Il regroupe à ce jour trois Boutiques d'écriture qui se sont créées, en référence directe à l'expérience menée par Peuple et Culture à Montpellier, à N'Djamena au Tchad, à Oujda au Maroc et à Tournefeuille près de Toulouse, et des structures existantes - le théâtre du Merlan de Marseille, la scène nationale le Manège à la Roche-sur-Yon et l'association Oscura autour des sténopés. Tous ces lieux ont en commun d'être des projets durables, portés par des artistes et des professionnels de la culture, qui mêlent différents types de publics et accordent une attention particulière à la "commande sociale" (voir, en annexe, le texte de la charte du réseau Boutik & Co).

L'expérience de la Boutique d'écriture soulève un certain nombre d'enjeux et d'interrogations.

### **■ Enjeux artistiques : *parvenir à ce que les mots nous disent***

Dans le cadre des ateliers de la Boutique, la pratique de l'écriture n'est pas conçue comme un instrument au service de l'expression identitaire ou de la maîtrise de la langue, même si elle peut aussi avoir cette fonction. L'enjeu – artistique – se situe dans une remise en jeu de son existence.

Le langage et la pensée sont inféodés à l'idéologie dominante, aux usages codés et normés, à des systèmes de pensée intériorisés et digérés. "Toute langue est fasciste à partir du moment où elle nous force à aller où elle veut", dit Roland Barthes.

L'expérience de l'écriture, sous certaines conditions, est ce qui permet de libérer la langue de ces carcans, de la laisser fuir, insoumise, dans un nouveau territoire inconnu. De cette fuite, naît un déplacement, une bousculade, une remise en cause, en question de ce que l'on est soi-même.

*« Les maîtres du dictionnaire le savent bien, le langage est la demeure du pouvoir. Un pouvoir qui rejette tout à la périphérie de l'existence, qui nie*

*toute existence, et plus encore toute accession au langage. Il est impossible de se débarrasser du langage sans se débarrasser de ce qui le cache et le garantit, sans mettre à nu sa vérité. La littérature du pouvoir continue de pulluler. Pourtant, c'est bien notre langage déchu qui porte en son sein le germe de sa libération. Un autre lexique se dégage, celui de notre rapport au monde vivant, véritablement vivant. Mais comment parvenir à ce vivant-là, à cette subversion qui ferait que le langage une fois pour toutes serait non plus une représentation, un code, une ombre de nous-mêmes ? L'écriture est souverainement libre dans la mesure où elle ne respecte pas le tout du langage. Seule, alors, elle décime toute arrogance de système, elle ne se dégrade pas, elle déplace, violente, elle anticipe un état de pratique de lecture où le désir circule, non la domination. » Jean-Paul Michallet.*

Pour Jean-Paul Michallet, l'un des écrivains intervenant de la Boutique, on ne peut parler d'écriture sans parler d'existence. L'enjeu est donc bien de ne pas laisser la langue nous mener où elle veut mais de parvenir à ce que les mots nous disent.

Dans l'écriture, l'énoncé délivre, non pas une information comme dans le journalisme, mais un rythme qui devient sens, que ce soit un concept, un paysage, une émotion ou une idée. Gilles Deleuze, dont la pensée a fortement marqué l'expérience de la Boutique d'écriture, l'exprime de cette manière : "Ecrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier même des contrées à venir".

Expérimenter l'écriture est une aventure qui consiste à chercher à fabriquer quelque chose dont on ne sait rien au départ ; le risque et la probabilité en sont les moteurs. Une aventure sans frontières dont l'enjeu repose tout entier sur l'existence.

## **■ Enjeux pédagogiques : quelle transmission de l'expérience artistique ?**

Il semble donc que se produise, dans le cadre d'un atelier de pratique d'écriture animé par un écrivain, quelque chose permettant de toucher, de saisir ce qu'Hervé Pierkarski, le second écrivain de la Boutique, nomme l'inassimilable. Peut-on parler alors d'un enseignement sous-jacent à l'expérience artistique ? Dans quelles conditions y parvenir ? Est-ce que cela peut s'enseigner ? Est-ce que quelqu'un peut l'enseigner ? Est-ce que l'artiste, l'écrivain, peut être cet enseignant ? Des questions qu'Hervé Piekarski soulève et auxquelles il tente de répondre.

*« Ce qui ne peut s'enseigner peut-il faire l'objet d'un enseignement ?  
Ce qui n'a jamais pu, ne pourra jamais s'enseigner peut-il, pourra-t-il un jour faire l'objet d'un enseignement ? Cela s'est-il déjà produit, où, avec qui ? L'art, un certain type d'art, est-il cet enseignement ? Cet art relève-t-il du ministère de la Culture ? Relève-t-il de l'éducation*

*populaire ? L'existence qui ne doit rien à l'être peut-elle être transmise ? Peut-elle être vécue ailleurs que dans une solitude sans nom et sans image ? Pouvons-nous connaître la chance d'une relation hors du social ? Est-il possible pour l'art de suspendre le social, de suspendre notre humanité, de suspendre l'être ? Une amitié est-elle possible avec le dehors ? Une amitié est-elle possible avec ce qui ne nous regarde pas, avec l'inassimilable, avec ce qui en nous ne se laissera jamais saisir ? (...)*  
*Ma découverte politique : le plus difficile peut être transmis, peu importe à qui.*  
*Ma découverte morale : le plus difficile doit être transmis, peu importe à qui.*  
*Ma découverte expérimentale : le plus difficile est transmission.*  
*Enseignement, relation, confiance pure, peu importe à qui. » Hervé Piekarski.*

La posture d'écrivain crée la possibilité d'une transmission spécifique fondée sur l'écriture comme l'espace et le temps d'un autre rapport au langage libéré des habitudes et des normes. Cette affirmation soulève des interrogations. Les ateliers doivent-ils être conduits par des écrivains ? Les animateurs d'atelier peuvent-ils faire le même travail ? Qui est écrivain, qui ne l'est pas ? Quel est le statut de l'écrivain qui conduit un atelier d'écriture : est-il animateur, artiste intervenant, enseignant ?

Plus fondamentalement, quelle est la légitimité de cet "enseignement" qu'est l'expérience artistique ? La plupart du temps, les artistes sont légitimés par l'institution culturelle exclusivement par rapport à leur œuvre. Dès que se pose la question de la transmission, se pose aussi celle de la légitimité pédagogique de l'artiste face à l'institution culturelle. Si l'on reconnaît cette légitimité, on peut avoir, comme c'est le cas à la Boutique d'écriture, une vision différente de la lutte contre l'illettrisme dans laquelle on privilégie le passage à l'acte, c'est-à-dire la référence à l'expérience personnelle forte de l'écriture, sans passer par un appareillage pédagogique ni par une échelle normée de niveaux qui situe les personnes les unes par rapport aux autres.

Hervé Piekarski propose en ce sens la création d'une école dédiée à ce type d'apprentissage. A partir du travail qu'il a conduit en ateliers d'écriture, il a la conviction d'enseigner sur quelque chose qu'il ne connaît pas ni ne comprend mais qu'il maîtrise. La langue est complexe. Dans un processus d'apprentissage, on a le plus souvent tendance à la simplification alors que l'expérience de la complexité est une étape nécessaire. Dans le système éducatif actuel, seuls les universitaires ont le droit à la pensée complexe ; les autres en sont exclus.

Aussi, souhaiterait-il mettre en place une école pour enseigner cela, la complexité et l'inassimilable. Car, dit-il, "si l'on ne fait rien, tout ce pan d'inassimilable, sera pris en otage par les sectes ou les ersatz de spiritualité".

*« Si l'effort, l'interrogation, l'investissement, y compris libidinal, porte sur l'enseignant/le professeur, ou sur l'enseigné/l'étudiant/le public, alors vous aurez de grandes chances de rester dans l'idéologie des idées reçues, du savoir ce qu'est le public, ou doit, devrait être. Nous savons tous trop bien ce qu'est notre public. Ce savoir nous rattrape sans cesse,*

*nous marque à la culotte. Ne m'a jamais intéressé que l'enseignement, que la matière transmise. Le plus difficile : la recherche d'une forme quand ce que nous sommes a capitulé. Là seulement, l'œuvre est possible. L'œuvre, et non la seule production technique de connaissances ou de plaisirs. Se pose la question de l'après-Boutique d'écriture. Je ne suis pas artiste intervenant. Je suis professeur. Je voudrais pouvoir réhabiliter, sauver les mots de professeur, d'étudiant, d'école. Je voudrais créer une école où l'inassimilable soit transmis, donc vécu, relaté. Une école non seulement du savoir mais de la création, une expérimentation amicale, l'expérimentation d'une amitié, la plus exigeante qui se puisse, avec l'inassimilable. Non diplômante, hors Education nationale, non qualifiante, multidisciplinaire, qui pose aussi et socialement la question de la mort. Une école de la recherche transmissible d'une forme. » Hervé Piekarski.*

(L'intégralité de l'intervention en 5 points d'Hervé Piekarski figure en annexe.)

## **I Statut des textes produits : de l'écriture à la publication, de la pratique amateur à la création d'œuvre ?**

Selon Hervé Piekarski, "Ecrire, c'est chercher une phrase". Une forme. La réussite parfaite de l'écriture d'une lettre. Ecrire n'a d'autre but que de se libérer de l'aliénation qu'exerce la société sur l'écrit. Et cette forme a pour fonction d'être trouvée bien avant d'être diffusée. Là est l'enjeu central des ateliers d'écriture de la Boutique.

Les questions relatives au statut des écrits et aux prolongements des pratiques dans la sphère "professionnelle", sont périphériques. Pour autant elle ne sont pas évacuées par les responsables de la Boutique d'écriture.

Savoir si la pratique d'écriture se poursuit ou non à l'extérieur de l'atelier, si elle donne lieu ou non à un autre type d'écrit, voué à être publié, est une interrogation fréquemment renvoyée à la Boutique d'écriture, comme si ce passage allait de soi concernant l'écriture, tout au moins de manière plus systématique que pour d'autres pratiques artistiques amateur comme la musique ou la peinture. Dans la réalité, la plupart des gens qui viennent à la Boutique ne souhaitent pas être publiés. Certains se lancent dans l'écriture dans ce but mais ce n'est pas le rôle de la Boutique de les accompagner dans cette démarche.

La question du pas entre la pratique d'écriture "amateur" et la création d'une "œuvre", du passage entre écrire temporairement et se mettre en posture d'écrivain et en faire son but (et moyen d'existence), cette question n'est donc pas du ressort de la Boutique.

L'espace de création qu'est l'atelier d'écriture joue en effet comme un espace autonome et délimité géographiquement. Il est l'expression d'une aventure et d'une prise de risque partagées. En revanche, l'engagement dans un risque individuel n'est pas supporté par l'atelier mais se prend seul ou ne se prend pas. Quant à la question du statut de cette production artistique, elle renvoie à celle de la légitimation de l'œuvre en tant que telle. Et à celle des récepteurs : qui s'autorise à recevoir un texte ou une image qui n'a pas été auparavant légitimé(e) ? Le lecteur/spectateur se dote alors d'une autorité personnelle quant à l'appréciation du texte ou de l'image.



En revanche, la question du partage (à distinguer de celle de la diffusion) et, plus encore, du devenir des textes produits, concerne la Boutique d'écriture.

Les textes des ateliers sont partagés : lus, entendus au sein de l'atelier ou au cours de lectures publiques, repris par extraits pour en faire des affiches puis archivés et rendus disponibles pour tous. La circulation a lieu sans que cela pose de problème. Il n'en est pas de même de la publication qui, elle, change la nature et le statut du texte. Editer ou publier confère obligatoirement au texte un statut au regard du fonctionnement de l'écrit dans notre société, du marché du livre et du mythe de la littérature, particulièrement en France. Que faire alors de ces textes en dehors d'un produit sur le marché ? Comment susciter une réception commune et un dialogue autour de cette production ? Comment réintégrer une parole sociale dans l'espace public ?

### **■ Pratique individuelle, pratique collective ? Pratique d'écriture, pratique de lecture ?**

Pratiquer collectivement l'écriture au sein d'un atelier ne signifie pas écrire collectivement. Aux yeux des acteurs de la Boutique d'écriture, l'écriture collective est une illusion, écrire ne peut être autre chose qu'une pratique solitaire. La dimension collective joue toutefois un rôle dans l'atelier, de l'ordre d'une prise de risque que l'instauration d'une communauté autorise et conforte.

De la même manière, la pratique d'écriture ne conduit pas forcément à la lecture ; l'atelier d'écriture n'a pas pour vocation de fabriquer des lecteurs, même si, encore une fois, des passerelles se créent ou des nœuds se desserrent.

Les séances d'écriture sont toujours alimentées par des lectures et des références artistiques émanant d'autres champs (peinture, musique, philosophie). Par ailleurs les lectures à haute voix développent au sein de la Boutique une compétence collective d'écoute et d'attention. Ce sont autant d'éléments qui peuvent susciter ou renforcer le désir de lire.

Pour autant, le transfert vers une pratique individuelle n'est pas évident à déterminer. Il n'est pas systématique en tout cas, dans la mesure où le principal facteur de rejet de la lecture est son caractère solitaire.

Toutefois, lorsque des participants aux ateliers d'écriture deviennent des lecteurs, il est étonnant de constater qu'ils ne suivent pas la progression "classique" qui va du roman facile à des ouvrages plus complexes sur le plan du style ou des contenus ; ces lecteurs sautent des échelons de difficulté et remettent ainsi en cause les critères d'accessibilité en usage dans le domaine du livre et de la lecture.

### **■ Quand l'expérimentation devient un projet durable**

La durée modifie profondément la nature même du projet.

A travers l'implication des personnes, les pratiques amateurs changent de nature quand elles s'installent dans la durée. Après plusieurs années, on dépasse le stade de la sensibilisation, de l'appropriation, de la familiarisation avec une pratique qui a pu, un temps, provoquer blocages et peurs.

La notion de temps entraîne donc une confiance et modifie les statuts. Le temps permet l'instauration d'une communauté qui autorise chacun à s'exposer à un risque jusqu'alors seulement dévolu à l'artiste, et à être soutenu par le collectif dans cette démarche.

Autre constat intéressant : un projet dans la durée qui combine de l'associatif, de l'artistique et de l'institutionnel aboutit, sans que cet objectif ait été revendiqué au départ de l'aventure, à la formation d'un public, non pas un public captif et passif mais un public "critique".

La question du devenir de cette "communauté" se pose alors : quels types d'écrire, de faire, de manières d'être ensemble veut-on promouvoir ? Cela nécessite des choix, comme celui du refus de tout enfermement identitaire (que les femmes parlent des problèmes de femmes, les jeunes de quartier des problèmes de jeunes de quartier...). Ces choix ne se décrètent pas mais méritent d'être discutés collectivement avec les différents partenaires dans un espace public de débat.

Si la durée consolide certaines dimensions d'un projet, elle peut aussi en fragiliser d'autres. Comment maintenir la vitalité et le bouillonnement créatif propres à une initiative expérimentale qui démarre ? Comment rester vivant en situation de création dans un lieu donné lorsque le projet, à mesure qu'il se pérennise, risque de s'institutionnaliser ? Comment rester vivant non seulement en tant que créateur mais dans le maintien d'une tension de plus en plus forte entre une activité liée à la création et une seconde liée à la transmission ?

De manière générale, que devient une expérience qui dure ? Comment sort-on de l'expérimental ? Comment se donne-t-on les moyens d'accompagner un partenariat sur la durée à la fois sur le plan des procédures et sur le plan financier ?

Si l'objectif est de chercher, voire de trouver des choses, que fait-on des choses qu'on a trouvées ? Un rapport qu'on met dans un tiroir ? Une structure qu'on pérennise en tâchant de maintenir intact son caractère expérimental ? Ou une aventure que l'on cherche à partager pour que l'on en génère de nouvelles, qu'elle se diversifie au contact d'autres réalités géographiques, sociales et culturelles, en faisant le pari d'essaimer sans modéliser ?

# Pistes et propositions

Les expériences présentées montrent qu'il est possible de dépasser des oppositions porteuses d'inertie (culture/peuple, art/social, démarche institutionnelle/démarche associative...) et, sous certaines conditions, de mettre en œuvre des projets innovants et exemplaires.

De réelles difficultés subsistent cependant dans la majorité des cas.

Tentons, à partir des témoignages et analyses apportés par les uns et les autres au cours des ateliers en sous-groupes et des séances collectives, de synthétiser les points d'achoppement qui rendent difficile le dialogue entre les différents acteurs impliqués dans des projets d'action culturelle.

Ces points sont regroupés autour de deux pôles qui cristallisent les rapports culture-éducation populaire :

- la conception de la culture, en particulier dans le rapport entre l'art et le social,
- le territoire géographique dans ses dimensions spatiale et politico-administrative.

Une fois ce tour d'horizon effectué, nous envisagerons les pistes et les propositions allant dans le sens d'une meilleure articulation et d'une plus grande cohérence entre les acteurs et les démarches pour contribuer à l'émergence, à la mise en œuvre et à la démultiplication de projets d'action culturelle.

## ***1. Le débat sur le rapport de l'art à la société***

La question des relations entre l'art et le social, thème au cœur des rencontres, n'a cessé de revenir dans les discussions et les débats.

Cette question n'est pas nouvelle ; comme l'indique le sociologue Alain Lefebvre, elle agitait déjà des débats divergents au sein de la cité grecque. Mais la rupture entre vie artistique et vie sociale prend véritablement corps avec le capitalisme dès lors que l'art change de statut et devient un objet marginal et un produit de spéculation marchande. L'avènement du monde de l'utilitarisme, affirme-t-il, accentue la séparation entre "le beau et l'utile".

Tout le monde s'accorde cependant à reconnaître le rôle de l'artiste en tant que créateur de symboles et les "vertus sociales" de l'art ; les points de vue convergent quant à ses fonctions de questionnement, de déplacement, de remise en cause des personnes et de la société elle-même, quant à son rôle de maintien de l'existence humaine dans le mouvement, quant aux réponses qu'il apporte par rapport à la perte de sens et à la crise du lien social.

*« Comment vivre sans inconnu devant soi ? Ce que nous cherchons, ce n'est pas une clientèle ni un auditoire mais un peuple qui va nous dire le temps et le milieu dans lequel nous vivons, l'histoire dans laquelle nous nous inscrivons. "Si l'art existe, c'est parce que la vie ne suffit pas" disait Pessoa. L'art complète, agrandit, élargit la vie. » Gabriel Monnet.*

En revanche, sur les modes et les raisons d'inscription (ou de non inscription) des artistes dans une démarche sociale, les points de vue sont divers, parfois même contradictoires. D'après les artistes eux-mêmes, les réponses sont individuelles :

- pour certains artistes, l'ancrage de la création artistique dans le champ social correspond à un choix délibéré nourri par des convictions et une volonté, à travers la culture, de résister et de transformer le monde ; c'est le cas de Marc Pataut, pour qui l'art peut fabriquer des "outils de conscience et de révolte" ;
- pour d'autres, le fait de "s'engager dans le social" correspond davantage à un moyen, aussi louable qu'un autre, de rompre avec un isolement stérile, de travailler avec d'autres et, est-il nécessaire de le rappeler, de gagner sa vie ;
- pour d'autres encore, garder sa légitimité artistique et sa figure de liberté ne sont pas compatibles avec les contraintes (les compromis ?) d'une démarche sociale ; "pactiser avec le social" serait alors synonyme de dépréciation du travail artistique.

Précisons que dans sa forme actuelle, cette polémique rejoint encore une fois la cassure, datée historiquement et typiquement française, entre le "culturel" et le "socio-culturel". Dans d'autres pays, en Irlande par exemple, articuler création artistique et travail social est non seulement reconnu et valorisé par l'institution mais considéré comme un atout pour les artistes.

Au-delà des questions relevant de la difficulté de positionnement de l'artiste dans la société et du rapport singulier et subjectif à l'art, le champ de la culture est traversé par une forme de paradoxe :

- D'un côté, le culturel, au sens large, interfère de plus en plus avec tous les champs de la vie sociale. Notons par exemple la tendance à l'ethnicisation des problèmes économiques, politiques ou sociaux ainsi que le renforcement du culturel comme pôle de référence identitaire prenant le pas sur l'identification jadis dévolue à une idéologie ou à un groupe d'appartenance sociale ou socio-professionnelle.
- De l'autre, la culture demeure très souvent un enjeu politique (voire électoral) ou social (de réparation ou de régulation sociale). Cela se traduit par l'instrumentalisation si souvent évoquée de la culture à des fins autres qu'artistiques et par la confrontation entre des exigences qui ne se rejoignent pas (ou pas forcément) ; les exigences des institutions en termes de résultats déterminés dans un temps donné (celui qui a le pouvoir, notamment financier, impose généralement son temps) laissent souvent peu de place à la maturation et au caractère expérimental propres à une démarche artistique dans une perspective d'éducation populaire.

## **II. Les cloisonnements territoriaux et politico-administratifs**

Le contexte actuel est marqué par une multiplication des échelons territoriaux ; les difficultés proviennent du manque de cohérence et de coordination entre les politiques menées à ces différents niveaux : communal, local, régional, national et international. Les modes d'intervention budgétaire et réglementaire de chaque échelon sont soumis à leurs propres règles.

L'éclosion de projets culturels souffre de ce manque de coordination, à plus forte raison lorsque les différentes politiques sont divergentes et/ou que l'inscription géographique du projet ne cadre pas avec un territoire administratif délimité. Lorsque des projets culturels associatifs se développent malgré tout, il n'est pas rare que le découpage administratif en vigueur oblige l'association à se plier à l'aire géographique définie par le financeur.

Les nouvelles configurations géographiques développées dans le cadre de la loi d'orientation sur l'aménagement du territoire, si elles ouvrent des opportunités nouvelles et permettent de dépasser certains cloisonnements géographiques, créent aussi un degré supplémentaire de complexité et sont parfois en inadéquation avec les modes d'intervention des communes et des départements.

Un autre problème est lié à la répartition inégalitaire des moyens d'accès à l'art et à la culture. Fidèle à l'une de ses vocations, combler des lacunes des secteurs public et marchand, le secteur associatif joue implicitement un rôle d'opérateur culturel sur des zones non desservies par les grandes institutions culturelles.

Alors qu'elle vise à rétablir des déséquilibres, cette attitude peut conduire à une certaine forme de "récupération" des projets associatifs par l'institution : de nombreux témoignages révèlent que, très souvent, les petits projets associatifs font émerger des idées ou des modalités novatrices qui finissent par être reconnus comme tels de la part des institutions. Ils deviennent alors officiellement portés par une structure et, en s'institutionnalisant, perdent la dimension de maillage culturel et social sur un territoire ; l'association de base est évincée.

Autre conséquence fâcheuse : un renforcement des cloisonnements que l'action était censée lever. Schématiquement, on parvient à un territoire à deux vitesses : d'un côté, toute une surface des territoires couverte par des équipements professionnels de la culture et, de l'autre, une zone de friches, notamment en milieu rural, devenant le territoire de prédilection des acteurs de l'éducation populaire.

D'après certains intervenants, qui sont pourtant "dans l'institution", la puissance publique tend à "*recréer la loi de la jungle du marché*" (Jean-Claude Pompougnac, DRAC Centre). Les collectivités ont souvent tendance "*à se copier les unes les autres, à faire les mêmes choses aux mêmes endroits pour toucher le même type de gens selon les mêmes modes d'intervention ; et, du coup, à assigner à un type de population la culture de leur classe, une sorte de culture au rabais pour des populations exclues*". "*En tant qu'institutionnels, souligne-t-il encore, on est impuissant à aider si cela ne rentre pas dans la case*".

En poussant ce raisonnement à l'extrême, on arrive à une situation que Cécil Guitart qualifie de "*société de castes : la culture pour les riches, le socio-culturel*

*pour les classes moyennes, le social pour les pauvres et l'humanitaire pour les exclus. Cette stratigraphie va à l'encontre de la liberté".*

La diversité des réalités permet toutefois de nuancer cette vision :

- les différents types de situation cohabitent dans certaines zones,
  - la frontière est parfois très floue entre un équipement, une institution et une association (certaines institutions travaillent dans l'esprit de l'éducation populaire de même que certaines associations font de l'action culturelle selon un mode de fonctionnement totalement institutionnel ; les deux types de structures sont parfois dirigées, successivement ou simultanément, par les mêmes personnes),
  - les problèmes se posent de manières assez différentes selon les champs artistiques et leurs particularités (héritages, rapports entre création et publics).
- Par ailleurs plusieurs expériences évoquées dans le cadre de cette rencontre, montrent que ce clivage peut être dépassé :
- la création d'un réseau associant des collectivités locales, des structures publiques et le tissu associatif pour la promotion des pratiques amateur dans le champ des arts plastiques, par l'association Panoplie, éditrice d'une revue de création en ligne ;
  - le projet de développement d'un programme à dimension européenne de formation théâtrale conçu en partenariat avec l'université et avec le soutien de la DRAC, de Jeunesse et Sports et du Conseil Régional, par Peuple et Culture Midi-Pyrénées ;
  - la mise en place, par les Foyers Ruraux du Gard en partenariat avec la DDTE et la DDJS, d'un centre de ressources sur la vie associative (un exemple qui illustre le rôle de l'association comme acteur fédérateur de son territoire pour une démocratie participative).

### ***III. Pistes et propositions pour consolider le partenariat culture-éducation populaire***

Ce tableau brossé à grands traits pourrait porter à une vision manichéenne. Là n'est pourtant pas la question. Les approches du ministère de la Culture et des fédérations d'éducation populaire se fondent respectivement sur la démocratisation de la culture et sur (l'émergence de) la demande démocratique. Il ne s'agit pas de substituer ni de réduire l'une à l'autre mais de les mutualiser.

C'est bien là l'enjeu commun qui nous préoccupe : comment les institutions de la culture et les fédérations d'éducation populaire peuvent fédérer leurs moyens, compétences, atouts et spécificités, sans pour autant sortir du cadre des missions qu'elles se fixent ni dénaturer leurs approches respectives, pour promouvoir une action culturelle à la fois exigeante sur le plan artistique et œuvrant dans le sens de la démocratie participative ?

#### **■ Trouver l'échelon territorial pertinent : travailler sur le projet**

Pour dépasser les cloisonnements, il s'agit de reconsidérer le territoire non plus sous le seul angle politico-administratif mais comme un espace caractérisé par

une identité culturelle ou un projet spécifique.

L'aire culturelle, que Christian Jacquelin (DRAC Languedoc-Roussillon) définit comme *"un espace sur lequel le fait culturel peut être territorialisé ou cartographié"*, apparaît comme un échelon intéressant.

Il semble également pertinent de se pencher sur la notion de territoire-projet. Le projet permet en effet de rapprocher les différents acteurs culturels et de fédérer des énergies et des compétences par-delà les découpages territoriaux. Développer un projet à plusieurs implique de fixer un cadre et de partager une prise de risque fondée non pas sur ce à quoi on va aboutir (tel qu'un produit fini) mais sur un processus et sur des liens et des procédures qui permettront d'engager ce processus.

Le projet implique également la notion de temps et de continuité. Le temps de la réception et de la transmission artistique, fondamental pour le public, est ainsi respecté. Dans un projet durable, on autorise l'artiste à s'expliquer sur son processus de création et on introduit une démarche collective qui rend plus facile la transmission.

### **■ Créer et/ou multiplier les occasions et les espaces de rencontre entre culture et éducation populaire**

Il s'agit de trouver des lieux pertinents permettant aux acteurs associatifs et institutionnels de discuter et de travailler ensemble ; cela ne signifie pas forcément qu'il faille rajouter de nouvelles structures mais plutôt favoriser l'accès de l'éducation populaire aux espaces et réseaux existants.

Partant du principe que l'éducation populaire a un rôle de médiation à jouer entre le "peuple" et l'Etat, sa parole doit être entendue et sa place reconnue.

Il faut se réjouir qu'il existe une instance nationale de partenariat entre la culture et l'éducation populaire mais, sur le plan opérationnel, les services de l'Etat fonctionnent de manière déconcentrée ; décisions, projets, programmes sont gérés à l'échelon régional, les opérateurs sont les préfets et les DRAC.

Il en résulte deux propositions :

- Faire en sorte que l'éducation populaire puisse être présente dans les différentes instances de décision des dispositifs territoriaux (contrats de ville, de pays, comités d'experts...), non pas seulement en tant qu'invitée mais en tant que partenaire actif.
- Mettre en place au niveau régional les conditions de la rencontre en favorisant la création d'instances communes telles que des Conseils régionaux culture-éducation populaire.

### **■ Inventer de nouveaux modes de travail et de partenariat**

L'enjeu est de parvenir à dépasser les rôles dans lesquels acteurs institutionnels et acteurs d'éducation populaire se trouvent enfermés (d'un côté, la "main qui donne" et de l'autre, les prestataires de services) et de se donner les moyens d'une véritable collaboration.

Une telle collaboration implique de :

- redéfinir ensemble le sens de l'action artistique, non pas dans ses seuls effets mais dans ses fondements mêmes,
- laisser une place à la notion d'expérimentation artistique (notamment en évoluant vers des modes plus souples de financement des actions),
- mettre en place des espaces critiques permettant aux différents acteurs (artistes, publics, partenaires associatifs et institutionnels) d'apprécier et d'évaluer une œuvre ou une pratique.

Plusieurs pistes concrètes sont proposées dans ce sens :

- **Le recensement, la capitalisation et la diffusion des expériences réalisées**, "réussies" ou non, qui associent les collectivités locales, les structures publiques et le tissu associatif.

- **La mise en place de modules de formation conjointe** pour les acteurs de l'éducation populaire et les agents œuvrant sur le territoire (collectivités territoriales, DRAC...) afin de consolider la connaissance réciproque et de créer les conditions du partenariat

- **Le développement de modes de travail en réseau**

Le réseau, de par sa structuration et son mode de fonctionnement, est une forme de regroupement susceptible de faciliter la circulation des idées, des personnes et des expériences. Il permet de sortir de son isolement ou de son insularité, de combiner démocratisation et démocratie culturelle, de relier offre et demande culturelles. De plus, l'utilisation des nouvelles technologies de communication, notamment d'internet, permet de passer facilement du territoire réel au territoire virtuel européen voire mondial.

*« Souvent, on identifie les réseaux à une succession de lieux ou de points. Couvrir un territoire, c'est le parcourir, le mailler de lignes. Il faut croiser deux logiques : la force centrifuge consistant à capter un certain public et l'amener dans des lieux de création et de diffusion artistique, et la force centripète permettant aux artistes et acteurs culturels d'aller à la rencontre des populations dans les quartiers. Lier la logique d'établissement (lieux, points) à de nouveaux modes de déplacement, d'itinérance, de déambulation. Créer une porosité sur le territoire, investir l'espace différemment. Les notions de réseau et de territoire sont la croisée de ces manières de faire et de se rencontrer. »*  
Jean-Michel Galley (association Oscura).

- **Le développement de Centres ressources**

Conçu comme un espace intermédiaire entre l'institution et les publics, le Centre ressources est, en termes de documentation, d'expertise et d'intervention professionnelle, une manière de répondre à la question des pratiques amateur. Selon des modalités différentes en fonction des lieux et des thèmes, on retrouve au sein du Centre ressources des fonctions d'aide aux projets, de mise en réseau et d'accès à des ressources documentaires mais aussi humaines. C'est, par tous



ces aspects, une logique qui va dans le sens du croisement des réseaux et de l'échange d'expériences.

Idée souvent évoquée mais jusqu'à présent peu expérimentée, il est nouveau et intéressant d'envisager que les associations d'éducation populaire puissent être des pôles ressource pour les institutions culturelles.

