



HAL
open science

Les projets participatifs dans l'espace public : la réconciliation de l'art et du social ?

Eloïse Braets

► **To cite this version:**

Eloïse Braets. Les projets participatifs dans l'espace public : la réconciliation de l'art et du social ?. Science politique. 2012. dumas-00828158

HAL Id: dumas-00828158

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00828158>

Submitted on 30 May 2013

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

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

Vous allez consulter un mémoire réalisé par un étudiant dans le cadre de sa scolarité à Sciences Po Grenoble. L'établissement ne pourra être tenu pour responsable des propos contenus dans ce travail.

Afin de respecter la législation sur le droit d'auteur, ce mémoire est diffusé sur Internet en version protégée sans les annexes. La version intégrale est uniquement disponible en intranet.

Eloïse Braets
IEP de Grenoble - Master 2 Direction de projets culturels
Septembre 2012

LES PROJETS PARTICIPATIFS DANS L'ESPACE PUBLIC : LA RECONCILIATION DE L'ART ET DU SOCIAL ?

L'exemple des projets LIEU COMMUN à Asnières-Gennevilliers et L'ESPWAR EST UN TEMPS BOISE à Montreuil, portés par Sarah Harper de la compagnie Friches Théâtre Urbain



Photo : Sarah Harper

Mémoire professionnel

Dans le cadre d'un stage de 5 mois réalisé au sein de la compagnie Friches Théâtre Urbain, dirigée par Pascal Laurent et Sarah Harper

Eloïse Braets
IEP de Grenoble - Master 2 Direction de projets culturels
Septembre 2012

LES PROJETS PARTICIPATIFS DANS L'ESPACE PUBLIC : LA RECONCILIATION DE L'ART ET DU SOCIAL ?

L'exemple des projets LIEU COMMUN à Asnières-Gennevilliers et L'ESPWAR EST UN TEMPS BOISE à Montreuil, portés par Sarah Harper de la compagnie Friches Théâtre Urbain



Photo : Sarah Harper

Mémoire professionnel

Dans le cadre d'un stage de 5 mois réalisé au sein de la compagnie Friches Théâtre Urbain, dirigée par Pascal Laurent et Sarah Harper

SOMMAIRE

Introduction	3
Partie 1 / Friches Théâtre Urbain, des arts de la rue aux Nouveaux Territoires de l'Art	5
Partie 2/ le fonctionnement de Friches Théâtre Urbain et de l'Avant Rue	20
Partie 3/ l'essor des projets participatifs dans l'espace public, entre expérimentation et confusion	37
Conclusion	59
Bibliographie	62
Annexes	64

INTRODUCTION

La compagnie Friches Théâtre Urbain, créée en 1989 à l'initiative de Sarah Harper et Pascal Laurent, a connu plusieurs vies. Sa jeunesse a été constituée de créations d'arts de la rue de grande envergure, sur échasses et avec pyrotechnie, qui ont fait la renommée de la compagnie et l'ont emmenée dans le monde entier. A l'âge adulte Friches Théâtre Urbain s'est installée dans un lieu, l'Avant Rue, une ancienne usine située dans le 17^e arrondissement de Paris. L'espace a vite été partagé avec d'autres équipes artistiques grâce au développement d'un accueil en résidence, et l'activité de l'Avant Rue s'est positionnée dans le débat sur les fabriques artistiques et les lieux indépendants. La stabilisation de la compagnie dans un lieu lui a permis de trouver un soutien financier stable auprès de la DRAC Ile de France, de la région et de la mairie de Paris. A l'âge de la maturité, alors que se développait en parallèle une réflexion sur la place de l'art dans l'espace urbain et des relations aux publics renouvelées, Friches Théâtre Urbain a développé des projets « participatifs », « relationnels », de « grand voisinage », qui ont considérablement métamorphosé son activité artistique.

C'est particulièrement cette dimension de l'activité de Friches Théâtre Urbain qui m'a intéressée et interpellée : la mise en place de projets participatifs. Pour ce dernier stage professionnel, j'avais envie de me confronter à un projet artistique qui ne soit pas coupé du monde réel, mais qui interroge les relations avec les populations, et qui se base sur une réflexion très forte sur la place de l'art et de l'artiste dans les quartiers populaires. Les projets tels qu'ils m'avaient été présentés en entretien de stage par Sarah Harper m'avaient semblés passionnants, sans doute parce que titulaire d'un master de sociologie, l'approche qu'elle a du terrain m'a beaucoup intéressée et les projets m'ont semblé avoir du « sens ». Par ailleurs, je souhaitais m'investir dans un projet artistique dans une dynamique transversale, pour être en mesure de découvrir toutes les compétences professionnelles qu'un tel travail implique. Le stage de 5 mois que j'ai réalisé au sein de l'équipe m'a ouverte à cela, puisque j'étais le « pendant

administratif » de Sarah Harper, et que je m'occupais de tout ce qui ne relevait pas de l'artistique.

Ce mémoire a pour fil conducteur la question des projets participatifs et ce que ces démarches expérimentent du rôle de l'artiste, de la place accordée aux populations, de la frontière entre le culturel et le social, du rôle de l'art dans les quartiers populaires.

La première partie consiste à présenter la compagnie en inscrivant son histoire dans les évolutions du secteur des arts de la rue, dans la réflexion sur les fabriques artistiques, et dans le développement de projets participatifs.

Dans la seconde partie, j'analyserai en détails l'économie de la compagnie et du lieu, je présenterai également les missions du stage.

La troisième partie est consacrée à la question des projets participatifs. Différentes questions sont abordées : l'attrait qu'ont les artistes participatifs pour les questions sociales et urbaines, l'inscription du développement de ces démarches dans de nouveaux paradigmes et dans la politique de la ville, et les tensions identitaires induites par les projets participatifs. Un entretien avec Sarah Harper est étayé d'analyses littéraires glanées de différentes sources : principalement le dernier exemplaire de la revue de l'Observatoire des politiques culturelles consacré à la question et les textes du philosophe Paul Ardenne.

PARTIE 1 / FRICHES THEATRE URBAIN, DES ARTS DE LA RUE AUX NOUVEAUX TERRITOIRES DE L'ART

La compagnie Friches Théâtre Urbain, par sa double activité de gestionnaire d'un lieu de résidence et de porteur de projets artistiques relationnels, est intégrée dans le mouvement des arts de la rue, et dans les évolutions qu'a connu le secteur au fil des années, notamment en termes d'émergence de nouvelles manières d'agir artistiquement et dans la prise en compte politique. En établissant un parallèle avec l'histoire de Friches Théâtre Urbain, et en lien avec les politiques publiques de l'art dans l'espace public, nous présenterons ces métamorphoses dans la première partie de ce mémoire : la progressive reconnaissance politique des arts de la rue, l'émergence du concept de « lieu de fabrique », et le développement de projets participatifs qui témoigne d'un élargissement de la notion d'espace public.

LE « THEATRE URBAIN » DANS FRICHES THEATRE URBAIN

La compagnie Friches Théâtre Urbain, fondée en association en 1989, est dirigée depuis sa création par Sarah Harper et Pascal Laurent, couple dans la vie comme dans le travail. Friches Théâtre Urbain est née de la rencontre de Sarah Harper, metteur en scène d'origine londonienne, et de Pascal Laurent, professeur de mathématiques reconverti en comédien et échassier, au début des années 1980, alors qu'ils étaient tous deux étudiants à l'École internationale de théâtre Jacques Lecoq à Paris.

Le travail de la compagnie s'est d'abord articulé autour de créations de rue de grande envergure, mêlant la pyrotechnie, les échasses, et les déambulations. La prouesse circassienne apportée par les échasses vient sublimer un travail d'acteur que la compagnie appelle « l'échassier dramatique » : loin des déambulations classiques des carnivals et parades, et bien que les créations comportent une dimension populaire et sociale irréductible, une grande attention était apportée au jeu d'acteur et au travail autour de textes de théâtre classiques (Faust, Barbe-Bleue, Ubu, Macbeth

Shakespeare). Le répertoire aborde de manière générale la thématique des grands monstres mais tourne aussi autour du « bouffon noir », théâtre d'intervention offrant un regard sur l'actualité politique et sociale. Ce sont ces créations qui ont fait la renommée de Fiches Théâtre Urbain et qui ont permis à Pascal Laurent et Sarah Harper de s'insérer dans les réseaux des arts de la rue. L'utilisation des échasses leur a apporté une reconnaissance et a constitué pendant longtemps leur « marque de fabrique », bien qu'aujourd'hui cet accessoire semble avoir perdu sa légitimité artistique. La première vie de la compagnie a donné lieu à huit créations de rue, qui ont emmené Pascal Laurent, Sarah Harper et leurs équipes de comédiens, dans les plus grands festivals français et internationaux : Lille, Chalon, Dijon, Paris, Nice, Montréal, Washington, Cayenne, Perth, Hong Kong, etc.

L'activité de Fiches Théâtre Urbain s'est donc développée à l'intérieur du mouvement des arts de la rue, qui a émergé dans les années 1970, et qui était alors en pleine effervescence en France. En trente années, comme l'explique Sylvie Clidière¹ en 2000, les arts de la rue sont passés d'une « marginalité, contestataire ou de tradition en survivance, à une grande visibilité publique et à une reconnaissance institutionnelle encore précaire, qui tend à les inscrire dans le lot commun des arts du spectacle. Cinq ans plus tard, Renaud Donnedieu de Vabres, ministre de la culture, lançait « Le Temps des arts de la rue », une politique culturelle en faveur d'une plus grande reconnaissance du mouvement. Il définit alors les arts de la rue comme un « mouvement artistique foisonnant » qui choisit « l'espace public comme espace de jeu et d'enjeu ». Le mouvement a inventé des démarches singulières d'écriture artistique, impliquant le public dans une dynamique originale »². Aujourd'hui, environ 800 compagnies, parmi lesquelles Fiches Théâtre Urbain, sont répertoriées dans les arts de la rue. Leur augmentation est en croissance constante depuis 1990, l'augmentation la plus forte se situe entre 1990 et 1995 avec 52 % de compagnies en plus. Fiches Théâtre Urbain a été

¹ Elena Dapporto, résumé de Sylvie Clidière « Portrait économique des Arts de la rue », Résumé de Elena Dapporto et Dominique Sagot-Duvaurox, *Les arts de la rue, portrait économique d'un secteur en pleine effervescence*, La documentation française, 2000 ; in Observatoire des politiques culturelles, hiver 2000-2001, p. 46

² Renaud Donnedieu de Vabres, « Le temps des arts de la rue », présentation à Marseille le 2 février 2005

créée en 1989, son développement s'inscrit dans une époque de développement très fort du secteur, lequel s'est progressivement institutionnalisé dans les années 1990, notamment avec le Premier plan de soutien aux arts de la rue lancé par Jacques Toubon en 1994³.

« De rue » ne signifie pas forcément « dans la rue », ni même « en plein air », les arts de la rue sont plutôt « l'association, dans des proportions variables, de trois critères : l'usage d'espaces habituellement non dévolus à l'art, l'adresse à un public très large, et une dimension festive »⁴. Philippe Chaudoir⁵ ajoute que la question du croisement des champs artistiques est un des principes centraux du mouvement des arts de la rue, « même si la plupart des artistes se positionnent dans le spectacle vivant ». La question de « la prise en compte de l'espace public dans son interaction avec les formes artistiques est également fondamentale », ce qui justifie une intervention des artistes dans la Cité comme un service public, entraînant un discours sur la gratuité. Les compagnies mènent donc un travail au croisement de différentes disciplines artistiques (le théâtre, les arts plastiques, la musique, la danse), qui passe parfois par des constructions grandioses, comme *Royal de Luxe* avec ses machineries et ses géants, ou Friches Théâtre Urbain avec ses grands spectacles d'échasses et de pyrotechnie. Se nourrissant des traditions ancestrales comme les spectacles forains, les créations d'arts de la rue « revendiquent l'esprit de convivialité et de proximité avec le public pour en renouveler les codes et les langages (...) et s'affirment ainsi comme l'une des expressions les plus abouties de la créativité contemporaine à la fois populaire et d'une grande exigence artistique »⁶, nous dit Renaud Donnedieu de Vabres en 2005, contribuant ainsi à institutionnaliser le mouvement. L'essor des arts de la rue auprès du grand public est en partie lié à la mise en place de la décentralisation, et à la multiplication des festivals, qui ont conquis les collectivités publiques, y compris en milieu rural, se transformant ainsi en outils de développement culturel territorial. Les festivals les plus importants comme ceux d'Aurillac, de Chalon et de Sotteville – auxquels a participé la compagnie à

³ in Renaud Donnedieu de Vabres, *ibid.*

⁴ Sylvie Clidière, *ibid.*

⁵ Philippe Chaudoir, « Arts de la rue et espace urbain », *Observatoire des politiques culturelles*, été 2004, p. 43

⁶ *ibid.*

de nombreuses reprises – sont devenus des plateformes de visibilité de la création des arts de la rue, même si on leur reproche souvent de toujours faire circuler les mêmes compagnies et de ne pas prendre assez de risques dans leurs programmations.

LE « FRICHES » DANS FRICHES THEATRE URBAIN

Outre les créations des compagnies, le secteur des arts de la rue s'est progressivement structuré autour de « lieux de fabrication », qui se sont développés à partir du milieu des années 1990. Ces lieux sont des espaces de production de créations. Certains sont issus de festivals et gardent donc un lien fort avec la diffusion et les publics : c'est le cas de l'Atelier 231 à Sotteville-Lès-Rouen, qui organise le festival Vivacité, ou l'Abattoir à Chalon-sur-Saône, tous deux conventionnés Centre National des Arts de la Rue (CNAR), ce label ayant émergé du Temps des arts de la rue de Renaud Donnedieu de Vabres. Il existe aujourd'hui neuf CNAR. Une deuxième catégorie de lieux de fabrique s'est développée, de manière plus spontanée et à l'initiative de compagnies qui ont souhaité partager leurs espaces de travail avec d'autres équipes artistiques, en développant un projet d'accueil en résidence. C'est le cas de l'Avant-Rue, animée par Friches Théâtre Urbain, et d'une cinquantaine d'autres lieux en France (arts de la rue et arts du cirque confondus), avec des statuts, des soutiens publics, et des montants de subventions extrêmement hétérogènes. Certains lieux de fabrique au départ animés par des compagnies, ont été labellisés CNAR à la suite du Temps des arts de la rue : le Citron jaune, de la compagnie Ilotopie, à Port Saint-Louis ; le Moulin fondu, de la compagnie Oposito, à Noisy le sec. Une fabrique en particulier, Lieux publics, à Marseille, bénéficie d'un soutien politique très important, ce qui en fait une structure à part des autres.

L'évolution du projet de Friches Théâtre Urbain, avec son installation dans l'Avant-Rue et le développement d'un projet d'accueil en résidence de compagnies et d'artistes est en phase avec les évolutions du secteur. En effet, l'année 1999 constitue un premier tournant pour la compagnie. Dix ans après la création de l'association, alors que les spectacles continuent de tourner et de se vendre, et Friches Théâtre Urbain acquiert une renommée de plus en plus importante, les deux directeurs artistiques

éprouvent le besoin de s'installer dans un lieu qui leur permette à la fois de stocker les nombreux et encombrants costumes et chars, d'installer leurs bureaux, et aussi d'asseoir leur légitimité. C'est alors qu'ils investissent l'Avant-Rue, une friche industrielle située dans le 17^e arrondissement de Paris. Constitué d'une grande halle sous verrière avec un espace de 200 m² au sol et 13 mètres de hauteur au point le plus haut, le lieu n'appartient pas à la ville de Paris, mais est loué par Fiches Théâtre Urbain à un propriétaire privé, et n'a donc pas d'existence juridique en tant que tel. Son nom d'usage, l'Avant-Rue, est symbolique : c'est un lieu de répétition et de création de spectacles « avant de les jouer dans la rue ». L'Avant-Rue, cette friche reconvertie en lieu artistique par une compagnie d'arts de la rue, est vite devenue un pôle de résidence pour l'ensemble du secteur, notamment en raison de sa situation intramuros et de l'importance des espaces disponibles. Mais également parce que Pascal Laurent et Sarah Harper ont très volontiers accédé aux demandes des compagnies du secteur, en particulier celles qui émanaient de leurs amis, et qui se trouvaient dans l'urgence de trouver un lieu de répétition. Le projet de Fiches Théâtre Urbain a ensuite évolué vers une réelle prise en compte de ce rôle d'accueil en résidence de compagnies d'arts de la rue.

Au début des années 2000, les orientations politiques du MCC tendent à reconnaître et à valoriser les lieux de fabrication de créations de rue et de résidence de compagnies. En effet, dans le document « Le Temps des arts de la rue » présenté par Renaud Donnedieu de Vabres en février 2005, ces lieux sont identifiés ainsi :

Ports d'attache ou terres d'asiles, les lieux de fabrique et de résidence forment aujourd'hui des îlots absolument nécessaires aux compagnies des arts de la rue. Ils dessinent un paysage diversifié, dans lequel il convient de distinguer d'une part les lieux de résidence nés de l'initiative d'équipes organisatrices de festivals ou de lieux de diffusion et, d'autre part, les lieux d'installations des compagnies, fondés sur des principes d'entraide et de solidarité⁷.

L'Avant Rue relève de cette deuxième catégorie de lieux nés spontanément : la compagnie a eu besoin de s'installer dans un lieu de travail, elle a ensuite souhaité faire

⁷ ibid, page 21

profiter « les copains »⁸ des possibilités offertes par un lieu pareil, puis l'ensemble du secteur, en développant un vrai projet d'accueil en résidence. Cependant, ce projet ne s'est pas enfermé dans le secteur des arts de la rue, Pascal Laurent et Sarah Harper ayant une appétence pour la transdisciplinarité et souhaitant privilégier le rapport au lieu et au territoire. Le projet d'accueil en résidence s'est donc construit autour du concept de « site specific »⁹, pour proposer aux équipes artistiques issues des arts de la rue, du théâtre, de la danse, mais aussi de la construction de décors et des arts plastiques, de travailler sur les spécificités architecturales et spatiales de l'Avant Rue, et sur le quartier, avec les habitants.

Friches Théâtre Urbain a ainsi pu s'intégrer dans le débat global sur les fabriques artistiques, y compris en dehors du secteur des arts de la rue, en devenant membre de réseaux comme Actes if et TransEuropeHalles, qui regroupent un ensemble de lieux culturels « indépendants », souvent installés dans d'anciennes friches industrielles. Actes if est un réseau francilien « solidaire » de « lieux intermédiaires » et indépendants, créé sous forme associative en 1997. Il regroupe aujourd'hui 19 lieux porteurs d'un projet pluridisciplinaire majoritairement dédié au spectacle vivant (par exemple Mains d'œuvres à Saint-Ouen, L'Échangeur à Bagnolet), et ayant une activité d'aide à la création et de diffusion. TEH est l'équivalent d'Actes if au niveau européen. Le réseau regroupe les lieux indépendants de création et de diffusion installés dans des friches industrielles.

Le débat sur les fabriques ne concerne donc pas que le secteur des arts de la rue, mais regroupe un ensemble de structures pluridisciplinaires, souvent de petite taille, et au financement public fragile, que l'on nomme parfois « lieux intermédiaires », « Nouveaux Territoires de l'Art », « lieux indépendants », « friches », « laboratoires », « lieux alternatifs », etc. Actes if, dans un document proposant des pistes de politiques publiques en direction des fabriques¹⁰, identifie ces lieux par leur « manière de faire » et de penser leurs projets, par leur philosophie d'action. Plusieurs critères ont ainsi été

⁸ Pascal Laurent

⁹ Notion développée par Sarah Harper

¹⁰ Actes if, « Réflexions et propositions pour une politique publique en direction des fabriques », 9 novembre 2011

définis par le réseau : l'autonomie et l'indépendance ; l'approche artistique et culturelle ; la relation à l'espace public, aux territoires et au long terme ; l'éthique du partage et de la responsabilité¹¹. Ce sont donc des lieux qui organisent leur projet autour de la création contemporaine transdisciplinaire, en lien étroit avec la population et le territoire, et avec une relative indépendance économique et politique. Dans la réflexion sur les fabriques artistiques, les acteurs culturels se réfèrent souvent au rapport de Fabrice Lextraire adressé à Michel Duffour (secrétaire d'Etat au patrimoine et à la décentralisation culturelle), paru en mai 2001. Fabrice Lextraire met l'accent dans son rapport sur la grande diversité des situations et des expériences, qui sont le produit du contexte local de chaque lieu. La philosophie des projets de friches ont cependant pour point commun de se différencier de lieux plus classiques et de s'engager dans la recherche de « nouvelles aventures culturelles fondées sur la permanence artistique dans la cité, dans le pays »¹² et sur le renouvellement des relations aux publics, « pour faciliter l'accès à des formes artistiques et culturelles négligées dans les équipements traditionnels », grâce à la valorisation des pratiques amateurs, notamment. Le concept de « Nouveaux territoires de l'art » permet particulièrement aux acteurs de s'identifier à la fois dans les lieux comme les friches industrielles, les squats, etc., et dans des « démarches artistiques alternatives libres, proposant un rapport différent à l'environnement urbain, ce rapport découlant d'un ancrage dans la réalité sociale et urbaine fort et particulier par lequel naissent des initiatives artistiques inédites qui donnent une symbolique poétique à ces lieux »¹³. Les friches industrielles en tant qu'espace ne sont pas donc au cœur du projet, mais sont essentielles en ce qu'elles offrent « la possibilité d'investir des lieux libres, souples, ouverts et marqués qui présentent toute une série de possibilités artistiques, culturelles, politiques et urbaines ». C'est le cas pour l'Avant Rue, qui a été investie par Fiches Théâtre Urbain moins pour son identité industrielle que pour l'espace qu'elle offrait pour entreposer les chars et les échasses des créations de la compagnie, et pour travailler des œuvres acrobatiques.

¹¹ Ibid.

¹² Fabrice LEXTRAIRE, « Une nouvelle époque de l'action culturelle », résumé du rapport à Michel Duffour, Secrétariat d'Etat au Patrimoine et à la décentralisation culturelle. Mai 2001

Par ailleurs, Fabrice Lextrait identifie les fabriques par leur caractère novateur en termes de démarches artistiques et de modes relationnels aux populations : « ce qui compte dans ces expériences, c'est que l'artiste se trouve au centre du processus, en prise directe avec la société, le réel. Le public qui assiste aux événements et participe aux ateliers, les habitants du territoire, ne sont pas des consommateurs culturels, mais des partenaires associés à la démarche, au processus de création »¹⁴. Ainsi, explique-t-il, en s'installant dans des espaces abandonnés et gigantesques, les équipes artistiques sont libérées des contraintes temporelles et spatiales, ce qui les ouvre à « des champs nouveaux, propices à l'invention de nouvelles formes d'écritures, à un nouveau rapport aux publics, à une hybridation inédite entre les experts artistiques et les experts du quotidien, entre les artistes et la population ».

Cette démarche est au cœur du projet de Friches Théâtre Urbain tel qu'il s'est développé à partir de 2003-2004. Au moment de son installation dans l'Avant Rue, la compagnie a en effet cherché à inscrire de plus en plus son projet de compagnie et de lieu de résidence dans le territoire qui est le sien : la porte d'Asnières, dans le 17^e arrondissement de Paris. Sous l'initiative de Sarah Harper, des travaux participatifs et des actions culturelles sont menés avec les voisins de l'Avant-Rue. Ces nouvelles orientations marquent un nouveau tournant dans la vie de Friches Théâtre Urbain : on descend des échasses pour mener des projets participatifs plus intimistes, de plus longue haleine, dans une relation renouvelée aux publics et en retrouvant un engagement politique fort. C'est ainsi que naît en 2007 le projet participatif et relationnel *Witness/N14*, mené par Sarah Harper, alors que Pascal Laurent quitte définitivement les échasses pour se consacrer à l'administration de la compagnie et du lieu.

¹³ Site Internet de la politique de la ville de Lyon : http://www.polville.lyon.fr/polville/sections/fr/les_thematiques/culture/les_friches/

¹⁴ Fabrice Lextrait, *ibid*

Sarah Harper, en développant des projets relationnels « de grand voisinage », a ainsi orienté l'activité de la compagnie dans une autre direction et une autre démarche. Son envie de travailler au croisement de disciplines artistiques encore nouvelles pour elle (la vidéo, la photographie, la collecte de témoignages), et en lien étroit avec les populations, correspond, nous l'avons vu, à une nouvelle mouvance des « projets participatifs » et des projets « dans l'espace public » (et non « dans la rue », donc qui ne se réclament pas directement des arts de la rue), en parallèle, ou en résonance, avec la démarche des fabriques artistiques. Tout cela témoigne d'un environnement culturel nouveau, d'une recherche de nouvelles manières de mener des projets artistiques, et d'une envie d'un renouvellement des relations aux publics. Ces mutations sont très présentes dans le secteur des arts de la rue, les compagnies étant déjà très connectées aux questions de l'espace public, mais elles englobent aussi d'autres disciplines et d'autres champs culturels.

Dès le début du 20^e siècle, certains artistes, dans toutes les disciplines, ont « rejeté les périmètres sacrés de la médiation artistique comme le musée ou le théâtre, pour présenter leurs œuvres, qui dans la rue, dans les espaces publics, ou la campagne, qui dans les médias ou quelque autre lieu permettant d'échapper aux structures instituées »¹⁵. Des plasticiens, des peintres, des photographes, des comédiens, des performers, se consacrent à des créations en milieu urbain, en situation, d'intervention et de participation, selon le vocabulaire développé par le philosophe Paul Ardenne. Ces formes artistiques sont éloignées des schémas courants, et donc difficilement identifiables dans l'imaginaire collectif comme des œuvres, à plus forte raison artistiques. Elles témoignent d'une volonté de l'artiste de se rapprocher du monde réel et des publics plutôt que de travailler « du côté du simulacre, ou de jouer avec le phénomène des apparences »¹⁶, et de privilégier le processus artistique au résultat. En 1969, Daniel Spoerri organise à Nuremberg des opérations de troc où il échange divers

¹⁵ Paul Ardenne, page 10

objets avec le public. En 1971, Gordon Matta-Clark, à New-York, distribue de l'air pur aux passants¹⁷. Ces créations, protéiformes et variées, étaient pléthore dans les années 1960, et ont connu un regain d'intérêt dans les années 1990. Les démarches participatives ne sont donc pas récentes, mais elles prennent un sens différent aujourd'hui et sont clairement en vogue, dans un contexte de mise en question de la démocratisation culturelle, et de développement de projets davantage territorialisés et inscrits dans la politique de la ville.

Les arts de la rue, parce qu'ils mettent l'espace public et les spectateurs au centre des créations, et dans la mesure où « leur engagement social et territorial est particulièrement prégnant »¹⁸ ont nécessairement encadré le développement et la multiplication de projets artistiques participatifs et relationnels. Dès le départ, le mouvement des arts de la rue s'est en effet positionné dans un discours sur le service public, la gratuité, la démocratisation culturelle, l'esthétique relationnelle, la réappropriation de l'espace urbain. Par ailleurs, l'intérêt croissant porté aux projets participatifs de territoire par les compagnies d'arts de la rue répond certainement à la frustration engendrée par la multiplication des festivals, devenus les seuls temps de diffusion des créations. En effet, comme l'avance Renaud Donnedieu de Vabres, « le caractère ponctuel des festivals peut devenir une limite lorsque cela représente le seul débouché en termes de circulation des œuvres ; les artistes comme les opérateurs ressentent le besoin d'expérimenter d'autres modalités de rencontre avec le public »¹⁹ que la forme festive et événementielle, avec des projets plus étendus dans la durée et sur les territoires. Mais ce type de projet n'est pas propre au secteur des arts de la rue, c'est une tendance générale au renouvellement des relations entre l'artiste et le territoire, entre la création et les publics. La démarche se trouve au cœur des projets développés par les lieux intermédiaires, les friches culturelles, les fabriques artistiques, comme le démontre Fabrice Lextrait dans son rapport à Michel Duffour. Ces lieux

¹⁶ *ibid*, page 12

¹⁷ in Paul Ardenne, « La ville objet d'art, matériau et médium », Observatoire des politiques culturelles, été 2004, p. 26

¹⁸ Philippe Chaudoir, « L'émergence comme paradigme du renouvellement des politiques culturelles publiques, le cas des arts de la rue », in Observatoire des politiques culturelles, printemps 2002, n°22, p. 9

¹⁹ Renaud Donnedieu de Vabres, *op cit*

deviennent les supports de projets pluridisciplinaires et à la frontière de l'artistique, du culturel et du politique. Le statut de l'œuvre est remis en question car elle n'est plus l'unique objectif poursuivi en termes de création, le processus et la démarche de création étant davantage valorisés : « ces projets provoquent ainsi, par l'expérimentation, par le laboratoire, le chantier ou la résidence, des rencontres créatives entre artistes eux-mêmes et de nouveaux rapports avec les populations »²⁰. Cependant, la recherche de l'exigence et de l'excellence artistique n'est pas abandonnée, mais sans doute même davantage poursuivie, car il s'agit de légitimer artistiquement des projets emprunts de questions sociales et politiques, d'un travail amateur et parfois en dehors du champ culturel, en tout cas très différents des œuvres artistiques standards.

Le premier projet relationnel sur lequel la compagnie a travaillé est *Witness/N14* : un « projet de grand voisinage », une « intervention en espace public », une « expérience artistique », qui a duré quatre ans. Quittant le spectacle vivant pour se consacrer à des créations participatives et relationnelles dans l'espace public, Sarah Harper s'est associée à un créateur sonore et à une photographe pour ce projet, qui a consisté en des randonnées artistiques et des collectes de témoignages, le long de l'ancien axe Paris-Rouen :

Ils ont marché sur cette route, rencontré ses habitants, découvert ses paysages multiples, aimé traverser ses frontières. De ces marches, restent des images, des vidéos, des écrits, des enregistrements sonores. C'est à partir de ces collectes qu'ils choisissent de construire leurs créations : installations visuelles, sonores et performances live in situ en collaboration étroite avec les riverains. La diffusion de ces œuvres se déroule en 6 parcours localisés le long de l'axe Paris/Rouen. Les propositions artistiques qui jalonnent le circuit sont accueillies par les habitants ou commerçants qui ont participé à leur création. Pour chaque parcours, le public est invité à découvrir une route décalée par le regard des artistes. Il est convié à randonner sur environ 10 kilomètres le long de l'axe. Il est guidé par une carte lui permettant de redécouvrir l'existant et de repérer les œuvres. Chaque parcours est ouvert pendant quelques jours. Les œuvres se retrouvent au cœur de la vie quotidienne de la route : insérées dans le paysage, chez les commerçants ou les habitants. Witness/N14 est avant tout une création, mais c'est également un projet culturel tentant de nouvelles relations entre art, territoire et population. Comment faire apparaître les liens qui persistent entre ces villes et villages autrefois traversés par un trafic régulier ? Ce processus met en évidence des lieux d'exotisme insoupçonnés, transforme des non-lieux en points de vue d'intérêts majeurs. Les habitants et commerçants vivant sur cet axe deviennent des personnages

²⁰ Fabrice Lextrait, op cit

inoubliables d'histoires superposées, et témoins des strates historiques qui nous composent.

Extrait du dossier de presse de *Witness/N14*

Ainsi, pendant quatre ans, Sarah Harper et son équipe artistique ont cherché à rencontrer, jusqu'à Rouen, leurs voisins dans les cafés, les lavomatics, les arrêts de bus, les épiceries, etc. Ils ont récolté des témoignages, observé, filmé et photographié le quotidien, « des tranches de vie et des moments ordinaires, des instants du réel »²¹. La restitution de ce travail relationnel de terrain s'est faite avec l'organisation de randonnées artistiques entre Paris et Rouen, axe le long duquel étaient installées les œuvres réalisées (films, photographies, créations sonores). Les voisins, les passants, et quelques groupes scolaires ont été le public de ces randonnées. Par ailleurs, plusieurs « cartes sensibles » ont été créées : des cartes IGN agrémentées de textes, photographies, portraits de voisins, etc. Cette première expérience de projet artistique participatif dans l'espace public, « in situ », a considérablement modifié le projet de Friches Théâtre Urbain, qui laisse derrière elle ses échasses pour collaborer directement avec le « public », élargi à la notion de « riverains », qui est autant sujet que partie prenante des œuvres artistiques. Le processus de création est inscrit dans un registre beaucoup plus intime et personnel, « lié aux lieux, paysages et communautés, leurs histoires, problématiques et enjeux contemporains »²². Cette nouvelle orientation a correspondu à un besoin pour Sarah Harper de mener de nouvelles expérimentations et de renouveler son approche du théâtre et de l'action artistique. Avec *Witness/N14*, elle a acquis une première reconnaissance et une certaine légitimité dans le domaine des projets participatifs dans l'espace public, qui l'a amenée à développer en 2012 deux nouveaux projets du même ordre - *Lieu Commun*, à Asnières-Gennevilliers, et *L'Espwar est un temps boisé* à Montreuil - sur lesquels j'ai travaillé durant ce stage.

²¹ Dossier de demande de subvention du projet Espwar écrit par Sarah Harper

²² Dossier de demande de subvention du projet Espwar écrit par Sarah Harper

LIEU COMMUN

Le projet est ancré dans un contexte social propre aux quartiers en difficultés, touchés par le décrochage scolaire, le chômage, les problèmes de logement, la ségrégation urbaine, etc. Plus précisément, l'arrivée récente de la ligne 13 du métro jusqu'aux quartiers nord d'Asnières et de Gennevilliers a cristallisé les tensions territoriales entre « bandes rivales » autour de la station Les Courtilles. Régulièrement, le parvis de la station est le lieu d'affrontements, plus ou moins violents, de jeunes en décrochage. La mort d'un adolescent de 15 ans en mars 2011 a poussé les deux mairies à accélérer et intensifier un travail de rapprochement des populations et de pacification de l'espace public.

Dans ce contexte, entre juin et juillet 2011, à la demande des deux villes, Sarah Harper en collaboration avec la photographe Juliette Dieudonné, ont produit une action artistique, « Espaces rêvés ». L'action a consisté à créer, avec les habitants et à partir de leurs témoignages, une fresque graphique sur les murs de la station de métro Les Courtilles, avec l'ambition de redonner la parole aux riverains et d'évacuer les tensions avec poésie et sensibilité.

Suite au succès de cette action, les deux villes ont souhaité prolonger le partenariat dès septembre 2011, et pour une année entière. Sarah Harper et Juliette Dieudonné ont ainsi imaginé le projet Lieu Commun dans la continuité de cette première action. Le premier temps du projet, entre septembre et février, leur a permis de construire le projet, en lien avec les attentes des deux mairies, mais en ayant la liberté d'inventer les procédés et les supports qu'elles souhaitaient. Le second temps, entre février et septembre, est l'immersion concrète des artistes, qui se sont rendues plusieurs fois par semaine dans chacun des deux quartiers, parfois simplement pour être présentes, rencontrer les riverains, et collecter des témoignages et des images, et ponctuellement pour organiser une action bien précise. Le troisième temps est la restitution du projet, sous forme d'exposition, à l'automne 2012.

Lieu Commun a été pensé comme une « immersion artistique aux frontières d'Asnières et de Gennevilliers pour une réappropriation pacifique de l'espace public par la prise de parole des habitants »²³. Par la création d'espaces de rencontre et d'expression, l'ambition est de renouer le dialogue avec les jeunes les plus marginalisés, de développer leur inscription citoyenne dans la cité, et à réduire les tensions entre les deux territoires. L'œuvre globale consiste autant dans le processus de création relationnelle que dans la forme des rendus définitifs ; la participation des jeunes étant inscrite au cœur du projet. Les moyens inventés par les deux artistes pour parvenir à ces objectifs sont les suivants :

- L'installation de salons en plein air au cœur de la cité pour récolter des témoignages et donner un espace de parole propice à l'échange. Chaque salon est accompagné d'une action : ateliers ouverts d'expression, ateliers d'écriture pour un street journal participatif, murs d'expression libre, studio photo, création d'une émission de radio, etc.
- La circulation d'un camion-snack avec des scènes ouvertes. Un camion a été acheté par la compagnie, puis transformé en snack lors d'ateliers de bricolage. Ce camion, et sa terrasse, ont permis aux artistes d'être mieux identifiées et

²³ Dossier de presse de Lieu Commun

repérées par les habitants, mais également mieux acceptées parce qu'elles apportaient un espace de sociabilité qui manquait aux quartiers (qui sont presque entièrement dépourvus de commerces). Circulant dans les quartiers, il s'est à plusieurs reprises transformé en scène mobile, pour diffuser le soir des clips, des films, et des diaporamas pour restituer le matériau recueilli ; mais aussi pour convier les habitants à des scènes ouvertes (slam, musique, théâtre, etc.).

- Des médias d'expression. Un street journal créé avec les jeunes et permettant de « valoriser la culture des quartiers selon le principe des paroles d'habitants à habitants »²⁴, ainsi qu'un blog qui restitue les témoignages et les rencontres.
- Une exposition pour finaliser le projet. Elle constituera un temps de rendu propice à la médiatisation, alors que le reste du projet est resté très secret de la presse et même des services des mairies qui se rendent très peu sur le terrain.

L'ESPWAR EST UN TEMPS BOISE

Il s'agit d'un projet mené sur une friche urbaine à Montreuil, dans un quartier anciennement agricole : les Murs à pêches. Il y a encore un siècle, la ville était un territoire maraîcher, et approvisionnait Paris en fruits issus des pêcheurs palissés sur plusieurs centaines d'hectares. Les murs à pêches ont créé une trame paysagère marquant une partie du territoire de Montreuil, et constituant un patrimoine dont les habitants continuent d'être fiers. En 2003, une partie du quartier a été classée, par mesure conservatoire, au titre de site à caractère pittoresque et historique. La municipalité, pour valoriser son passé horticole, avant de faire des Murs à pêches un éco-quartier dans le cadre d'une rénovation urbaine, a incité des associations, environnementales, comme agricoles et artistiques à s'installer sur des parcelles. C'est ainsi que Sarah Harper a obtenu pour trois années la gestion artistique d'une friche boisée d'un hectare, pour mettre en place un projet lié à des problématiques qui lui sont chères. Depuis plusieurs années, elle poursuit une réflexion sur la création en milieu naturel, la place des délaissés urbains, les enjeux d'une agriculture en ville, et la question plus globale de la sécurité alimentaire. Dans ce contexte, le projet mené sur la parcelle des Murs à pêches lui permet de mettre en application ses questionnements, en empruntant un axe à la fois artistique et scientifique, et toujours dans une démarche relationnelle avec les habitants. L'expérimentation se met en place en plusieurs volets :

²⁴ ibid

- La valorisation et la poétisation de l'espace en friche, en collectant les témoignages des riverains, et en cherchant à valoriser le regard qu'ils portent sur le délaissé et les connaissances qu'ils ont de la terre. Les données recueillies permettront à Sarah Harper de créer une cartographie sensible qui inclut les rencontres avec les riverains, et de réaliser un parcours au sein de la parcelle qui sera parsemé d'installations artistiques.
- Un travail scientifique de recensement des espèces naturelles et un enrichissement des connaissances grâce à la mise en place d'un partenariat avec le Museum National d'Histoire Naturelle. Pour valoriser la parcelle et sa biodiversité, sous l'angle scientifique mais avec le discours artistique de Sarah Harper, la compagnie organise une ouverture mensuelle de la friche ; des visites pédagogiques seront également organisées en partenariat avec des écoles et des collèges du quartier.
- L'inclusion du projet dans une réflexion européenne sur la sécurité alimentaire, grâce à un partenariat avec OZU, un lieu de résidence d'artiste situé dans une oliveraie en Italie, et avec la section de théâtre de rue de l'université de Warwick au Royaume-Uni.

Ces projets relationnels, dans leurs méthodes et le discours artistique qui les composent, fondent aujourd'hui l'identité artistique de la compagnie Fiches Théâtre Urbain. Comme nous allons l'étudier dans la seconde partie de ce mémoire, ils représentent un bouleversement dans la manière de gérer et de financer l'activité de la compagnie. La troisième partie nous permettra d'utiliser ces deux projets pour illustrer les différentes questions inhérentes aux projets participatifs dans l'espace public.

PARTIE 2/ LE FONCTIONNEMENT DE FRICHES THEATRE URBAIN ET DE L'AVANT RUE

Comme nous avons pu le voir en première partie du mémoire, la prise en compte par les pouvoirs politiques des arts de la rue, puis de la question des fabriques et des projets participatifs, s'est faite en plusieurs étapes. En en faisant l'analyse, avec l'historique de Friches Théâtre Urbain en filigrane, nous voyons que la compagnie s'est pleinement inscrite dans les différentes dimensions du secteur des arts de la rue, et en a suivi de près les évolutions politiques comme artistiques. Des grands spectacles et déambulations de rue sur échasses aux projets participatifs dans l'espace public, et avec la gestion d'un lieu de résidence, le projet de Friches Théâtre Urbain a en effet évolué en parallèle de l'émergence de différents concepts et approches des arts de la rue : les « Nouveaux territoires de l'art » avec l'Avant-Rue ; et les projets « in situ » ou « participatifs dans l'espace public » développés à partir de 2007 par Sarah Harper.

LE SOUTIEN PUBLIC DU PROJET DE FRICHES THEATRE URBAIN

DES POLITIQUES FAVORABLES AUX ARTS DE LA RUE, ET LA MISE EN PLACE D'UN SOUTIEN FINANCIER SOUS FORME DE CONVENTION POUR L'AVANT RUE

Comme l'explique Philippe Chadoir dans un article de la revue de l'Observatoire des politiques culturelles, l'émergence et le développement des arts de la rue entre les années 1970 et 1990 sont liés, d'une part à une dynamique de renouvellement de l'intervention artistique (contestations des hiérarchies culturelles et reconnaissance d'un pluralisme des cultures), et d'autre part à des modifications structurelles qui traversent les logiques sous-jacentes aux politiques publiques (la décentralisation, l'émergence de la notion de développement culturel territorial, et le

passage à des logiques transversales)²⁵. Dans un contexte de refondation des politiques publiques, les arts de la rue, en tant que forme émergente, « c'est-à-dire comme phénomène rendu visible à un moment donné, et parce qu'ils « posent précisément au cœur de leur démarche la question de l'espace public, du lien social et du lieu commun », ont participé au premier plan à cette recomposition, et en sont devenus en quelque sorte « la figure exemplaire »²⁶.

Il n'est donc pas étonnant que les pouvoirs publics, centraux comme décentralisés, se soient emparés du mouvement des arts de la rue et des objets qui y sont liés, comme les projets participatifs et les lieux de fabrique, pour mieux les comprendre, les contrôler, les inclure, et les utiliser dans les politiques de développement territorial. Ainsi, en 1982, Dominique Wallon, directeur de la nouvelle direction « horizontale » du développement culturel a apporté le soutien du Ministère de la Culture à ce qu'il a nommé le « spectacle en espace libre »²⁷. En 1983, avec la fondation de Lieux Publics, en 1986 avec la création du festival d'Aurillac, et en 1987 avec la première édition du festival Chalon dans la Rue, suivi par le festival Vivacité en 1988, le mouvement prend de l'ampleur et s'institutionnalise. Ensuite, le « rapprochement de plus en plus concret des arts de la rue avec le spectacle conventionnel »²⁸ s'est opéré en 1994, avec le premier plan d'intervention en soutien des arts de la rue, annoncé à Chalon par Jacques Toubon, alors ministre de la culture. Au cours des années 1990, le mouvement se fédère dans de nouveaux réseaux, comme HorsLesMurs et la Fédération des arts de la rue. En 1999, puis en 2002 sous l'impulsion de Jean-Jacques Aillagon, le Ministère de la culture montre de nouveau son intérêt pour les arts de la rue avec deux plans de relance financés par 9 millions de francs chacun de mesures nouvelles. Ainsi, entre 2000 et 2004, les crédits du ministère de la culture en faveur des arts de la rue se sont largement développés, permettant au nombre de compagnies conventionnées d'accroître, passant de 22 en 2000 à 29 en 2003. Les crédits en direction des lieux de fabrication ont également augmenté, passant de 1,4 million d'euros en 2000 à 1,9 millions d'euros en 2003, mais pour un nombre de lieux

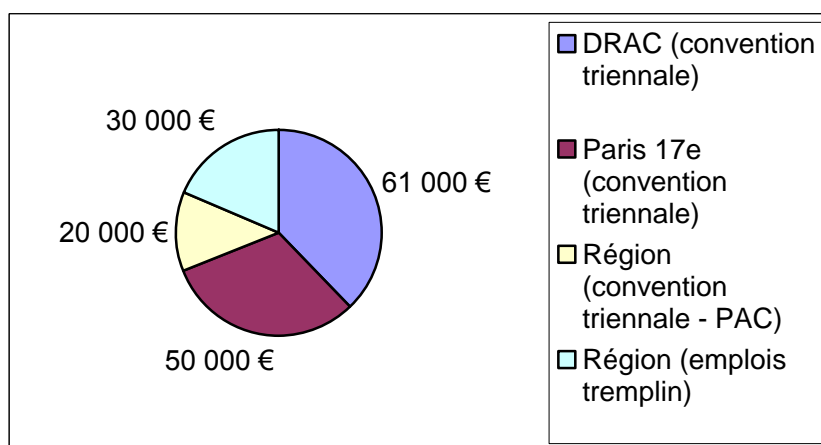
²⁵ Philippe Chaudoir, op cit, 2002

²⁶ Philippe Chaudoir, ibid

²⁷ Philippe Chaudoir, ibid

stable²⁹. En 2005, avec le lancement du plan « Le Temps des arts de la rue », le ministre Renaud Donnedieu de Vabres affirme de nouveau le soutien et l'intérêt de l'Etat en faveur des arts de la rue, alors que dans le même temps, les collectivités territoriales montrent également un intérêt non négligeable aux compagnies et aux lieux, et multiplient les festivals d'arts de la rue.

Même si « la reconnaissance politique est ambiguë et (qu')il reste que les budgets consacrés aux arts de la rue sont notoirement inférieurs à ceux accordés aux autres domaines de la création contemporaine et permettent difficilement la maturation d'un projet exigeant »³⁰, Fiches Théâtre Urbain a bénéficié du contexte politique favorable des années 2000, en accédant à un conventionnement pluriannuel de la ville de Paris (17^e arrondissement), et de la DRAC Ile de France. Ce conventionnement s'est assorti pour la DRAC d'une subvention de 70 000 euros, qui a connu une réévaluation à la baisse à 61 000 euros en 2009, pour l'ensemble de l'activité de Fiches Théâtre Urbain, y compris la gestion du lieu ; et de 50 000 euros pour la ville de Paris, en tant qu'association parisienne. La Région Ile de France conventionne la compagnie à partir de 2007, avec 20 000 euros au titre de la PAC³¹, un dispositif francilien de soutien aux structures de création, pour l'activité d'accueil en résidence.



Subventions publiques attribuées à Fiches Théâtre Urbain en 2011

²⁸ ibid

²⁹ Renaud Donnedieu de Vabres, op cit.

³⁰ Elena Dapporto

³¹ Permanence artistique et culturelle

Le soutien public à la compagnie s'est également développé pour son activité de gestionnaire de lieu : entre 2001 et 2002 des travaux sont réalisés à l'Avant Rue, grâce à des subventions d'équipement s'élevant au total à 110 000 euros, émanant de la Mairie de Paris, de la Région Ile-de-France et de la DRAC Ile-de-France, afin de rendre le lieu plus agréable à vivre (blocs sanitaires, chauffage, etc.). C'est suite à ces travaux, que l'Avant-Rue a été inaugurée officiellement comme lieu de résidence d'artistes.

LA SORTIE DE LA CONVENTION AVEC LA DRAC ET LA MISE EN DANGER DU LIEU

Le rapport de Fabrice Lextrait³² sur les fabriques témoigne à l'époque d'une volonté politique de comprendre et d'accompagner le mouvement des friches artistiques, et pourquoi pas de les institutionnaliser, pour faire en sorte que la question n'échappe pas aux politiques culturelles. Nous l'avons vu, Renaud Donnedieu de Vabres évoquait lui aussi la question des lieux de résidence dans le secteur des arts de la rue, au moment du lancement du Temps des arts de la rue, qui a débouché sur la création du label CNAR et l'institutionnalisation de lieux auparavant indépendants. Mais après 2007, les acteurs culturels du monde des friches se sont sentis délaissés par les pouvoirs publics, en particulier par les DRAC qui ont mis en œuvre le déconventionnement de nombreux lieux.

C'est le danger qui pèse actuellement sur l'Avant Rue : la DRAC Ile de France a décidé en 2009 qu'elle ne pouvait plus subventionner la compagnie pour son activité d'animation de l'Avant Rue. Elle lui a donc demandé de choisir entre une aide au lieu et une aide à la compagnie. Friches Théâtre Urbain a choisit la seconde solution, estimant que c'est bien la compagnie, et non le lieu, qui est au cœur de son projet. La subvention est donc passée de 70 000 à 61 000 euros. Puis, la DRAC a annoncé en décembre 2011 à Friches Théâtre Urbain que la compagnie allait être déconventionnée, en raison d'une qualité artistique du projet jugée insuffisante, et faisant passer la subvention accordée de 61 000 à 55 000 en 2013, 48 000 en 2014, 25 000 en 2015 et zéro en 2016.

³² op cit

Friches Théâtre Urbain et l'Avant Rue sont devenus en 2012 un symbole des revendications des fabriques artistiques et des lieux intermédiaires, face à une politique culturelle centrale jugée opaque et préférentielle. En Ile-de-France, il semble en effet que la DRAC ait appliqué depuis 2009 des décisions centrales qui soient défavorables aux petites structures « indépendantes », parmi celles inscrites dans le réseau Actes if, notamment, et similaires à l'Avant Rue dans leur fonctionnement, comme la compagnie Les Héliades qui anime Le Hublot à Colombes (92), ou encore La Maison de l'Europe et de l'Orient qui a récemment arrêté de payer ses charges sociales. Une réunion de réseau organisée le 30 mai 2012 par Actes if dans l'Avant Rue a laissé transparaître un climat morose du côté des « fabriques d'art et de culture » franciliennes, qui doivent faire face à de réels problèmes financiers et à un manque de soutien des pouvoirs publics. Les discussions ressorties lors de cette rencontre montrent que les acteurs des fabriques expriment un certain ressenti face au manque de confiance que leur accordent les pouvoirs centraux, alors qu'un plan en faveur des fabriques avait été évoqué en 2000. Ainsi, ils ont évoqué l'urgence de trouver des « solutions appropriées et pérennes », alors que des risques de déconventionnement, d'effondrement de certaines lignes budgétaires, et de fonctionnement uniquement sur le court terme par appels à projets, pèsent sur ces structures. Un clivage est souvent dénoncé entre une politique francilienne jugée « mondaine » et « voyante », en faveur de grands équipements comme le 104, qui a un budget annuel de 12 millions d'euros (contre 1,3 millions pour la structure d'Actes if la mieux dotée, Mains d'œuvre à Saint-Ouen), alors que les lieux intermédiaires, non labellisés, et donc qui échappent en partie à la mainmise étatique, se sentent laissés de côté. Une question adressée au Sénat par Philippe Kaltenbach, sénateur PS de Clamart en avril 2004, résume bien la situation des Héliades, très semblable à celle de Friches Théâtre Urbain, et met le doigt sur une des principales difficultés rencontrées par les fabriques : le manque de visibilité.

*M. Philippe Kaltenbach attire l'attention de M. le ministre de la culture et de la communication sur le déconventionnement, et le désengagement financier qui en découle, de la direction régionale des affaires culturelles (DRAC) vis-à-vis de l'association Les Héliades. Il relève qu'une telle décision est de nature à menacer la pérennité de cette structure culturelle dont les actions atypiques, innovantes et dynamiques sont unanimement reconnues dans les Hauts-de-Seine. Il constate que la DRAC justifie ce retrait par une remise en cause de la qualité artistique du travail de la compagnie. Il déplore que ce jugement ait été formulé de manière soudaine et selon des critères relativement opaques alors même que de nombreux professionnels renommés du milieu théâtral ont confirmé par écrit leur reconnaissance du travail artistique de cette association, fragilisant ainsi l'argument avancé par la DRAC. Il lui rappelle aussi l'excellence du travail de rayonnement territorial fourni par Les Héliades et qui faisait encore l'objet d'un engagement conventionnel entre cette association et la DRAC en 2008. Il insiste sur le fait que, au-delà de la création artistique, la dimension territoriale de l'action entreprise par cette structure est tout à fait essentielle. En effet, les projets d'ouverture culturelle, d'éducation artistique ou d'actions citoyennes que cette structure mènent en direction des habitants des quartiers populaires sont aussi nombreux que précieux. Enfin, il trouve surprenant que le ministère de la culture se désengage ainsi sans concertation préalable avec les autres partenaires institutionnels qui apportent leur soutien à cette association : Le Conseil régional d'Île-de-France, le Conseil général des Hauts-de-Seine, les villes de Colombes, d'Asnières-sur-Seine, de Gennevilliers, de Clichy-la-Garenne, de Boulogne-Billancourt ou encore de Villeneuve-la-Garenne. Il lui demande donc de bien vouloir réenvisager la décision de la direction régionale des affaires culturelles d'Île-de-France de mettre un terme au conventionnement de l'association Les Héliades.*³³

Comme pour Les Héliades, la DRAC Ile-de-France a justifié la décision de déconventionnement de Fiches Théâtre Urbain par un jugement négatif émis par un comité d'experts. Or, le codirecteur de Fiches Théâtre Urbain, Pascal Laurent, connaît certaines personnes dans ce comité, qui lui ont affirmé avoir émis un avis positif. Mauvaise foi de la DRAC ou mauvaise connaissance du travail territorial mené par la compagnie, en tout cas la justification par une prétendue décision du comité d'experts brouille davantage le conflit, ranime les animosités et soulève des incompréhensions du côté des fabriques. De plus, comme c'est le cas avec Les Héliades, le déconventionnement de la DRAC met en cause les autres financements publics (de la région et de la ville), qui souhaitent maintenir leur niveau de subvention à Fiches Théâtre Urbain et à l'Avant Rue, mais qui n'ont pas les moyens de compenser la perte engendrée par le déconventionnement de la DRAC. La mairie du 17^e arrondissement a

³³ Question écrite n° 23465 de M. Philippe Kaltenbach (Hauts-de-Seine - SOC), publiée dans le JO Sénat du 26/04/2012 - page 1008

donc rédigé plusieurs courriers à François Mitterrand lorsqu'il était encore ministre, afin d'appeler son attention sur la situation de l'Avant Rue. L'enjeu est d'autant plus important pour Brigitte Kuster, la Maire du 17^e, qu'au-delà de la subvention accordée à Friches Théâtre Urbain, qui disparaîtra si la compagnie ferme le lieu, l'Avant Rue constitue un des seuls lieux culturels de l'arrondissement : « compte-tenu du rôle que joue cette structure dans notre arrondissement, qui manque cruellement d'équipements culturels, il serait regrettable, après des années d'expérience, de les remettre en cause »³⁴. Par ailleurs, les codirecteurs de Friches Théâtre Urbain estiment ne pas être capables de compenser la perte de subvention de la DRAC, parce qu'ils fonctionnent déjà à flux tendu. Tout d'abord en raison des montants assez peu élevés des subventions déjà en place et parce que celles-ci n'ont jamais été réévaluées, alors que le SMIC horaire a augmenté (6,13 euros en 2000 et 9,4 euros aujourd'hui). Ensuite, parce que la compagnie travaille dans des conditions assez précaires, et qu'elle n'a pas pu investir ou améliorer le bâtiment depuis 2000, comme l'explique Pascal Laurent :

Il n'y a eu aucune subvention d'équipement sur le lieu depuis 2000, parce que toutes les politiques d'équipement étaient bloquées. On nous a donné plusieurs raisons, à une époque c'était bloqué à cause du musée des arts premiers de Chirac qui bouffait tous les sous possibles à l'équipement. On nous a dit plusieurs trucs différents.

Or, après plusieurs mois de « bataille » menée par la compagnie contre la DRAC, celle-ci a essayé de trouver un compromis et de sortir du conflit en proposant de maintenir le déconventionnement, mais de financer les projets de Friches Théâtre Urbain et des dépenses d'investissement, ce qui est incohérent aux yeux de Pascal Laurent :

Aujourd'hui il semble que ça se redéveloppe et qu'on pourrait avoir de nouveau des subventions à l'équipement de façon plus facile, à la fois du côté de la Drac, de la région et de la Ville. Dans le budget prévisionnel que je leur ai proposé, il y avait des dépenses en investissement sur le lieu de 150 000 euros, et la Drac a affirmé pouvoir apporter 80% en investissement. Donc la Drac veut bien mettre 120 000 euros mais elle ne veut pas nous aider à fonctionner. Elle nous déconventionne du fonctionnement compagnie, elle ne veut pas nous donner de convention de lieu, mais elle veut bien nous aider ponctuellement sur des projets, et elle est prête à faire un effort sur l'équipement. Ça veut pas dire grand-chose, politiquement c'est absurde à mon avis.

³⁴ Lettre de Brigitte Kuster, Maire du 17^e arrondissement de Paris, à François Mitterrand, Ministre de la Culture, 16 avril 2012

A ce propos, une des nombreuses lettres qui ont permis de faire parler de l'Avant Rue et des problèmes rencontrés rend bien compte du mal-être et de la colère exprimés par l'équipe de Fiches Théâtre Urbain envers les services de la DRAC : « RIEN, les services ne concèdent RIEN ! sauf peut-être, et c'est presque risible, une éventuelle aide à l'équipement de la DRAC, ou quelques milliers d'euros venant du dégel ». Une pétition en ligne a recueilli près de 1 200 signatures, et les réseaux comme Actes if, la Fédération des arts de la rue, TEH, la Lettre du spectacle, le magazine Cassandre, etc. ont largement diffusé l'appel à l'aide lancé par Pascal Laurent, le codirecteur de Fiches Théâtre Urbain. Avec l'arrivée au pouvoir du gouvernement de François Hollande, les lignes ont commencé à bouger, en particulier parce qu'un des conseillers d'Aurélié Filipetti avait participé en 2000 à la réflexion sur les fabriques artistiques. La direction de Fiches Théâtre Urbain a ainsi été davantage invitée à des négociations avec tous les partenaires financiers pour essayer de sortir de cette impasse. A l'une de ces occasions, Pascal Laurent a proposé un projet d'activité pour la compagnie plus ambitieux que ce qui peut être réalisé aujourd'hui avec des subventions publiques stables de seulement 130 000 euros et un budget de fonctionnement d'environ 230 000 euros. Mais la réponse donnée par la DRAC reste la sortie de convention, avec une possibilité plus tard pour la compagnie de demander des subventions d'équipement et de projet. Sauf retournement de situation à la rentrée de septembre, Fiches Théâtre Urbain rendra donc les clés de l'Avant Rue.

LES PROJETS PARTICIPATIFS : LE SOUTIEN DES MUNICIPALITES

Un des facteurs ayant entraîné la décision de sortir la compagnie de la convention triennale de la DRAC est sans doute le manque de visibilité des projets relationnels menés depuis 2006 par Sarah Harper. En effet, alors que les grands spectacles et déambulations de rue qu'elle mettait en scène avant cela ont fait la renommée de la compagnie et l'ont emmenée partout dans le monde, les projets *Witness/N14*, puis *Lieu Commun* et *L'Espwar est un temps boisé*, sont menés dans une toute autre relation espace-temps et de manière beaucoup plus intime avec les publics.

Les deux projets sont menés dans une logique territoriale, et répondent à des questions bien plus vastes que la simple équation création/diffusion. Le projet mené à Montreuil se déroule en partenariat avec le service Environnement de la ville, qui a attribué une subvention de 7000 euros à la compagnie, dans le cadre d'un appel à initiative lancé pour redynamiser le quartier des Murs à pêches pendant que la ville réfléchit à sa transformation en éco-quartier. Le projet *Lieu Commun* est une commande des villes d'Asnières et de Gennevilliers, et est coordonné par le service du développement local pour l'une des deux villes, et le service culturel pour l'autre. La demande qui a été faite à la compagnie pour intervenir sur leur territoire frontalier répond à des problèmes de ségrégation urbaine et sociale, et s'inscrit dans une logique de développement intercommunal.

Pour mener le projet *L'Espwar est un temps boisé*, qui tient beaucoup à cœur à Sarah Harper, une mutualisation des subventions attribuées dans le cadre du projet *Lieu Commun* était donc nécessaire. Ce dernier s'est mis en place dans un cadre tout à fait différent. Il est financé par les villes d'Asnières et de Gennevilliers à hauteur de près de 180 000 euros, grâce aux CUCS (Contrat urbain de cohésion sociale), qui sont des dispositifs de politique de la ville financés par l'Etat pour que les collectivités territoriales mettent en œuvre « des actions concertées pour améliorer la vie quotidienne des habitants dans les quartiers connaissant des difficultés (chômage, violence, logement...) »³⁵. A ces 180 000 euros se rajoutent 23 000 euros obtenus du Service du développement et de l'action territoriale de la DRAC Ile-de-France (volet « projet fédérateur », et volet « culture et politique de la ville »).

Pourtant, malgré les grandes volontés politiques, un budget conséquent, et le souhait de mener une action intercommunale, le projet n'a pas été facile à mettre en place du point de vue administratif et financier. Tout d'abord dans la définition même du projet. Si les deux villes étaient d'accord sur les ambitions (construire, par l'art, et pour les habitants, des espaces de rencontre et de parole, afin de pacifier l'espace public), elles n'ont pas ciblé les mêmes populations : à Asnières l'ensemble des habitants, et à Gennevilliers les « jeunes en décrochage ». Cela provient de situations

sociales différentes entre les deux villes. Dans le quartier du Luth à Gennevilliers, il existe un groupe de jeunes âgés de 15 à 25 ans, qui « tient les murs » : déscolarisés ou au chômage, ils sont livrés à eux-mêmes et participent largement au trafic de drogue. Gennevilliers a ciblé ce groupe là – qui n'existe pas à Asnières - comme étant responsable des conflits, et donc comme devant être la cible du projet. D'autre part, du point de vue du financement CUCS, les deux villes ont eu deux manières d'agir très différentes. La ville de Gennevilliers a procédé elle-même au dépôt des dossiers CUCS, et a transféré les subventions à Fiches Théâtre Urbain sous forme de prestation de service. Or, du côté d'Asnières, où le maire précédent a été soupçonné de corruption, les demandes CUCS ont dû être déposées par Fiches Théâtre Urbain au Conseil municipal, et au Conseil Général. Cela a entraîné des incompréhensions des services du Département qui ont reçu deux dossiers émanant de deux villes différentes, avec un contenu différent (en termes de ciblage des publics notamment), mais pour un même projet. Cela a compliqué et largement retardé le versement des subventions à Fiches Théâtre Urbain, qui, comme nous allons le voir maintenant, fonctionne déjà avec très peu de fonds de roulement.

UNE GESTION ADMINISTRATIVE ET FINANCIERE DANS UN ENTRELACEMENT COMPAGNIE/LIEU

La compagnie a porté 13 créations en 20 ans, période pendant laquelle la gestion administrative et financière de la compagnie était similaire au secteur des arts de la rue, à savoir des produits financiers essentiellement liés à la vente de spectacles : « Fait rare en ce qui concerne les arts de l'éphémère, l'économie de la « rue » est fondée sur le marché : 80 % des ressources proviennent des recettes propres, dont 68% des ventes»³⁵. Avec le succès rencontré, Fiches Théâtre Urbain a pu prospérer pendant plusieurs années. Mais ce modèle économique peut entraîner une réelle précarité,

³⁵ Site Internet du SIG : <http://sig.ville.gouv.fr/page/45>

³⁶ Elena Dapporto, op cit., p.46

« avec le risque de soumission aux désirs supposés des acheteurs »³⁷. Ainsi, alors que dans les années 2000 Sarah Harper se détachait de la mise en scène de grands spectacles de rue pour penser un nouveau cheminement artistique personnel, la compagnie a continué de vendre des spectacles, dans des festivals prestigieux, mais aussi de plus en plus vers le champ de l'événementiel (foires commerciales, fêtes d'entreprise, etc) : la présentation de la série B de BMW dans l'aéroport de Munich à raison de 6 minutes de représentation par jour pendant 15 jours ; un congrès de coiffeurs à Bruxelles, et « tous ces trucs qui sont du spectacle, mais qui étaient en plus »³⁸.

Entre 2006 et 2011, le budget annuel est en moyenne de 250 000 euros, incluant le fonctionnement de l'Avant Rue, la production des projets artistiques de la compagnie, et la vente des pièces du répertoire de la compagnie. On observe une augmentation globale de l'activité, qui se traduit par une hausse du budget observable au compte de résultat, entre les années 2007 et 2010, qui correspondent au moment charnière où la production du projet *Witness/N14* se développait, alors que les créations du répertoire continuaient de se vendre³⁹. Entre 2006 et 2011, les principaux postes de dépense étaient :

- Les charges de personnel⁴⁰, qui représentent entre 45% et 50% du budget total, selon les années. Elles tendent à la hausse entre 2006 et 2010, et surtout en 2009. Cela correspond à l'embauche de Sarah Harper et des artistes associés, sur le projet *Witness*, et l'administrateur actuel.
- La location de l'Avant Rue : 40 000 euros, soit entre 15 et 20% du budget total. C'est un poste important, qui pèse fortement sur les comptes de la compagnie. La plupart des autres lieux de fabrique en Ile de France, parmi ceux qui louent également leur espace à un propriétaire privé, estiment que le montant de la location est un poids pour leurs finances, au détriment de la création. Certains souhaiteraient donc que les pouvoirs publics deviennent propriétaires de ces

³⁷ *ibid*

³⁸ Entretien avec Pascal Laurent

³⁹ Annexe 1

⁴⁰ Annexe 2

locaux, ce qui empêcherait dans le même temps la récupération des lieux pour des projets économiques hors champs culturel (type salle de sports) lorsque les compagnies sont obligées de fermer.

- **Les achats de matériel et autres charges⁴¹** de fonctionnement de l'Avant Rue (fluides, matériel de bureau, parc informatique) et pour les créations : environ 25% du budget total.

De l'autre côté, les produits sont issus de plusieurs sources :

- **Les ventes et prestations de service⁴²** : elles fluctuent beaucoup en fonction de l'activité et ; ce poste de recettes représentait 47% du budget en 2006, et seulement 15% en 2009. Cela correspond à différents moments comme une vente de spectacles de répertoire encore très actuelle en 2006 et 2007, puis une baisse vertigineuse rééquilibrée par la mise en place de locations des espaces de l'Avant Rue pour des soirées, ou encore des tournages. La location représente aujourd'hui environ 15 à 20 000 euros par an, soit à peine 8%, ce qui reste assez peu élevé.
- **Les subventions d'exploitation** : elles représentent 65% en moyenne des recettes. Elles se sont développées à partir de 2000 avec le conventionnement DRAC et Ville de Paris. On observe une augmentation en 2007, puisque la Région est devenue un partenaire financier de la compagnie. En 2009, la subvention de la DRAC est réévaluée négativement, on observe donc une baisse du niveau des subventions à ce moment-là. Par ailleurs, les subventions ont globalement augmenté en raison de la mise en place de partenariats financiers locaux (villes des Hauts de Seine comme Asnières, Colombes, Gennevilliers, et dans le Vexin), dans le cadre du projet *Witness/N14*.

Pour l'année 2012, le projet *Lieu Commun*, qui est une commande des villes d'Asnières sur Seine et de Gennevilliers, a un budget assez conséquent : 225 000 en prévisionnel, dont 200 000 euros de subventions, soit presque l'équivalent du budget annuel de Friches Théâtre Urbain. Ainsi, en 2012, le budget prévisionnel de la compagnie

⁴¹ Annexe 3

est estimé à 490 000 euros. Mais les subventions sont arrivées au compte-goutte sur le compte bancaire de la compagnie, ce qui a entraîné de gros problèmes de trésorerie et des délais de paiement des salaires des artistes. Un des principaux inconvénients du financement par projets, au-delà du manque de visibilité et de pérennité de la structure, semble être les problèmes de trésorerie, surtout lorsque les partenaires financiers sont des collectivités publiques : dans le cas de *Lieu Commun*, les demandes de subventions sont arrivées plus de six mois après le lancement du projet. Ce nouveau souffle d'air financier que constitue le projet n'a donc pas encore fait profiter Fiches Théâtre Urbain dans l'ensemble de son projet, y compris l'Avant Rue.

Les dépenses et surtout les recettes sont mutualisées entre l'Avant Rue et la compagnie : certaines subventions sont attribuées à la compagnie pour son projet de gestion de lieu (la convention avec la Région), pour son activité de compagnies (subventions ponctuelles de projets), et pour son action combinée lieu/compagnie (la ville de Paris, et jusqu'en 2009 la DRAC). Une opération de répartition entre les deux vases communicants est donc opérée en permanence, sachant que l'on peut estimer que la compagnie utilise 25% des recettes totales. Ainsi, dans les faits, les subventions, qu'elles soient accordées au lieu ou à la compagnie exclusivement, permettaient de payer ensemble les charges, notamment immobilières. Au contraire, une différenciation est effectuée entre les emplois liés au lieu et les emplois liés à la compagnie. Il s'agit d'une gymnastique comptable, et d'une façon de présenter les budgets, mais cela montre bien à quel point les deux activités (les projets artistiques de la compagnie d'un côté et la gestion de l'Avant Rue de l'autre) sont fortement imbriqués. Ces liens ont parfois pu susciter des tensions : Sarah Harper a souvent eu le sentiment que l'Avant Rue, très gloutonne en argent à cause du loyer et de l'accueil en résidence, pesait fortement sur le poids de la compagnie, et aspirait les subventions des projets.

Globalement, pour une compagnie gérant un lieu, le niveau de subvention, et le budget de fonctionnement qui en découle, est très limité, et ne permet pas de mener une action ambitieuse, à la mesure des possibilités offertes par le lieu, et des désirs artistiques de Sarah Harper. Si l'on estime le coût d'un ETP par an à 30 000 euros, nous

⁴² Annexe 4

atteignons déjà 12% du budget annuel de Friches Théâtre Urbain. Or, un lieu comme l'Avant Rue ne peut pas se développer avec une équipe composée de 3 personnes comme c'est le cas actuellement, et avec un *turn over* important puisque tous les salariés hormis le codirecteur sont en emploi aidé, et aspirent nécessairement après deux ou trois ans, à un poste mieux rémunéré. La compagnie est tout de même parvenue à avoir un résultat positif, d'environ 5 000 euros chaque année (sauf en 2010 : 6 000 euros de déficit). Mais, comme l'explique Pascal Laurent dans un bilan financier, la compagnie a participé depuis plusieurs années au financement des accueils en résidence des compagnies, faute de subvention suffisante, et « elle y a laissé son fonds de roulement ».

Ainsi, face à une volonté politique peu engagée, et la compagnie devant faire avec très peu, les ambitions se sont tariées, et Friches Théâtre Urbain n'a pas su faire évoluer son projet d'activité – pour la partie Avant Rue – en cohérence avec le secteur et les attentes des partenaires financiers.

Dans le cadre de la « bataille contre le déconventionnement » avec la DRAC, Friches Théâtre Urbain a été poussée à proposer un projet d'activité pour 2012-2016 qui souligne les manques et qui mette en avant les nécessaires évolutions du lieu :

- La modification du PLU pour que l'Avant Rue reste un lieu de culture dans le futur : le lieu appartient à un propriétaire privé, qui, en cas de départ de la compagnie, risque de le relouer à une entreprise commerciale (comme une salle de sports par exemple). Les politiques culturelles parisiennes risquent donc de perdre une friche industrielle offrant des possibilités importantes ; et les subventions publiques d'équipement qui ont permis de le rénover n'auraient pas servi dans le long terme.
- Des travaux d'aménagement : Friches Théâtre Urbain n'a pas obtenu les subventions nécessaires pour engager une deuxième tranche de travaux qui permettraient à l'Avant Rue d'offrir des conditions de résidence plus sereines et d'assumer pleinement son rôle de lieu culturel.
- Un projet ERP : la possibilité d'accueillir du public permettrait de rendre plus visible l'activité de l'Avant Rue et de développer son activité

- Un projet d'aide au financement des accueils en résidence. L'accueil en résidence rapporte très peu d'argent à la compagnie, puisque les compagnies ne payent que 6 euros par jours de participation (soit 1 400 euros par an), alors que la compagnie doit payer un loyer, des techniciens et un administrateur. La compagnie n'ayant donc pas les moyens d'accorder des bourses aux compagnies en résidence, elle n'a pas pu lancer des appels à projet comme c'est souvent le cas dans d'autres structures, et mettre en place une réelle programmation. L'Avant Rue accueille en moyenne 15 compagnies en résidence par an, pour environ 230 jours d'occupation. Ce sont donc souvent des compagnies peu reconnues et peu visibles, pour qui l'Avant Rue est la dernière chance de pouvoir répéter dans de bonnes conditions. Cela dessert nécessairement le lieu et le travail mené par l'équipe de Friches Théâtre Urbain.

Budgétairement parlant, et pour financer tout cela, Pascal Laurent demande un maintien de la convention DRAC, une réévaluation de toutes les subventions au salaire minimum, et 50 000 euros d'augmentation des subventions « qui nous permettraient de passer à 2013 sans perdre encore sur nos fonds propres ». Cela représenterait un budget annuel de fonctionnement de 350 000 euros, au lieu de 250 000 euros aujourd'hui avant le déconventionnement.

En termes d'emploi, la compagnie a naturellement développé une embauche de comédiens et de techniciens sous le régime de l'intermittence. Il y a également depuis le début un poste d'administrateur, qui a parfois été vacant pendant quelques temps. Avec l'installation dans l'Avant Rue, le projet administratif s'est structuré différemment. Pascal Laurent, codirecteur et auparavant comédien pour les créations de Friches Théâtre Urbain, est devenu officiellement directeur du lieu et comptable de la compagnie. Il a fallu également embaucher un directeur technique pour le lieu, et ponctuellement des techniciens. Avec l'accès au lieu et à des subventions publiques, Friches Théâtre Urbain est également devenue éligible aux emplois aidés, et en a largement bénéficié. L'emploi de stagiaires s'est également fait régulièrement, surtout après 2005, pour épauler Sarah Harper dans la production de ses projets participatifs. Au moment de mon stage, l'équipe était composée de :

- Pascal Laurent et Sarah Harper, co-directeurs et embauchés sous le régime de l'intermittence
- Juliette Dieudonné, photographe, embauchée en CDD dans le cadre du projet *Lieu Commun*
- 1 administrateur, embauché en 2009 en CDI, en emploi tremplin (aide de la région)
- 1 chargée de diffusion et de communication, embauchée en octobre 2011 en CDI en emploi tremplin
- 1 technicien, embauché en novembre 2011 en CDD, en contrat aidé CUI-CUE, pour l'Avant Rue
- 1 technicien, embauché de mars 2012 à juillet 2012 en CDD, pour le projet *Lieu Commun*

L'EXPERIENCE DU STAGE

Mon rôle dans l'équipe au cours de ce stage a été d'assister en Sarah Harper sur les projets *L'Espwar est un temps boisé* et *Lieu Commun*. J'étais la personne la mieux informée de la production et de l'avancée des projets, parce que mes missions étaient très polyvalentes, et que j'étais vraiment le double de Sarah Harper, du côté administratif :

- production : organisation des ouvertures au public de la parcelle 343 ; relations avec les services municipaux de Montreuil, d'Asnières et de Gennevilliers en termes organisationnels ; relations avec les autres associations d'Asnières-Gennevilliers et de Montreuil
- administration : rédaction du bilan provisoire de *Lieu Commun* ; dépôt de demandes de subvention auprès de fondations privées
- développement : rédaction d'un dossier pédagogique et mise en place de partenariats scolaires pour le projet *L'Espwar est un temps boisé*, organisation des visites d'enseignants ; mise en place de partenariats avec des botanistes et avec le Museum national d'histoire naturelle

- communication et presse : rédaction des communiqués de presse des projets et recherche de partenariats ; construction d'un fichier de contacts ; écriture d'articles pour le blog de *L'Espwar est un temps boisé* et la newsletter
- terrain : participation aux journées d'immersion dans les quartiers d'Asnières et de Gennevilliers ; participation à la collecte de témoignages à Montreuil

Mes missions n'avaient donc pas de lien avec la gestion de l'Avant Rue, que j'ai cependant pu observer puisque les bureaux y sont installés. J'ai uniquement travaillé sur les projets participatifs de Sarah Harper ; la troisième partie de ce mémoire professionnel est consacré à un approfondissement analytique de ce concept en vogue de participation des publics aux projets culturels, et de ce qu'il change du rôle de l'artiste.

PARTIE 3/ L'ESSOR DES PROJETS PARTICIPATIFS DANS L'ESPACE PUBLIC, ENTRE EXPERIMENTATION ET CONFUSION

Projets participatifs...
Démarches partagées...
Art contextuel...
Projets relationnels...
Théâtre de la réalité...
Projets de voisinage...
Manifestations poético-politiques...

Autant de termes utilisés aujourd'hui par les acteurs culturels, les artistes, mais aussi les responsables de la politique de la ville. Même s'ils sont peu récents, les projets artistiques participatifs sont en vogue depuis quelques années, se développent largement et sont explorés et interrogés par tous, alors que dans le même temps les modes de relations aux publics, et plus largement la place des citoyens dans le système démocratique, sont remis en cause. Si on en parle beaucoup, le concept reste pourtant flou et renferme de multiples réalités. Ainsi, dans ce mémoire, nous ne nous intéresserons qu'aux démarches participatives menées par des équipes artistiques dans l'espace public sur plusieurs mois, et sur des territoires bien particuliers, alors que la notion de participation est extrêmement vaste, et peut inclure des événements comme les Assises de la culture, la participation des citoyens à une réflexion en termes de politiques culturelles, ou encore une stratégie de relations avec les publics mise en place par un théâtre ou un musée. Nous parlerons de « projets participatifs » ou de « projets participatifs dans l'espace public » pour ce qui nous concerne, même si cette notion recouvre des réalités multiples.

L'exploration de la notion de projet participatif, de son sens (en termes de démocratie et de droits culturels), et de ses usages (dans le cadre de politiques de la ville), se fera essentiellement à la lumière d'un entretien réalisé avec Sarah Harper, et en prenant pour exemple les projets *Lieu Commun* et *L'Espwar est un temps boisé*, présentés dans la première partie de ce mémoire.

QU'EST-CE QU'UN PROJET ARTISTIQUE PARTICIPATIF ?

Philippe Henry décrit les projets participatifs, qu'il nomme « démarches partagées » comme « toute une gamme de processus qui existent de nos jours et qui se trouve expérimentée avec des populations et dans des contextes divers (milieux scolaires, quartiers sensibles ou en réhabilitation, territoires ruraux, prisons ou hôpitaux, jeunes en insertion ou en échange international, personnes âgées, associations locales ou groupes sociaux particuliers) ; des non-professionnels étant amenés à participer, avec leurs propres singularités, à des canevas d'action initialement conçus et pour partie déjà composés par des artistes professionnels »⁴³

La démarche participative est d'abord une méthode de travail et une esthétique choisies par un artiste qui, dans son cheminement personnel, cherche à créer à partir de la réalité sociale ou urbaine, sur un territoire en particulier, et en relation directe avec la population. Dans le cas des projets menés par Sarah Harper, même si la démarche est en un sens altruiste parce qu'elle s'imprègne de préoccupations sociales et met la parole des citoyens en avant, il s'agit avant tout d'un désir artistique personnel. Par exemple, *Witness/N14*, son premier projet participatif, est né d'un besoin qui a émergé chez elle d'humaniser l'Avant Rue en l'enracinant dans son quartier et en allant à la rencontre de ses voisins. A partir de cette petite idée, une envie artistique de plus grande ampleur a émergé, et s'est constituée autour d'un processus de travail basé sur des observations, des rencontres, une collecte d'histoires et de témoignages, le recueil de données visuelles et sonores brutes. L'impulsion n'a pas été lancée sur une idée de travail social à mener auprès de populations rurales, mais sur un projet de création artistique basée sur le social. Il ne s'agissait pas non plus pour Sarah Harper de participer à l'essor des projets relationnels, et de s'inscrire dans la filiation des projets de territoire, mais de se construire son propre cheminement artistique, en évoluant vers de nouvelles manières de faire, en se posant de nouveaux défis en tant qu'artiste :

⁴³ Philippe HENRY, Démarches artistiques partagées : des processus culturels plus démocratiques ?, décembre 2011, 15p

J'ai commencé à faire ça parce que je cherchais à enraciner l'Avant Rue dans son quartier. J'ai cherché à comprendre pourquoi cette usine était ici et comment les voisins étaient arrivés ici. Parce que j'ai eu besoin de combler le vide qu'il y avait dans la rue de Tocqueville, qui est assez froide. Je me suis dit que je voulais tisser un lien avec mes voisins ici, et ensuite avec les voisins sur tout l'axe Paris-Rouen. L'idée était énorme, et cette énormité me plaisait. Et c'est aussi la définition d'un projet artistique, c'est quand l'idée en soit allume des feux d'imagination dans d'autres. Parce que cet enracinement de l'Avant Rue je l'ai travaillé comme un projet artistique, en tant que metteur en scène qui raconte et qui observe des histoires. J'ai pas envie de faire un travail social avec toutes les associations du coin, je suis désolée je ne veux pas faire ça, je veux faire une création.

L'inscription du projet dans un territoire, et le frottement de l'artiste aux réalités locales et aux populations pour créer tient pour Sarah d'un élément personnel : en tant que metteur en scène, elle a besoin pour écrire de s'inspirer du réel, peut-être parce qu'elle n'est pas francophone et qu'elle ne pourrait pas écrire toute sa pensée en français sans la trahir. Elle explique son besoin d'aller sur le terrain pour s'imprégner de la réalité parce qu'elle ne sait pas inventer, et qu'elle est meilleure artiste quand elle restitue :

Je crois qu'inventer c'est la pire chose, il vaut mieux bien regarder et se souvenir, c'est ça la partie difficile. Regarder, se souvenir et vivre les choses. Et après restituer d'une façon extraordinaire. Il y a des gens qui inventent, mais moi je crois que je suis mieux quand je n'invente pas et quand je restitue, je crois que c'est mieux pour moi.

L'esthétique relationnelle développée témoigne d'une « indéfectible relation à la réalité, non pas sur le mode de la représentation, mais sur le mode de la coprésence »⁴⁴ entre l'artiste et les riverains. On est alors dans un « temps de la confrontation immédiate et non-renouvelable, un temps de la sollicitation, de l'action et non de la contemplation »⁴⁵. Par exemple, c'est dans cette logique que le collectif Les Souffleurs commandos poétique, a procédé, dans le cadre d'un projet à Aubervilliers, à des « cueillettes » et sont allés à la rencontre des habitants et de ce qu'ils rêvent pour leur ville, pour les représenter dans des délibérations municipales.

Pour l'artiste, envisager la création ainsi le place dans une perspective exploratoire, visant à un enrichissement de ses connaissances et de ses aptitudes

⁴⁴ Paul Ardenne, op cit, p. 47

créatrices : « parce qu'elle est une épreuve, l'expérience est de nature à dynamiser la création »⁴⁶. En sortant du théâtre ou des cadres construits que sont les festivals, un artiste de rue comme Sarah Harper se confronte à une réalité difficile, à explorer au quotidien, à découvrir et à comprendre, comme le ferait un sociologue qui cherche à être accepté sur terrain inconnu par les autochtones. Cette mise en danger constitue pour l'artiste un défi à relever et répond au besoin de toujours se remettre en question et se confronter à de nouvelles difficultés pour créer. La mise en place des projets *Witness N14*, puis *Lieu Commun* était logique dans le parcours artistique personnel de Sarah Harper, qui a développé une attirance pour l'esthétique des paysages urbains ou suburbains, dans lesquels elle s'est donné pour objectif « d'insérer de l'artistique » :

J'aime bien ce challenge d'apporter la poésie là où a priori il n'y en a pas. Je passe mon temps au Luth en ce moment, et je le trouve de plus en plus beau. Il est très beau architecturalement, mais c'est cette force architecturale qui le rend aussi invivable. Mais ce n'est pas moche, c'est impressionnant. Quand je faisais Witness j'ai développé une passion profonde pour le garage Total au fin fond du Vexin parce que tu vois la route et les lumières artificielles, je devenais passionnée de vieux magasins délabrés et cassés, et des bars vides avec des dames derrière qui écoutaient une chanson qui parle d'ailleurs et qui regardent dans le lointain.

Mais elle a le sentiment aujourd'hui d'avoir fait le tour de la question, de ne plus avoir de matière et de créativité pour explorer la ville, c'est ainsi qu'elle explique la genèse du projet *L'Espwar est un temps boisé*, lié à la nature et à l'environnement :

Maintenant je me rends compte que ce type de lieu, je connais, je l'ai fait, et il va peut-être falloir que je passe à autre chose. C'est pour ça que je veux travailler dans un jardin peut-être, dans une friche, avec de la nature, parce que ces lieux urbains et suburbains, de banlieue sont tristes. Je crois que j'ai eu mon compte. Ça fait 5-6 ans que je les regarde et que je les observe et je commence à être à court, et à ne plus avoir grand chose à dire par rapport à ces lieux tristes. Mais c'est vrai qu'à un moment c'était une passion, c'était un vrai fond de recherche, parce que je vois l'âme dedans, il y a quelque chose dans cette tristesse qui me parle beaucoup.

L'art participatif, au-delà de cet attrait de l'artiste pour la réalité, le fait social, les espaces urbains, et les citoyens, est surtout une méthode. D'ailleurs, comme l'explique Paul Ardenne, l'action artistique en tant que processus compte autant que le résultat obtenu⁴⁷. Sarah Harper, en s'immergeant dans les quartiers en « glandant » sur un bout de trottoir avec son dictaphone, et en attendant qu'on vienne lui parler, n'a pas

⁴⁵ ibid

⁴⁶ Paul ARDENNE, ibid, p. 43

d'objectif d'intervention sur l'esthétique urbaine, mais souhaite travailler à partir du relationnel, sur l'humain et avec l'humain, mais pas sur la ville en tant que telle. La démarche se construit comme une expérience relationnelle vécue par l'artiste et impliquant les populations pour ce qu'elles sont. L'artiste ne cherche pas à les représenter et à transformer en discours esthétique leurs représentations, mais bien à les inclure dans la création. Celle-ci est un processus, une expérience, un échange, basé sur la réalité observée :

Donc ma démarche c'était « comment j'encadre le réel tel qu'il est, et comment je le ponctue juste assez pour qu'on le regarde en recul, comme une histoire et pas comme la réalité. Mais tout ce que je voulais voir c'était la réalité. Ca c'est le travail artistique : regarder, écouter, observer, être émerveillé par les gens dans leur quotidien c'est facile une fois qu'on s'y met, on devient émerveillé par tout. Sur Witness, je vais dans n'importe quel café, je m'assois et j'écoute, et je suis dans un pays étranger, ce dépaysement qu'on peut avoir quand on va ailleurs, moi je me suis juste efforcée de le regarder à côté. Je sais pas si c'est parce que je suis artiste, ou juste parce que je l'ai fait. C'est ça je crois être artiste, c'est pas d'avoir un talent spécifique, des fois c'est juste de faire des choses jusqu'au bout, alors qu'elles sont un peu absurdes.

Les projets participatifs sont toujours construits sur des territoires particuliers, parce qu'ils font souvent suite à des commandes publiques et parce qu'ils sont basés sur la relation avec une population, qui orientent le discours de l'artiste. Celui-ci va s'intéresser aux problématiques sociales, culturelles, urbaines propres au quartier ou à la ville dans lequel il mène le projet : dans le quartier des Courtilles et du Luth à Asnières et Gennevilliers, et dans la rue Saint-Antoine à Montreuil, dans le cas des projets de Sarah Harper. Cyril Jaubert, du collectif Opéra Pagai qui mène des projets participatifs, explique bien cela dans un entretien avec L'Observatoire des Politiques Culturelles⁴⁸ :

Le contexte et le quotidien des personnes qui l'habitent deviennent une matière de création. Nos spectacles et nos interventions sont souvent des aventures au long cours sur un territoire où nous écrivons in situ. Ils sont toujours contextuels dans le sens où ils prennent en compte à la fois la réalité physique, géographique, architecturale d'un territoire (ou d'un lieu) mais aussi sa dimension culturelle, humaine, sociale (les deux étant bien entendu liés). Nous nous amusons à introduire de la fiction dans la réalité pour mieux la révéler.

⁴⁷ Ibid

⁴⁸ Entretien avec Cyril JAUBERT (Opéra Pagai), « Pour un théâtre autrement au près des populations : décaler le quotidien », in L'Observatoire des politiques culturelles, La participation des habitants à la vie artistique et culturelle, n°40, été 2012, pp. 16-19

Ce type de démarche processuelle nécessite donc pour l'artiste un travail d'immersion sur le terrain, parfois court (8 jours dans le cas de l'Opéra Pagai), ou très long (plus d'un an pour les projets de Sarah Harper), et « à chaque fois qu'on y va c'est un pas de plus (Sarah Harper). Comme Claude-Levi Strauss en Amazonie, l'enjeu est alors de comprendre le contexte local dans toutes ses dimensions (sociale, culturelle, politique, économique, urbaine, etc.), et de nouer des liens avec les habitants en faisant preuve d'une grande subtilité pour « ne pas se griller socialement » afin de se faire accepter et de pouvoir entrer en phase de création. C'est particulièrement prégnant dans le cas des projets de Sarah Harper. Avec *Lieu Commun*, il fallait se faire accepter d'une part des associations locales pour ne pas mettre en cause leur travail, et d'autre part par les « jeunes en décrochage » dont les artistes investissaient le terrain de trafic de drogue, et face à qui il ne fallait pas passer pour des policiers. De même dans le cas de *L'Espwar est un temps boisé*, avec les familles tsiganes de la rue qui vivent ici depuis parfois plus de quarante ans, et face à qui il ne fallait pas passer pour des « écolos bons à rien de Montreuil » ni se placer en expert par rapport à la friche boisée qu'ils connaissent depuis leur enfance.

L'artiste des projets participatifs dans l'espace public ne cherche pas à créer dans la rue pour provoquer ou dénoncer des injustices, il travaille dans un rapport non frontal avec le quartier et ses habitants, mais en s'y immergeant et en les incluant. Par ailleurs, à l'inverse du travail de certains artistes qui agissent en dehors des cadres approuvés par l'institution et qui s'emparent des lieux publics, les projets participatifs se mettent en place dans une logique de partenariat avec les acteurs locaux, notamment les commanditaires publics. Ainsi, Sarah Harper, même si elle a toute liberté d'agir sur le terrain, a toujours agit en obtenant les différentes autorisations nécessaires auprès des mairies (de commerce ambulancier pour le camion-snack, de projection de film en plein air, etc.), et en leur fournissant des calendriers d'action pour les tenir informés de l'avancée des projets et des événements, ce qui semble tout à fait normal compte-tenu du lien financier qui relie la compagnie aux acteurs publics. De la même façon, Cyril Jaubert de l'Opéra Pagai décrit leurs relations aux financeurs comme un échange, un réel partenariat de projet créé sur mesure : « Nos rapports avec les opérateurs diffèrent des propositions de spectacles clefs en main. Rien à vendre, mais tout à partager. Nous ne

sommes pas dans une logique commerciale mais dans une logique d'échange, de collaboration, sur du moyen ou du long terme avec nos interlocuteurs »⁴⁹.

La participation, au cœur de la démarche, est plus difficile à expliquer parce qu'elle peut se mettre en place de manière plus ou moins importante. Jean-Pierre Saez explique que « l'idée de participation suppose une forme d'engagement » et s'interroge sur la catégorisation en différents grades d'activité des publics : « Peut-on décider la gradation d'une forme présumée passive à une forme qui serait plus active ? »⁵⁰. En effet, aller au théâtre ou voir une exposition peut être vécu par les publics comme une forme de participation, en quoi les projets participatifs dans l'espace public sont-ils plus forts ? D'après Paul Ardenne⁵¹, ce sont des œuvres « fondées sur le partage » qui « modifient d'office la notion de public » car elles envisagent les spectateurs comme des citoyens et non comme des êtres passifs comme cela peut être le cas avec les « œuvres d'art conventionnelle ». D'une relation d'autorité qui définit parfois les interventions artistiques dans l'espace public où les comédiens imposent aux passants une remise en question de leur monde, on glisse ici vers « l'invitation » et la « sollicitation » où le public est incité à s'impliquer dans l'œuvre, qui est donc toujours inachevée :

« C'est dynamiquement que l'œuvre convie à elle-même et à plus qu'elle-même, incite au lien à vivre ici et maintenant, œuvre jamais achevée puisque participative. C'est dynamiquement donc qu'elle requiert le spectateur, élément à part entière du dispositif créatif, matière vivante corrélée à la matière symbolique, figure élevée en retour au statut de créateur, modifiant par sa seule présence le projet artistique comme le processus de l'œuvre »⁵².

Dans le cas des projets de Sarah Harper, les habitants sont parfois invités à participer à la création (production d'un film de fiction, écriture d'articles dans le street journal, participation à la customisation du camion-snack, etc.) dans le cadre d'ateliers,

⁴⁹ Entretien avec Cyril Jaubert, op cit

⁵⁰ Jean-Pierre SAEZ, « Edito : de la participation », in L'Observatoire des politiques culturelles, La participation des habitants à la vie artistique et culturelle, n°40, été 2012

⁵¹ Op cit, p.179

ou lorsqu'ils ont des envies particulières qui émergent (un rappeur local qui souhaite réaliser un clip, par exemple). Mais la plupart du temps, la participation des riverains à la création passe par un processus relationnel et par des rencontres :

Au bout d'un moment on disait « il nous faut juste une belle rencontre dans une journée et on a fait notre travail, mais on ne peut pas partir si on n'a pas fait une rencontre ». Mais souvent on glandait, on ne savait pas comment on allait parler aux gens et quand on était sur le point d'abandonner, on est sous l'arrêt de bus, il pleut, et bien sûr c'est là que la rencontre se passe. Pendant qu'on faisait ça, on captait tout, les rencontres mais aussi les choses qui captaient notre attention dans la rue, un paysage étrange, les panneaux routiers, etc. Il y a toujours quelque chose, il faut juste réduire l'espace de regard, ou regarder plus en profondeur, de plus près, et être très patient.

Le travail de Sarah Harper pendant le temps d'immersion consiste donc surtout à créer des lieux et des temps de rencontre pour les riverains - entre eux et avec les artistes – qui permettent d'une part une libération de la parole, et d'autre part une accumulation de matériaux artistiques (sons, vidéos, images, dessins) qui servent ensuite de support à des créations comme des films, des expositions, des pièces de théâtre : « C'était participatif dans le sens où je ne pourrais pas faire ces œuvres sans eux ; ils ont participé dans les photos, et dans le film ; sinon il n'y aurait pas eu de production » (Sarah Harper). La rencontre avec les habitants est essentielle dans son travail artistique, c'est pourquoi elle utilise un vocabulaire lié au travail (« les gens avec qui on a travaillé »). Par ailleurs, comme l'explique Paul Ardenne, l'art participatif active la relation directe, l'échange physique, la réciprocité immédiate, ce qui amène le philosophe à parler « d'art contactuel » ou d' « autruisme » : « un choix de l'artiste pour les formules de participation, faites pour le spectateur et avec lui ». Si Sarah Harper adopte un processus relationnel pour recueillir du matériau artistique, il lui semble primordial que les riverains qui participent reçoivent quelque chose :

On peut faire une expo la semaine prochaine mais est-ce que les gens vont recevoir quelque chose ? On peut tirer les photos en grand et les coller sur les murs, comme tout le monde. Les gens ils vont aimer, mais qu'est ce que ça va dire par rapport à tout ce qu'on a vécu ? C'est ça qui est difficile.

⁵² Op cit, p.181

Mais la prolifération d'œuvres et de démarches participatives s'accompagne d'un certain flou sémantique : on mélange volontiers les « amateurs » dont la condition est « fondée sur l'engagement conscient dans une démarche artistique et sur la maîtrise du projet, alors que les « participants » sont des « non-spécialistes du champ de l'art » et sont « souvent considérés comme éloignés de l'offre culturelle »⁵³. Par ailleurs, le terme de participant désigne une « vaste palette de modes de participation ». Avec à une extrémité les projets comme ceux de Sarah Harper qui « permettent à leurs acteurs, même non-spécialistes, de conscientiser sur divers plans (esthétique, politique, relationnel) le sens de leur participation et de rendre publiques les questions dont ils sont porteurs ». Et à l'autre extrémité, « des œuvres qui font appel à de simples figurants, témoins de leur condition sociale ou de leur culture particulière et instruments d'un projet artistique qui les dépasse »⁵⁴, comme le fait Lieux Publics, qui semble avoir beaucoup tendance à « surfer sur la vague » de la participation, en mettant en avant le concept dans le cas de flash mobs faisant appel à 100 figurants. Par ailleurs, quelques premières critiques peuvent être énoncées quant à l'idée de participation des publics. Marie-Christine Bordeaux et Françoise Liot dénoncent ainsi le fait que l'absence de qualification artistique des participants est souvent recherchée et entretenue : « un acteur sans attaches divergentes, c'est-à-dire sans revendications possibles au sein du champ artistique ; un acteur, enfin, convoqué pour exposer un élément de sa biographie ou bien un problème de société, si bien que les participants, dont le profil est fortement sociologisé et ethnicisé, souvent recrutés dans les groupes sociaux « à problème », renvoient une image assez tronquée de la société ». Les deux sociologues parlent même d'un effet pervers qui consisterait à renvoyer les participants à leur « ignorance et à leur manque de talent supposés » et à les maintenir « en dehors du champ culturel », quand les projets sont menés avec un manque d'éthique et de subtilité⁵⁵.

⁵³ Marie-Christine BORDEAUX et Françoise LIOT, « La participation des habitants à la vie artistique et culturelle », in L'Observatoire des politiques culturelles, La participation des habitants à la vie artistique et culturelle, n°40, été 2012, pp. 7-12

⁵⁴ *ibid*

⁵⁵ *ibid*

Les projets participatifs dans l'espace public, au-delà de ce que l'artiste peut trouver comme élément permettant de l'insérer dans un cheminement intellectuel, et en plus de la méthode et du processus d'inclusion des populations, sont souvent décrits comme détenant une part d'altruisme et d'utile, en lien avec des idéaux comme la démocratie culturelle et le rôle de l'art dans la construction du lien social. Nécessairement donc, dans un contexte de décentralisation politique et de valorisation de la territorialité de l'action culturelle, les acteurs de la politique de la ville se sont emparés des projets participatifs dans l'espace public en les finançant de plus en plus.

LA DEMOCRATIE (CULTURELLE)

L'artiste des projets participatifs n'est pas indifférent à l'organisation sociale. D'une part, il revendique son appartenance à la société en basant son travail sur le relationnel avec ses concitoyens. D'autre part, « sa condition revendiquée d'artiste repose sur l'expression d'un refus partiel de la société telle qu'elle est, sur le constat d'une imperfection ou d'une perfectibilité de celle-ci »⁵⁶. Ces artistes-là cherchent donc à s'intégrer au mieux au groupe social qu'ils incluent dans leur création, et à « parler pareil, comme tout citoyen »⁵⁷, et dans le même temps, à user de moyens artistiques pour modifier la vie sociale ou contribuer à son amélioration. Les projets participatifs se déroulent souvent dans des contextes sociaux difficiles, et l'artiste, en développant un travail en lien étroit avec ces contextes, manifeste la croyance et le désir d'un changement social par l'art. Le discours artistique est donc fortement articulé à un discours militant, et au besoin de se sentir utile socialement. Sarah Harper, lorsqu'elle a accepté la commande des villes d'Asnières et de Gennevilliers, était convaincue que grâce à son regard d'artiste et au protocole participatif qu'elle met en place, elle parviendrait à redonner la parole aux habitants frustrés, à réduire les tensions, à rétablir

⁵⁶ Paul Ardenne, op cit, p.32

⁵⁷ ibid

la paix sociale. En plus de ce que le projet lui apporte personnellement, elle est convaincue que sa présence sur le terrain est profitable à tous, en particulier aux plus jeunes, vus comme délaissés par la société :

Les enfants ont besoin de nous, de notre attention, d'avoir une maman de plus, c'est frappant. En ce moment il y a deux enfants qui sont amoureux de nous, et l'un d'eux me disait la dernière fois : « oh que je suis bien ici, je me sens bien ! ». Moi je pense que cette idée que les gens ont besoin de nous est importante, pour moi c'est important.

De façon générale, dans son travail artistique, elle s'interroge depuis toujours sur le rôle qu'un artiste peut et doit jouer dans la société, sur l'utilité sociale de l'art :

Mes parents ils faisaient du théâtre de boulevard à la télé, donc j'ai passé ma jeunesse dans les loges du théâtre de boulevard. J'étais partie pour faire la même chose. Mais j'ai eu du mal à ne pas me demander « Mais à quoi ça sert tout ça ? ». J'avais très envie d'être peintre. Mais il y a un moment où je ne sais pas à quoi ça sert.

Paul Ardenne utilise le concept d' « œuvre autruiste » pour caractériser ce type de démarche qui se donne pour vocation de susciter un « être ensemble », de créer une plus grande solidarité sociale grâce à une « collaboration instantanée avec le public » Placé au cœur du social, l'artiste « fonde son œuvre sur l'intuition d'un déficit de communication, sur le sentiment d'un inégal partage du sensible, déficit et partage que son action, espère-t-il, peut amender »⁵⁸.

Par ailleurs, l'artiste participatif est vu comme un être bouleversé par l'échec de la démocratisation culturelle et plus globalement par le déficit de démocratie qu'il découvre localement, ou qu'il observe à plus grande échelle. En nouant de nouvelles relations avec les publics que celles que les artistes plus conventionnels peuvent établir, en s'adressant à des populations défavorisées et éloignées de la culture, il espère pouvoir participer au jeu démocratique. Il lui semble que l'art peut « mettre de l'huile dans les rouages de la vie collective, et ce faisant, devenir un multiplicateur de démocratie »⁵⁹, c'est notamment pourquoi Sarah Harper ne souhaite pas s'adresser aux convaincus de la culture, mais à des publics qui en sont plus éloignés, pour tenter de

⁵⁸ Op cit, p. 183

⁵⁹ Ibid

réduire les inégalités dans ce domaine, mais aussi parce que cela la singularise dans son approche artistique :

Je pense qu'un théâtre où tu t'assoies et tu regardes sans bouger, je ne sais pas à quoi ça sert. Ça sert aux abonnés, qui iront de toute façon. (...) Et je trouve ça fascinant parce que je trouve ça beaucoup plus un challenge qu'un public parisien conquis. Je regarde le public de l'Odéon, de l'opéra, ou d'une librairie intello, et je me dis que ça ne m'intéresse pas. Faire de l'art pour ces gens là ça ne m'intéresse pas. Je serai ravie s'ils aiment ce que je fais, mais je ne veux pas dépenser une énergie à créer pour attirer leur attention. Parce qu'ils ont déjà plein de trucs, ils sont noyés dans l'offre, tandis que quand je travaille dans ces endroits où je travaille, je me sens seule et ça m'aide à ressentir une fraîcheur de regard, parce que je sais que personne d'autre ne le regarde.

Au-delà de la volonté de contribuer à une certaine démocratisation culturelle, l'approche par les projets artistiques participatifs témoigne d'un passage progressif vers un changement de référentiel. Tout d'abord, le paradigme des droits culturels est prégnant. Les démarches partagées, parce qu'elles placent en leur sein la participation des populations, leur propre expression culturelle, et leur droit à avoir une appartenance et des références qui ne sont pas celles de l'élite, permettent le développement du concept de droits culturels. Comme l'explique Philippe Henry, « un développement réellement basé sur ces droits devrait donc se fonder sur la reconnaissance des capacités propres dont chacun dispose de par son identité culturelle ; certes celle-ci est pour partie héritée, mais elle représente surtout une liberté et une responsabilité personnelles, constamment amenées à se construire et à s'enrichir au contact d'autres identités, tout autant respectables en dignité »⁶⁰. L'approche de Sarah Harper est fondée sur un respect des identités et des goûts culturels des populations avec lesquelles elle travaille, puisqu'elles sont encouragées à les exprimer et à en avoir conscience au lieu de les subir. Dans le même temps, l'artiste souhaite offrir aux habitants la possibilité d'enrichir leurs identités culturelles grâce au regard sensible qu'elle leur apporte. Ainsi, comme Jean-Pierre Saez l'énonce, l'une des questions posées par le mouvement des projets participatifs est celle de « l'appropriation de son rapport au monde », et donc à la culture, « dans la mesure où ils suscitent des lieux et des moments de sociabilité où la recherche de l'autre et

⁶⁰ Op cit

l'affirmation de soi constituent deux tendances complémentaires et somme toute paradoxales »⁶¹. D'autre part, les méthodes participatives correspondent à une volonté générale de renouvellement des normes démocratiques, et d'une meilleure insertion des citoyens dans les prises de décision politiques, grâce à la concertation. Le champ culturel s'est emparé de ce changement de paradigme et a intégré cette tendance générale à la démocratie participative. Pourtant, l'intégration de ce nouveau paradigme démocratique dans la culture se heurte à une vieille spécificité : l'idéal de démocratisation culturelle imposé depuis la création du ministère de la culture, n'a jamais intégré la notion de participation, mais « a constitué un élément important du vaste mouvement qui a transformé le peuple en public »⁶². En a découlé un profond rejet par le culturel de tout le secteur de l'Education populaire et de l'animation socioculturelle, lequel s'est au contraire positionné dans un discours et des pratiques valorisant la démocratie culturelle et la participation, notamment dans le cadre des pratiques amateurs. C'est pourquoi, comme l'expliquent Marie-Christine Bordeaux et Françoise Liot, Le développement des projets participatifs se déroule donc surtout dans le champ artistique :

« Les acteurs culturels se sentent souvent garants de la construction de l'intérêt général. C'est sans doute pour cela que la question de la participation se joue le plus souvent dans le domaine artistique. On assiste ainsi à une sorte de déplacement de la question politique vers le champ de l'art : les dispositifs participatifs se développent de manière significative dans des entreprises artistiques, tandis que la participation citoyenne dans la vie publique culturelle reste une vue de l'esprit »⁶³.

Ainsi, les politiques culturelles tendent encore à nier ce type de projet intime et donc très peu visible, et qui ne répond pas aux critères classiques d'excellence artistique et d'évaluation. En témoigne le rejet par la Drac ile-de-France des projets de Sarah Harper, jugés insuffisants du point de vue de la qualité artistique. Lorsque les institutions culturelles intègrent à leurs projets des démarches participatives, cela se fait encore très

⁶¹ Jean-Pierre SAEZ, op cit, 2012

⁶² Marie-Christine BORDEAUX et Françoise LIOT, op cit.

⁶³ ibid

souvent dans un rejet des paroles des populations et de l'amateurisme, dans un respect des hiérarchies culturelles établies depuis longtemps. Les démarches participatives portent en elles la possibilité de travailler et d'estomper la frontière qui s'est établie entre le social et le culturel, mais les institutions ne semblent pas encore prêtes pour cela, et se contentent de glisser de la participation « dans les modes de diffusion actuels sans les déranger » et sans questionner la place de l'artiste et de nouveaux modes de partenariat :

« La prolifération d'œuvres participatives est une alternative qui ne dit pas son nom – et qui ne peut en tenir lieu – à un déficit de démocratie culturelle. Ces œuvres sont indéniablement consensuelles et même plébiscitées, acceptées aussi bien par les pouvoirs publics, les scènes subventionnées, les participants eux-mêmes et les publics auxquels elles s'adressent. Elles peuvent être belles et touchantes, mais elles constituent une illusion démocratique. »⁶⁴

Il semble donc que pour l'instant le soutien public aux initiatives participatives lancées par les équipes artistiques ne trouve écho que dans les politiques de la ville, qui ont bien vu leur intérêt à soutenir les projets artistiques participatifs, qui agissent au cœur du social et dans des quartiers souvent défavorisés dans lesquels les conflits à résoudre sont nombreux.

LA PRISE EN CHARGE PAR LA POLITIQUE DE LA VILLE

Comme le disait déjà Jean-Pierre Saez en 1999⁶⁵, la recherche d'adéquation entre projet culturel et lien social se résout de plus en plus dans le cadre des politiques d'aménagement du territoire : « dans l'espace urbain, et notamment dans les banlieues en crise (...), la culture a acquis un droit de cité ». Dans les années 90, outre le ministère de la culture et ses services déconcentrés, l'action culturelle s'est donc mise à mobiliser

⁶⁴ Bordeaux et Liot, op cit

⁶⁵ Jean-Pierre SAEZ, « Que peuvent les politiques culturelles pour le lien social ? », in L'Observatoire, « Politique de la ville : quelles finalités culturelles ? », n°17, printemps 1999, pp. 6-7

diverses administrations - affaires sociales, jeunesse et sports, etc. – via des projets variés comme des résidences d’artistes, le soutien aux pratiques amateurs, la création de festivals interculturels, etc.

De la même façon, l’essor des projets participatifs dans l’espace public s’est réalisé en lien avec les politiques de la ville, et avec la notion de développement local, en parallèle aux successives vagues de décentralisation qui ont amené les villes à s’impliquer dans le domaine culturel. Pour aménager les politiques de la ville, et pour faire face à certains problèmes sociaux et de ségrégation urbaine en particulier, les villes ont progressivement inscrit des volets culturels dans la politique de la ville et ont ainsi cherché à « rénover l’action socioculturelle de proximité, à promouvoir les arts urbains, à favoriser la présence d’artistes en résidence dans les quartiers difficiles »⁶⁶. Le lien entre action publique (et politique de la ville) et action culturelle s’est à certains endroits construit ainsi, avec l’étiquette de « projet de territoire », qui a succédé au « développement local ». Il s’agit pour les villes de mettre en place une action transectorielle, qui fasse appel à différents champs, pour dynamiser le territoire, et le rendre « plus attractif, tant aux yeux de ceux qui y vivent déjà que de ceux qui le considèrent de l’extérieur »⁶⁷. La culture semble pouvoir jouer un rôle essentiel dans cette volonté, car « elle est au premier rang des conditions pouvant améliorer le cadre, les conditions de vie et l’image d’un territoire »⁶⁸. Les projets *Lieu Commun* et *L’Espwar est un temps boisé*, menés par Sarah Harper pour *FRICHES THÉÂTRE URBAIN*, rentrent dans ce cadre là.

Du côté de Montreuil, avec *L’Espwar est un temps boisé*, Sarah Harper a démarré le projet sur l’impulsion de la maire Dominique Voynet (Europe Ecologie), via le service municipal de l’Environnement, qui avait lancé un appel à initiatives dans le cadre d’un projet de réhabilitation du quartier des Hauts-de-Montreuil. Plusieurs dizaines d’associations, souvent issues du domaine écologique, sont déjà installées sur des

⁶⁶ Guy Saez, « La politique culturelle des villes », in Guy Saez (dir), *Institutions et vie culturelles*, La Documentation Française, 2004, p. 44

⁶⁷ Xavier Greffe, « Le rôle de la culture dans le développement local », in Guy Saez (dir), *Institutions et vie culturelles*, La Documentation Française, 2004, p. 60

⁶⁸ *ibid.*

parcelles anciennement cultivées par les horticulteurs montreuillois. Elles y mènent des projets de sensibilisation à l'environnement, mais aussi de production de miel et de bière en ville par exemple. La plupart des associations mènent leur action depuis 2004, suite à un premier appel à initiatives lancé par la ville de Montreuil, le vivier a été renouvelé en 2011 avec un second appel. Le contexte de ce quartier est assez particulier : anciennement agricole, et situé en retrait du centre ville et loin des transports en commun - alors que le bas de Montreuil dispose du métro – il a été abandonné par les politiques publiques depuis plusieurs années, et surtout des politiques d'urbanisme. Aujourd'hui, la municipalité souhaite le réhabiliter pour en faire un éco-quartier, en y installant une ligne de tramway, un nouveau collège, une piscine écologique, et en profitant des terrains anciennement cultivés pour construire des logements. Dans ce contexte là, alors que le PLU vient d'être révisé, et sans doute en attendant de construire sur les parcelles aujourd'hui occupées par des associations, la ville a souhaité créer une dynamique sur le quartier, d'une part pour s'en emparer et l'inclure dans ses politiques, d'autre part pour faciliter par la suite la mise en œuvre concrète de son projet d'urbanisation. La rue dans laquelle se trouve la parcelle 343, sur laquelle Sarah Harper mène le projet, est l'une des plus ségréguées et abandonnées des politiques locales, qui comprennent très mal ce qui s'y passe. Presque exclusivement composée d'anciennes parcelles agricoles, celles-ci sont occupées depuis plusieurs décennies par des familles tsiganes, dont certaines mènent en pleine rue une activité évidente de trafic de pièces de voiture, et de terrains utilisés par des entreprises de travaux pour stocker leurs camions et leur matériel. Des voitures brûlent régulièrement dans la rue, et la mairie nous a rapporté une histoire de racket organisé mené auprès du camp Rom installé à proximité par la ville. Dans ce contexte social difficile, face auquel la ville se sent désemparée, l'installation d'une artiste qui travaille avec un protocole relationnel et la collecte de témoignages, était plus que bienvenue. Le responsable du service Environnement le dit : il était essentiel que ce soit une artiste comme Sarah Harper, qui mène un travail à la frontière du sensible et de la sociologie, qui s'installe sur cette parcelle en particulier. Avec le projet *L'Espwar est un temps boisé*, la ville a, semble-t-il, plusieurs ambitions : la valorisation du passé horticole de Montreuil et de cette friche en particulier, pour sensibiliser au projet d'éco-quartier, mais aussi une reconquête du territoire, un apaisement des conflits dans la rue, une fin des hostilités

entre le voisinage et la municipalité. Pourtant, pour de telles ambitions, la subvention est anecdotique : 7 000 euros pour une convention signée pour 3 années.

De la même façon, *Lieu Commun* est typiquement un projet culturel ancré dans la politique de la ville, et dans une très forte volonté politique de mener un projet de territoire, de manière intercommunale. Le projet est en effet une commande des deux villes, passée à Friches Théâtre Urbain, pour résoudre des problèmes de conflits territoriaux, et en particulier de guerres de gangs, qui se cristallisent autour de la station de métro Les Courtilles, à l'intersection des deux villes. Ces conflits intercommunaux existent depuis longtemps, mais la ville n'est jamais parvenue à établir la paix sociale, et le décès d'un jeune de 15 ans l'année dernière suite à un règlement de compte, a été le déclencheur d'une volonté de travailler ensemble face à ce problème. La logique intercommunale, sur un territoire élargi, prend donc tout son sens ici. La culture et la venue d'artistes est utilisée dans le cadre d'un projet territorial de développement social mené dans un contexte urbain dense et ségrégué (les quartiers du Luth à Gennevilliers, et des Courtilles à Asnières, sont constitués de grandes tours et barres d'immeubles), où les municipalités sont accusées d'avoir abandonné les populations. De la même façon, Sarah Harper, par les protocoles de travail qu'elle a mis en place, qui permettent une « infusion artistique » sur le long terme, dans une relation étroite avec les populations, et à la frontière de l'action artistique avec une démarche sensible, de la recherche sociologique, et de la médiation sociale, a semblé être la personne la plus à même de redonner la parole aux habitants. Par ailleurs, ni d'Asnières, ni de Gennevilliers, étrangère aux quartiers et au départ ignorante des enjeux sociaux et urbains locaux, elle a semblé pouvoir nouer le lien entre les deux villes, tant du côté des habitants que des municipalités. En effet, si les jeunes des deux villes s'affrontent, les services municipaux n'ont de leur côté jamais eu l'occasion de travailler ensemble. *Lieu Commun* leur a donc permis d'incarner une dynamique commune, de « donner de la cohérence au modèle hybride de gouvernance territoriale », et de mener une action intersectorielle (culture/politique de la ville).

De nombreux projets artistiques relationnels sont ainsi nés de l'impulsion des politiques de la ville par des commandes passées aux artistes, ou plus spontanément dans des contextes urbains difficiles. A Bergerac, l'équipe de la Gare Mondiale (un lieu

culturel ouvert en 2001 par le Melkior Théâtre), s'est notamment lancé spontanément dans un projet d'accompagnement culturel et social de la rénovation urbaine d'un quartier : un travail relationnel a été mené avec les habitants d'un quartier dont les tours devaient être détruites, le but étant de leur donner la parole, sociologiquement et artistiquement, pour qu'ils expriment leur ressenti face à ces mutations, alors que la ville et les bailleurs sociaux ne s'en préoccupaient pas⁶⁹. Les auteurs d'une publication d'Artfactories sur les projets participatifs dans les quartiers avancent que la culture est devenue un « domaine quasi autonome aux yeux de certains, une sorte d'exception parmi les activités humaines », et que la politique de la ville a « grandement contribué à remettre en cause cette conception, en réactivant la fonction sociale de la culture, autrement dit en faisant de l'action culturelle un mode d'accès et de confrontation à des enjeux de société qui dépassent de loin les seuls professionnels du champ culturel »⁷⁰.

L'inclusion des projets artistiques participatifs dans la politique de la ville a permis de financer davantage ce type d'expérimentation artistique, et cela de façon intelligente : dans la durée, et dans un partenariat construit avec tous les acteurs locaux (centres sociaux, écoles, hôpitaux, entreprises, etc.), donc dans une logique de territoire. C'est ainsi que les projets de Sarah Harper sont menés : non seulement dans la relation avec les habitants, mais en cherchant l'expertise et le soutien de toutes les structures déjà présentes sur le terrain, comme les maisons de quartiers, les établissements scolaires, les commerces, et les différents services municipaux. De la même façon, par exemple, le projet *Voisinages* mené par l'artiste Jean-Paul Rathier, et qui consiste en des passerelles poétiques installées de jardin en jardin, est un dispositif qui associe aux voisins l'école maternelle, le club bouliste, le comité de quartier et le centre social.

⁶⁹ In Artfactories, Quartiers. Les projets participatifs au cœur de la politique de la ville, janvier 2012, 51p.

⁷⁰ Op cit.

Dans le cadre de projets participatifs, notamment lorsqu'ils sont menés en lien avec la politique de la ville, les artistes sont confrontés à d'autres réalités que la création : ils sont aussi sociologues, animateurs, gestionnaires, assistants sociaux, médiateurs urbains, administrateurs... Ils doivent donc faire preuve de compétences qui ne relèvent pas du seul geste artistique. L'artiste participatif, nous dit Paul Ardenne⁷¹, doit sans cesse élargir et reconfigurer son domaine d'action, et développer des aptitudes qui ne sont pas familières des artistes conventionnels. Il devient notamment gestionnaire, un « manager relationnel qui orchestre une prestation singulière, preuve de sa capacité à dominer une situation réelle et de son potentiel à s'emparer de la réalité pour la décliner sur le mode artistique »⁷². Il doit gérer de nombreuses contingences sur le terrain, et travailler en collaboration avec tous les professionnels locaux. Sarah Harper était administratrice de production et logisticienne de son propre projet, et avait d'ailleurs beaucoup de mal à déléguer cette partie du travail : elle assistait à de nombreuses réunions publiques, gérait les autorisations d'installation du camion, les relations avec les techniciens des villes, etc. Cela lui grignotait souvent du temps sur la création : lorsque pour *Lieu Commun* il fallait installer chaque jour le camion snack sur un trottoir, préparer la terrasse, la tente pour se protéger de la pluie, du café et des limonades à servir toute la journée à prix coutant aux voisins, etc., les occasions lui manquaient de pouvoir sortir son dictaphone et sa caméra pour capter du matériau artistique :

Ce qui est sûr c'est qu'il me faut une plus grande équipe parce que je n'arrive pas à tout faire : préparer le camion, faire le café, gérer les riverains, les techniciens et les enfants... et créer. On est toujours dans la logistique.

Alors qu'un artiste conventionnel risque de « se griller artistiquement tout le temps », l'artiste participatif risque également de se « griller socialement »⁷³, s'il n'a pas eu la bonne réaction au bon moment. Dans le quartier du Luth, pour *Lieu Commun*, ce problème s'est posé en permanence, et davantage lorsqu'un jeune est réapparu dans le

⁷¹ Op cit, p. 190

⁷² Ibid, p.193

quartier après un temps passé en détention, et qu'il a découvert la présence de l'équipe de Fiches Théâtre Urbain. Alors que les autres avaient accepté le projet, celui-ci s'est lancé dans une série de repréailles qui ont posé de réels problèmes de sécurité (caillassage du camion et de l'équipe, menaces verbales, etc.). Il était hors de question pour Sarah Harper d'appeler la police, mais elle était désespérée quant à l'idée de rester pour l'affronter, de partir et ne jamais revenir, ou même de demander de l'aide aux médiateurs de rue.

L'artiste participatif doit aussi mettre en œuvre un protocole de civilité : « l'artiste civil, respectueux de son prochain, ne saurait envisager un seul instant d'instrumentaliser l'autre, homme et citoyen au même titre que lui »⁷⁴. La forme de l'œuvre participative doit être décidée démocratiquement, dans un respect réciproque ; l'artiste ne doit par exemple pas être dans la photographie compassionnelle ou la solidarité apitoyée. L'artiste crée avec les riverains, il doit aussi faire le compromis de créer pour eux, pour leur plaire, et ne pas les trahir, du moins tant que l'œuvre est ensuite exposée chez eux. C'est ce qu'explique Sarah Harper :

Pour avoir une vraie appropriation par le public il faut faire des choses qui plaisent. Ils ne sont pas forcément accros à l'art contemporain, il faut que ça plaise ! Et en plus il faut que ça valorise. Donc la photo moche de la femme dans le pressing, elle est brillante mais on ne l'a pas utilisée, on l'a mise de côté. Et je pense que ça c'est une contrainte de la participation, sauf quand on prend ces objets même s'ils ne plaisent pas et qu'on va les mettre très loin ailleurs.

Pour l'artiste, l'enjeu est de trouver un équilibre entre les différentes identités et compétences qui s'offrent à lui : ne pas trahir les riverains, mais ne pas non plus adopter systématiquement l'attitude la plus propice à leur faire plaisir et ainsi conserver son regard d'artiste. Philippe Henry estime que le projet doit arriver à concilier un réel enjeu artistique et une prise en compte d'un intérêt direct pour les habitants impliqués dans le projet : « chaque démarche partagée est ainsi amenée à élaborer son propre dispositif accueillant vis-à-vis de la propre culture vécue par les gens, tout en leur

⁷³ Entretien avec Sarah Harper

⁷⁴ *ibid*

proposant une possibilité d'un pas de côté, d'un écart »⁷⁵. Une dimension éthique est donc inhérente à ces démarches, et pour Sarah Harper comme pour d'autres, la situation est parfois douloureuse à vivre, car cela signifie devoir mettre régulièrement de côté ses tentations créatrices, pour respecter les populations avec lesquelles elle travaille et pour rester dans une démarche participative, au risque d'être frustrée :

Je suis un petit peu jalouse parce que j'aime bien cette possibilité d'être précise et rigoureux que tu peux avoir si tu as du silence, du noir, de l'attention, du public, et les projets. Parce que ce que je fais c'est forcément hyper brouillon, bordélique, approximatif. Parce que je dois faire avec tous les imprévus, tous les aléas, toutes les impossibilités de travail. Mais j'ai choisi ça, c'est le terrain que j'ai choisi, de travailler l'artistique dans du flou. Mais c'est frustrant en permanence. (...) Je suis fâchée par rapport à la qualité de certains éléments de la peinture du camion snack, parce que ce n'est pas comme je veux et je n'aime pas. Mais ça a été participatif, ça a marché à fond et tout le monde était content.

Alors que pour *Witness/N14* elle avait la liberté de choisir les endroits qui l'inspiraient, pour *Lieu Commun*, et c'est un compromis qu'elle fait par rapport à la commande, elle doit se contenter de travailler dans les deux quartiers ciblés par les mairies, et dans les endroits les plus passants. Elle se sent donc moins libre artistiquement, et affirme d'ailleurs se méfier des commandes publiques car les contraintes induites « sèchent l'inspiration ».

Le brouillage des identités passe aussi par le rôle de médiateur ou d'animateur que l'artiste participatif doit endosser sur le terrain : « Le fait de vouloir redonner sens à l'espace public dans une intentionnalité socialisatrice inscrit de facto les créateurs et les pouvoirs locaux sur un même plan, permettant ainsi la constitution de cette position, de ce rôle intermédiaire »⁷⁶ du médiateur censé être le révélateur des possibilités latentes des populations et des contextes. Or, les artistes ne sont pas formés pour être animateurs, et l'échec de certaines interventions artistiques menées avec des enfants pour *Lieu Commun* peut être imputé à une mauvaise préparation de l'atelier, de ses objectifs et de ses différents temps. Si l'on peut louer la transversalité que permettent les projets participatifs, il semble que ces derniers nécessitent des équipes artistiques

⁷⁵ Philippe HENRY, op cit.

⁷⁶ Philippe Chaudoir, op cit, 2002

plus diverses et ouvertes à d'autres métiers, car un artiste ne peut pas toujours s'improviser animateur.

Par ailleurs, une autre tension inhérente aux projets participatifs a émergé de l'entretien avec Sarah Harper : convaincue de l'intérêt de sa présence sur des territoires en difficulté, militante d'une plus grande justice sociale, et empathique face aux problèmes rencontrés au quotidien par les habitants, elle pensait au départ être capable de tout résoudre. Mais elle a vite été dépassée par la problématique (le chômage, le trafic de drogue, les violences urbaines...) et a eu quelques désillusions sur ses capacités en tant qu'artiste de rétablir la paix sociale :

Juliette elle me l'a toujours dit, qu'on ne peut pas le résoudre. Mais on a une image de ce qu'on peut faire avec une logique qui est liée à pondre un projet, qui n'est jamais en phase avec ce qu'est la réalité, et le temps de la réalité. Parce qu'on peut le résoudre ce problème, mais sur dix ans, et avec beaucoup de moyens. Je me sens dépassée par la problématique. Ce n'est peut être pas ma place de régler les problèmes du carrefour, peut-être que j'arrive au bout de ce que je peux faire, et peut être que c'est à d'autres de régler le problème. Mon rôle c'est de parler artistiquement de ce qu'il y a. Et peut-être que cette parole là les gars qui sont là vont s'y intéresser. Mais il n'y a rien qu'on puisse proposer que les gars puissent faire, donc je ne vais pas lancer des propositions de participation sans fin. C'est ça qui est complexe.

Artiste-metteur en scène, gestionnaire, travailleur social, médiateur culturel, animateur, thérapeute des quartiers, messie social... Les projets participatifs, en tant qu'expérimentations artistiques et culturelles, questionnent les identités et les rôles de chacun, comme les relations. C'est sans doute ce qui les rend passionnant, mais cela signifie aussi qu'il y a de nombreux écueils à éviter, du côté de l'artiste comme du côté du commanditaire. La direction que prend la compagnie Fiches Théâtre Urbain en se consacrant à de telles démarches questionne également son avenir et la pérennité de son action.

CONCLUSION

Les projets participatifs, dans leur méthode et leurs choix artistiques, croisent différents thèmes : le choix de créer en se basant sur la réalité pour l'encadrer artistiquement, un intérêt pour les personnes plutôt que pour les publics, une volonté de renouvellement de la démocratie, l'insertion de la culture dans la société, la qualification des quartiers populaire comme terrain d'expérimentation pour les artistes...

Tels qu'ils sont menés en lien avec la politique de la ville, et dans une réconciliation avec l'animation socioculturelle, ils continuent pourtant d'être niés par une institution culturelle entièrement soumise aux valeurs d'une certaine excellence artistique, qui renvoie à la notion d'art pratiqué par des professionnels, dans des établissements labellisés. Le manque de visibilité des projets, qui sont non-reproductibles parce que menés sur des territoires bien particuliers, et leur manque de « noblesse » parce qu'ils sollicitent la participation de non-professionnels, fait qu'ils sont encore peu soutenus et reconnus. Même si une certaine forme de participation des publics très superficielle parce que très ponctuelle, dans le cadre des relations avec les publics mises en place par un théâtre par exemple, se multiplie et fait consensus. Pour exister, les artistes doivent acquérir une reconnaissance au sein de réseaux forts et identifiés. Une compagnie de théâtre qui tourne dans les scènes labellisées aura plus de chances d'avoir des subventions publiques, notamment au niveau des politiques centrales, que « si elle se cantonne à des créations participatives impossibles à diffuser au-delà d'un quartier »⁷⁷. Que peut donc faire Friches Théâtre Urbain pour retrouver la visibilité qu'elle a perdue depuis qu'elle s'est lancée dans des projets participatifs ? Depuis *Witness/N14* et avec *Lieu Commun* et *L'Espwar est un temps boisé*, Friches Théâtre Urbain et Sarah Harper ont développé une certaine expérience des projets participatifs. L'enjeu est aujourd'hui de parvenir à faire reconnaître cette expertise et à se placer avec d'autres en chef de file des projets participatifs dans l'espace public, ou du moins à mieux s'insérer dans les réflexions qui entourent ces démarches.

⁷⁷ Art factories, op cit.

Les formes participatives « portent en elles une possibilité d'expérimenter de nouveaux modes de partenariat entre acteurs culturels et acteurs politico-administratifs »⁷⁸. Lorsqu'elles s'inscrivent dans une logique de territoire, dans un partenariat équilibré, et en relation étroite avec le contexte local, ces projets sont capables de sortir les acteurs du malentendu courant entre le porteur de projet « qui propose au nom d'une compétence artistique », et la collectivité publique, « qui finance en attendant une contrepartie », pour aller vers une « véritable concertation et une définition partagée du bien commun »⁷⁹. Mais en tant que démarche nouvelle, les acteurs doivent être vigilants à mettre en place une procédure formelle vraiment adaptée, pour éviter tout type d'instrumentalisation : celle des personnes participant à l'expérience par les artistes (« proximité anthropophage »), ou celle des artistes par les partenaires publics (« action artistique réduite à une prestation de service pour l'animation locale »)⁸⁰. Si les rapprochements de la sphère culturelle et sociale sont loués, « certains responsables artistiques ont exprimé la crainte de voir la culture instrumentalisée au profit d'une logique prioritairement sociale »⁸¹. Paul Ardenne ironise à propos de « l'artiste animateur » devenu un spécialiste de la pacification sociale, à l'inverse d'un ancien paradigme basé sur le pouvoir séparateur de l'art qui singularise et crée des hiérarchies. Les artistes interviennent dans le champ social parce qu'ils veulent se confronter aux réalités sociales et urbaines. Mais tout l'enjeu est pour eux de participer à la définition politique d'un territoire « sans pour autant être instrumentalisé dans le cadre d'une procédure publique »⁸². Il semble donc que les artistes doivent donc être vigilants quant aux appels à projets et commandes émanant de la politique de la ville. Cela pour faire en sorte de toujours s'y retrouver artistiquement, et de ne pas laisser les collectivités se dédouaner en leur confiant tous les maux des quartiers. Car si le rôle de l'art peut être essentiel dans le changement social, il ne peut certainement pas être la clé de tous les problèmes sociaux et urbains des zones en difficultés. La culture ne doit pas être considérée comme un sous-

⁷⁸ Marie-Christine Bordeaux et Françoise Liot, op cit

⁷⁹ Marie-Christine Bordeaux et Françoise Liot, ibid

⁸⁰ Jean-Paul RATHIER, « Attention aux voisins. Pour une éthique des arts mitoyens », in L'Observatoire des politiques culturelles, La participation des habitants à la vie artistique et culturelle, n°40, été 2012, pp. 25-29

⁸¹ Jean Pierre saez 1999 op cit

ensemble de la politique de la ville, mais « en être l'un des cœurs, un cœur non seulement battant, mais combattant ! »⁸³.

A l'inverse, Paul Ardenne voit le risque d'un usage cosmétique de l'art participatif, quand il s'inscrit dans des événements culturels programmés pour répondre à une stratégie de marketing territorial. L'effet de mode de l'esthétique participative traduit parfois une utilisation abusive du concept par les artistes qui vont « sans vergogne, exploiter la situation, se mettre à livrer à la tonne du relationnel de pacotille, s'économisant au passage une réflexion sur ses fins réelles au prétexte que l'union de l'artiste et du corps social irait naturellement de soi, union sanctifiée par l'institution qui monnaie et accueille, dans un registre démagogique avec des œuvres qui parfois n'ont de relationnel que leur désignation publicitaire »⁸⁴. De la même façon, l'artiste participatif ne doit pas se tromper dans les motivations qui l'animent, et ne pas s'intéresser au champ social dans une « culture de la réparation », parce qu'il se sent coupable des grandes inégalités sociales et culturelles. L'artiste ne doit pas compenser une certaine culpabilité en s'engageant au service d'autrui, il ne doit pas tomber dans une certaine forme de messianisme⁸⁵.

Les démarches participatives réinterrogent les relations aux publics, la séparation de la culture avec le socioculturel, l'identité de l'artiste, le rôle de la culture dans le développement territorial, et plus généralement la démocratie et la représentativité des citoyens. Elles sont donc positivement porteuses d'expérimentations et de renouvellement des référentiels, donc de bouleversements des vieilles idéologies et dichotomies héritées de Malraux. Cependant, nous l'avons vu, du côté de l'institution comme des équipes artistiques, il y a quelques écueils à éviter, et c'est un débat qui doit être sans cesse réinterrogé et questionné, chacun devant garder son esprit critique.

⁸² Fabrice Lextrait, op cit.

⁸³ Art factories, op cit.

⁸⁴ Paul Ardenne, op cit. p. 197

⁸⁵ Paul Ardenne, ibid, p. 203

BIBLIOGRAPHIE

❖ OUVRAGES

ARDENNE Paul, Un art contextuel, Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation, Flammarion, 2002

SAEZ Guy (dir.), *Institutions et vie culturelles*, La Documentation Française, 2004

- ➔ SAEZ Guy, « La politique culturelle des villes », p. 44
- ➔ GREFFE Xavier, « Le rôle de la culture dans le développement local », p. 60

❖ ARTICLES DE L'OBSERVATOIRE DES POLITIQUES CULTURELLES

Observatoire des politiques culturelles, printemps 1999

- ➔ SAEZ Jean-Pierre, « Que peuvent les politiques culturelles pour le lien social ? », p.6

Observatoire des politiques culturelles, hiver 2000-2001

- ➔ DAPPORTO Elena, résumé de CLIDIÈRE Sylvie « Portrait économique des Arts de la rue », Résumé de et Dominique Sagot-Duvaurox, *Les arts de la rue, portrait économique d'un secteur en pleine effervescence*, La documentation française, 2000 p. 46

Observatoire des politiques culturelles, printemps 2002

- ➔ CHAUDOIR Philippe, « L'émergence comme paradigme du renouvellement des politiques culturelles publiques, le cas des arts de la rue », p. 9

Observatoire des politiques culturelles, été 2004

- ➔ CHAUDOIR Philippe, « Arts de la rue et espace urbain », p. 43
- ➔ ARDENNE Paul, « La ville objet d'art, matériau et medium », p.26

Observatoire des politiques culturelles, été 2012

- ➔ SAEZ Jean-Pierre, « Edito : de la participation », in L'Observatoire des politiques culturelles, La participation des habitants à la vie artistique et culturelle
- ➔ BORDEAUX Marie-Christine et LIOT Françoise, « La participation des habitants à la vie artistique et culturelle », p.7
- ➔ Entretien avec Cyril JAUBERT (Opéra Pagaï), « Pour un théâtre autrement au près des populations : décaler le quotidien », p.16
- ➔ RATHIER Jean-Paul, « Attention aux voisins. Pour une éthique des arts mitoyens », p. 25

❖ ARTICLES ET PUBLICATIONS

Actes if, « Réflexions et propositions pour une politique publique en direction des fabriques », 9 novembre 2011

Artfactories, *Quartiers. Les projets participatifs au cœur de la politique de la ville*, janvier 2012, 51p.

DONNEDIEU DE VABRES Renaud, « Le temps des arts de la rue », présentation à Marseille le 2 février 2005

HENRY Philippe, « Démarches artistiques partagées : des processus culturels plus démocratiques ? », décembre 2011, 15p

LEXTRAIT Fabrice, « Une nouvelle époque de l'action culturelle », résumé du rapport à Michel Duffour, Secrétariat d'Etat au Patrimoine et à la décentralisation culturelle, mai 2001

❖ AUTRES REFERENCES

Question écrite n° 23465 de M. Philippe Kaltenbach (Hauts-de-Seine - SOC), publiée dans le JO Sénat du 26/04/2012 - page 1008

Lettre de Brigitte Kuster, Maire du 17^e arrondissement de Paris, à François Mitterrand, Ministre de la Culture, 16 avril 2012

TABLE DES MATIERES

Introduction.....	3
Partie 1 / Fiches Théâtre Urbain, des arts de la rue aux Nouveaux Territoires de l'Art	5
Le « théâtre urbain » dans Fiches Théâtre Urbain	5
Le « friches » dans Fiches Théâtre Urbain	8
Les projets artistiques relationnels et participatifs au coeur des Nouveaux territoires de l'art	13
Partie 2/ le fonctionnement de Fiches Théâtre Urbain et de l'Avant Rue	20
Le soutien public du projet de Fiches Théâtre Urbain.....	20
Une gestion administrative et financière dans un entrelacement compagnie/lieu ..	29
L'expérience du stage.....	35
Partie 3/ l'essor des projets participatifs dans l'espace public, entre expérimentation et confusion.....	37
Qu'est-ce qu'un projet artistique participatif ?	38
L'inclusion d'un discours artistique dans la politique de la ville et dans des idéaux démocratiques	46
Le mélange des genres et les tensions inhérentes aux projets participatifs	55
Conclusion	59
Bibliographie	62
Annexes.....	64