



ACTES

ATELIER

L'ACTION CULTURELLE DANS LES QUARTIERS ET ZONES URBAINES SENSIBLES

MERCREDI 20 OCTOBRE 2004

Ou comment ce qu'on appelle les cultures urbaines peuvent-elles se relier à une lutte contre les phénomènes de ghettoïsation et rejoindre la transmission d'autres formes culturelles ?

PARTICIPANTS

Marion Druart, coordinatrice des activités culturelles à la mairie de Saint-Ouen

Fernand Estèves, formateur et consultant indépendant, ancien membre du bureau de la FFMJC et coauteur d'un Livre blanc sur l'éducation populaire

Marc Lacreuse, ancien délégué général de la FFMJC. Conseil Général de Seine-Saint-Denis

Nicolas Roméas, codirecteur de Cassandre Horschamp

Mohamed Rouabhi, auteur, comédien et metteur en scène, dirige la compagnie Les Acharnés, à Drancy

Henri Thébaudeau, fondateur de la compagnie de clowns Macloma. Réalisateur. Intervient en milieu scolaire en Seine-et-Marne

La compagnie Tamèrantong !

MODÉRATION

Valérie de Saint-Do, Cassandre Horschamp

Guy Bénisty, cofondateur du Githec

Transcription réalisée
par **Caroline Gilletta**



INTRODUCTION

Valérie de Saint-Do, codirectrice de Cassandra Horschamp

Cassandra porte depuis 1995 les valeurs d'un art en prise avec la société dans la lignée des combats de l'après-guerre, continue à faire avancer les idées, et lutte contre l'endogamie. Notre travail est celui d'une « nouvelle critique » qui ne se contente pas de juger l'« objet », mais appréhende le geste de l'art dans une vision qui prend en compte la relation à l'histoire, aux publics et aux lieux.

Jean-Claude Pompougnac, directeur d'Arcadi

Arcadi veut dire Action régionale pour création artistique et la diffusion en Île-de-France. C'est le nouvel établissement public de coopération culturelle créé par la Région Île-de-France et l'État (Direction régionale des affaires culturelles). Soucieux d'alimenter la construction de son nouveau projet par des échanges avec les acteurs de la vie culturelle francilienne, Arcadi organise une série d'ateliers. Les acquis de près de quinze ans d'activité dans les domaines de la chanson, de l'opéra, de la danse, du théâtre, du cinéma et du multimédia seront confrontés au regard des professionnels, de même que les questions d'actualité relatives à l'économie du spectacle vivant, à la diffusion et à la démocratie culturelle. L'enjeu est de mettre en débat les modes d'intervention pertinents et efficaces au regard des objectifs poursuivis par Arcadi.

Valérie de Saint-Do

Ce premier atelier réalisé en collaboration avec Arcadi aborde « L'action culturelle dans les quartiers et zones urbaines sensibles » ou dans quelle mesure ce que l'on appelle les cultures urbaines peuvent rejoindre d'autres formes de transmission culturelle et contribuer à la lutte contre les phénomènes de relégation et de ghettoïsation ?

On constate aujourd'hui un foisonnement d'ateliers de pratiques artistiques dans les dispositifs d'insertion. Mais les enjeux de l'insertion sociale ne rejoignent pas pour autant ceux de la création artistique. Les dispositifs mis en place par l'action sociale tendent à privilégier une vision utilitariste de l'action artistique mise au service de l'insertion, et qui doit en permanence justifier d'une « efficacité » sociale. Instrumentalisation que les artistes ne peuvent que récuser. À l'inverse, le regard porté par les « experts » culturels (médias, ministère de la Culture, institutions culturelles) sur ces pratiques tend à minimiser leur impact artistique et à les cantonner au social.

Au moment où la culture ne fait plus partie des priorités de la politique de la Ville, quelles politiques culturelles prennent en compte ce type d'interventions ? De quel sens sont porteuses ces actions ? Comment le souci de l'exigence artistique croise-t-il celui de l'efficacité politique ?

PREMIÈRE PARTIE : ÉTAT DES LIEUX

Comédien danseur, de la compagnie Tamèrantong !

Je travaille avec Tamèrantong ! en tant que comédien et danseur chorégraphe. Ce qui m'a attiré dans cette compagnie c'est la valorisation des enfants dans l'élaboration d'un spectacle véritablement professionnel et de grande qualité, qu'il s'agisse du jeu des enfants, qui est époustouflant, et de leur implication dans le travail, ou des décors... Le spectacle *Zorro el Zapato* est vraiment pour moi une expérience très forte. La compagnie est partie de textes de Marcos, d'histoires des Indiens du Chiapas, et ils ont resitué le spectacle là-bas. Ils ont été invités à jouer le spectacle au Mexique pour le Commandant Marcos et pour les habitants, les Indiens, dont ils interprétaient les rôles. Cela a donné aux enfants une implication totale et, du coup, une conscience de ce qu'ils faisaient. Quand je les ai rencontrés, il y a un an, un an et demi, je me suis rendu compte que l'on pouvait avoir des discussions étonnantes avec eux. La conscience politique de leur travail, de leur art, est étonnante, alors qu'ils ont entre sept et quatorze ans. C'est un travail vraiment fort parce que cela met tout de suite les gens, les enfants, face à la question : que veut dire faire du théâtre ? Que l'on parle de quelque chose qui existe et que l'on est là pour s'impliquer. Ce que l'on oublie souvent dans nos pratiques créatives. Mohamed Rouabhi, auteur, comédien et metteur en scène, dirige la compagnie Les Acharnés, à Drancy

Nous organisons des ateliers depuis une dizaine d'années. Nous n'avons pas de terrain, de lieu ou de population de prédilection parce que nous travaillons tant avec des jeunes, des détenus mineurs ou majeurs, en milieu ouvert ou fermé, qu'avec des étrangers, des groupes de femmes, et tant en France qu'à l'étranger. Nos pratiques tournent essentiellement autour de l'écriture, de l'image et également de la musique.

Nous conduisons, par exemple, un module-pilote en collaboration avec un juge d'application des peines de Versailles et pour lequel nous utilisons les Travaux d'intérêt généraux. Ces peines de substitution infligées à des jeunes afin de leur éviter l'incarcération, consistent en quinze ou vingt heures consacrées à balayer des feuilles ou effacer des bombages. Ce juge s'est dit qu'au fond, un travail d'intérêt général pouvait aussi consister à aller visiter le château de Versailles et à voir comment il a été construit. Une année, nous avons donc rencontré le chef jardinier du château de Versailles avec ces jeunes et il nous a fait visiter le lieu.

Henri Thébaudeau, fondateur de la compagnie de clowns Macloma.

Réalisateur. Intervient en milieu scolaire en Seine-et-Marne

J'ai été subventionné par la Drac pendant vingt-cinq ans en tant que créateur. Lorsque j'ai arrêté de créer des spectacles vivants, j'ai revendu mon chapiteau et j'ai commencé à m'intéresser à la relation avec les enfants. À la fin de sa carrière, le chapiteau était monté en permanence dans un collège privé sans confession sous contrat. Dans ce collège, nous avons mis en place une section sport et spectacles avec le prof de sports. Nous avons également créé des spectacles avec de jeunes étudiants de l'École nationale supérieure du cirque de Chalon, et nous les avons tournés sous chapiteau en Seine-et-Marne. Après cette expérience, je n'ai plus été considéré comme un créateur par la Drac. Ce qui fait que les ateliers artistiques que je menais en Seine-et-Marne ne m'ont plus été accordés. En parallèle, j'avais acquis une nouvelle compétence en ce qui concernait la direction de groupes d'enfants pour les faire aboutir à un spectacle. C'est une première injustice que je voudrais dénoncer.

Ensuite, je me suis intéressé à l'image et je suis devenu réalisateur. Je n'avais plus la nécessité physique d'être en scène et de séduire un public, mais j'avais toujours la nécessité d'être en état de création. Je me suis aperçu que la caméra était un très bon outil avec les jeunes parce que le cinéma permet une valorisation beaucoup plus rapide par rapport au théâtre où elle n'est effective qu'à la fin d'un long processus au cours duquel il a fallu faire travailler les enfants avec ténacité et les amener à grandir, quelques fois pour une seule représentation. Évidemment, il ne s'agit pas de prendre la caméra et de



filmer n'importe quoi. Il faut décider de l'image que l'on veut construire. Dès que les enfants sont à l'écran, ils se sentent mieux. Ce qui permet de travailler en confiance. S'occuper d'enfants demande une compétence très particulière. Cela ne se fait pas du jour au lendemain. Ce n'est pas parce que l'on est artiste que l'on sait faire. Cela implique de prendre des responsabilités et d'accepter de passer, en tant qu'adulte, pour l'ennemi héréditaire vis-à-vis des mêmes des banlieues, le dépasser et les amener à comprendre que l'on peut aller plus loin, que l'on peut s'entendre et également faire confiance à leur capacité de s'exprimer. Pour les amener à une prise de conscience et à un discours constructif.

Valérie de Saint-Do

Henri Thébaudeau a commencé à poser une problématique que l'on va être conduits à creuser, qui est celle du cahier des charges, d'une part, et de ce vieux clivage qui fait que lorsque l'on se met à travailler sur certains terrains, sur certains champs, sur certains territoires, la légitimité d'artiste doit s'imposer, d'autre part.

Marc Lacreuse et Fernand Estèves sont également présents. L'un et l'autre ont de multiples casquettes, mais notamment celle d'une réflexion sur ce que l'on appelait l'éducation populaire.

Marc Lacreuse, ancien délégué général de la FFMJC. Conseil Général de Seine-Saint-Denis

Je me situe du côté des politiques publiques, bien que je sois un produit très métissé de l'engagement associatif et de l'implication dans les politiques publiques, dans des allers et retours parfois un peu tumultueux, mais qui me permettent d'avoir une vue panoramique sur la prise de responsabilité publique, aujourd'hui, en matière de culture dans le pays.

Je voudrais vous faire part de deux expériences intéressantes dans ce domaine.

La première expérience a été tentée notamment en Seine-Saint-Denis, il y a quelque temps, à la suite de la tentative de bilan impulsée par un sous-préfet. Il a eu la mauvaise idée de réunir les acteurs des contrats de ville, donc de ce que l'on peut appeler grosso modo l'action sociale, et les acteurs de l'action culturelle. Il souhaitait effectuer un bilan parce que, je pense, l'un de ses ministres lui en demandait rapidement un sur l'efficacité de l'investissement public dans ces domaines. Le sous-préfet a assisté à une scène tragique : les acteurs en présence ont été incapables de se parler. C'est-à-dire que les acteurs du contrat de ville et de l'action sociale, et les acteurs de l'action culturelle n'ont pas pu – et je n'exagère pas – se dire un seul mot. Ce qui était étrange puisque les politiques de la ville dont on nous parlait depuis des années avaient justement pour but de rapprocher les uns et les autres.

Cette réunion a eu des suites catastrophiques pour le sous-préfet, mais pas pour nous puisque cela nous a permis de lancer par la suite quelques initiatives de rapprochement absolument nécessaires.

Ce qui me semble le plus important, au sujet de cette expérience, est qu'il existe davantage qu'un fossé, une rupture énorme, du point de vue des politiques de la culture, entre, d'une part, ce qui est initié, depuis des années, ce qui est impulsé, en termes de fonctionnement et, d'autre part, des résultats tangibles sur les pratiques artistiques dans ce pays. Même si on n'aime pas l'entendre dans les rencontres organisées par la Drac ou autre, il n'est pas faux de dire que les bilans mêmes des Drac montrent bien que depuis une vingtaine d'années, malgré des investissements publics existants, les pratiques culturelles des Français n'ont pas varié sensiblement. Si les entrées dans les lieux culturels ont augmenté, ce sont grosso modo toujours les mêmes publics qui s'y rendent, mais il n'existe pas de mouvement clairement visible de nouveaux publics vers ces pratiques. Il est quand même important de le savoir, parce que cela veut dire que si aujourd'hui on ne fait qu'améliorer ces politiques culturelles ou les moderniser sans les interpellier au centre même de ce qu'elles sont, les colloques de ce type auront un avenir énorme parce que nous serons toujours conduits à effectuer ce même type de constat.

C'est pour cela que beaucoup de gens dans le pays pensent aujourd'hui que la question essentielle est celle de la manière dont on élabore les politiques publiques dont on vient

de dire qu'elles ne suffisaient plus à parler à tous les citoyens. Et c'est ce que l'on entend par démocratie culturelle. C'est-à-dire qu'il me semble que l'une des priorités de ce temps serait que les politiques publiques ne soient plus les priorités des experts, ne soient plus simplement l'effet d'une délégation de pouvoirs auprès d'élus, même si ce sont des élus auxquels on peut tenir et que l'on peut estimer par ailleurs. Il devrait aujourd'hui nécessairement exister une intervention dans l'élaboration de ces politiques publiques qui fassent que ces artistes, les créateurs, mais aussi les enseignants, les syndicalistes, les simples citoyens, les mères de familles, etc., interviennent dans le processus d'élaboration. Sinon, nous constaterons toujours dans vingt-cinq ans que 12 % de la population française va au spectacle, lit, etc. Et nous assisterons au même phénomène d'envahissement des cultures marchandes, parce que si effectivement la culture issue de l'intervention publique n'est pas capable de mordre davantage sur l'ensemble d'un territoire, cela veut dire laisser un grand champ aux cultures marchandes. Ce qui me permet d'arriver très rapidement sur les notions d'éducation populaire.

Cette éducation populaire, dont l'action culturelle « noble » ne voulait même pas entendre parler il y a vingt-cinq ans, que la rue de Valois n'a même jamais voulu imaginer qu'elle existait encore, revient en force aujourd'hui comme tout ce qui est refoulé pour les raisons que je viens d'évoquer et aussi parce que la nature a horreur du vide. Forcément, s'il existe des territoires désertés, les artistes vont les investir et être en bataille avec très peu de moyens et de reconnaissance. Ils vont réinventer ces liens que l'action culturelle « noble » n'a pas pu toujours créer. Ce qui fait que le chantier de l'éducation populaire revêt aujourd'hui une certaine modernité et que de nombreuses associations s'y réfèrent. Et j'en arrive à la deuxième expérience que je voulais vous retracer. Ce chantier avait été amorcé, il y a quelques années, par une ministre qui avait lancé une « offre publique de réflexion ». Je pense à Marie-Georges Buffet et au ministère de la Jeunesse et des sports, qui est le plus petit ministère de la République depuis des décennies, mais dont l'initiative mérite d'être évaluée aujourd'hui. Pendant un an, un ministre a mis ses services à la disposition des citoyens pour qu'ils se réunissent dans la diversité de leurs statuts et non pas en réunions de corporatismes, d'élus entre eux, d'artistes en eux, de syndicalistes entre eux, mais dans le mélange de leurs statuts, pour interpeller les politiques publiques. C'est la première fois dans l'histoire qu'un ministre crée des conditions pour que pendant un an des citoyens interpellent des politiques publiques. Cela a fonctionné. Cela a créé de nombreuses équipes pluridisciplinaires dans de nombreux territoires pendant un an, et c'est dans cette dynamique que l'on propose de continuer à travailler. On pourra y revenir, si vous le souhaitez, dans le débat.

Pour terminer, j'attire l'attention sur le fait que nous sommes en train d'assimiler, dans ce premier tour de table, les zones sensibles, les zones urbaines, aux jeunes et aux enfants, mais ces zones ne sont pas habitées uniquement par des enfants, que je sache. Il existe des gens qui sont à la marge des marges et dont il faudrait aussi parler ici.

Valérie de Saint-Do

Fernand Estèves, j'aimerais que vous interveniez sur cette lignée de l'éducation populaire dont vous avez été un fervent acteur.

Fernand Estèves, formateur et consultant indépendant, ancien membre du bureau de la FFMJC et coauteur d'un Livre blanc sur l'éducation populaire

Sans vouloir répéter ce que vient de dire Marc Lacreuse, il est quand même étonnant de constater qu'à partir de 1993 il y a eu, de la part du ministère de la Culture, une ouverture sur l'éducation populaire. Elle s'est confirmée en 1999 par une Charte d'objectifs, signée entre le ministère de la Culture et les grandes fédérations d'éducation populaire. C'était l'époque de Catherine Trautmann. Cela s'est ensuite poursuivi par un protocole d'accord entre deux ministres, Catherine Tasca et Marie-Georges Buffet. On ne peut l'oublier parce que cela signifiait quelque chose. Nous étions, à mon avis, au bout d'un cycle. Une logique arrivait peut-être non pas à son point ultime, mais à un point de passage déterminé qu'il est intéressant d'interroger. Et puis le 21 avril 2002 est arrivé, et l'on sait ce qui s'est passé. On vu la Direction de la Jeunesse et de l'éducation populaire, qui pen-

dant des années s'était appelée Direction de la Jeunesse et de la vie associative, on avait réussi à la faire intituler DJEP, donc Éducation populaire à partir de 1999 ou 2000, dans toute cette dynamique dont vient de parler Marc Lacreuse, d'offre publique de réflexion sur l'éducation populaire. En 2002, l'éducation populaire est rapatriée au ministère de l'Éducation nationale. Entre temps, d'autres événements ont eu lieu qui font que, apparemment, l'éducation populaire reviendrait dans le giron de la vie associative de la jeunesse et des sports.

Tout cela pour dire que vingt ans plus tard des questions se posent. Ce qui m'intéresse éventuellement d'aborder avec vous est comment des glissements ont eu lieu. Et après des rapports Bonnemaison, des rapports Schwartz, des rapports Dubout, qu'en est-il des Missions locales et du Développement social des quartiers (DSQ) devenu Développement social urbain (DSU)? Qu'en est-il des Zones d'éducation prioritaires (ZEP)? Qu'en est-il des Centres de prévention de la délinquance (CCPD)? Termes qui résonnent quand même parmi les personnes qui sont ici. Depuis plus de vingt ans maintenant.

Je pense qu'il est intéressant au bout d'une génération de ce type de politiques publiques, de voir quelle est la continuité et quels sont les points de rupture. C'est ce qui m'intéressait, par exemple, dans le travail de l'offre publique de réflexion de l'éducation populaire que j'ai particulièrement suivi au sein des FFMJC. J'aimerais ensuite reprendre le travail qu'a évoqué Marc Lacreuse sur la politique de la ville avec « Profession : banlieue », le groupe créé à la suite de la fameuse réunion avec un sous-préfet à la ville qui constate un silence abyssal. Je vois qu'il existe quand même des problématiques récurrentes. Premièrement, une certaine souffrance dans les dispositifs. Il existe une interdépendance au niveau des financements, mais il existe vraiment un problème de lisibilité qui fait qu'aujourd'hui on se demande de plus en plus ce que cela veut dire de travailler sur un territoire. On ne cesse d'utiliser ce terme, mais que signifie-t-il exactement? Que signifie aujourd'hui la territorialisation des politiques publiques? Que signifie aujourd'hui la sectorisation des politiques publiques? Et que signifie la contractualisation des politiques publiques, qui était vraiment l'armature du rapport d'étape de cette Offre publique de réflexion sur l'éducation populaire? Et à mon avis, ce n'est pas rien de parler de territorialisation, de sectorisation et de contractualisation.

Ce qui m'intéresse également d'examiner avec vous est comment on peut mettre en place une évaluation participative des politiques publiques. Parce que les lieux peuvent exister, à condition de les construire. Soyons tous ici des acteurs qui réfléchissent, qui défendent des idées, qui ont des représentations, chacun, de ce que doit être la République, de ce que doit être la démocratie. Ce qui n'est pas évident. Je pense qu'il existe des espaces où l'on peut construire une réflexion de ce type. Je parlais tout à l'heure du 21 avril 2002. Ce jour-là, j'ai été perplexe lorsque Jack Lang lui-même a dit devant le résultat, Jospin qui ne participera pas au deuxième tour: « Nous avons peut-être oublié la transformation sociale... » J'effectue peut-être une pirouette comme lui, et je me demande quel peut être le lien...

Tout à l'heure j'écoutais le chorégraphe danseur parler de spectacles professionnels. Essayons de nous mettre d'accord sur les termes afin de nous entendre: parlons d'exigence artistique. Je vous demande comment faire pour travailler sur les rapports sociaux, aujourd'hui, et non pas sur le lien social, avec une volonté, une exigence, artistique, en considérant que la transformation sociale peut avoir du sens si l'on part du témoignage. Parler de transformation sociale, cela veut dire partir du témoignage des gens et d'un problème d'intérêt général. Puis cela veut dire construire une analyse économique et politique d'une situation. Ensuite cela veut dire construire des alliances contradictoires, ce que j'évoquais tout à l'heure. Comment réunit-on des gens qui travaillent dans des logiques complètement différenciées? Et comment s'y prend-on pour qu'ils produisent quelque chose ensemble? Comment construit-on ensuite un acte politiquement assumé? Cet acte peut être artistique, on est d'accord. Mais comment le produit-on publiquement et comment organise-t-on une délibération autour de tout cela? Un travail de délibération dans l'espace public peut être mené. Une transformation institutionnelle, voire un élargissement du droit collectif est possible. C'est un thème récurrent dans les réflexions depuis déjà des années. Je le dis encore une fois, comment fait-on le lien entre rapports sociaux et exigence artistique? À mon avis, c'est une question qu'il faut prendre le temps de se poser.

Valérie de Saint-Do

Marion Druart, pouvez-vous nous donner votre point de vue, de l'autre bord, si je puis dire, puisque vous êtes est la coordinatrice des activités culturelles à la Mairie de Saint-Ouen ?

Marion Druart, coordinatrice des activités culturelles à la mairie de Saint-Ouen

Effectivement, on peut prendre le temps de la réflexion mais cela fait quand même un certain nombre d'années que l'on est nombreux, et d'autres avant moi parce que j'ai peu d'expérience dans ce domaine, à prendre ce temps. Il n'existe pas de réponse, modélisable, en tout cas, je crois.

Je crois que la réalité de l'action culturelle apparaît dans la diversité des expériences qui sont menées. Chaque expérience est une réalité. On vient d'entendre la compagnie Les acharnés ou Tamèrantong!... L'action culturelle se situe là. À ce moment précis où elle se réalise avec les équipes artistiques et avec les gens qu'elle touche. Ensuite, il est difficile de modéliser et de reproduire.

Il est vrai que lorsque l'on est dans une institution publique, on a la responsabilité de l'argent public. Que fait-on de cet argent public ? À qui l'attribue-t-on et comment ? Juste derrière, vient la question de la légitimité du critère. À partir de quel critère défendre le travail de telle compagnie plutôt que celui de telle autre ? De tel artiste ou de tel autre ? C'est cette question qu'il ne faut jamais oublier, je crois, de se poser.

Vue du côté de l'institution, je crois que l'action culturelle est un « mano a mano » permanent et multiple, entre les différents acteurs, les agents des services culturels, ceux des services municipaux de la jeunesse et les habitants des quartiers. Ce sont des discussions permanentes qui commencent simplement par le fait de se mettre d'accord sur un vocabulaire. Très souvent, on ne parle pas le même langage. Essayer de se comprendre, de se parler, d'avancer ensemble, de voir ce qui est possible est le premier travail. C'est également un « mano a mano » permanent avec les équipes artistiques. Et il ne faut pas faire d'angélisme : il n'y a pas, d'un côté, l'institution qui a peu d'argent à distribuer et qui va toujours chercher le prestige et l'efficacité et, de l'autre, des aspirations artistiques. Il existe aussi l'opportunisme des équipes artistiques qui est souvent celui de la survie et qui n'est pas forcément condamnable. Il faut tenter de discerner les équipes qui vont se nourrir de l'interaction avec les populations, de celles qui recherchent surtout à obtenir une subvention. Et puis il y a aussi le « mano a mano » avec les élus, évidemment.

Chacun de ces partenaires a une conscience de l'argent public qui diffère de celle de l'autre. Ces conceptions peuvent évidemment se heurter. Il existe chez les élus qui sont pris dans le temps d'un mandat le désir d'une utilité immédiate de l'acte, y compris de l'acte social ou de l'acte artistique, et encore plus lorsqu'ils se croisent.

En ce qui concerne la manière dont la population doit s'emparer du débat, et notamment de la place de la création, de l'art, dans notre société, figurent parmi ceux qui prennent la parole, qui peuvent essayer de peser dans l'action culturelle et dans l'action politique en général, les mêmes douze pour cent qui ont une pratique culturelle régulière. L'élargissement de ce débat demeure difficile. Il relève aussi de l'action, je n'ai pas envie de dire démocratique car ce terme est très galvaudé, mais de l'action culturelle, de l'action artistique vers de nouvelles populations.

Guy Bénisty, cofondateur du Githec

Quelques points de cristallisation apparaissent dans l'ensemble des propos tenus.

Prenons l'exemple de l'analyse des politiques de la ville en matière de culture. La question a été posée en termes d'efficacité des travaux des créateurs dans les quartiers et de leur évaluation. Cette manière d'aborder la question pose déjà un problème au créateur car il ne se pose pas la question en ces termes. Il est en tout cas gênant pour lui de la poser en ces termes uniquement vis-à-vis des quartiers et en excluant les populations qui ne sont pas stigmatisées. Le problème est que cela délimite un espace de définition de l'art. D'un côté, l'art sera défini de manière arbitraire lorsque cette définition s'adresse à la bourgeoisie française et l'accent sera porté sur le fait que ce qui est beau est son inutilité et, de l'autre, lorsque l'on produit une définition en direction des quartiers, l'art doit



être utile et quantifiable, et le résultat de l'investissement des artistes dans les quartiers doit pouvoir être mesuré. Personnellement, cela ne me gêne pas parce que l'on peut réfléchir de manière très aigüe sur la question de l'utilité de l'art.

La question que je me pose est de savoir si c'est une question que l'on doit se poser en ces termes? Dans la marginalité ou dans la difficulté sociale faut-il que l'art serve à quelque chose? Y a-t-il moins de voitures brûlées dans un quartier où viennent travailler des artistes? C'est ce point qui me pose problème du point de vue même de la politique de la ville au départ. C'est-à-dire que si l'on doit travailler sur la question de la politique de la ville, on aborde la question du point de vue de la politique culturelle. Et la politique culturelle, depuis Malraux, est de permettre que l'ensemble de la population ait accès aux grandes œuvres du répertoire, ou aux grandes œuvres artistiques. Tel est l'enjeu. Si l'on se situe dans cette pensée, les artistes et les quartiers n'ont rien d'autre à exiger qu'une meilleure redistribution de l'argent. Le corollaire est que tout le monde devrait être contraint d'aller au spectacle. On va dire aussi que si les pauvres n'ont pas envie d'aller au spectacle, on ne va pas les obliger à y aller...

Valérie de Saint-Do

Avant de laisser la parole à la salle, il me semble que deux nœuds apparaissent au travers des interventions. Précisément ce qu'a relevé Fernand Estèves tout à l'heure entre cette notion d'exigence artistique et cette notion d'efficacité. Et d'efficacité, mais dans quel sens? Sachant que l'efficacité des uns et des autres peut être parfaitement contradictoire. Que quand l'institution, quelle qu'elle soit, demande une efficacité qui va vers la pacification sociale, ce peut être totalement à l'encontre du contenu politique que porte une action artistique qui se veut, elle aussi, artistiquement et politiquement efficace.

DEUXIÈME PARTIE

DÉBAT AVEC LA SALLE : ENJEUX ET ÉCUEILS

Edgar Dana, Culture du cœur

Le début l'intervention de Guy Bénisty posait le problème de l'évaluation. J'ai l'impression que toute l'œuvre de Bourdieu et de ses descendants porte sur l'évaluation des politiques de lutte institutionnelle contre l'exclusion culturelle et que la réponse est déjà claire. C'est un échec. Cela a été un échec et ses descendants disent maintenant que ce sera un échec. Vous concluez ensuite avec l'exigence culturelle. J'ai l'impression que l'on ne parle pas du même sujet. Pour l'instant, il est certain qu'en général les acteurs sociaux, les acteurs culturels, ne savent pas se rencontrer – sauf quelques cas miraculeux – et c'est d'ailleurs l'action que s'est proposé de mener Culture du cœur.

Culture du cœur est une action de démocratisation de l'accès à la culture qui permet aux plus démunis de choisir leurs sorties et d'y être invités. La semaine dernière, nous avons fêté, depuis le début de l'année, la cent millième sortie, et pas uniquement sur Paris. Le rôle d'interface entre les acteurs culturels et les acteurs sociaux est nécessaire. Nous disons aux acteurs culturels de surtout continuer à créer, de préférence dans leurs lieux, et que les travailleurs sociaux amèneraient des publics vers eux. Que les créateurs n'aillent pas les chercher en première ligne, il incombe aux travailleurs sociaux de leur donner envie d'aller chez eux.

J'avais l'impression que les premiers pas de l'envie de sortie étaient donnés par les travailleurs sociaux qui avaient une reconnaissance de ces publics puisqu'ils avaient d'autres occasions de traiter avec eux, et c'est peut-être pour cette raison qu'ils ont été un petit peu écoutés. Et nous commençons à obtenir quelques petits résultats. D'autre part, nous n'avons pas du tout essayé jusqu'à présent de toucher aux pratiques amateurs. Nous nous sommes efforcés de proposer à ces publics des références en leur montrant ce que les professionnels produisent. Ensuite, peut-être, lorsqu'on leur proposera des pratiques amateurs, ils auront quelques références pour les aborder.

Guy Bénisty

Il existe de nombreux paradoxes dans la situation que vous avez décrite. Je voudrais en citer deux qui renvoient à la position du travailleur de l'art.

Premièrement, dans la description que vous faites, les artistes doivent admettre qu'il existe un intermédiaire entre eux et les spectateurs, c'est-à-dire que le public, ou en tout cas une partie d'entre eux, a besoin qu'on l'accompagne pour aller voir le spectacle. Cela pose un problème au créateur, c'est-à-dire que son art, finalement, n'est pas en capacité de parler à tout le monde. Il faut qu'il soit l'objet d'une initiation.

Deuxièmement, lorsque l'on s'adresse aux gens des quartiers avec la pensée que l'on va leur apporter la grande culture, on se place dans une situation de verticalité qui peut-être est vraie, peu importe, mais qui en tous les cas n'est pas du tout propice à la pratique de la création artistique. C'est-à-dire que l'on arrive dans une position généreuse, mais le problème est que quelqu'un qui donne à quelqu'un qui ne peut pas rendre ne réalise pas un acte de générosité. Si l'on ne sous-entend pas la réciprocité, on ne peut le faire.

Je vais le décrire avec les mots de Genet pour pointer cette difficulté de la générosité. Dans Les Bonnes, l'un des protagonistes dit : « Ma bonne peut être contente, je lui donne mes robes ! » Et Genet sous-entend : « Vous donne-t-elle les siennes ? » Cela veut dire que tant que l'on donne mais que l'autre ne peut pas rendre, on ne lui donne pas, on est en position de l'humilier. De fait, la description que vous avez faite est juste, mais pour ce qui est de la pratique artistique, on est obligé de repartir d'un espace où la réciprocité est possible. Même si c'est faux.

Valérie Lesage, directrice adjointe d'un centre d'hébergement, travaille avec Culture du cœur

Je pense que les gens dont on s'occupe ont besoin d'un intermédiaire parce qu'ils sont

LA DÉMOCRATIE CULTURELLE EN QUESTION(S)

tellement pris dans leurs difficultés qu'ils ne s'autorisent même pas à aller voir des spectacles. En tant que travailleurs sociaux, notre rôle d'intermédiaire est essentiellement de leur rendre cette possibilité de se faire plaisir. À partir du moment où les gens commencent à aller au spectacle, ils y retournent de plus en plus tout seuls.

Par ailleurs, nous avons tout d'abord commencé à collaborer avec Culture du cœur qui travaille à partir d'un site Internet où les gens vont chercher leurs places, puis nous avons ensuite monté des partenariats avec des théâtres. Des artistes sont venus dans le centre d'hébergement conduire des ateliers d'écriture qui se sont transformés en ateliers théâtre. Je pense que l'échange a eu lieu, et que les artistes ont pris du plaisir à venir dans les centres d'hébergement.

Valérie de Saint-Do

Puisque nous parlons de démocratie culturelle, je ne veux pas être cuistre, mais il existe une histoire dans les politiques culturelles françaises entre la démocratisation, décrite par Guy Bénisty tout à l'heure, dont la définition est effectivement de donner accès, et démocratie qui signifiait également laisser s'exprimer les cultures de chacun. Il est quand même nécessaire, et l'on s'y emploie avec Cassandra Horschamp, avec le groupe Reflex(e), et avec un certain nombre d'autres, de revisiter cette question d'accès à l'art comme un sommet de montagne auquel on accéderait après de longues escalades.

Nous avons été très touchés cette année par l'expérience de Thomas Hirschhorn, à Aubervilliers et pas loin de la Plaine-Saint-Denis.

Thomas Hirschhorn a fabriqué avec des jeunes et des moins jeunes de ces quartiers un musée précaire. Le musée est peut-être l'élément de la distinction culturelle par excellence. On se dit qu'il faut y emmener les enfants, l'art contemporain apparaissant souvent comme la pratique jugée la plus élitiste. Ce qu'à fait Thomas Hirschhorn, et c'est vrai que sa réputation de plasticien lui a permis de porter ce projet, a été de planter des installations totalement précaires dans ce quartier, de se faire prêter par Beaubourg, qu'il a convaincu, des œuvres de Beuys, de Duchamp, de Malevich, qu'il a présentées pendant huit semaines et d'impliquer tous les jeunes dans l'animation de ce musée. C'était aussi des gens du quartier qui faisaient visiter ce musée. Le contact a été assez direct entre les jeunes et l'artiste, mais ceux qui ont effectivement présenté le projet, un certain nombre d'éducateurs et de travailleurs sociaux, sont entrés complètement dans le projet et l'ont soutenu. Cela me semble fort en termes d'accès.

Nathalie Incorvaia, ancienne comédienne et directrice de compagnie, coordinatrice de quartier à Aubervilliers

Je voudrais préciser la place de la politique publique dans cet exemple. Le service de la culture à Aubervilliers a refusé de financer ce projet et a placé de nombreux obstacles parce qu'il avait très peur de l'audace de ce créateur. C'est grâce à l'Office municipal de la jeunesse, une association para-municipale qui s'est complètement investie dans le projet, qu'il a pu se réaliser. On est au cœur même de l'idée de responsabilité de l'argent public. Quand le directeur de la culture à Aubervilliers est venu voir l'installation au cours du vernissage, il a été très surpris. Il a même dit que c'était encore un coup des socialistes qui voulaient déstabiliser la mairie...

Mohamed Rouabhi

J'ai travaillé pendant cinq ou six ans, à Hautes Pierres, un quartier de Strasbourg, avec un groupe de théâtre formé à l'initiative d'un metteur en scène du théâtre du Maillon. J'ai écrit trois pièces à leur intention et nous avons fait plusieurs ateliers d'écriture. Cela n'a rien changé au nombre de voitures brûlées. Par contre, des bombages étaient apparus en parallèle aux trams et voitures brûlés. Certains textes que nous avons travaillés en atelier avaient été bombés sur les murs. Et notamment une citation d'Artaud : « Ton Dieu brûle ». Au-delà de la boutade, d'un seul coup, face à cette espèce de vision de feu de joie, j'ai trouvé que cela donnait encore plus de poids, finalement, à ce qui était fait. D'un seul coup, il y avait du sens.

J'ai conduit de nombreux ateliers d'écriture en milieu carcéral. On pourrait penser que l'écriture est un geste totalement inoffensif qui ne peut produire quoi que ce soit de violent. Ce n'est pas vrai. À la Maison centrale de Moulins, on travaillait avec des longues peines et des « perpètes ». Le thème de l'atelier était sur le souvenir et sur la géographie. L'un des exercices était le suivant : « Imaginez que votre surveillant vienne vous chercher dans votre cellule et vous libère. Décrivez le chemin que vous empruntez pour arriver jusqu'à chez vous ». La consigne était de mentionner tous les détails possibles et imaginables. Deux participants ont collé des pages A4 et ont dessiné les plans du trajet de la porte de leur cellule jusqu'à chez eux. Lorsque je suis revenu deux jours plus tard, j'ai été convoqué suite au rapport rendu sur cette activité par le surveillant. Je leur avais demandé de faire quelque chose de totalement interdit, c'est-à-dire un plan de la prison. Ce qui équivaut à dresser un plan d'évasion. C'est-à-dire un délit bien plus grave que celui de faire entrer un téléphone portable à l'intérieur de la prison. Dans cette prison, des insurrections avaient déjà eu lieu, des détenus étaient montés sur le toit, des surveillants avaient été agressés. Et là il se trouvait qu'un petit atelier d'écriture de trois semaines avait produit de nombreux remous...

Une autre expérience concernait des mineurs incarcérés à la maison d'arrêt de Villepinte. La cour de promenade était très laide et nous avons décidé, avec le directeur, de réaliser une fresque avec plein de couleurs. Au dernier moment, une grève des surveillants suivie par la quasi-totalité des syndicats a paralysé l'événement. La majeure partie des jeunes qui s'étaient inscrits à l'atelier fresque était incarcérée pour avoir commis des destructions de matériels publics comme l'explosion d'abribus, etc. Lorsque les surveillants ont vu sur la fiche technique que l'on faisait entrer 350 bombes de peinture dans l'enceinte de la prison, ils ont tout arrêté. Le responsable du syndicat de tendance extrême droite de la prison m'a convoqué. Il ne voulait pas interférer dans mon atelier mais voulait que je sache qu'il n'avait pas l'argent pour payer à ses enfants ni des ateliers de peinture, ni de cinéma, ni d'écriture, ni de théâtre, ni un appareil photo et qu'ils ne partaient en vacances que tous les deux ans. Il ne comprenait donc pas pourquoi on permettait à des jeunes qui détruisaient des biens publics de refaire la même chose à l'intérieur de la prison. Pour conclure, la fresque n'a pas du tout été un appel à l'insurrection, elle comporte un ciel et des oiseaux...

De manière générale, l'entrée de l'écriture, la danse, l'acrobatie ou encore le théâtre, en milieu carcéral provoque une méfiance systématique et complètement surréaliste de la part de l'administration pénitentiaire, voire de la Protection judiciaire de la jeunesse (PJJ), vis-à-vis des artistes.

Avec des armes comme l'écriture, on prend finalement une place laissée totalement vide, importante, facteur de subversion et, tout bêtement, un espace de liberté. Mon plus grand bonheur n'est pas tellement d'avoir monté des spectacles avec des personnes qui étaient analphabètes, mais d'avoir conduit pendant un mois des ateliers d'écriture avec des mêmes dont on disait qu'ils étaient des échecs sociaux et qu'ils avaient un vocabulaire de 350 mots. Certains de ces mêmes ont écrit à des juges, à des avocats et ont obtenu d'être rejugés.

À force d'enseigner à lire, à écrire, par le biais d'outils qui sont de la fiction ou du rêve, on finit par déclencher des choses importantes pour les individus.

J'ai animé des ateliers où il était impossible de commencer à travailler à 9 h 00 du matin, parce que les participants n'avaient pas mangé la veille et qu'ils ne pouvaient tenir toute la journée. Il fallait donc exiger que ces ateliers commencent par un petit-déjeuner. On ne peut faire fi des conditions économiques. Tout cela pour revenir sur l'implication, sur comment on se détache ou non du cadre social ou économique dans lequel on travaille.

Jean-François Lagoutte, animateur spécialisé et militant de l'éducation populaire au sein des Ceméa

La différence de vocabulaire évoquée tout à l'heure par Marion Druart est très juste, ainsi que l'évocation de cette difficulté de rencontre entre les acteurs socioculturels. Lorsque je suis en contact avec des collègues de l'action sociale et que je parle d'art et de la relation qu'il peut y avoir avec les quartiers, je sens immédiatement un retrait sous couvert

d'un manque de contact avec la réalité quotidienne. Inversement, lorsque je suis avec des collègues acteurs culturels, ils me renvoient à « mes jeunes ». Cette rencontre est à favoriser, mais je crois que nous sommes dans la construction, dans l'évolution de ces rapports. Une sorte de milieu à ces deux extrêmes peut s'élargir et permettre une évolution très intéressante.

Je voudrais terminer par la question de la formation qui me semble capitale. La formation de formateurs, la formation de personnels socio-éducatifs et la formation à l'accompagnement culturel. On parle de l'intervention de l'artiste, mais je constate surtout un manque de l'accompagnement culturel dans les quartiers. Autant un diplôme d'artiste me paraît complètement ridicule, autant un diplôme de pédagogie artistique me semble beaucoup plus intéressant à ce niveau parce que l'éducation artistique et l'action culturelle demandent à être revalorisées. C'est le seul lieu pertinent pour la création d'un diplôme qui concernerait la pédagogie artistique et l'entrée d'artistes émergents dans ces métiers.

Claude Bernard, anime une compagnie ainsi qu'une fabrique de théâtre et « autres nécessités » au Kremlin-Bicêtre

Quelques questions que je me pose en écoutant.

C'est comme si à partir du moment où l'on parlait de secteurs défavorisés ou de secteurs en attente, il fallait territorialiser et mettre dans des âges, dans des catégories. Je ne dis pas cela pour critiquer les expériences, les vécus et les analyses de chacun, je pense que je le dis pour moi-même. C'est-à-dire que nous sommes encombrés par toute une manière de regarder le champ social et de le diviser en catégories, en territoires, en un tas de choses... Ceci me conduit à poser la question suivante : lorsque l'on parle du champ social, ne parle-t-on pas, en fait, avec une opacité du discours, sur une réalité extrêmement complexe, fluide, multiple, et sur laquelle on se dit, aujourd'hui, que l'on a assez peu de prise, quelle que soit la place que l'on occupe ? En tout cas, moi, en tant qu'artiste, je constate que j'ai assez peu de prise. J'essaie de me poser des questions, du coup.

Une notion me semble importante, dans ce débat : celle d'exigence artistique. Fernand Estèves a dit que la transformation sociale peut avoir du sens si l'on part du témoignage des gens et si, à partir de ces témoignages, l'on construit une analyse politique et économique, et si ensuite on produit un acte artistique assumé. Je peux me poser la même question du côté de la transformation artistique qui est davantage celle que je me pose, même si la transformation sociale m'importe beaucoup en tant que citoyen. La transformation artistique, et de nos pratiques artistiques, et de notre regard artistique, sur ce que l'on appelle la réalité et en confrontation, en fait, avec la réalité, m'importe énormément. Parce que si j'ai l'outrecuidance et le culot de dire que la création contemporaine m'intéresse, ce qui est quand même un sacré culot et un sacré orgueil, je suis bien obligé de me poser la question de comment je confonds ma démarche d'artiste à ce que l'on appelle le champ social, ou plutôt à comment je vais arriver à transformer mon regard sur la réalité de telle manière qu'avec des travailleurs du champ social et du champ culturel nous transformions ensemble notre regard et nos paroles, et nos discours, et nos manières d'analyser.

Je pense que le travail artistique est un fantastique travail d'analyse. C'est peut-être l'un des plus complexes. Et que si vraiment on s'engage dans cette analyse, je pense qu'au moins on collabore à transformer le regard sur le monde. Quant à l'artiste qui transforme le monde, je n'y crois pas... Je pense que c'est un mot d'ordre, mais je pense que plus personne, aujourd'hui, n'y croit beaucoup, mais que des gens qui travaillent et qui font avancer le langage et l'action à partir de regards différents, de disciplines différentes, de champs différents, alors cela, peut-être que cela transforme quelque chose du monde. Peut-être...

Je pose une dernière question : l'utilité est-elle synonyme de résultat ? Je ne le crois pas. Mais que le travail artistique soit profondément et nécessairement utile, oui. Si on le dégage du résultat. En tout cas il doit être exigeant.

Régis, animateur et allié du mouvement ATD Quart monde

Il me semble qu'ATD est assez proche de ce qui a été dit au début du débat, c'est-à-dire que l'on essaye de promouvoir une culture pour les pauvres en vertu d'une logique de prévention. Il existerait une culture élitiste qui s'adresserait à un public spécifique et, en parallèle, une sous-culture à usage des Centres d'hébergement et de réinsertions sociale (CHRS), et des foyers. La culture semble actuellement prise en otage par une politique d'insertion. En d'autres temps, on a engagé des « grands frères » pour acheter la paix sociale, aujourd'hui, on réquisitionne des artistes pour la même fin. Je comprends le malaise que peuvent ressentir les artistes qui se revendiquent comme tels, c'est-à-dire qui doivent conserver leur liberté et qui se retrouvent face à des commandes d'atelier théâtre destinés à des gens qui sont à la rue et qui ont besoin de créativité... L'accès à la culture fait partie d'un droit fondamental qui est le même pour tous. Les ateliers organisés par le mouvement ATD Quart monde, qu'il s'agisse de l'atelier théâtre ou de la chorale, font participer l'ensemble de la population. Sinon on retombe dans la verticalité évoquée tout à l'heure, c'est-à-dire que l'artiste va venir donner son truc et repartir. Personnellement, je n'y vois aucun intérêt du point de vue de la démocratie.

Guy Bénisty

Quand on aborde ces questions, on aborde des paradoxes puissants. Souvent on est amené à penser d'un côté, à trouver une réponse très satisfaisante d'un côté, puis à penser de l'autre. Mais l'enjeu est de maintenir les deux pôles du paradoxe. Sinon, on n'avance pas. Je suis d'accord avec tout ce que vous avez dit, sauf que c'est un problème. Par exemple, la question de savoir s'il existe une culture pour l'élite et une culture pour les pauvres pose un problème à la création et, en même temps, il est vrai que la création artistique est aussi une initiation, un chemin. Les deux idées sont radicalement vraies.

C'est-à-dire que pour reprendre l'exemple de la réciprocité, ou de la générosité, quelqu'un possède davantage que quelqu'un d'autre, mais il ne peut pas le donner parce que dès qu'il le donne, ce n'est plus de la générosité. De fait, il n'existe pas d'égalité. Alors on va pousser d'un côté ou pousser de l'autre, mais on sera tout le temps dans un paradoxe. Juste pour vous rassurer, je ne suis pas d'accord, personnellement, avec la position de Genet, mais je pense qu'il est important de la souligner.

Mohamed Rouabhi

Je ne suis pas schizophrène, je ne me coupe pas en deux... Quand je travaille, que ce soit avec des amateurs, des professionnels ou des handicapés, des mômes ou des vieux, etc., j'ai la même rigueur et les mêmes exigences.

Cette position révèle également un manque de confiance vis-à-vis des artistes que je trouve un peu méprisant... C'est comme s'il fallait que l'on soit et que l'on travaille différemment avec des crevards ou bien avec des stars... Non ! En tout cas, en ce qui me concerne, ce n'est pas du tout le cas. J'ai rencontré un certain nombre de compagnies et ce qui fait justement le terreau commun est que l'on arrive à être présents pendant un temps relativement long, qu'on ne les prend pas pour des gamins, ni pour quoi que ce soit d'autre. Je pense que tu serais étonné de la rigueur, et même parfois de la violence, avec laquelle on peut aussi exiger d'eux des choses que l'on demande à des acteurs, à des danseurs, à des musiciens par ailleurs. Cela me paraît évident et cela me paraît être la base de tout. Et également du respect du travail que l'on fait.

Guy Bénisty

Mais ce sont des populations tellement différentes...

Mohamed Rouabhi

Tellement différentes ? mais on a affaire à des individus !

Guy Bénisty

Je suis tout à fait d'accord, mais les conditions de travail en prison ou sur un plateau dans un théâtre, sont tellement différentes qu'elles vont forcément influencer sur les données !

Mohamed Rouabhi

Bien sûr, mais les conditions importent peu. Il existe des éléments communs et importants. La ponctualité, par exemple. Quand un détenu ne se lève pas le matin parce qu'il a passé la nuit devant la télé et qu'il ne veut pas venir à 9 h 00 à l'atelier d'écriture, j'accompagne le surveillant jusqu'à sa porte, on toque, on l'ouvre et on le fait sortir du lit. C'est tout. S'il ne vient pas, il est renvoyé de l'atelier. Si l'on n'a pas une rigueur dans le travail, si l'on ne montre pas que l'on n'est pas là pour faire du social mais pour faire quelque chose qui est important, danser, écrire ou jouer de la musique, cela ne sert à rien d'y aller... Quelles que soient les conditions. Si l'on n'est pas d'accord, ce n'est pas la peine.

Jean-Christophe Poisson, anime régulièrement des ateliers de théâtre en prison

Je connais assez bien l'univers de la prison, et la création dans cet univers. Si l'on part de l'acte artistique qui consiste, en fait, à décider, à « s'auto-autoriser » à arrêter le monde et à lui présenter un objet à plusieurs, qu'il soit plastique, musical, ou de spectacle vivant, si l'on introduit les formes artistiques auprès de ce que les institutions appellent maintenant les publics empêchés, qu'il s'agisse de prison ou de quartier, cela signifie simplement, pour moi, au terme de dix années d'expérience en détention, de tout à coup, décider, au nom de la collectivité, de faire accéder ces personnes à un droit d'expression qui est un droit citoyen inscrit dans la Constitution. C'est-à-dire que l'on reconnaît à ces personnes le droit de se présenter devant les autres dans un acte identitaire où ils peuvent dire « J'existe, je fais partie de la même famille humaine que vous et je peux vous dire quelque chose ». Spécialement en prison, où il n'existe pas de droit à l'expression, pas de droit à la santé, pas de droit à la famille, pas de droit à la sécurité et où il existe sept fois plus de suicides qu'à l'extérieur.

En ce qui concerne l'évaluation de l'intervention artistique en prison, c'est très simple. Plus on libère l'expression et la parole des prisonniers – et non pas des détenus (on détient un objet, on emprisonne une personne) – et plus on est certain que l'avancée du droit est universelle. Même si elle est petite. Les gens sont transférés, ils parlent, ils savent qu'il existe d'autres formes que les formes occupationnelles proposées par l'administration pénitentiaire, c'est-à-dire le premier acte d'Hamlet avec des nez rouges, un peu de poudre, entre copains, pas de public, pas de filmage et tout le monde est très content. Je voudrais reprendre une deuxième notion au vol, celle d'exigence. En prison, il faut placer la barre très haut. Car il ne faut pas oublier que les 2 % de prisonniers qui viennent vers les pratiques artistiques quelles qu'elles soient, lecture, théâtre, vidéo, arts plastiques, sont des personnes qui ont fait un choix. Un choix de connaissance et un choix de survie en prison. À partir de là, on n'a pas du tout affaire à des gens passifs. Ils ne vont pas accepter de se faire balader dans n'importe quoi. Ce sont des gens qui ayant fait ce choix, étant dans la contrainte, ont beaucoup de choses à dire. La prison est donc le terrain par excellence où la liberté d'expression doit se développer.

Pour terminer, une petite anecdote. J'ai été viré de toutes les prisons cette année.

Arnaud Lisbonne, administrateur de la compagnie de Christian Rist, Le Voir Dit

On oppose production de spectacles et action culturelle. Je pense que cette répartition est historique. On connaît la répartition des sensibilités dans notre pays en fonction des tenants du choc artistique et ceux qui sont pour la médiation, mais il faut dépasser cette période. Je pense que nous sommes assez loin de l'après-guerre maintenant ; nous devons dépasser cette logique.

J'entends également parler de l'opposition entre des artistes qui considéreraient avoir une démarche universelle qui n'aurait pas besoin de médiation, et ceux qui penseraient qu'il faudrait aller chercher le public. Il faut également dépasser cette idée. Je pense que la plupart des artistes savent maintenant qu'ils ont besoin des médiateurs culturels et qu'il faut travailler ensemble.

Il existe une autre position également plus sensible, c'est l'opposition qu'il y aurait entre un art populaire – voire un art policier – et un art subversif. Je pense qu'il n'existe aucun artiste, dans notre pays, qui encourage à l'émeute. La liberté de l'artiste ne réside pas dans l'encouragement à l'émeute et au soulèvement social. La révolution, encore pourrait-on en parler... On essaie de poser un art policier qui aurait vocation à aller dans les quartiers pour tenir les gens. On peut dire « policé », aussi... Policier dans le sens d'un art qui irait installer la paix sociale. Un art qui apaiserait les tensions. Un art qui serait utilitaire. Un art qui soignerait. Et puis, au contraire, un art subversif. Je suis plutôt partisan d'un art subversif, mais pas d'un art qui appelle à l'émeute.

Jean-Christophe Poisson

Je voudrais juste ajouter que j'ai été viré de toutes les prisons de France pour le motif officiel d'incitation à l'émeute dans la prison avec un spectacle...

Marc Lacreuse

Le sens de ce débat est d'essayer de contribuer, cela a été dit en introduction, à élaborer un projet d'établissement au niveau régional. Je fais également le rapprochement avec les Assises de la culture en région, en préparation actuellement.

C'est un processus intéressant parce qu'il est assez rare de voir les politiques publiques, qui sont aujourd'hui dans des impasses, dans des instrumentalisation, dans des dispositifs inextricables, notamment dans les politiques de la ville et même dans la culture, personne ne s'y retrouve plus, avoir recours à ce type de rencontre. Je vous invite simplement, collectivement, à une grande vigilance. Que deviendront nos paroles d'aujourd'hui? C'est une question importante... Qui rendra compte de nos paroles d'aujourd'hui? Et qui évaluera ce que deviendront nos paroles d'aujourd'hui là où elles doivent aller si elles vont quelque part? Je le dis évidemment de manière très amicale à notre ami qui a introduit ce débat tout à l'heure, parce que pour moi c'est la question. Nous participons tous à des débats souvent très hétéroclites, qui partent dans tous les sens, et c'est très important parce que l'on a envie de se dire beaucoup de choses. Après on ne sait pas où cela va, on ne sait pas ce que cela devient. Je voulais remettre cette question essentielle au centre du propos, afin de dire deux ou trois choses un peu difficiles par rapport à ce qui a été évoqué à la tribune.

Premièrement, le mot évaluation a été employé plusieurs fois. Il n'existe pas d'évaluation décente des politiques publiques dans ce pays. Que l'on m'en montre une, je suis preneur. Je connais des statistiques de fréquentation de public – les habitants sont des publics, ce ne sont pas des hommes et des femmes, ce ne sont pas des citoyens, ce sont des publics d'abord. Je connais des budgets et je connais des bilans d'activité. Quarante-dix-neuf pour cent des documents administratifs sont des comptes rendus de consommation de budget. Mais il n'existe pas d'évaluation sérieuse sur la rencontre entre des créateurs, des artistes, dans des lieux donnés, sur ce qui se passe à ce moment-là, ce qui se passe de manière irréversible et pour l'individu et pour des collectifs, et pour des groupes d'individus, par exemple, à l'école. Ce qui était en jeu avec les classes à Pac qui consistait à dire que le fait artistique, la rencontre avec un créateur devenait tout à coup aussi important que les fondamentaux dont on nous rebat les oreilles actuellement, était énorme. Tout est fini maintenant... Pourquoi? Parce que, d'une part, cela voulait dire que l'on arrivait peut-être enfin à poser de manière un peu égalitaire l'accès à l'éducation. Notre école est totalement inégalitaire, on le sait depuis Bourdieu, mais avec les classes à Pac on essayait de mettre un peu d'égalité dans un processus, vis-à-vis d'enfants qui étaient dans des situations d'accès à l'éducation totalement inégalitaires, ce qui est le cas massivement, aujourd'hui, en France, je le souligne. Et en même temps, ce n'est pas mince aujourd'hui dans le débat sur les intermittents, les classes à Pac offraient tout à coup un champ immense à investir, excusez-moi l'expression, par les artistes. Cela a été supprimé du jour au lendemain. Or, ce qui se joue pour l'enfant sur le plan de l'individualité, de l'épanouissement personnel, du rapport au collectif, de sa prise de parole, de sa prise d'intelligence, n'est jamais évalué. Et c'est cette question qui est aujourd'hui posée très fortement. En même temps, cela nous fait rejoindre un aspect patrimonial

UNE ÉVALUATION DES POLITIQUES PUBLIQUES INEXISTANTE

d'une partie de l'histoire de l'art. Le théâtre est né en même temps que l'on se posait la question de la création dans la cité et non pas du tournage des compagnies dans les lieux culturels, que je sache. C'est ce que l'on retrouve aujourd'hui. Le malheur est que la structure des politiques publiques de la culture est organisée partout dans le pays sur le modèle du ministère des Beaux-Arts, et que toutes les villes, toutes les régions, tous les départements se sont empressés de copier cette organisation qui est un obstacle fameux aujourd'hui à se poser les questions dont les amis présents ici ont témoigné aujourd'hui. C'est-à-dire qu'en dehors de l'accès à l'École nationale de musique, à la structure culturelle importante et à la bibliothèque municipale, que se passe-t-il d'autre, dans les cités où il existe des citoyens qui sont dans des rapports, où il existe des gens qui vont au front comme certains artistes et qui reviennent en disant qu'ils ont vécu des choses fantastiques, ce qui ne modifie en rien cette organisation extrêmement pyramidale. C'est cette question que nous devons poser si nous voulons aider le projet d'établissement, les politiques publiques régionales, locales et communales.

Jean-Claude Pompougnac, directeur d'Arcadi

Je crois que cet atelier correspond, je ne sais ce que vous en pensez, à ce que je pouvais souhaiter, c'est-à-dire que d'abord on y retrouve des questions dont on a entendu à quel point elles sont complexes, nouées, etc. On y travaille ces questions en travaillant également la manière dont on les énonce, en travaillant sur des questions de langue. J'ai entendu qu'il existait des gens qui ne pouvaient pas se parler. J'ai entendu mon collègue directeur de la culture à Aubervilliers qui avait du mal à parler à l'Office municipal de la jeunesse. Tout cela je le sais. Ce qui est terrible, c'est que lorsque l'on accepte de se parler, il existe également le problème de savoir quel sens on met derrière les mêmes mots. Par exemple, l'expression « quartiers et zones urbaines sensibles ». Je me disais, méchamment, dans le métro : sensible à quoi ? À la beauté de la peinture impressionniste ? Au génie de la création théâtrale contemporaine ? J'habite un quartier semblable à ceux que l'on évoque ici, pas de problème. Je constate aussi, n'y voyez rien de désagréable, que vis-à-vis de ces quartiers, que je connais un peu pour y avoir vécu une partie de ma vie, nous faisons, en toute bonne volonté, pour traiter les questions qui sont les nôtres, ce que l'on peut reprocher à la bourgeoisie, c'est-à-dire les identifier à des classes dangereuses. Je ne vois pas comment on passe de ma banlieue à la prison. Je le vois bien parce que je connais le travail que vous faites, et je l'estime, mais voyez-vous ce que je veux dire ? Il y a un « machin » de langue, là derrière... Je crois que le but de ces ateliers est de dire que, dans le meilleur des cas, il existe des gens intelligents qui acceptent de se parler même s'ils n'appartiennent pas aux mêmes univers, aux mêmes tribus, et ensuite il y a la question de savoir ce que l'on met derrière les mots, derrière les choses.

J'entends également, derrière, et c'est tout à fait passionnant, le devenir d'un idéal de l'éducation populaire dans le monde post-contemporain individualiste dans lequel nous vivons. Tout à l'heure, Mohamed Rouabhi disait qu'il travaillait de la même manière quel que soit le lieu. Je me souviens très bien que parmi les précurseurs de l'éducation populaire, ceux qui ont créé les Universités populaires, au début de ce siècle, figurait Baptiste Jacob, qui était professeur agrégé de philosophie, et qui faisait exactement les mêmes conférences aux normaliennes de Sèvres et aux ouvriers de l'Université populaire de Brest. Cette sorte de pari de l'égalité des intelligences, de l'égal intérêt des auditoires, que l'on appelle aujourd'hui les publics, était quand même fascinant. C'est une tradition qui heureusement n'a pas complètement disparu aujourd'hui mais qu'il devient de plus en plus difficile de faire exister pour des raisons qui sont liées, encore une fois, je ne reviens pas dessus, aux conditions qui sont celles de l'individualisme contemporain de nos sociétés.

Je trouve ce débat passionnant. En même temps, je pense que nous devons balayer devant nos propres contradictions. Il faudra quand même que nous arrivions un jour à situer cette guerre contre l'intelligence qui nous traverse nous-mêmes, si j'ose dire, entre l'intérêt que nous portons au regard désabusé du sociologue face à l'échec des politiques publiques et notre idéalisme militant. Il y a un moment où il faut parvenir à choisir.

Certaines personnes y sont mieux préparées. Je pense qu'un travailleur social et un artiste communiste ont peut-être davantage de chances de se parler que ceux qui appartiendraient à d'autres partis. Je le pense sincèrement. Lorsque j'entends le collègue d'ATD Quart monde, je pense également que c'est vrai pour des gens qui partagent une même foi. En tout cas, j'ai la faiblesse de le penser. Mais c'est cette question à la fois des logiques tribales et des comportements de perfectionnement individuels qui ont perdu l'horizon de l'émancipation collective. On peut le dire ainsi, grosso modo, de ce que sont aujourd'hui beaucoup de pratiques artistiques et de pratiques amateur.

Et pour répondre à Marc Lacreuse, on se demande comment le souci d'exigence artistique peut croiser celui d'efficacité politique. Je ne sais ce qu'est l'efficacité politique sans administration politique opérante, car le courage des politiques est une chose, mais pour que leurs décisions soient mises en œuvre encore faut-il des administrations. La question que vous m'avez posée, et que nous assumons, est celle effectivement d'une intelligence administrative.

Je voudrais signaler, puisque l'on parlait d'éducation artistique en milieu scolaire et des classes à Pac, qu'il faudrait être bien naïf pour croire que la régression absolue de ce qui avait été porté par le plan Lang-Tasca, est due à la décision arbitraire d'un ministre ou d'un cabinet ministériel. Je sais, et sans doute certains d'entre vous le savent également, que les plus fortes résistances à l'égard de ces initiatives venaient, évidemment, de l'administration de l'Éducation nationale...

Mohamed Malki, association Accord'âges

Je m'intéresse aux pratiques culturelles et artistiques, aux âges de la vie et à leurs relations. À ce que peut provoquer chez un enfant le fait de travailler avec des personnes très âgées. Et réciproquement.

Je voudrais revenir sur cette question technique de l'évaluation. Elle provoque un courroux, du malaise, peut-être même de la souffrance. Elle est posée soit de manière métaphorique, soit de manière incantatoire, soit sur le modèle de la menace. Aujourd'hui, on essaie d'évaluer tout ce qui nous arrive. Je ne vois pas très bien pourquoi les pratiques artistiques et culturelles ne feraient pas l'objet d'une évaluation a priori.

J'ai envie de poser trois questions.

A-t-on vraiment besoin de l'évaluation ? Il n'est pas sûr du tout que l'on en ait besoin tout le temps. Ensuite, si l'on en a besoin c'est parce qu'elle va servir à quelque chose. À améliorer, par exemple.

En a-t-on les moyens ? Évaluer coûte cher.

Que veut-on évaluer ? Il est nécessaire de définir les objectifs, les critères, les indicateurs, le protocole. Je pense que les artistes ne représentent qu'un des acteurs de l'évaluation et qu'il faut y intégrer évidemment les commanditaires et les publics.

Christina Conrad, architecte urbaniste

Je voudrais intervenir à propos de ce qui se passe à l'heure actuelle au sujet du plan Borloo dans la mesure où on assiste à un véritable déménagement du territoire. Je pense qu'il existe une véritable corrélation entre l'urgence avec laquelle on veut construire les prisons et la démolition qui est en cours.

Je travaille moi-même sur la démolition de grands ensembles. Je suis assez inquiète parce que sur certains grands ensembles, on démolit alors qu'il n'existe pas de raison de démolir, puisqu'il n'y a pas de logement vacant, c'est-à-dire que l'on essaie simplement de profiter d'une manne financière. Je pensais que ce débat allait se situer par rapport à cet enjeu qui me paraît considérable dans la mesure où, dans ces quartiers, il faut en être conscient, je ne parle pas de Mantes-la-Jolie, mais de nombreux autres quartiers qui sont maintenant devenus rentables sur le plan foncier. L'outil mis en place par Borloo pour reconstruire ces quartiers est un établissement qui s'appelle La Foncière, qui est une émanation du Médef. La Foncière, alors que des études de trois ou quatre ans ont souvent été faites sur la recomposition urbaine de ces quartiers, arrive et décide de l'endroit où il faut démolir, c'est-à-dire de l'endroit où elle veut récupérer le foncier. Elle décide également de ce qu'il faut reconstruire dessus et la plupart du temps, c'est de l'habitat

**L'AMÉNAGEMENT
DU TERRITOIRE, UN
VÉRITABLE... « DÉ-
MÉNAGEMENT »!**

individuel, si possible au milieu de la parcelle. Ce qui est donc en complète contradiction avec ce qui avait été mis en place avec la loi de rénovation et de solidarité urbaine (Aceru) qui luttait contre l'étalement urbain et en faveur de la mise en place d'un lien social. La Foncière va reconstruire un tiers des logements détruits dans ces quartiers. Quatre cents mille logements en cinq ans ce n'est quand même pas rien. Quel rapport la culture peut-elle établir par rapport à ce tissu urbain pavillonnaire qui va se constituer ?

Jean-Claude Pompougnac

Il est très intéressant d'avoir ce point de vue parce que cela nous fait sortir de notre débat. D'un coup, avec l'intervention d'une architecte urbaniste, on se découvre « catégorie » à notre tour. En ce qui concerne cette problématique des quartiers et des politiques culturelles, il ne faut pas se tromper. Ces quartiers sont le résultat d'une politique et ne sont pas une fatalité sociale. Ils sont le résultat concret d'un certain type d'urbanisme des années soixante et soixante-dix. Et ces catégories sociales sont le produit d'une politique urbaine, d'une politique de non-mixité sociale, etc. Ce que je trouve intéressant dans votre intervention c'est que, bizarrement, on retombe sur la question des catégories. Que va produire le fait de mettre des pavillons au milieu de ces tours et de ces barres que l'on va détruire ? Générer un autre type de population. Mais, en tant qu'administrateur de culture ou administrateur culturel, je suis presque persuadé que cette population est tout aussi éloignée de l'offre culturelle et artistique dont nous parlons depuis tout à l'heure, et dont parlait tout à l'heure le monsieur qui est devenu un artiste. Tout aussi éloignée. Je comprends le problème urbain, je pense que c'est dramatique sur le plan de l'aménagement urbain, sur le plan du vivre ensemble dans la cité, mais je ne veux pas stigmatiser les gens qui habitent en HLM par rapport aux gens qui habitent en pavillon. Ils sont à peu près au même niveau de distance par rapport à l'offre artistique et culturelle.

ÉCHANGES AUTOUR DE LA CULTURE URBAINE

Manuel de Sena, acteur. Joue dans *Les Bonnes*, mis en scène par Jean-Christophe Poisson

Quand vous parlez des jeunes des cités, c'est comme si vous parliez d'extraterrestres... C'est comme s'ils n'habitaient pas à côté de chez vous !

Centrons le débat et essayons de savoir ce qu'est la culture urbaine. Parlons du hip hop. À un moment, on s'ennuyait à ne rien savoir quoi faire, tous les jours c'était pareil, la même chose, la même routine. Boum ! le hip hop arrive ! Je suis de la génération de Sydney, on n'avait pas besoin de la politique, de la culture et de tout cela. On a créé une culture. Et puis on nous a pris cette culture. On nous l'a passée à la télé version show biz. Ok. Qu'est-ce qui différencie deux artistes ? Le premier est connu, il fait partie de l'élite parce qu'il a été montré à la télé. L'autre, il galère. Il trime. Il fonde. Il creuse tout pour arriver... à la télé ! Pas un seul n'est passé à la télé...

Fernand Estèves

Moi aussi j'avais dix-sept ans à l'époque de Sidney, j'étais dans une cité et je dansais sur les cartons. Je fais partie des gens qui à la fin des années quatre-vingt-dix se sont posés des questions sur le hip hop et sur les cultures urbaines. Et j'en suis très fier. Ce qui m'intéresserait, c'est que l'on arrive véritablement à discuter et à construire une analyse ensemble et peut-être un geste, qu'il soit artistique ou politique.

Ce que tu viens de dire est important. Je ne suis pas d'accord avec tout ce que tu viens de dire, loin s'en faut mais ce que tu viens de dire m'intéresse et m'interpelle par rapport à mon vécu. Parce qu'à un moment donné je me suis construit contre ma communauté immigrée portugaise. Pour trouver ma place dans le lycée bourgeois où j'étais, j'ai dû être avec les Français. Et ce que tu dis, entre en conflit avec ce que j'ai vécu et ça m'intéresse parce que tu as une vision du monde, tu as une analyse qui m'interpelle. Sauf que moi, là où je suis, je n'ai pas d'espace pour en discuter avec toi. As-tu envie que l'on imagine des espaces pour que l'on en discute ensemble ?

Manuel de Sena

Je vais te dire ce que je suis. Je suis un jeune de cité qui a su faire tout ce que font les jeunes des cités. Les jeunes de cité qui ne savent rien faire d'autre que de racketter. À un certain âge, je rackettais comme tout le monde. Mais je ne voulais pas que l'on me montre en train de le faire! Je voulais que l'on me montre tu sais comment? Comme Denzel Washington, ou comme Larry Fishburn. Qu'on me donne cette possibilité parce que je vais te le dire: des noirs comme moi, il n'y en a pas à la télé! Des noirs comme moi, il n'y en a pas dans des débats comme celui-ci! Des noirs comme moi, tu n'en as jamais vu! Je te provoque pour qu'il naisse quelque chose, ici!

Fernand Estèves

Très bien. Et maintenant, qu'est-ce qu'on fait?...

« Pourquoi des artistes dans les quartiers? »

Florence Marguery, administratrice de la compagnie Tamèrantong!

Je voulais juste raconter une petite histoire qui nous est arrivée, il y a quelques années. Nous avons monté un spectacle avec des gamins de Mantes-la-Jolie. C'était Ali Baba et les cheb du raï. Christine Pellicane, directrice de la compagnie, écrit ses spectacles à partir de contes traditionnels et elle y greffe des éléments de l'actualité pour faire réfléchir les gamins. Cet Ali Baba voulait faire réfléchir sur la liberté d'expression des chanteurs de raï en Algérie. Le spectacle avait été présenté au Café de la danse et un représentant de l'institution était venu le voir. Il nous a dit ensuite qu'il ne comprenait pas du tout pourquoi les enfants portaient des costumes et jouaient dans des décors. Il nous a demandé pourquoi on ne les faisait pas jouer avec leurs casquettes et en survêtement. Ce qui nous avait quand même choqués.

Et je reviens à la première partie du débat. Pourquoi, dans les projets artistiques, ne pas entraîner les gamins au-delà de l'image qu'ils ont déjà dans les médias auprès de la population qui ne vit pas dans les quartiers? Pourquoi ne pas leur donner la possibilité, à eux aussi, d'avoir accès à la culture générale de tout le monde? Dans cet Ali Baba, une princesse tombe amoureuse d'un chanteur de raï. Pourquoi faudrait-il, à chaque fois, revenir à une réalité de terrain, de quartier et de ne parler que des problèmes? Ce que nous essayons de faire, dans nos spectacles, est plutôt d'emmener les gamins au-delà de la cité, au-delà des quartiers et des problèmes qu'ils rencontrent tous les jours. De les emmener vers un autre imaginaire, vers des histoires extraordinaires, même si à chaque fois on les invite à réfléchir sur une réalité, afin de leur donner des clés qu'ils pourront utiliser pour eux, dans la vie.

Jean-Claude Pompougnac

Je le rappelle, parce que c'est juste. Il n'est pas acceptable que la question des contenus artistiques et culturels se pose de manière différente dans les « zones » et dans l'ensemble du champ social. Simplement, nous nous situons dans une histoire. Jusque dans les années cinquante, il était entendu que lorsque l'on était un enfant d'un milieu modeste, on allait à l'école primaire, au maximum au « certif » et, dans le meilleur des cas, au Brevet. Et que l'on vivait un destin d'éducation et de culture séparé de celui des mêmes de riches qui allaient aux petites classes du lycée. Pour les uns existait une culture scolaire primaire utilitaire, et pour les autres existait la vraie culture libérale dégagée de toute contrainte d'utilité. Ce monde a explosé dans les années soixante, ce n'est pas si vieux. Je suis un enfant de la démocratisation scolaire, c'est-à-dire que je fais partie de la première génération qui est passée miraculeusement du primaire au bac. C'est le fondement social de ces histoires. Je ne crois pas que les politiques culturelles puissent être étudiées indépendamment du champ social. Et cela est fondamental. Je suis assez d'accord cela ait été dit plusieurs fois dans la soirée, simplement la question que cela pose également par rapport au débat que nous venons d'avoir, c'est que dans la tradition de l'éducation populaire, ce mouvement de libération porte un nom, c'est émancipation. Et l'émancipation est d'ordre collectif et ne peut être d'ordre individuel. On peut se réjouir que tel ou

tel, issu d'un milieu modeste ou des banlieues, devienne un artiste et passe à la télé, c'est fantastique et formidable pour lui, mais cela ne produit aucun effet de transformation sociale. Tout notre débat se résume à cela.

Gérard Cavallero, Espace Jemmapes

Dans une récente interview, Jacques Livchine disait qu'il en avait assez des exclus et qu'il n'allait plus travailler avec eux parce que de toute façon quand il y allait ils lui balançaient des cailloux... Il se posait la question de savoir ce qui nous poussait à aller dans les quartiers. Il a tenu son propos « à la Livchine », très théâtral et provocant.

Je fais peut-être régresser tout le débat à son début, mais je pose la question : pourquoi des artistes dans les quartiers ? Envoyer des artistes dans les quartiers réclame une vraie démarche dont on n'a pas du tout parlé dans ce débat. S'agit-il d'une volonté messianique ? Il y a un vrai problème... Les quartiers n'ont pas besoin plus que ça des artistes. Par contre, un artiste peut être pertinent par rapport à une démarche. Cet après-midi, j'étais à la MJC de Torcy. Voici un exemple qui me paraît intéressant. Ils ont ouvert un salon familial pour répondre à la demande de familles africaines qui habitent de tout petits logements, mais qui reçoivent beaucoup, la famille élargie. Le problème récurrent était la place pour recevoir tout ce monde. Ils ont donc créé un salon familial autogéré par les familles. Ils ont fait intervenir un plasticien plutôt que de meubler ce salon à l'Ikea du coin. Le plasticien les a emmenés au Palais de Tokyo, à Roubaix. Un travail très lourd d'accompagnement a été mis en place. Ce que je voulais dire, c'est que l'intervention de l'artiste ne se fait pas d'une façon volontariste. On tombe sur la question de la médiation, de la démarche d'accompagnement de l'acte artistique.

Nicolas Verguen

J'aurais peut-être dû poser ma question au début. C'est une question de mots. L'intitulé avait quelque chose d'intéressant avec ce « sensible »... Au cours du débat, j'ai entendu plus de vingt-quatre fois, et j'en ai raté plusieurs, l'expression « les quartiers ». Je fais du théâtre notamment avec des adolescents à Saint-Ouen, et je dis bien notamment, c'est important dans ma démarche, avant c'était avec Tamèrantong ! c'était à Belleville et à Mantes-la-Jolie, et effectivement on ne peut pas dire que c'est n'importe où...

Alors, comment en parler ? Comment se situer ? Pendant ces quelques heures de discussion, on a savamment éludé la question avec un peu d'hypocrisie collective à laquelle j'ai participé, mais je trouve que c'était peut-être le lieu. On se demande tous, quand on remplit nos dossiers multiples et variés, comment parler de ceci ou de cela. De nos limites individuelles. De savoir s'il faut dire dans son dossier de demande de subvention que les gamins avec lesquels on bosse sont d'affreux monstres qui ne savent ni parler ni écrire pour avoir de la thune. Ou faut-il dire que ce sont des gamins avec lesquels il est agréable de travailler ? Mais si je dis cela, ce que je pense profondément, je ne vais pas avoir de thune. Il va donc falloir trouver un juste milieu avec soi-même. Je pense que l'on est tous dans ces questionnements et qu'on les a évités. Peut-être peut-on aussi accepter de demeurer dans ce flou qui n'est pas forcément désagréable non plus ?

Philippe Murat, responsable des Rencontres de La Villette

Je rejoins ces dernières interventions avec cette question centrale : pourquoi les artistes dans les quartiers ? Je voulais juste que l'on se dise, d'abord, qu'il y a des artistes qui émergent des quartiers, des autodidactes, des gens qui en viennent, des gens qui ont pris toute leur inspiration de ce vécu dans ces quartiers et que ce n'est pas forcément des gens qui ont été commandités. C'est ce qui me gêne dans ce débat, c'est que j'ai l'impression que l'on n'a parlé que de gens qui auraient été commandités, d'artistes que l'on aurait désignés, et auxquels on aurait assigné une fonction sur un quartier. Mais j'ai envie que l'on me dise qu'il existe des artistes qui viennent de ces quartiers, qui ont envie de faire des choses, et j'ai envie de dire aussi qu'il existe des artistes qui n'en viennent pas mais qui ont des désirs forts de travailler dans ces quartiers avec ces gens-là qui ont des potentiels d'imaginaire, d'énergie, et qui trouvent là des sources pour eux-mêmes, pour nourrir leur inspiration artistique, tout simplement. Et j'ai envie de dire, pourquoi des

artistes sur des quartiers? Parce que les quartiers peuvent aussi participer du renouveau des esthétiques, du renouveau des imaginaires et d'une nouvelle générosité de l'art... (applaudissements)

Guy Bénisty

Je suis frappé par la difficulté de ce débat. Effectivement, selon l'axe que l'on choisit on accentue une incompréhension contre une autre incompréhension. Et j'ai l'impression que l'on est beaucoup passé de l'une à l'autre. Je crois que c'est parce que l'on a abordé un sujet qui est au cœur des choses. Forcément, il a pu se déployer dans des directions différentes les unes des autres et avec des histoires, des vocabulaires complètement différents les uns des autres, c'est-à-dire que l'on peut le raconter aussi bien avec le récit précis tel que cela a été fait d'une expérience, ou avec une théorisation ou avec un problème de politique culturelle.

Il est vrai que, c'est sans doute ma sensibilité personnelle, j'aurais accentué sur la question de la création artistique, c'est-à-dire sur ce qui fait que l'on va dans les quartiers et que l'on pense que c'est là que l'on fera une plus belle œuvre. Si on va dans un quartier, c'est parce que l'on a le sentiment, je parle en tant qu'auteur et metteur en scène de théâtre, que c'est parce que les spectacles sont mieux dans les quartiers, que le public y est plus intéressant et qu'il y a une vibration dans la salle qui est beaucoup plus intéressante. Dans les théâtres, on ne rencontre qu'une seule forme de spectateurs, ce qui pose un problème parce que ce que l'on raconte sur le plateau ne résonne et n'est interprété que sur un seul modèle. Le but pour quelqu'un qui va travailler dans les quartiers est d'arriver à rencontrer des spectateurs qui soient vraiment représentatifs de la société française, puisque si l'on a des gens qui sont issus de divers horizons, dans le public, la façon dont ils vont interpréter les textes, va être multiple et donc la corde théâtrale va vibrer pleinement.

ET POUR CONCLURE...



Arcadi (Action régionale pour la création artistique et la diffusion en Île-de-France) est l'établissement public de coopération culturelle pour les arts de la scène et de l'image en Île-de-France créé par la Région Île-de-France et l'État (Direction régionale des affaires culturelles). Sur l'ensemble du territoire francilien, il a pour mission de soutenir la création, d'améliorer la circulation des œuvres et de contribuer au développement d'actions artistiques et culturelles. Il intervient dans le domaine du théâtre, de l'opéra, de la chanson, de la danse, du cinéma et du multimédia.

CONTACT

Arcadi

1, bis passage Duhesme – BP 30 066 – 75861 Paris Cedex 18

Tél. 01 55 79 00 00 – Fax 01 55 79 97 79

info@arcadi.fr – www.arcadi.fr