

ACTION CULTURELLE

A PROPOS DE LA RECHERCHE-ACTION ET DU TRAVAIL DE LA CULTURE

Pour citer cet article

Réf Biblio : BAZIN H., MAUREL C. [2003], A propos de la recherche-action et du travail de la Culture, entretien Marseille juin 2003, Document électronique in Recherche-action.fr

Résumé

Rencontre à Marseille le 12 juin 2003, entre Hugues Bazin (chercheur en sciences sociales, développant le réseau recherche-action inter-régional « espaces populaires de création culturelle) et Christian Maurel, sociologue, délégué régional de la Fédération Française des Maisons des Jeunes et de la Culture.

Table des matières

HB- L'idée du réseau coopératif correspond au fait que la plupart des gens ne sont pas des chercheurs professionnels ou dans des espaces de recherche, il y a une nécessité d'une formation par la recherche-action, et d'une formation en situation. C'est là que peuvent intervenir des espaces intermédiaires procurant des formations alternatives.

CM- J'ai eu beaucoup de contacts à une époque avec l'université. J'ai été professeur associé pendant six ans à l'Université d'Aix, de 1993 à 1999. Avant depuis 84 j'étais chargé de cours sur un Diplôme Universitaire d'Animation et sur un DEUG de Communication. Puis j'ai créé avec une universitaire sur poste, maître de conférence en lettres, un DEUST des métiers de l'action culturelle et sociale.

Ensuite ce DEUST a disparu, et je me suis retrouvé sur une MST, Maîtrise des Sciences et des Techniques de « médiation culturelle des arts ».

Ce n'était pas inintéressant, mais on ne faisait pas du tout de recherche. J'ai fini le temps qui me restait (deux ans) et je suis revenu à la Fédération des MJC à temps complet.

Je n'ai donc pas réussi à l'intérieur de l'université à trouver les espaces qui pouvaient correspondre à ce que je cherchais réellement, c'est-à-dire un travail de recherche interdisciplinaire sur les pratiques d'intervention culturelle.

Les contacts que j'ai repris récemment avec l'École des Hautes Études en Sciences Sociales à la Vieille Charité à Marseille, ne m'ont pas permis d'aller plus avant, même si, autour de Jean-Claude Passeron avec qui j'avais fait ma thèse, et de Jean-Louis Fabiani, de nombreux chercheurs travaillent sur l'art et la Culture.

À partir de là je me suis dit qu'il fallait que je me débrouille par mes propres moyens. Je suis parti sur une démarche que j'appelle la praxéologie de la culture et je ne me suis même pas posé la question de savoir si c'était de la recherche-action, terme que j'utilise rarement. Je suis en fait sur une démarche de recherche qui n'est pas celle des chercheurs impliqués dans une discipline universitaire : les sociologues, les anthropologues, les ethnologues, les chercheurs en sciences de l'éducation... Je suis un peu transversal et je fais par mes propres moyens.

J'ai proposé à la DRAC un travail qu'on avait déjà commencé avec de la formation à la médiation culturelle et artistique, il y a deux ou trois ans, et on est parti ensemble sur l'idée de mettre en place un observatoire des pratiques culturelles et artistiques dans les maisons de jeunes et de la culture, partant de l'hypothèse que dans les structures d'éducation populaire type MJC, il se conduisait des pratiques artistiques et culturelles qui n'étaient pas celles de l'ensemble des structures culturelles, y compris des friches.

HB- Il y a une histoire ici en PACA de l'action et du travail historique des MJC, ça dépend beaucoup des régions j'imagine.

CM- Oui, ça dépend des régions. On essaie de construire progressivement un langage, d'aller au terrain, d'analyser des expériences. La question fondamentale est la suivante : comment arriver à construire des savoirs de la pratique transférables ? Qu'est ce qui, dans une « opération culturelle »,

pour reprendre le terme de Michel de Certeau, est transférable à d'autres, sachant qu'il n'y a rien de transposable mais qu'il y a peut-être du transférable ? Et s'il n'y a pas de transférable, pourquoi travailler ensemble ? Pourquoi faire de la formation s'il n'y a rien à transférer ? Est-ce que le transfert se fait majoritairement sur le mode du compagnonnage, sans détour intellectuel, sans construction de savoir modélisé ? Ou bien est-ce que ça se fait aussi par construction et transmission de savoirs modélisés ? Que serait alors une épistémologie du savoir de la pratique ? Je suis sur ces concepts-là, sur le travail de la culture, sur le dépassement de la notion de médiation.

HB- Plus une notion ou un concept est utilisé, plus il faut arriver à le définir précisément. Le mot médiation a souvent servi à résoudre les problèmes de l'institution qui crée elle-même ses propres fractures, mais de là à le rendre tabou ! Ne plus l'utiliser n'effacerait pas les problèmes, ça me paraît étonnant comme manière de faire.

CM- Moi je l'utilise encore. J'ai essayé dans mon petit bouquin de travailler la notion. Ça vaut ce que ça vaut, mais c'est vrai que quand on parle du « travail de la culture », on est plus sur d'autres notions que sur la notion de « médiation ».

Le point où l'on en est c'est autour de ce que j'appelle - mais peut-être que dans deux mois ce concept aura disparu - la ligne procédurale d'action. C'est-à-dire que, dans une opération, il y a une ligne, il y a des points de passage, il y a des postures qui font que l'opération est ce qu'elle est et que ça en détermine ce que j'appelle l'épure praxéologique.

Comme pour un artisan qui fabrique un escalier en colimaçon, il y a une épure. Quand on voit l'escalier, on ne voit pas l'épure. Si on est un praticien de la menuiserie qui fabrique un escalier en colimaçon, ce qui intéresse, c'est l'épure. Ce qui intéresse l'utilisateur, c'est l'utilisation, c'est l'esthétique, c'est autre chose, alors que ce sont les éléments qui en constituent la structure qui font que cet escalier est un escalier et fonctionne.

En quoi consiste la démarche intellectuelle qui vise, au-delà de la pratique, à en déterminer la logique opératoire, l'épure praxéologique, la rationalité fonctionnelle ? Il y a l'observation ; il y a l'entretien avec les acteurs ; il y a de la logique descriptive, interprétative, herméneutique. Quand les acteurs conduisent l'opération, ils n'en contrôlent pas nécessairement la rationalité. Il y a beaucoup d'effets de hasard. Ils sont plus dans un champ d'expérience que dans un champ d'expérimentation. Cette distinction entre expérience et expérimentation n'est pas très nouvelle, mais elle est utile : dans une expérimentation on tient un concept, on met en œuvre et on contrôle les résultats ; dans l'expérience il y a beaucoup d'approximation, de hasard.

HB- Dans l'expérimentation il y a une intention précise qu'il n'y a pas obligatoirement dans l'expérience, ce n'est pas la nature de l'action qui est différente, un stage, une formation, un atelier de résidence, ça peut être une expérience comme une expérimentation, tout dépend de l'intention des acteurs.

CM- Ça dépend de la clarté de la visée qu'ils ont du problème, la visée, la vision qu'ils ont et comment ils déterminent leurs modes d'action à partir de cette visée, et de cette vision qu'ils ont en permanence. Dans certains autres endroits, ça se fait un peu sur le mode de la rencontre Montaigne/La Boétie : parce que c'était lui, parce que c'était moi.

HB- Une dimension empirique.

CM- Et même plus qu'empirique, il y a une dimension bricolage. Hier j'ai eu un échange avec une amie de longue date, Noëlie VIALLES, avec qui j'ai travaillé : on a fait nos études de philosophie ensemble à l'Université de Clermont-Ferrand. Elle est anthropologue dans un labo du Collège de France et travaille sur des objets qui n'ont rien à voir avec les nôtres. Elle fait un travail sur la place des animaux et les relations à la mort des animaux dans notre société. Elle a fait un long travail pour son DEA sur les abattoirs de l'Adour. Sa thèse, c'est de dire que dans les sociétés contemporaines avancées comme les nôtres, il y a une division de l'acte de tuer les animaux qui fait qu'on ne sait plus qui tue, c'est-à-dire qu'on assiste à une stratégie d'évitement, d'évitement de la mort. Alors que dans les sociétés traditionnelles, y compris les nôtres, plus contemporaines, ça ne posait aucun problème. Mon père était agriculteur et tueur de cochon. Quand on venait à la maison le chercher, on venait chercher le tueur et ça ne posait aucun problème d'être un tueur de cochon et d'être un tueur.

Noëlie VIALLES a également travaillé sur la matanza, la pêche au thon traditionnelle au large de Syracuse. On discutait donc d'un certain nombre de choses, et on a échangé sur la transférabilité des savoirs de la pratique, y compris dans des domaines qui n'ont rien à voir avec les nôtres où les transmissions se font de manière informelle comme elle le dit.

Je me disais que dans nos domaines d'activité de la culture, du social, il y avait une dimension de rationalisation qui s'est développée ces trente dernières années. On a monté des formations pour

ça, avec référents de compétence, etc., mais fondamentalement encore on est dans des logiques de transmission non verbale, c'est-à-dire par compagnonnage. Dans le compagnonnage, on sait qu'entre le maître et l'apprenti, il n'y a pas forcément de parole et au contraire de longs silences, et pourtant il y a une transmission du savoir non verbale, informelle. Mais dans le même temps il y a des transmissions qui font le détour de la modélisation. Moi je suis sur cette question de la modélisation.

Ceci dit, globalement on est encore dans ce que j'appelle non seulement de l'empirique, mais du bricolage. Hier je réfléchissais à ça, dans la discussion que j'avais avec Noëlie VIALLES autour de la notion de bricolage. J'ai un collègue, directeur de MJC, qui est parti à la retraite, il y a deux ans. Quand quelqu'un part à la retraite dans toutes boîtes, y compris la nôtre, on est censé faire un discours pour l'encenser... J'avais fait un texte un peu humoristique. J'avais récupéré une des fiches du recrutement de ce directeur de MJC qui était entré en 64, et c'est assez passionnant si on compare avec aujourd'hui. On lui posait des questions sur deux pages, et les questions c'était : est-ce que vous savez faire du plâtre ? est-ce que vous savez changer une prise de courant ? est-ce que vous seriez capable de réparer une roue de vélo ? Il était directeur d'une maison de jeunes et de la culture et à l'époque un directeur de MJC c'était un type qui devait savoir bricoler, savoir tout faire. À la fin, au bout de deux pages, on voit écrit : quel est le dernier livre que vous avez lu ? et, pour vous, quel est le problème international le plus important aujourd'hui ? Par contre, les deux premières pages consistaient à détecter ses compétences de bricoleur.

HB- Après on détermine l'axe.

CM- La pratique, c'est ça, et les choses ont beaucoup évolué. Je travaille plus particulièrement sur les directeurs de MJC qui ont des fonctions professionnelles complexes. Est-ce que c'est un ensemble de savoirs éclatés qui font qu'on a plus ou moins de dextérité, car avoir de la dextérité, c'est avoir le métier à sa main, en main, comme savoir-faire incorporé.

Est-ce que ces métiers-là c'est une série de dextérités : je suis un bon gestionnaire, j'ai un sens artistique qui fait que je fais des choix, j'ai un sens de la négociation, j'ai un sens de la définition du projet, du montage des dossiers ? Est-ce que c'est une série de dextérités et de savoir-faire éclatés ou est-ce que ces différents savoir-faire, ces différentes dextérités qu'il faudrait avoir font à un moment donné cohérence dans une dextérité globale qui constitue spécifiquement le métier ?

HB- L'histoire du compagnonnage c'est une image que je reprends en parlant de boîte à outils. C'est la situation qui détermine si on doit utiliser tel ou tel outil et on ne peut pas savoir à l'avance si c'est le bon. C'est ça la compétence d'aujourd'hui, c'est la capacité un moment donné de choisir le bon outil au bon endroit. Et on ne peut plus aujourd'hui dire qu'il y a des situations prédéterminées parce qu'il n'y a plus de culture prédéterminée. Avant c'était peut-être plus simple dans le rapport au travail, la culture ouvrière, il y avait tel type d'outil qui marchait ou telle situation qui était prédéterminée. Il y a maintenant des mouvements de formes comme le hip-hop. C'est une structure solide à travers des éléments archaïques et aussi du bricolage. La croisée des deux permet aux gens de se construire, de développer leurs propres outils. On fait souvent l'erreur de ne pas chercher ici un nouveau paradigme, ce n'est pas uniquement des jeunes qui bricolent et qui ne savent pas où ils vont, c'est une manière de penser la société autrement.

Mais ça c'est le problème souvent des institutions, aussi bien de l'éducation populaire que de l'action culturelle qui veulent résoudre le problème avant de comprendre ce qui se passe en situation, de faire évoluer la situation.

Est-ce que le but, c'est de former les gens ? ou créer des situations qui permettent à cette situation d'évoluer, aux gens de développer leur propre parcours, etc. Est-ce que c'est monter des stages de formation par exemple en hip-hop, on est tenté souvent d'apporter des outils tout faits, et d'une manière académique même si on travaille en milieu populaire.

CM- Le comportement peut être extrêmement académique, et même académiser une pratique qui n'est pas académique.

HB- Après sur la transférabilité, s'il l'on se réfère à l'école de Goffman, les cadres de travail et d'analyse, je pense que les choses ne sont pas modélisables, on ne peut pas créer des modèles, mais elles sont modalisables, on peut créer des situations où nos cadres de compréhensions s'adaptent, évoluent.

L'intérêt de la production de connaissance en situation, c'est justement mettre en visibilité des processus, des axes qui structurent avec une équivalence par rapport à ce que vous disiez, un peu le fil conducteur, ce qui permet d'ailleurs de sortir de la logique de projet dans laquelle fonctionnent beaucoup les structures, et travailler dans un rapport de processus de travail autour duquel peuvent s'articuler des projets, les temps forts événementiels.

Les situations sont particulières, on ne peut pas créer des modèles de formation, on ne peut pas

créer des modèles de projets, par contre les processus trouvent des équivalences quelques soient les régions.

CM- Qu'est-ce qui est commun et qu'on pourrait appeler un invariant ?

HB- Par exemple les formes de mobilité sociales qui sont ou non dans une logique professionnalisante qui vont faire, on parlait de compagnonnage tout à l'heure, que les gens vont développer un parcours entre des situations d'expérience, expérience, expérimentation, où par exemple processus de création et de transmission sont liées comme dans certaines formes émergences culturelles. L'expérience formante est toujours aussi quelque part une expérimentation. À la manière dont le hip-hop s'est développé en France, cette capacité là de jouer sur les lieux et les espaces et développer son propre parcours. Alors ça peut être un stage en atelier comme un battle, une rencontre avec un chorégraphe ou une master class. Pour les graffeurs ça peut être à la fois développer son expérience dans la rue avec une reconnaissance par les pairs et à la fois un cursus académique dans une école d'art...

CM- Donc c'est la notion de mobilité, de parcours et de création de situations ouvertes.

HB- Un moment donné quand les institutions ont commencé à s'intéresser au problème, elles ont voulu formaliser ça, en termes de formation par exemple, en voulant faire un diplôme d'État de la danse hip-hop, elles n'y sont pas arrivées, en voulant recenser les lieux de formation ; l'idée classique, c'est qu'il y a les amateurs d'un côté et les professionnels de l'autre. Avec une forme populaire, ça ne marche pas comme ça, il y a un mode de validation qui est interne au milieu et puis il y a un mode de validation qui est propre au monde de l'art. Et les institutions pensent que la formation c'est ce qui va permettre de passer d'un mode de validation à un autre, de passer en gros de l'art de la rue à l'art officiel. Là je pense qu'ils se trompent et du coup ils ne soutiennent pas ce processus là de travail, au contraire ils le cassent.

En plus, chacun développe sa propre formation plus ou moins d'une manière concurrentielle sans aucune cohérence. Il y a là aussi un invariant.

Le but ce n'est pas de dire, il y a une formation-type qui va marcher. Je pense que la région est une bonne échelle qui comprend cette mobilité là, et permet de comprendre comment se forment les parcours et comment aménager des passerelles. Ce n'est pas vraiment de la médiation, c'est plutôt des passerelles entre un mode de validation qui est populaire et un mode de validation qui est académique. Parce qu'il faut qu'il y ait des passerelles et jouer sur l'aller-retour ; pas dans une vision évolutionniste où le « monde de la rue » irait vers le « monde l'art ». Des artistes reconnus officiellement ont souvent toujours un lien avec la rue parce que c'est le lieu d'expérimentation populaire par définition et ils aiment jouer sur ces deux facettes en échappant à une vision dichotomique et évolutionniste.

Voilà des processus que l'on peut mettre en lumière, c'est ce que peuvent faire les espaces de travail en situation et donc créer des expérimentations pour mettre ça en visibilité.

CM- Ce n'est pas tout à fait ça, mais peut-être que je me trompe... Mon concept central actuellement, au-delà de la pratique artistique, culturelle, etc., c'est la notion de praxis. C'est de partir de l'idée que les savoirs de la pratique peuvent faire l'objet d'une construction avec une épistémologie propre, au même titre que les savoirs théoriques et que, peut-être même, on ne peut pas couper comme ça radicalement les savoirs théoriques des savoirs de la praxis.

La fin du marxisme, supposée ou souhaitée par certains, a sonné le glas de ce que pourraient être les processus de transformation sociale, les savoir-faire qu'on peut se transmettre d'une organisation à une autre ou à l'intérieur d'une organisation pour transformer les choses.

HB- Un savoir-faire avec une dimension stratégique.

CM- Oui, ça pose toute la question de la stratégie et de la tactique, le projet en tant que visée, vision et le projet en tant que programme, ce que l'on confond souvent dans l'espace culturel. Quand un maire vous dit : faites-moi un projet, ce n'est pas le projet-visée ou vision qu'il demande, c'est : avec les enfants de tel âge à tel âge qui me posent problème, qu'est-ce que vous mettez en place comme opération ? À la limite, le sens il n'en a rien à cirer...

Actuellement, je suis en train d'essayer de m'outiller sur ce que veut dire praxis et ce que peut vouloir dire praxéologie. Or, dans ce domaine-là, à ma connaissance, il n'y a pas grand-chose. J'ai fait des recherches Internet sur les écrits sur la praxéologie, il n'y en a même pas. C'est assez surprenant.

On sait évidemment qu'il y a quelques auteurs qui font référence là-dessus (Marx et les auteurs de la mouvance marxiste-léniniste), mais aussi des gens moins connus en France, comme Kotarbinsky. Il y aurait à sa suite un institut de praxéologie à Varsovie, avec des travaux traduits en anglais. Sur la pratique et la théorie de la pratique, il y a beaucoup de choses. Mais la praxéologie ce n'est pas

exactement l'analyse de la pratique, mais l'analyse de la praxis.

Je pars de cette idée-là qu'à partir de la praxis et de la pratique - la distinction entre les deux termes n'est évidemment pas simple - on va construire des savoirs, on va extraire la structure d'une expérience jugée intéressante et pertinente, en fonction d'un certain nombre d'objectifs qu'elle s'est donnés, ou qu'elle ne s'est peut-être pas clairement donnés, également en fonction d'un certain nombre d'effets de production qu'elle a eus ; on va pouvoir en décortiquer l'essentiel et cet essentiel-là est peut-être transférable. Cet essentiel-là c'est ce que j'appelle l'épure, la rationalité interne, que cette rationalité ait été globalement très bien contrôlée par les acteurs eux-mêmes ou qu'elle ait été empirique, bricolée mais pour autant jugée pertinente par rapport à un certain nombre de choses, un certain nombre d'objectifs, par rapport à l'effet qu'elle a eu de transformation, de perturbation, de modification des personnes et des rapports sociaux.

HB- La notion que j'emploie qui est complémentaire, c'est la notion de cohérence. Je pars du principe que le chercheur en situation n'invente rien, c'est-à-dire qu'il y a des acteurs qui développent leur propre cohérence pour répondre au problème, même si c'est du bricolage, c'est une cohérence qu'ils posent parce qu'ils sont devant une nécessité de résoudre un problème ou de faire évoluer une situation.

Par exemple, je parlais de la séparation entre amateur et professionnel, dans une démarche de mobilité, pour eux ce n'est pas ça la grille de lecture, mais ils développent leur propre cohérence.

CM- En effet, il y aurait une cohérence à déceler. La fonction du praxéologue ce serait de décortiquer, au sens où l'on décortique un noyau pour en chercher l'amande, décortiquer l'opération pour en extraire par une démarche de nature descriptive et phénoménologique (au sens de la phénoménologie allemande), la rationalité avec ses variables et ses variances.

Alors avec quelles méthodes ? L'observation, l'entretien, toutes les méthodes d'enquête sont valables, l'observation directe, en particulier, car on voit ce qui se passe. C'est pour ça que, dans certaines MJC, je ne me contente pas d'y aller pour assister au conseil d'administration, je vais voir des opérations.

Je suis monté à Manosque pour la semaine des musiques actuelles voir le travail des artistes en résidence avec des jeunes. Ça m'intéresse de voir parce que si on n'a rien vu, comment parler de quelque chose ? Il y a une observation directe, un entretien avec des acteurs pour les faire accoucher, comme vous le dites, de la « cohérence » du processus qui les a amenés à pratiquer comme ça.

Il faut savoir qu'on a des opérations dans lesquelles on a des croisements de multiples acteurs extrêmement complexes, que chacun a sa propre rationalité (l'artiste, le médiateur, la structure, les publics, les gens) et que peut-être il y a, à un moment donné, une rationalité transversale, une transrationalité de toutes ces rationalités qui fait que ces gens-là travaillent ensemble et font un parcours. C'est ce que j'appelle la ligne procédurale d'action ou encore l'épure praxéologique d'une opération culturelle.

À titre d'exemple, il y a l'opération HIP-H'OPÉRA À MARTIGUES sur laquelle nous avons fait une étude. C'est l'engagement d'une MJC qui depuis quinze ans travaille sur une démarche qu'elle appelle « expressions plurielles » et qui a pour but de construire, autour des pratiques artistiques et culturelles, une transversalité à la fois des publics, des différentes formes d'art, des financeurs et des institutions. Donc elle a développé un certain nombre d'actions, d'abord à l'intérieur de la structure : le théâtre va travailler avec la musique, avec la danse, avec les arts plastiques sur des opérations transversales qui les amènent à croiser des publics qui ne se rencontreraient jamais, y compris à l'intérieur de la MJC.

Ensuite, sur l'ensemble de la ville, ça s'est traduit par des opérations, dont une opération sur la mémoire. Martigues est une ville de tradition ouvrière, de tradition provençale et de tradition portuaire. Une opération a été menée avec différents partenaires (des centres sociaux, les structures culturelles, le musée), la MJC, seule structure associative qui gère un équipement lourd, jouant le rôle de l'entre-deux, entre les champs du social et du culturel. Après les opérations « déchetmatic » et « la légende de la vie », la question est venue de savoir ce que ça veut dire pour des jeunes de s'inscrire dans la mémoire d'une ville, les jeunes répondant que pour eux c'est faire trace avec son corps par la danse. La compagnie Traction Avant, en résidence régulière, va conduire les jeunes à des créations à étape : le salon des jeunes à Martigues une première partie d'un spectacle de la Compagnie puis une création finale appelée Hip H'Opéra. Mais le travail en amont a été suffisamment calé, avec les travailleurs sociaux en particulier, pour que dans le centre social ce ne soit pas : « tel jour à telle heure la compagnie Traction Avant vient, on travaille en atelier, on vous lâche dix jeunes et nous pendant ce temps-là on fait autre chose ». Les travailleurs sociaux sont dans le coup et le travail va pouvoir fonctionner sur une posture permanente qui tourne autour du concept d'exigence. L'exigence sociale des travailleurs sociaux qui consiste à dire : « un travail éducatif ça ne veut pas dire qu'on laisse faire aux jeunes n'importe quoi sous prétexte qu'ils

sont défavorisés, donc on est bien sur la construction de la personne, dans une démarche d'exigence sociale et éducative », rencontre l'exigence de l'artiste qui dit : « attention, on est dans une logique qui doit nous amener sur un chemin et un parcours où il y a des étapes, il y a des apprentissages, donc il y a des cohérences à construire ».

Le concept d'exigence apparaît là comme un concept central, avec sa déclinaison sociale éducative et artistique.

HB- C'est souvent ce qui manque, l'exigence artistique existe et c'est vrai que les ateliers-résidence, il y en a beaucoup depuis quinze ans, qui sont très performants au niveau artistique mais il n'y a pas cette correspondance sociale et du coup ça ne se fait pas dans une logique de développement, l'artiste repart et puis voilà.

CM- Et on retombe plus bas qu'on était avant. Donc il y a cette question. Ça c'est une posture qui est constante ; c'est peut-être même parmi les différents points de passage de la ligne procédurale d'action, ce concept-là qui en constitue le cœur et l'épure. Après-coup, comment l'analyser ? Quand on discute avec les directeurs de centres sociaux, on constate qu'ils reviennent en permanence sur le concept d'exigence. Ils disent : « ce que nous a appris la compagnie Traction Avant en travaillant avec nous, nous les travailleurs sociaux, c'est comment on pouvait concevoir que l'exigence que nous avons dans notre démarche éducative était renforcée par une démarche exigeante de création artistique ». C'est-à-dire que cette démarche artistique leur a permis d'aller plus loin, y compris sur la question sociale sans pour autant penser qu'on instrumentalise l'artiste à la question sociale.

HB- Souvent c'est quand même cela qui arrive, on dit : super il y a l'artiste, en plus gratos, et nous ça nous fait de l'animation, on occupe les jeunes, c'est souvent ce qui se passe.

CM- Voilà. Donc là c'est un point qui nous a paru important.

Autre point de la ligne procédurale d'action, c'est ce qu'ils ont appelé les « prises de bastille culturelles » successives. Le parcours de formation artistique et de création aboutit à des étapes : le salon des jeunes, la scène nationale, puis cette création à la fin à la Halle, qui s'appelle HIP-H'OPÉRA qui va rassembler les danseurs (ils sont cent trente ou cent quarante), des musiciens de jazz, plus des chorales classiques, plus des créations vidéo, et la participation de la radio locale Maritima. C'est un spectacle assez complet qui mobilise en gros deux cent cinquante personnes et ces prises de bastilles culturelles successives sont un élément déterminant de la réussite de l'opération. En effet, si on en était resté au stade de l'atelier, on ne serait pas allé à une émergence sur la place publique, dans l'espace public, dans des espaces dans lesquels ces jeunes-là ne rentrent pas habituellement, et l'opération aurait été tronquée. Ce qui permet à mon avis de réarticuler et de ne plus opposer ce que souvent on oppose dans le domaine de la création, c'est le parcours, le travail de fond et l'événementiel. On peut reconstruire une cohérence du parcours, de l'apprentissage et de l'événementiel sans pour autant tomber sur le coup médiatique.

Le parcours compte autant que le résultat et il y a une cohérence entre « faire œuvre » et « faire une œuvre ».

HB- Il y a aussi une correspondance intéressante ...

CM- L'interview de la directrice de la MJC est aussi très éclairante. Elle a une belle formule que l'on retrouve dans la plaquette de présentation de l'opération [et alors là c'est assez paradoxal et assez surprenant : en général quand on fabrique une plaquette c'est pour faire venir du public ; là la plaquette sera réalisée après que l'opération soit terminée ; en fait c'est une plaquette bilan, c'est « le film du film » avec les points de vue des artistes, d'un certain nombre de jeunes, de la presse, de la MJC, du président, de la directrice, des centres sociaux etc.]. Et la directrice dit : « l'objectif de cette opération, c'est de permettre à chacun de dire l'indicible et de donner à voir l'invisible, de construire son paysage intérieur ».

HB- C'est bien formulé.

CM- C'est bien formulé et ça va bien tout à fait dans ce qui est dit là. C'est à la fois se construire soi-même, faire de soi-même sa propre œuvre en passant par l'œuvre au sens artistique du terme, j'ai envie de dire, l'œuvre au sens presque artisanal du terme.

Le dernier point qui me paraît déterminant et en cohérence avec l'exigence, c'est qu'à intervalle régulier on fait un retour sur image. C'est-à-dire qu'on a mis en place une structure de regard sur l'opération que l'on conduit pour pouvoir à tout moment réintroduire de l'intelligence dans l'action, c'est-à-dire de la rationalité, de la critique, pour rectifier éventuellement le tir. Il y a une espèce de comité de pilotage qui est composé des acteurs principaux (la compagnie Traction Avant, les centres sociaux, MJC etc. mais aussi un certain nombre de jeunes qui font partie de l'opération) et qui consiste, à intervalles réguliers, chaque fois que c'est nécessaire de faire un point et de voir où on en est.

Au 19ème siècle, dans le fameux débat entre la pensée et l'action, certains psychologues disaient qu'on ne peut pas à la fois marcher dans la rue et être à la fenêtre pour se regarder passer... Là, de temps en temps on prend l'initiative de se regarder passer dans la rue ou même de s'arrêter dans la rue à un point donné et de se mettre à la fenêtre pour savoir où l'on en est.

HB- Pour moi c'est un espace de travail de la recherche-action.

CM- Donc voilà les points de la ligne procédurale d'action. Alors on peut se dire que cela vaut pour une démarche d'opération culturelle qui est inscrite dans la longue durée par différence avec d'autres opérations culturelles qui durent quinze jours, trois semaines ou un mois, des mini-résidences qui renvoient à ce que l'on appelait autrefois, avant même qu'on parle d'artistes en résidence, les stages de réalisation. On prenait quinze à vingt personnes pendant quinze jours, trois semaines, en été, dans l'arrière-pays, et on faisait une création. Ça se fait encore ; par exemple, le comédien Robin RENUCCI fait vivre ça dans son village en Corse.

HB- C'est un peu la tradition de Jeunesse et sport.

CM- Oui c'est la tradition des instructeurs de Jeunesse et Sport, à la différence que les instructeurs parlaient souvent d'œuvres déjà écrites, notamment dans le domaine du théâtre. Dans les expériences que nous avons analysées, les publics – qui ne sont plus réellement des publics au sens de l'action culturelle – sont situés dans une position « d'auteurs-acteurs des représentations ». Cette posture détermine une logique opératoire, donc une cohérence de l'opération et de sa ligne procédurale d'action. C'est cela qui peut être transféré et réexpérimenté avec des variantes liées à la particularité des situations, des acteurs et des pratiques artistiques.

Nous avons également travaillé sur d'autres opérations comme Armand Gatti à Avignon « Croix des Oiseaux », où nous retrouvons des points de la ligne procédurale comparables à ceux de Martigues : l'exigence autour de la construction dans un même mouvement de l'œuvre et des individus, les « prises de bastilles culturelles », le comité de pilotage qui assure la régulation... A-t-on bien ou mal réussi au regard de publics en grande difficulté ? Je sais que l'opération GATTI aboutissant à la création, dans le Festival d'Avignon, de « Ces empereurs aux ombrelles trouées » a suscité beaucoup d'intérêt mais aussi d'interrogations.

HB- Quand ce n'est pas inscrit dans une cohérence, les effets peuvent être catastrophiques. Ce n'est pas uniquement la faute de l'intervenant artistique, mais quand on intervient on est aussi en droit d'exiger aussi cette cohérence là et pas simplement de dire j'arrive avec un nom.

CM- Tout à fait. Ensuite nous avons eu l'expérience d'Ilotopie dans le même quartier d'Avignon, avec la construction des cabanes de Champ d'Expérience Premier, puis une création dans une tour avant démolition.

L'épuration praxéologique, c'est cette ligne avec ces points. À partir de là, peut-on construire de la formation, de nouvelles expérimentations, de la recherche-action ? Est-ce que être instruit de l'expérience antérieure avec ce que l'on en a tiré, décortiqué, est-ce que ça permet d'éviter des pièges ? C'est ça la question.

HB- Ce que vous disiez rejoint un peu la tentative de créer des espaces de travail en région parce que là ce qui a permis ça, vous le disiez dans l'introduction c'est qu'il y avait une structure et un espace, la MJC, en intermédiaire.

CM- Avec un capital d'expérience et une posture particulière entre la culture et le social.

HB- Il y a des opérateurs culturels qui émergent sur tous les fronts, et qui font de la prestation de service pour les structures de proximité. Ils amènent les artistes et ils sont le seul interlocuteur entre les institutions et les populations. Au delà de l'intérêt propre à chaque initiative, les centres sociaux et culturels sont plutôt consommateurs de l'activité proposée. Il manque cet espace où acteurs, praticiens de terrain, opérateurs culturels se retrouvent. Mais créer cet espace c'est aussi poser les conditions politiques d'une cohérence de développement en région, c'est remettre en cause la manière dont chacun se positionne sur un plan géoinstitutionnel. C'est pour ça que ces espaces ne sont pas modélisables. Mais comment les créer ? Quand il y a une structure ou une tradition de réflexion, les choses sont un peu faciles.....

CM- Malgré toutes les difficultés rencontrées (Gatti puis Ilotopie à Avignon, et avant eux la danse de voltige d'Olivier FARGE), si ces opérations sont réalisables, c'est parce qu'elles sont appuyées sur une structure – là la MJC Croix des Oiseaux – implantée depuis trente ans dans le quartier. Paul BLANC, le directeur de la MJC à l'époque (il y a 3-4 ans qu'il a pris sa retraite) disait que si l'on arrivait à faire les choses les plus innovantes, ludiques et folles avec des artistes venus d'ailleurs, c'était parce que la MJC avait créé un climat de confiance sociale généralisé. En effet, des opérations de cette nature ne se parachutent pas. La MJC est complètement partie prenante. Elle n'est surtout pas un simple réceptacle.

HB- C'est un lieu pivot ou plate-forme, pas obligatoirement un lieu physique, mais c'est souvent lié à un lieu physique mais c'est avant tout un espace où les gens peuvent rebondir, se reposer, retravailler sur leur propre parcours, il manque souvent cet espace-là.

On parlait de compétence, d'expérience, de praxis, de cohérence que posent les acteurs mais souvent il manque l'espace pour mettre ça en résonance, pour publiciser, écrire aussi l'histoire, les gens écrivent peu et c'est un réel enjeu de la connaissance. Il manque ces lieux plates-formes et là aussi quand on essaie de dire il faut un lieu plate-forme, les municipalités disent il faut un autre lieu culturel, on est dans une logique de valorisation patrimoniale uniquement.

CM- On est souvent pris dans des luttes de champ entre la culture, l'éducation populaire et le social, entre la gestion directe municipale et la gestion associative. À Manosque, c'est ce qui se passe. La MJC de Manosque est très investie dans les résidences d'artistes et fait un réel développement culturel alors que la municipalité est plutôt engagée dans le service et la diffusion culturels. Et cela crée des tensions. Je vois aussi que l'opération HIP H'OPÉRA à Martigues a eu un effet perturbateur en mettant au travail ensemble, d'une manière horizontale et transversale, des services et des opérations initialement engagées dans une logique d'offre descendante, de qualité, mais essentielle d'offre.

HB- La question c'est de savoir est-ce que ça crée une capacité d'expertise pour les acteurs qui ont été engagés dans ce processus-là parce que souvent le problème c'est de pouvoir s'approprier, je parlais d'écriture, de production de connaissance par des gens qui savent déjà écrire et qui ont déjà une connaissance alors que ceux qui sont porteurs de cette connaissance et qui sont porteurs de cette cohérence-là se sentent dépossédés de leur propre histoire. Dans quelles conditions instaurer une continuité. Cela rejoint la question de la transposition. Dans chaque région on peut à chaque fois repartir à zéro ou en tout cas ne pas s'appuyer trop sur ce qui se passe dans d'autres régions sauf peut-être à travers une mise en réseau, c'est ce que nous essayons de faire dans ce collectif interrégional.

L'observatoire culturel dont vous parliez, quel est son rôle là-dedans, est-ce qu'il a un rôle de mise en visibilité de ces processus-là ?

CM- Le rôle de l'observatoire, c'est de construire ces savoirs, pour peut-être ensuite ouvrir des perspectives en termes de formation des acteurs. Mais tout cela est très fragile. On ne sait rien sur les financements pour 2003. On essaie également au niveau national, dans le cadre des MJC, de construire un réseau d'acteurs, de praticiens-chercheurs. Mais ça n'est pas évident non plus même s'il y a des groupes de travail initiés par la FFMJC. Les gens ne sont pas formés à ça et souvent ils ne produisent pas les savoirs de leurs expériences, sauf quand ils sont obligés de faire, par exemple, un compte-rendu pour une opération inscrite dans la politique de la ville.

Je ne sais pas où l'on en sera, je ne sais pas si j'aurai produit d'autres choses. Là actuellement ce que je présente au comité de pilotage c'est l'étude et la description de deux opérations à Avignon (Gatti et Ilotopie) du point de vue qui nous intéresse et puis ce document que je vous remets (« Le travail de la culture : de nouveaux langages pour de nouvelles pratiques »).

Après, on est en chantier sur les artistes en résidence à Manosque autour de la photo en particulier. Là on est plus sur les artistes photo, l'espace public, l'espace du politique....

Et puis sur d'autres opérations comme une compagnie de théâtre installée dans la vallée du Buech autour de Laragne dans monde rural des Hautes-Alpes.

Donc on a des choses à observer. Le problème est de savoir si on en aura les moyens. Pour le moment, j'essaie d'avancer sur les concepts, sur l'armature intellectuelle qu'il faut construire, car sans armature intellectuelle, on ne voit rien et on ne produit rien.

Puis après, au-delà de savoir si les savoirs de la pratique sont modélisables et transférables, il y a aussi la question des paradigmes au sens scientifique du terme qui permettent d'analyser la pratique.

Alors c'est vrai, il y a quelques paradigmes comme la théorie de l'habitus chez Bourdieu. Mais Bourdieu travaille sur les 80% de nos actes qui sont des actes qui relèvent de l'habitus. Il y a aussi les 20% dans lesquels on introduit de l'intelligence dans l'action, au moins à intervalles réguliers, on intellectualise la pratique. C'est ce champ-là qui m'intéresse particulièrement.

Ceci dit, dans toute action culturelle il y a de ce qui relève de la dextérité et qui est de l'habitus, du savoir-faire incorporé, et ce qui relève de l'invention, y compris de la remise en cause de ce que l'on sait parfaitement faire. Comment les deux s'agencent-ils ?

HB- Il y a le biais expérimentation, il y a aussi le biais de la formation par la recherche-action (diplomante ou non comme le DHEPS espace populaire de création culturelle). C'est aussi l'idée de trouver une armature et en même temps de forger les concepts qui permettent de former.

Le principe sur un plan inter-régional est d'avoir deux, trois axes forts qu'on puisse défendre aussi bien au niveau théorique, qu'expérimental, qu'on puisse présenter, sur lesquels on puisse s'appuyer, c'est ça qui manque aujourd'hui pour que la mayonnaise prenne un peu.

Parce que des gens intéressés, intéressants qui veulent des choses en région, j'en rencontre tous les jours. Il y a un début de mise en réseau avec l'outil Internet, les réunions interrégionales, qui commence à porter ses fruits.