L'action culturelle territoriale, entre implication et désengagement des protagonistes. Le cas des compagnies chorégraphiques

Local Cultural Policies : Between Involvement and Disengagement. The Case of Choreographic Companies

Alexia Volpin

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/1378>

DOI : 10.4000/marges.1378

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 19 avril 2018

Pagination : 88-102

ISBN : 978-2-84292-805-6

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Alexia Volpin, « L'action culturelle territoriale, entre implication et désengagement des protagonistes. Le cas des compagnies chorégraphiques », *Marges* [En ligne], 26 | 2018, mis en ligne le 19 avril 2020, consulté le 07 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/marges/1378> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/marges.1378>

L'action culturelle territoriale, entre implication et désengagement des protagonistes. Le cas des compagnies chorégraphiques

L'effervescence des créations partagées entre professionnels et amateurs met en évidence une confrontation entre différents objectifs. D'une part, les artistes sont à la recherche d'un dialogue inter-culturel, d'un ressourcement pour l'inspiration, d'une utilité économique. D'autre part, les collectivités publiques peuvent utiliser l'action culturelle comme vecteur de développement local ou comme marketing territorial à des fins politiques et économiques, afin de consolider l'attractivité du territoire.

Cette recherche s'appuie sur des entretiens semi-directifs menés avec des compagnies chorégraphiques se situant en région Auvergne-Rhône-Alpes. Chacune d'entre elles a bénéficié, pour un ou plusieurs projets, de financements alloués dans le cadre de la politique de la ville. Ces entretiens ont porté sur les carrières professionnelles, la reconnaissance des activités artistiques et la volonté de lier l'action culturelle et la création. Les compagnies interrogées sont toutes implantées dans des communes françaises concernées par la nouvelle génération des contrats de ville 2015-2020 du fait de la présence de quartiers prioritaires sur leur territoire. Ces nouveaux contrats ont été lancés dans le cadre de la réforme nationale de la politique de la ville, selon la loi de programmation pour la ville et la cohésion sociale urbaine du 12 février 2014. L'ambition est de traiter dans un même cadre des enjeux de cohésion sociale, de renouvellement urbain et de développement économique, tout en mobilisant l'ensemble des politiques publiques afin de rétablir l'égalité républicaine dans les quartiers prioritaires. Les informations recueillies m'ont incitée à questionner les liens existants entre les structures porteuses de projets d'action culturelle et les pouvoirs publics en essayant d'identifier leurs objectifs stratégiques respectifs. Dans un premier temps, j'évoquerai les opportunités et les contraintes liées à l'implication des compagnies chorégraphiques dans l'action

culturelle. J'interrogerai notamment les possibilités de développer des initiatives artistiques et non des formes d'animation sociale. Puis je questionnerai les obstacles rencontrés dans la conception et la réalisation des projets. Cela revient notamment à analyser les difficultés et les avancées dans la dynamique des groupes de travail et à questionner l'impact de ces actions sur les participants. Pour terminer, je montrerai que le positionnement de l'artiste dans l'action culturelle peut entraîner des problèmes de reconnaissance et de valorisation par les institutions artistiques et culturelles. Les liens tissés entre les partenaires pourraient donc avoir des effets négatifs sur les objectifs directeurs des deux parties : la persistance de tensions sociales dans les quartiers populaires pour les pouvoirs publics et un étiquetage de prestataire de services sociaux pour les compagnies chorégraphiques, au détriment de la reconnaissance de leurs qualités artistiques.

L'action culturelle dans une compagnie chorégraphique

L'action culturelle naît majoritairement d'une demande des collectivités publiques du territoire d'implantation de la compagnie. Dès lors, les partenaires doivent s'accorder sur les objectifs de ces projets. Astrid Mayer, co-directrice du groupe L.a.B.S. de Bourg-en-Bresse, souligne : « on ne peut pas dissocier le projet artistique de l'artiste quand il fait de la médiation. Il ne peut pas faire de la médiation sans son projet artistique/¹ ». L'implication dans l'action culturelle passe nécessairement par la conception que les artistes ont de leur pratique. Pourtant, quel que soit l'engagement artistique des compagnies, afin de répondre aux attentes des financeurs, des objectifs quantitatifs sociaux doivent être pris en compte. Les modalités d'accès à ces financements varient seulement selon les critères énoncés par les politiques publiques. Pour une aide à la création chorégraphique, même si les DRAC soutiennent les « actions spécifiques en direction des publics ou d'animation du territoire sur lequel [les compagnies] développent leurs activités/² », les critères esthétiques restent décisifs. En revanche, dans le cadre de financements liés à l'action culturelle dans des actions territorialisées, les élus s'attardent principalement sur les apports sociaux notables que l'action peut engendrer au niveau local. La dimension artistique n'est pas prédominante. La politique de la ville réactive ainsi la fonction sociale de la culture, « autrement dit [elle fait] 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/³ ». Même si les artistes n'en sont pas immédiatement tributaires, l'attente de résultats sociaux quantifiables existe.

¹ Entretien avec Astrid Mayer et Lucie Paquet, co-directrices de L.a.B.S., réalisé le 27 novembre 2016.

² Ministère de la Culture et de la Communication, *Compagnie chorégraphique* : convention, création, projet, [<http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Danse/En-pratique/Les-aides-Creation-Recherche-Patrimoine-Edition>], consulté le 21 janvier 2017.

³ Élisabeth Auclair et Emmanuel Heyrau, *Quartiers, Les projets participatifs au cœur de la (politique de la) ville*, 2012, rapport scientifique coordonné par ARTfactories/Autre(s)pARTs, p. 21, [<http://www.artfactories.net/QuARTiers-Les-projets.html>], consulté le 30 janvier 2017.

/4 Entretien avec Astrid Mayer et Lucie Paquet, *op. cit.*

/5 *ibid.*

À ce sujet, Lucie Paquet du groupe L.a.B.S donne un exemple ayant remis en cause leur action dans le cadre de la politique de la ville en 2015. Afin de clôturer leur intervention, la compagnie présente un extrait de sa nouvelle création à la MJC de Bourg-en-Bresse, aux habitants du quartier de la Reyssouze, quartier prioritaire dans lequel la structure intervient. Cette présentation suscite alors de nombreux retours négatifs de la part du public et des politiques : « À partir du moment où tu as un financement dans un certain cadre, forcément tu ne vas pas pouvoir faire n'importe quoi. Les financements de la politique de la ville, ce n'est pas fait pour créer des spectacles. [...] Tu ne vas pas interpellier les mêmes partenaires quand tu fais un spectacle professionnel qui va demander des coproductions et dans le cadre d'un projet de médiation où du coup tu vas être en relation avec les habitants et une politique X ou Y/4. ». Le cadre de la politique de la ville n'est pas destiné à affirmer l'esthétique d'une compagnie. Il demande aux artistes d'agir en fonction d'attentes de cohésion sociale dans le contexte spatio-temporel de l'aide. Donc, d'un côté les pratiques artistiques sont utilisées à des fins sociales ; de l'autre les artistes peuvent se servir des moyens octroyés par ces dispositifs pour nourrir leur création et plus largement leur structure. Ainsi des échanges s'établissent afin de satisfaire chaque partie. Les compagnies se trouvent cependant confrontées à des procédures et des critères très exigeants qui prennent un temps considérable sur le travail de création.

Les effets de l'action culturelle sur la création

L'ensemble des compagnies interrogées relève l'influence du travail d'action culturelle sur leurs créations professionnelles. L'intégration d'amateurs peut permettre le renouvellement des propositions artistiques. Le groupe L.a.B.S souligne notamment leur présence individuelle spécifique : « Il n'y a pas plus spontané qu'un amateur qui du coup a eu vingt heures d'ateliers et qui arrive sur scène et qui de toute façon n'a pas eu la formation d'un danseur où on t'apprend à être toujours parallèle, à être dans quelque chose de très fermé, de très plastique en fait. Ça, ça vient vraiment nous nourrir/5. ». Les artistes insistent aussi sur la possibilité de créer des mouvements de masse. Pour une compagnie de petite envergure il est pratiquement impossible de mettre en scène un grand nombre d'interprètes. Les coûts financiers seraient trop élevés et accentueraient la difficulté d'être programmé. L'acte de création est alors modifié, ainsi que la présence des professionnels aux côtés des amateurs. Une autre manière de se comporter s'instaure, plus vivante, plus simple, puisque leur rôle se situe aussi dans la gestion des amateurs sur le plateau. L'interaction

En haut

Répétition de
« Gestes immobiles »,
chantier de partage
du Groupe L.a.B.S. MJC
de Bourg-en-Bresse,
février 2016.
© Alexia Volpin.

En bas

Atelier danse autour
de « Gestes immobiles ».
© Alexia Volpin.

entre les interprètes se transforme. Ils sont dans l'obligation de délaisser une forme plus écrite au profit d'une forme plus mobile qui se construit sur l'instant en prenant en compte la spontanéité des participants. Ce travail permet alors de re-questionner et de renouveler le travail de transmission auprès des professionnels. Le recours à des amateurs produit de multiples renouvellements : création de la musique du spectacle avec des enregistrements sonores issus des ateliers, utilisation d'une corporalité, de gestes précis expérimentés pendant les ateliers avec les participants, utilisation de récits, de références issues de discussions avec les amateurs, etc. L'exemple de la chorégraphe Julie Desprairies est significatif. Elle crée des projets *in situ* en s'inspirant directement de gestes liés au quotidien, au travail, au lieu où le projet se réalise : « Récemment j'ai fait danser un maçon et un agriculteur. Donc eux-mêmes ils ont des techniques hyper précises et pointues, même physiquement d'ailleurs, corporellement. Ce n'est pas moi qui vient leur apprendre des choses. Ils ont déjà toute leur gestuelle, tout leur bagage. Moi j'ai le mien et donc c'est l'idée d'une rencontre autour d'un projet que je mène/6. ». En partant de leurs interventions auprès de tous les participants, les compagnies testent de nouveaux outils artistiques permettant d'amorcer une recherche esthétique qui pourra, par la suite, évoluer dans leur travail de création avec les professionnels. Les artistes peuvent donc se servir de ces dispositifs afin de nourrir leur travail de réflexion et ainsi générer des processus de création. Et les participants découvrent ce même processus de création en cours en contribuant à sa réalisation. Dans ces projets, les enjeux artistiques et sociaux sont réels et demandent d'être continuellement re-questionnés et réadaptés afin qu'une co-construction avec tous les partenaires s'effectue. Il est important de souligner que dans ces processus nous retrouvons les mêmes contraintes que pour une distribution officielle de spectacles dans les réseaux spécialisés. L'action culturelle apparaît cependant comme un système de distribution parallèle, ce qui risque de limiter les artistes et leurs structures à un développement local et par conséquent, de restreindre leur rayonnement dans la sphère artistique.

La nouveauté et l'originalité au détriment de la durabilité

Il est important de voir l'action culturelle comme un travail d'accompagnement qui s'effectue et se construit sur la durée, qui exige de la créativité pour être adapté aux différentes situations. Ces projets ne peuvent donc pas être pensés comme des produits, des démarches reproductibles, quelles que soient les circonstances et quels que soient

les publics. Ce sont des projets *in situ* qui se construisent et s'adaptent aux lieux, aux participants. La demande d'originalité et d'innovation est donc omniprésente. Cette demande de renouvellement soulève la question de la pérennisation d'un projet d'action culturelle. Mettre en œuvre de tels projets impliquant de nombreux partenaires et participants demande beaucoup de temps, d'organisation et un investissement important de la part des porteurs de projet. La mise en place de projets d'action culturelle chorégraphique est aussi primordiale pour la visibilité de la danse contemporaine sur les territoires. Cependant, cet enjeu est propre aux compagnies. Les villes utilisent la créativité de ces structures pour imaginer et organiser des rencontres inédites entre les habitants, leur territoire et les artistes implantés. Ces projets doivent prouver leur efficacité par leur aspect fédérateur en atteignant un grand nombre de personnes, tout en participant au rayonnement du territoire. L'accord entre les partenaires ne porte ni sur la visibilité de la pratique artistique, ni sur une construction de projet artistique sur le long terme. L'exemple du Centre chorégraphique national de Rillieux-la-Pape (CCNR), dirigé par Yuval Pick, est significatif. En 2015, la structure crée le projet Dîtes Rillieux, notamment dans le cadre de la politique de la ville. Le succès de ce projet conduit la structure à vouloir réitérer cette expérience. L'équipe du CCNR se heurte alors à l'incompréhension des financeurs. Sharon Eskenazi, assistante de Yuval Pick, explique : « La deuxième année, c'était beaucoup plus difficile parce qu'ils n'ont pas compris l'intérêt de recommencer. Si ce n'est pas un nouveau projet, pourquoi on demande de l'argent ? On n'a pas réussi à les convaincre que c'était important d'essayer avec ça, qu'on a pas toujours besoin d'inventer à nouveau des choses, on peut utiliser ce qu'on a déjà fait, reparler, rediscuter, reposer les questions sur le collectif, sur l'ensemble, toucher d'autres publics, etc./7. ». De plus, même si l'expérience a été très positive pour les dix-neuf participants, le bilan, en terme quantitatif, se révèle assez faible en ce qui concerne le nombre de spectateurs et d'habitants touchés, malgré les résonances créées autour du projet (ateliers, déambulations dans la ville, projet de photographies grandeur nature). Les artistes sont alors confrontés à cette demande d'innovation, au risque de laisser s'échapper un processus à développer pleinement et durablement. Dans le cadre des actions territorialisées, le besoin de toucher de multiples publics entrave la possibilité d'atteindre plus durablement un cercle restreint de personnes. Il serait alors pertinent de se demander si la durabilité d'une action réalisée sur le court terme touchant un cercle élargi de personnes est plus appropriée pour les ambitions visées, plutôt que celle d'une action réalisée sur le long terme atteignant un cercle restreint de personnes. La première situation, favorable aux

/7 Entretien avec Sharon Eskenazi, assistante chorégraphique de Yuval Pick, au Centre chorégraphique national de Rillieux-la-Pape, réalisé le 14 juillet 2017.

/8 Mohamed Nachi,
*Introduction à la
sociologie pragmatique*,
Paris, Armand Colin,
2012, p. 11.

/9 *ibid.* p. 62.

ambitions des politiques publiques, s'apparente plus à une forme d'animation sociale. Les outils artistiques développés doivent fonctionner immédiatement auprès d'un public ciblé. Dans la deuxième situation, plus en adéquation avec une démarche artistique, les outils élaborés vont pouvoir être testés, réévalués pour concorder avec le projet et les personnes impliquées. Les manières d'agir vont pouvoir être ré-ajustées, re-questionnées afin de satisfaire les objectifs visés. Dans ce contexte, une relation de proximité et de confiance avec les participants est plus envisageable et permet de favoriser la mise en place d'objectifs continus. Une entente durable entre les partenaires demande des ajustements permanents, mais le temps accordé à ces interactions n'est pas toujours suffisant.

Quelle construction avec les partenaires financiers et institutionnels ?

Les enjeux et objectifs des partenaires divergent selon leurs différentes institutions. Leurs mondes d'appartenance sont hétérogènes. Ils doivent s'entendre sur des objectifs, sans nécessairement réussir à s'accorder, « en prenant appui sur les repères normatifs de validité plus ou moins généraux à la fois intégrés dans leurs compétences cognitives et inscrits dans des dispositifs (et, notamment, dans des dispositifs d'objets), enracinés dans les situations/8 ». La prise en compte de la diversité des attentes et des capacités de chacun est primordiale. Et c'est autour de la réalisation de ce projet, dans ce dispositif d'objet, que les partenaires vont devoir s'accorder, s'équilibrer et rester dans une épreuve légitime. C'est-à-dire une épreuve qui s'inscrit dans un cadre conventionnel, « obéissant à un dispositif de contrôle et à des contraintes de justification/9 ». Ces partenariats doivent s'effectuer de manière durable afin qu'une connaissance et confiance s'établissent. Cependant, le temps pour la recherche de nouveaux partenaires se révèle très restreint en raison du nombre de tâches qui incombent aux compagnies. La majorité des directeurs et des directrices artistiques souligne leurs difficultés à employer des personnes supplémentaires (que ce soit pour des missions de diffusion, de communication, de coordination, d'action culturelle) compte tenu de leur manque de ressources financières. La création reste généralement leur premier axe d'intervention et prévaut sur leurs autres missions. Ce manque de temps concerne également les partenaires institutionnels, eux-mêmes aux prises avec leurs activités et leurs objectifs. Les rencontres et la clarification du projet peuvent prendre un temps considérable à élaborer. Alors que les partenaires institutionnels (écoles, centres sociaux, MJC, etc.) s'attachent principalement à des

© Alexia Volpin

Atelier musique avec
Romain Joubert autour
de « Gestes immobiles »
avec les enfants de
l'École St Exupéry et les
participants du foyer
logement Jean Bollard.
© Alexia Volpin.

/10 Entretien avec Benjamin Forel, directeur artistique, et Laure Féminino, chargée de production, à L'Ineffable Théâtre, réalisé le 12 décembre 2016.

/11 Ministère de l'égalité des territoires et du logement, Ministère délégué à la ville, Comité interministériel des villes, ACSé, ANRU, « Quartiers engageons le changement. Une nouvelle étape de la politique de la ville. Les réponses à vos questions. », décembre 2013, [<http://www.ville.gouv.fr/IMG/pdf/faqvmaj.pdf>], consulté le 14 décembre 2016.

/12 Ari Brodach et Mélanie Goffi, « La politique de la ville : une trajectoire de développement urbain durable ? », *Développement durable et territoires*, dossier 4, 17 novembre 2005, [<https://developpementdurable.revues.org/1493#tocto1n1>], consulté le 14 décembre 2016.

objectifs humanistes (le vivre ensemble, la cohésion sociale, l'expression de soi, la rencontre, l'échange, etc.), l'engagement financier de la ville va principalement porter sur des notions quantifiables (le nombre de partenaires, de personnes touchées en fonction de l'âge, du sexe et du lieu de résidence, le volume horaire des interventions, etc.). À Décines, L'Ineffable Théâtre, dirigé par Benjamin Forel, souligne les difficultés à entrer en contact avec ses partenaires et à se fixer sur un projet commun : « En fait chaque rendez-vous, que ce soit avec la ville ou le centre social, c'est leurs problématiques à eux qui se dégagent et ils ne pensent pas aux nôtres. C'est là où le rapport de confiance va être important. Maintenant si on refait cette expérience je pense qu'ils nous laisseront une plus grande marge de manœuvre. Mais ça va être un travail qui se fait sur le temps. [...] après tout se recoupe, nous on est intermittents, on ne peut pas être tout le temps sur le quartier donc ça demande encore plus de temps pour que les choses se mettent en place. En même temps les politiques te donnent des subventions à l'année donc il faut des résultats à la fin de l'année/10. ». Effectivement, comme pour chaque financement, ceux de la politique de la ville sont alloués sur une temporalité donnée, bien souvent égale à un an. Ceci oblige les porteurs de projet à agir rapidement et laisse peu de place à une réelle co-construction. Donc en se focalisant sur leurs objectifs respectifs, les partenaires accentuent la séparation entre action culturelle et création.

La prise en compte des participants

Afin de bénéficier à un nombre significatif de personnes, la recherche de participants se déroule grâce à l'implication des partenaires institutionnels. Les participants sont issus des quartiers identifiés comme prioritaires par le ministère de la ville, de la jeunesse et des sports. La loi de programmation pour la ville et la cohésion urbaine a mis en place une nouvelle géographie des quartiers prioritaires au profit des territoires les plus en difficulté. Ces territoires sont identifiés selon deux critères : un nombre minimal d'habitants (seuil fixé à mille habitants en décembre 2013) et l'écart de développement économique et social par rapport aux autres territoires/11. Cette nouvelle cartographie permet une réactualisation de la géographie prioritaire tous les six ans. L'objectif principal des interventions des compagnies dans ces quartiers est de continuer « à lutter contre les situations d'urgence sociale et d'exclusion dans l'espace urbain et de favoriser l'insertion professionnelle, sociale et culturelle des populations/12 », comme le soulignaient déjà Ari Brodach et Mélanie Goffi. Le développement personnel et l'accomplissement de soi restent des enjeux prioritaires

pour tous les partenaires. Les objectifs issus du bilan du projet *Gestes immobiles* du groupe L.a.B.S en témoignent : apporter une ouverture sur l'art contemporain en mélangeant les pratiques et les genres, créer de l'échange, mêler les amateurs et les professionnels, améliorer la communication et le vivre ensemble entre les générations, amener par la pratique les participants à se connaître entre eux et à se connaître eux-mêmes, à se faire confiance et à faire confiance, etc. Une enseignante investie dans *Gestes Immobiles* précise : « Vraiment la danse contemporaine elle crée du lien entre les êtres. [...] Puis c'est des projets qui fédèrent une classe qui font que le groupe fonctionne ensemble, [...]. Et dans des écoles comme ça où parfois c'est un peu compliqué de tenir la main aux copains ou d'aider ça crée un projet où tout d'un coup on a besoin des uns et des autres [...] »/13. ». Hélène Petit, directrice artistique de la Compagnie 158 à Saint-Marcellin, rend compte de certaines évolutions chez les participants : réappropriation et redécouverte de son corps, découverte de la danse contemporaine, confiance en soi et en l'autre, souhait de continuer la danse, etc. Ces témoignages soulignent l'importance accordée aux participants et aux effets que ces projets peuvent engendrer à long terme. Cependant, le manque de temps ne permet pas d'effectuer un suivi personnalisé de ces projets. Comme nous l'avons vu précédemment, la multiplication des projets et des personnes touchées reste l'un des critères fondamentaux de cette démarche. Il incombe aux structures porteuses d'évaluer, si elles le souhaitent, l'impact durable de leur action.

/13 Coralie Toinard et Alexia Volpin.
« L'art est une incitation à l'action. René Magritte », 26 mars 2016. 7:30 min, [https://www.youtube.com/watch?v=jvplsADXigM], consulté le 21 janvier 2017.

Évaluer l'impact de ces actions

Même si les partenaires réussissent à entrecroiser leurs objectifs afin d'élaborer un projet commun, leurs retombées dans le cadre du contrat de ville sont encore difficilement mesurables autrement qu'en termes quantifiables. Les bilans sont effectués par les structures porteuses (généralement par les artistes eux-mêmes). Ils retracent les différentes étapes de la mise en place du dispositif en tentant d'analyser l'impact auprès des partenaires et en mettant en évidence les actions favorables aux objectifs de la politique de la ville – moments partagés entre tous les participants du projet entraînant un mélange des générations et des genres, regroupement autour de la restitution publique du projet favorable à la cohésion sociale et au vivre ensemble, etc. Des réunions bilans s'organisent généralement avec les partenaires institutionnels permettant d'échanger sur la pertinence du projet (les effets et les retours des participants, les changements d'attitude, la cohésion du groupe, etc.). Cependant, lors des entretiens effectués auprès des compagnies, il apparaît que le suivi auprès des participants à la suite

d'un projet est presque inexistant. « Nous on a revu les enseignants et les dirigeants des structures qu'on a touchés qui étaient vraiment enchantés. Les individus en tant que tels, on ne les a pas vraiment recroisés. C'est un peu la problématique des projets annuels. Du coup après on passe à autre chose. [...] pour l'instant ce sont des projets qui, une fois terminés, une fois qu'on a fait le bilan, nourrissent notre pratique, on le sait, mais ce que ça a apporté aux participants, on n'en a pas trop conscience/14. ». Pour les artistes, l'expérience appartient désormais à ceux qui en ont bénéficié. Cette absence de suivi ne signifie pas pour autant que ces expériences ne sont pas bénéfiques aux participants, comme nous l'avons vu précédemment. Suivant l'implantation déjà effective de la compagnie sur son territoire, un suivi à long terme est plus envisageable. Hélène Petit fait part de de la proximité établie avec les participants à ses projets, rendu possible par son engagement au sein de sa ville d'implantation. Elle habite le quartier labellisé Politique de la Ville de Saint-Marcellin et ses enfants fréquentent les établissements scolaires de ce même quartier. Ceci lui permet de côtoyer directement les personnes qu'elles souhaite toucher par ses actions. Elle s'investit autrement qu'artistiquement. Cet engagement n'est pas systématique et se révèle moins évident suivant la ville d'implantation des compagnies, la taille de cette ville, sa démographie, son aire urbaine, le rythme de vie des artistes, etc. La majorité de ces programmes culturels utilise encore ces dispositifs afin d'afficher politiquement un effort pour réduire les tensions sociales dans le cadre d'une politique de la ville inclusive. Cela peut aussi devenir le moyen de se dédouaner de cette thématique d'intégration sociale en laissant les structures porteuses de ces projets seules face à ces problématiques afin de pallier superficiellement les problèmes sociaux qui demeureront après le passage des artistes. Les artistes sont alors dans l'obligation de se servir de leurs compétences à des fins dictées par les financeurs, parfois même en se servant de ce désengagement (les objectifs étant flous, les compagnies peuvent mettre de côté les objectifs sociaux pour se focaliser sur leurs intérêts artistiques). Dans ce cas, aucune relation partenariale autre que financière, ne se crée. Un découpage s'effectue ne permettant pas aux différentes parties de soutenir des objectifs complémentaires, de construire des partenariats enrichissants et de mesurer convenablement les impacts produits par ces dispositifs. Ceci oblige les compagnies à continuer à se référer aux formes dites légitimes, défendues par les professionnels de la culture (même si les projets dans le cadre local ne pourront pas atteindre la reconnaissance de ces mêmes professionnels). Ainsi, elles s'inscrivent en dehors du cadre municipal tout en souhaitant, par les financements comme celui de la politique

de la ville, agir dans un cadre local/¹⁵. En recherchant une « consécration auprès d'agents extérieurs à la ville », « on perd en unité », il n'y a plus de « projet commun/¹⁶ ».

Une mobilisation partielle des artistes

Quelle que soit la structure porteuse, il semble que les artistes engagés dans ces projets doivent allier « une dimension civique, citoyenne, éthique à leur propre engagement esthétique/¹⁷ ». Comme le prédisent les co-directrices du groupe L.a.B.S., les équipes artistiques choisies pour ces projets sont spécifiques. De même pour L'Ineffable Théâtre, où l'un des artistes a été animateur socio-culturel pendant plusieurs années. Cependant, l'engagement de ces artistes dans ces projets n'est pas sans risque. Les institutions culturelles qui sont à la recherche d'une excellence artistique peuvent influencer la valorisation et la renommée de l'artiste investi dans l'action culturelle. Comme le soulignent Philippe Chaudoir et Jacques De Maillard, la notion de culture est divisée, « elle est constamment traversée par les oppositions entre culture légitime et culture relativiste, entre démocratisation et démocratie culturelle, entre intégration républicaine et valorisation des expressions culturelles spécifiques, entre culture et cultures/¹⁸ ». Ce qui amène l'artiste à se positionner intentionnellement ou non dans ces démarches. Sa renommée peut être atteinte suivant son ancienneté dans le milieu artistique et sa reconnaissance déjà acquise ou non. Dans de nombreuses structures cette tension ressort par deux logiques contradictoires : l'injonction à « programmer pour le quartier » et la volonté de privilégier la qualité professionnelle/¹⁹. Même si le cadre de la politique de la ville permet une hybridation de ces oppositions, croisant qualité des projets et intégration socio-spatiale/²⁰, ces deux logiques se font concurrence, restant partiellement dissociées l'une de l'autre. L'énergie et le temps engagé dans ces projets ne se substituent pas au travail de création.

Problème de reconnaissance par les institutions

Les retours sur le projet *Gestes immobiles* montrent la dissociation de ces deux activités par les professionnels de la culture. Le discours du programmateur d'une scène conventionnée en témoigne : « C'est super, le processus est vraiment bien, la finalité je ne peux pas m'appuyer là-dessus pour savoir ce que vous faites artistiquement. Ça pour moi c'est les prémices de quelque chose. Je ne peux pas dire oui j'aime votre travail à partir de ça ». La qualité du processus de création est évoquée, mais le travail artistique

^{/15} Vincent Dubois, Clément Bastien, Audrey Freyermuth et Kevin Matz, *Le Politique, l'artiste et le gestionnaire. (Re)configurations locales et (dé)politisation de la culture*, Bellecombe-en-Bauges, Éditions du Croquant, 2012. p. 73-76.

^{/16} *ibid.* p. 69-70.

^{/17} Élisabeth Auclair et Emmanuel Heyrau, *op. cit.*, p. 23.

^{/18} Philippe Chaudoir et Jacques De Maillard (sld), *Culture et politique de la ville*, La Tour d'Aigues, Éditions de L'aube, 2004, p. 23.

^{/19} *ibid.*

^{/20} *ibid.*

/21 Entretien avec
Julie Desprairies, *op. cit.*

/22 Philippe Henry,
*Spectacle vivant et
culture d'aujourd'hui.
Une filière artistique
à reconfigurer*, Grenoble,
PUG, 2009, p. 104.

/23 Entretien
avec Astrid Mayer
et Lucie Paquet,
op. cit.

n'en reste pas moins écarté. Une nette distinction s'effectue entre l'action culturelle et l'activité de création. L'action culturelle peut être parallèle à la création, mais les deux ne peuvent pas s'entrecroiser, empêchant une évolution de la notoriété de l'artiste. Un exemple similaire, emprunté à la compagnie Desprairies, montre ce cloisonnement : « J'ai réalisé tard qu'en général les gens font d'une part leur projet de création et d'autre part des actions de médiation. Pour moi c'était lié par le fait même de ma démarche, [...]. Et après, quand j'ai commencé à professionnaliser ma structure, c'est les rapports d'activité qu'on doit donner aux tutelles qui m'ont fait réaliser que je devais séparer, ça me semblait vraiment absurde. Il fallait vraiment que je sépare dans les dossiers qui présentent mon activité aux tutelles, les temps de sensibilisation et les temps de travail artistique/21. ». L'ambition de ce décroisement est donc entravée par les différentes modalités d'obtention de financements et donc par les différents interlocuteurs qui restent figés sur leurs propres objectifs. Comme le souligne Philippe Henry : « Une vraie césure, tant idéologique qu'organisationnelle, reste à dépasser. D'un côté, il y a des manières de voir et de faire de l'art en direct avec des contextes sociaux et territoriaux concrets. De l'autre, des formes sont légitimées au motif de leur excellence artistique ou de leur potentialité transculturelle (universalité). La vérité est que chaque œuvre provient d'un contexte donné et sera reçue dans des contextes eux aussi singuliers/22. ». Ainsi que nous l'avons souligné précédemment, un équilibre reste à trouver entre consolidation des actions et des relations et élargissement des publics ciblés, afin que les objectifs de tous les partenaires s'entrecroisent. Car même si les compagnies s'investissent dans la politique de la ville afin de s'ancrer sur leur territoire, d'autres enjeux sont au cœur des structures : la reconnaissance de leur travail artistique au niveau local, départemental, régional et national et la visibilité de la danse contemporaine. Le groupe L.a.B.S précise que c'est notamment par le cadre de la politique de la ville qu'elle souhaite rendre visible la danse contemporaine à Bourg-en-Bresse : « [Notre enjeu] est de développer cet art sur le territoire, et du coup s'impliquer dans plusieurs projets pour que ça rayonne. [...] Et de faire en sorte qu'effectivement après les jeunes qu'on touche puissent avoir un lien avec la programmation du théâtre s'il y a de la danse. [...] Il y a aussi ce rapport à attiser la curiosité, à essayer en tout cas avec ce qu'on propose/23. ». Cependant, en profitant des actions territorialisées pour développer la visibilité de la danse contemporaine, et donc intrinsèquement de leur structure, les compagnies inculquent leur propre vision de leur pratique artistique. Elles transmettent les normes et

les modèles de la danse contemporaine tels qu'elles la perçoivent. Ceci peut entraîner une non-prise en compte du potentiel individuel de chaque participant et faire entrer les artistes dans une démarche d'acculturation. Les diversités culturelles sont négligées au profit de l'identité culturelle de la compagnie, du chorégraphe. Ce qui entre en contradiction avec l'un des fondements à l'origine de cette démarche : favoriser les différentes expressions culturelles et valoriser un dialogue interculturel.

Malgré les difficultés rencontrées, les villes et les compagnies tirent parti de ce contexte. Les artistes bénéficient d'une certaine liberté de création étant donné l'absence de compétences et d'investissement artistiques des personnes chargées de ce financement. Dans de nombreuses situations, on constate un manque d'intérêt porté au travail effectué : « Très sincèrement, à Décines en tout cas, je pense qu'ils s'en foutent complètement [...]. Ils sont obligés de mettre une part culture à l'intérieur. Nous sommes les seuls artistes professionnels dans la ville donc ce qui joue aussi beaucoup sur le fait que les crédits nous reviennent assez facilement. Donc je pense qu'ils n'ont pas le choix et ils le font, mais ils ne se sont jamais déplacés/24. ». Quant à la ville, elle alloue le budget prévu à une structure artistique et culturelle qui donnera évidemment lieu à un bilan pouvant être remis aux instances supérieures afin de prouver leur engagement culturel dans le cadre du développement local.

/24 Entretien avec Benjamin Forel et Laure Féminino, *op. cit.*

/25 Jean Caune, *Culture et politique de la ville, op. cit.*, p. 22.

Conclusion

Pour terminer, je rappellerai que même si l'engagement dans l'action culturelle permet aux compagnies d'affirmer leur présence sur un territoire, de se servir de ces dispositifs comme laboratoires esthétiques et artistiques, de bénéficier d'une certaine liberté de création tout en disposant d'aides financières, la non-reconnaissance de leur travail, tant par les pouvoirs publics que par les professionnels de la culture, est réelle. Afin de remédier à cette dévalorisation, il s'agirait déjà, comme le souligne Jean Caune, de « remettre en cause l'identification de l'artistique à l'esthétique – de l'objet du “monde de l'art” à l'objet, support d'une expérience sensible/25 ». Sans cela, l'implication des artistes dans l'action culturelle reste déconsidérée. Dès lors, l'action culturelle reste à la marge ne permettant pas aux plus investis d'intégrer ces dimensions dans leur travail de création. Ou alors en ayant conscience que ces démarches ne leur apporteront aucune notoriété au niveau artistique. « Les professionnels de la culture se voient alors exclus de la définition des contenus culturels au profit des élus et des spécialistes de l'aménagement du territoire, ou sont à tout le moins

/26 Vincent Dubois, Clément Bastien, Audrey Freyermuth et Kevin Matz, *op. cit.*, p. 149.

/27 *ibid.*, p. 163-164.

contraints d'ajuster leurs compétences et leur savoir-faire aux enjeux exogènes du "développement économique"/26. ». Les questions culturelles se trouvent alors réinvesties par les élus dans l'objectif d'un développement local. Les artistes, pourtant porteurs de ces projets d'action culturelle, sont dépossédés de leurs engagements premiers en se transformant en « gestionnaires » et en participant eux-mêmes à la redéfinition économique de leur activité. Les relations à entretenir avec les partenaires, la recherche de sources de financements, les notions quantifiables en terme de publics touchés, d'heures de rencontre avec les participants à ces projets, etc. les obligent à prendre part à une logique de « développement économique par la culture/27 ». Car même si cet engagement relève de valeurs sociales, il peut aussi permettre aux compagnies d'acquérir une certaine soutenabilité économique à défaut d'une reconnaissance partagée de leurs qualités esthétiques. L'implication dans l'action culturelle assure un revenu permettant de faire vivre une structure tout en favorisant la possibilité de s'investir dans de nouveaux projets artistiques encore plus instables financièrement.

Même si une nouvelle convention d'objectifs interministériels entre le ministère de la Ville, de la Jeunesse et des Sports et le ministère de la Culture et de la Communication a été signée le 8 février 2017 en parallèle des contrats de ville 2016-2020, l'évolution de la qualité et de la pertinence des projets et des rapports entre les partenaires restent à évaluer. Cette convention souhaite permettre la construction de liens durables afin de produire un sens qui engage la collectivité. Cette initiative et les objectifs qui la composent ne sont pas inédits : inscription des projets dans leur environnement et dans la durée en développant une certaine exigence artistique, structurer les relations entre les institutions culturelles, les équipes artistiques intervenantes, les réseaux d'éducation populaire et les associations de proximité, etc. L'énonciation de ces lignes directrices marque le besoin de renouveler et d'approfondir le cadre des actions territorialisées. La question reste toujours de savoir si l'intégration d'objectifs précis permettra une meilleure évaluation de ces projets et une meilleure adaptation au champ artistique et culturel et si la structuration des relations entre les partenaires pourra profiter aux participants et aux artistes investis afin qu'ils bénéficient d'une plus grande visibilité et d'une reconnaissance de leur engagement.

Alexia Volpin