

**RENCONTRES AUTOUR D'UNE CRÉATION SINGULIÈRE**  
*Le Songe d'une nuit de mai par le Théâtre du Bout du Monde*

*Les 4 et 5 mars 2011*  
*à la Maison des pratiques artistiques amateurs*

*Rencontres organisées*  
*Par la Compagnie du Théâtre du Bout du Monde*

*Avec*  
*la Maison des pratiques artistiques amateurs*

*Actes réalisés*  
*Par l'Association A Double Sens*

## CONTEXTE

Ces Rencontres ont été organisées autour de trois représentations du *Songe d'une nuit de mai*, spectacle conçu et mis en scène par Philippe Guérin et Miguel Borrás d'après *Le Songe d'une nuit d'été* de William Shakespeare traduit par Pascal Collin. Cette création théâtrale fait intervenir 25 artistes, amateurs et professionnels de Paris et de Nanterre, issus d'univers différents (Emmaüs, Centre d'accueil et de soins hospitaliers, habitants de Nanterre). Cette rencontre sur le plateau, orchestrée par le Théâtre du Bout du Monde (TBM), donne à penser la transformation de l'être humain par la façon d'« être ensemble » dans un projet artistique commun.

Quels sont les enjeux, artistiques et sociaux, d'une telle démarche ? Quelles sont les modalités de mise en œuvre d'un projet de ce type ? Comment faire travailler ensemble amateurs et professionnels ? Qu'est-ce que cela leur apporte ? Ce sont autant de questions générées par cette création et qu'il semblait important de poser en présence de différents artistes, amateurs, représentants des tutelles, directeurs de structures, acteurs sociaux et toute personne intéressée par les questions du vivre ensemble et de la place de l'art dans la société.

## **SOMMAIRE**

### **INTRODUCTION GENERALE**

*P4.....Pourquoi la MPAA et le TBM s'associent pour ces rencontres  
Romain Colson, chargé des projets théâtre de la MPAA  
Miguel Borrás, metteur en scène du Théâtre du Bout du Monde*

### **PROJET SOCIAL, CRÉATION ARTISTIQUE : DUEL OU DUO ?**

*Ou comment bougent les représentations, les valeurs et les lignes budgétaires chez les responsables d'institutions ?*

*P5.....Introduction par Florence Castera*

#### **P6.....1. QUELS ENJEUX ?**

*Pour les opérateurs culturels et sociaux  
Pour les tutelles et élus*

#### **P9.....2. QUELLE PLACE POUR CE TYPE DE PROJET DANS LE PAYSAGE CULTUREL ?**

*Dans les structures artistiques et culturelles  
Dans les dispositifs de subvention*

#### **P11.....3. COMMENT FAIRE EVOLUER LES FAÇONS DE FAIRE ?**

**QUELLES TRANSFORMATIONS DANS LES STRUCTURES, CHEZ LES PROFESSIONNELS, LES ELUS ?**

*Retravailler les organigrammes  
Créer des lieux à vocation plurielle  
Convaincre les élus*

### **AMATEURS, PROFESSIONNELS : CONFUSION OU COLLABORATION ?**

*P14.....Introduction par Tatiana Breidi*

#### **P15.....1. AMATEURS : LE PLAISIR AVANT TOUT ?**

*Un temps privilégié, une « tranche d'émerveillement », une énergie différente...  
... Qui entraîne une transformation de soi*

#### **P19.....2. TRAVAILLER AVEC DES AMATEURS : DES RAISONS ARTISTIQUES, MILITANTES OU PRAGMATIQUES ?**

*La recherche de nouvelles voies esthétiques  
Une conception politique de l'art  
Le palliatif d'un secteur en crise ?*

#### **P22.....3. CONFUSION OU COLLABORATION : UNE FAUSSE QUESTION ?**

*Le plaisir, au centre des démarches professionnelles comme amateurs  
La même exigence, pas forcément les mêmes méthodes*

*P24.... Rebonds : Sortir des oppositions pour revaloriser la place de l'artiste dans la société*

## INTRODUCTION GÉNÉRALE

**Romain Colson, chargé des projets théâtre de la Maison des pratiques artistiques amateurs :**

« Avec le Théâtre du Bout du Monde, Florence Castera et Tatiana Breidi, nous avons construit ces rencontres en tâchant de questionner les différents enjeux que portent la création du Songe d'une nuit de mai, d'un point de vue institutionnel tout d'abord, et du point de vue du plateau même si, fort heureusement, ces deux réflexions se croiseront. Cette maison a pour mission de développer, accompagner et valoriser les pratiques artistiques des amateurs et s'attache à favoriser les rapprochements entre amateurs et professionnels. En mettant en scène des comédiens d'horizons très différents et en investissant le champ social et le champ artistique, le Songe proposé par le Théâtre du Bout du Monde se joue de la notion même de cloisonnement et montre qu'un plateau de théâtre est avant tout un lieu de rassemblement. »

### LA MAISON DES PRATIQUES ARTISTIQUES AMATEURS (MPAA)

Créée en 2006, la MPAA est un établissement culturel de la Ville de Paris, dédié à la pratique amateur dans tous les domaines artistiques. Espace de ressources, de réflexion et de recherche, elle est aussi un lieu de production et de diffusion artistique pour les créations qui lient amateurs et professionnels. Elle offre ainsi une programmation artistique et met à disposition du grand public les contacts d'associations, d'artistes, de lieux de répétition, de formation et de diffusion.

**Miguel Borrás, metteur en scène du Songe d'une nuit de mai :**

« La MPAA et le Théâtre du Bout du Monde se sont réunis le temps d'un songe pour discuter des enjeux qui sont présents dans une démarche comme la nôtre. En effet, nos démarches sont assez similaires, elles peuvent se résumer par l'envie de faire travailler ensemble des personnes ayant des parcours artistiques différents qui ne sont pas forcément destinées à se rencontrer. Nous, le Théâtre du Bout du Monde, nous travaillons avec les exclus, mais aussi avec les professionnels. Nous concevons la création comme un lien de rencontre et de communication entre les populations et un facteur d'épanouissement personnel. C'est ce désir de diversité et d'enrichissement mutuel qui nous réunit. Un tel projet met en réseau des partenaires de différentes origines sociales et culturelles mais aussi, et c'est essentiel, des partenaires économiques et du tissu associatif. Nous allons donc interroger aujourd'hui nos partenaires, y compris les institutionnels sur les enjeux d'une telle démarche et la manière dont ils se positionnent face à elle. »

### LE THEATRE DU BOUT DU MONDE (TBM)

La Compagnie du TBM travaille depuis 1998 au sein du CASH (Centre d'accueil et de soins hospitaliers) situé dans le quartier du Petit Nanterre. Installée depuis 2005 au cœur même du quartier, elle mène une action culturelle en continu sur le territoire dont l'objectif est de (re)lier les différentes populations du quartier et de permettre à des artistes d'engager leurs démarches et propositions artistiques auprès des habitants, pour une amélioration du « vivre ensemble ». Leur mission se veut locale et sociale.

## **Projet social, création artistique : duel ou duo ? Ou comment bougent les représentations, les valeurs et les lignes budgétaires chez les responsables d'institutions ?**

### **Intervenants**

Frédérique Kaba responsable Emmaüs sur les X<sup>e</sup> et XI<sup>e</sup> arrondissements de Paris  
Elizabeth Henry chef du service spectacle vivant au Conseil régional d'Île-de-France  
Marion Druart directrice des Affaires culturelles à la Mairie de Nanterre  
Philippe Mourrat, directeur de la Maison des Métallos  
Michel Duffour ex-secrétaire d'État au patrimoine et à la décentralisation culturelle,  
sénateur, conseiller général, maire-adjoint à la culture de Nanterre  
Franck Darras Mission Territoire, Direction des Affaires Culturelles Ville de Paris

Rencontre animée par Florence Castera, consultante en ingénierie de projets dans les domaines  
de la culture, de l'éducation et de l'insertion pour *A faire*, à suivre...

### **Florence Castera :**

#### Objet de la rencontre :

« Nous sommes au carrefour des arts et de la société sur des projets de création partagée auxquels participent des amateurs guidés par des artistes professionnels. Il s'agit donc de projets de création, de pratiques artistiques et qui, très souvent, s'inscrivent non pas "en réponse à" mais "en résonance avec" des problèmes de natures diverses auxquels sont confrontées les personnes qui participent à ces actions. Ces problèmes de natures diverses peuvent être l'exclusion sociale, culturelle, l'enclavement territorial, l'échec scolaire, la maladie, le mal-être psychique, l'incarcération, etc. Ce sont des projets qui amènent la rencontre des artistes, mais aussi des professionnels qui travaillent dans le champ social en lien avec les problèmes concernés. »

#### Contexte de la rencontre :

Nous avons vu naître « le programme mis en place par Frédéric Mitterrand intitulé Culture pour chacun [et] qui a donné lieu à un texte fondateur à la fin de l'année 2010 ainsi qu'à plusieurs forums en région, conclus par un forum national début février 2011 à la Villette intitulé Culture pour chacun, culture pour tous, culture partagée. Il y a également des rencontres régulières comme Les batailles de l'imaginaire organisées par la Maison des Métallos. À côté de ces espaces de réflexion et/ou de communication, il y a surtout beaucoup de projets qui se développent depuis plusieurs années en France et qui sont très souvent menés de façon solitaire, en tous cas isolée, par des gens qui travaillent dans des conditions souvent précaires. La crise économique a quasiment asphyxié certaines associations [qui mènent des actions] souvent ni lisibles, ni repérées ni, en tous cas, valorisées. C'est dans ce cadre que se situe cette table-ronde, qui sera plutôt consacrée au point de vue des institutions, aussi bien du côté des collectivités locales que des institutions culturelles ou du monde social. »

## I. QUELS ENJEUX ?

### POUR LES OPERATEURS CULTURELS ET SOCIAUX

Pour **Philippe Mourrat**, directeur d'établissement culturel, **l'enjeu est d'abord artistique** : « *il s'agit de développer de nouveaux imaginaires, de construire de nouvelles esthétiques [...].* » Il rappelle que le projet conçu par la Ville de Paris pour la **Maison des Métallos** place au centre le croisement de la création artistique et des préoccupations sociétales.

*« Dans un quartier comme Ménilmontant avec toute la diversité sociale qu'on lui connaît, faire de l'action culturelle, de la programmation artistique et travailler sur la création n'est pas neutre, et il y a une volonté de travailler à la création artistique en lien direct avec le tissu social environnant. On a favorisé le travail avec des artistes qui partagent cette préoccupation, c'est-à-dire des artistes qui se nourrissent de cette réalité, pour lesquels ce tissu social est source de créativité, d'imaginaire, d'inspiration. »* Il souhaite favoriser un travail « *sur les chemins aventureux entre artistique, social, culturel* » et « *peut-être que cela va bouger un peu ces frontières consacrées de l'artistique et du culturel.* »

L'approche d'**Emmaüs** est un peu différente puisque son projet et ses objectifs sont d'ordre social. **Frédérique Kaba** explique en effet que **ces initiatives artistiques accompagnent l'action sociale et offrent un autre mode d'expression** aux personnes accompagnées. A cela s'ajoute « *la question du plaisir qui souvent est balayée quand on parle des publics qui ont eu du mal, alors que c'est très important dans la dynamique de faire ensemble, de recentrer sur la personne.* » Avec le projet Louvel-Tessier, « *à la fois un lieu d'hébergement et un lieu culturel et artistique, on inclut dans la question de l'espace d'insertion autre chose que l'emploi, le logement... : l'art. [Dans cet] espace de vie quotidienne, l'idée est de s'interroger sur l'exclusion (dedans/dehors) en créant un espace partagé entre les personnes en difficulté, exclues, les associations locales et les populations de quartier.* »

Au-delà des enjeux d'accès à la culture, Emmaüs appuie ces pratiques dans une dynamique d'expérimentation. Il s'agit notamment de travailler sur le vivre ensemble via la création d'espaces ouverts et transversaux, mettant en œuvre de réels partenariats.

**Michèle Chang**, chargée des affaires culturelles du **Centre d'accueil et de soin hospitalier** (CASH) de Nanterre, insiste sur les enjeux sociaux et sociétaux que présentent ces pratiques et souligne qu'« *à sa manière le CASH participe aussi au lien entre culture, art et social puisqu'[il travaille], depuis 1996, avec la Compagnie du Théâtre du Bout du Monde et que ce lien s'est renforcé à partir du premier jumelage [qu'ils ont] eu en 1998 avec le réseau des médiathèques et le théâtre des Amandiers dans le cadre de Culture à l'Hôpital. Ce travail de partenariat porte ses fruits. Le CASH finance les ateliers. Certains participants aux ateliers du TBM étaient résidents du CASH et ne le sont plus mais continuent les ateliers théâtre, certains sont totalement extérieurs au CASH, sont des habitants du quartier.* »

Là aussi, **les pratiques participatives sont envisagées en lien avec la question du vivre ensemble et la notion de rencontre**. Elles permettent notamment de travailler différemment sur les problématiques d'exclusion.

## POUR LES TUTELLES ET LES ELUS

L'enjeu pour la [Région Île-de-France](#) est, selon [Elizabeth Henry](#), la **présence d'artistes sur le territoire**. C'est ce qui a conduit Francis Barnier à créer, au terme d'un débat avec des artistes du spectacle vivant sur les enjeux de leur pratique et leurs conditions de travail, le dispositif de [Développement culturel et permanence artistique et culturelle](#). Celui-ci permet d'être soutenu sur du moyen terme (4 ans) et de développer un « *rapport de proximité* ».

*« Il y a une aide aux projets portés par une compagnie sans cadre figé par la Région pour créer des actions tout public. On sort de l'action culturelle plus traditionnelle portée par des lieux. Il y a peu de critères ; il faut qu'ils soient volontaires pour pouvoir faire émaner beaucoup de choses. L'artiste nourrit sa création par les ateliers et la présence des amateurs sur scène. L'intérêt réside dans la proximité des artistes sur le territoire. Nous pensons que la proximité a du sens. L'aide n'est pas fléchée mais on l'équilibre sur le territoire [en favorisant les zones où moins d'artistes sont présents]. L'important est de ne pas mettre de pression pour que ce soit l'envie qui guide la démarche ».*

A la [Ville de Nanterre](#), [Marion Druart](#) œuvre à la rupture du rapport vertical, hérité de Malraux et du Parti Communiste, qui prévaut encore dans la manière de concevoir le rôle de l'artiste dans la société.

*« Nanterre est une ville de banlieue, donc la question du travail avec les habitants est évidente ; sinon ce serait renier l'identité de cette ville. Il y a eu une période dans la politique culturelle où on la justifiait par de grands équipements (maisons de la musique...) qui étaient importants pour les artistes et les publics. Aujourd'hui il y a des tensions entre les [chargés des] relations publiques et ceux qui font de l'action culturelle et artistique. [...] **Comment inscrit-on la présence artistique dans une ville sans être dans le rôle de prescripteur [...]**, même si les artistes ont des avis éclairés et qu'il faut les consulter ? Les premiers lieux sont les bibliothèques et médiathèques qui sont souvent des lieux de proximité où l'on se rencontre, où il se passe des choses. »*

Les pratiques participatives permettent, en créant ensemble, d'éviter ce rapport vertical de l'artiste au public. Marion Druart souligne également la volonté de la Ville de prendre en compte les initiatives émanant des divers acteurs du territoire et de les soutenir. Ainsi les institutions s'écartent du rôle de prescripteur pour endosser le rôle « *d'incitateurs* ». Elle donne en exemple le Théâtre du Bout du Monde, qu'elle qualifie « *d'agitateurs d'habitudes* » et dont elle loue l'autonomie et la capacité à mettre en lien différents acteurs du territoire. Ces qualités sont aussi le fruit d'un travail de longue haleine fondé sur la confiance ; or ce sont les acteurs de territoire qui peuvent le mieux tisser ces liens. Elle met néanmoins en garde les institutions : « *Certaines compagnies se sentent obligées de faire de l'action artistique et culturelle mais ne s'en nourrissent pas. Cela ne les intéresse pas. Il faut que les institutions soient vigilantes pour ne pas tomber dans l'obligation. L'atelier doit avoir du lien avec la création.* »

## LES ORIENTATIONS DE LA POLITIQUE CULTURELLE DE LA VILLE DE PARIS DEPUIS 2001 par Franck Darras *Mission Territoire, Direction des Affaires Culturelles Ville de Paris*

« Depuis 2001, on voit grimper la montée en charge de la question territoriale [à la Ville de Paris]. Ce n'est pas que cette question était auparavant totalement évacuée, mais Paris était concentrée, ce qui est normal pour une ville capitale, sur une politique culturelle régaliennne ; une animation d'équipements classiques comme les bibliothèques, conservatoires, le patrimoine, le domaine muséal et, en termes de spectacle vivant, le financement et le soutien aux gros équipements. Ces dix dernières années, on a assisté à une prise en compte du fait territorial à Paris avec une montée en charge des arrondissements comme acteurs en capacité de mener une politique culturelle locale, des quartiers Politique de la ville, avec la création de la [Délégation à la Politique de la ville et à l'intégration](#) (DPVI) et aujourd'hui on a aussi le fait métropolitain qui prend de plus en plus d'importance.

Cette prise en compte des territoires s'inscrit à la direction des affaires culturelles (DAC) avec la création de cette mission Territoire qui est une mission transversale qui travaille avec l'ensemble des secteurs de la [DAC](#). On est vraiment sur une logique de décloisonnement qui aide à porter un regard autre sur les territoires et sur ce qui s'y passe. Il s'agit pour nous de sensibiliser nos secteurs à tout le dynamisme des acteurs de territoire, notamment dans les quartiers Politique de la ville. On voit bien que ce dynamisme fait bouger les lignes au sein d'une direction comme la DAC et on assiste aujourd'hui à une transversalité, une montée en charge de projets pas suffisamment pris en compte auparavant. S'ajoute à cela la création de nouveaux équipements tels que [la Maison des Métallos](#) ou [le 104](#) pour le spectacle vivant qui ont dans leur cahier des charges pour mission de prendre en compte le territoire, la rencontre entre le projet artistique et les habitants dans leur diversité.

Alors que structurellement, la DAC, concentrée sur son rôle d'animation culturelle dans une ville capitale avec une forte présence de l'État, était tournée vers le secteur professionnel, on a désormais une plus grande prise en compte de ces questions-là. C'est aussi un acte politique fort du maire de Paris qui a décidé de transférer des moyens aux arrondissements. On est dans une phase où dans deux ou trois ans les mairies d'arrondissements vont elles-mêmes directement allouer 25% des subventions de la Ville de Paris. Elles vont donc devenir décisionnaires dans tous les domaines. En ce qui concerne la Politique de la ville, la création de la DPVI est aussi un acte fort puisque les quartiers Politique de la ville sont des secteurs passionnants en termes de mise en dialogue des artistes, des habitants... »

Du point de vue des politiques, la question qui se pose, selon [Michel Duffour](#), est celle de la **pérennité** de ces actions. Il constate que par rapport aux années 1970 - 1980, les projets de créations partagées ont gagné en qualité, se rapprochant des premiers actes de la décentralisation théâtrale des années 1950 « *en termes d'authenticité* ». Celle-ci s'était, selon lui, estompée du fait du divorce de l'éducation populaire avec la culture, à partir de la création du Ministère de la culture. « *Aujourd'hui, pour que ces projets soient pérennes, on a besoin d'une **ambition culturelle et d'une cohérence** qui ne sont pas toujours au rendez-vous. [...] La question est : comment inscrire ceci dans la pérennité (c'est surtout une question pour les politiques) pour que la culture soit considérée comme un moteur pouvant créer une nouvelle énergie citoyenne et pas comme un moyen pour réparer les dégâts déjà commis ?* »

Malgré la prise en compte croissante de ces enjeux par les institutions et une relative reconnaissance des multiples apports des créations partagées, ces projets restent très peu visibles dans le panorama culturel actuel et leurs initiateurs continuent souvent à travailler dans des conditions de précarité.



## 2. QUELLE PLACE POUR CE TYPE DE PROJETS DANS LE PAYSAGE CULTUREL ?

Si l'on accorde une place accrue aux démarches associant professionnels et amateurs, les porteurs de projets et leurs partenaires rencontrent encore de grandes difficultés pour valoriser le rôle de ces démarches, encore peu lisible dans le paysage culturel et artistique actuel.

### **DANS LES STRUCTURES ARTISTIQUES ET CULTURELLES**

Un des facteurs du manque de lisibilité de ces formes est **la résistance des professionnels**. Ce constat concerne plus les directeurs d'équipements que les artistes. C'est ce qu'exprime Philippe Mourrat :

*« Le politique a bon dos mais les résistances viennent aussi des professionnels et elles sont énormes. Le corporatisme est très actif dans les professions artistiques et culturelles (surtout culturelles ; je rencontre moins d'artistes qui sont crispés sur la reconnaissance de leur statut professionnel que de directeurs d'équipements qui restent crispés [...] sur la nécessité de rester entre professionnels avec une ambition d'excellence). On a plein de mots comme cela pour décrire quelque chose qui ressemble de plus en plus à une forteresse. On ne comprend pas toujours pourquoi d'ailleurs. Ce qui fait la part belle au cabinet ministériel actuel, à notre ministre : on lui tend des perches pour qu'il puisse nous accuser d'élitisme. Il y a un manichéisme qui est la principale adversité. D'un côté il y a l'excellence artistique (mais qui fixe un périmètre de l'art et comment ?) et tout le reste qui serait amateurisme, ce qui tout de suite est péjoratif ("socio-cu", "éduc pop"). Même dans la façon dont on pose les choses « duel ou duo ? », on est déjà dans la dualité : moi je dis qu'il y a **consubstantialité**. [...] Il n'y a pas deux couches ; le social se nourrit de l'art et inversement. Les politiques doivent être formés mais si on ne le fait pas, on restera dans l'occupationnel, le loisir. On doit le faire, nous : sortir du manichéisme et de l'enfermement corporatiste et ensuite convaincre les politiques. »*

Marion Druart et Frank Darras partagent ce constat dans une moindre mesure et ce dernier rappelle que les politiques culturelles se sont construites sur des oppositions (démocratisation culturelle / démocratie culturelle, amateurs / professionnels) et se dit plutôt optimiste du fait de la création de dispositifs comme celui de la Région Île-de-France ou le [Fonds d'innovation artistique et culturelle en Rhône-Alpes](#) (FIACRE). « Aujourd'hui la responsabilité est partagée : le politique est tiraillé entre le désir de visibilité et les politiques de fonds, et les professionnels n'ont pas voulu pendant longtemps partager leurs lieux. »

Marion Druart mentionne un autre frein : la temporalité de ces projets et leur caractère ciblé. « **Ces projets demandent du temps et concernent un petit nombre de personnes** », nous dit-elle, précisant que ces actions ne coûtent pas plus cher que les événements plus ponctuels avec des têtes d'affiche et donc à visibilité directe. Ils ont cependant un impact moins immédiat pour les politiques. Pour elle, entre également en compte le fait que le public cultivé sait mieux se faire entendre « qu'un public comme celui qui serait ravi de participer aux projets comme ceux du Théâtre du Bout du Monde. »

En somme, comme le souligne le chercheur Philippe Henry<sup>1</sup>, si l'on observe un mouvement plutôt en faveur de ces initiatives, de nombreux freins sont encore à l'œuvre qui les empêchent de se développer pleinement. Il constate qu'un changement des représentations est nécessaire et que celui-ci devrait notamment passer par des transformations au sein des administrations.

---

<sup>1</sup> Maître de conférence à l'université de Paris 8 - Saint-Denis, Philippe Henry axe ses recherches sur la sociologie économique des organisations théâtrales les plus modestes et est notamment actif dans les collectifs Autre(s)pARTs et l'UFISC

## **DANS LES DISPOSITIFS DE SUBVENTION**

Les dispositifs de subvention sont régis par une logique de coproduction et de diffusion. Ils font donc une place fort maigre aux projets participatifs pour lesquels il est difficile de savoir de manière claire quelle part du budget leur est allouée. C'est le cas à Nanterre où, explique Marion Druart, « *les choses sont trop imbriquées.* » Elle mentionne le travail mené pour convaincre les programmeurs artistiques de lancer des appels à projets en lien avec les territoires et ses divers acteurs : « *allons voir dans un quartier les relais que sont les travailleurs sociaux, les enseignants, les acteurs associatifs, les personnes impliquées à divers titres, dit-elle, et discutons avec eux de ce qui problématise leur quartier, soit en positif, soit en négatif. Faisons un cahier des charges avec ces relais-là et voyons en quoi un artiste pourrait non pas résoudre le problème, mais le rendre lisible par tous, par les habitants. Là on pourrait être dans un appel à projet.* »

A la Région, la question se pose différemment puisque le dispositif de **permanence artistique** fonctionne sur trois entrées :

- la structuration (qui est tournée sur l'emploi pour les compagnies et les lieux)
- la création et la diffusion
- l'appropriation

Elizabeth Henry insiste sur le fait qu'il ne s'agit pas d'appels à projets ; les compagnies portent leurs propres projets.

*« Le dispositif a été conçu pour que des projets comme ceux dont nous parlons puissent être financés même si la majorité porte sur la création et la diffusion [...]. Mais il y a des compagnies qui ne seront aidées que sur l'appropriation parce que cela correspond au projet qu'elles mènent. L'idée du politique, à la création du dispositif, était de permettre cette souplesse : que les projets puissent aller dans une case, dans l'autre, dans les trois en même temps mais que ce soit eux qui génèrent la manière dont ils vont être aidés. »*

A ces questions de dispositifs, s'ajoute la **lourdeur administrative** ; les dossiers sont complexes et leur traitement est long. « *On est dans une surenchère permanente qui est plutôt récente [...]. Il faut comprendre que cette montée en charge administrative est autant du côté des équipes artistiques que de l'autre, qu'elle est très lourde et ne va pas en s'atténuant* » remarque Elizabeth Henry.

S'ils demeurent souvent nécessaires comme base de discussion, pour Marion Druart, il n'y a généralement pas de financement sans rencontre préalable. Cela prend du temps, c'est pourquoi elle privilégie les acteurs locaux aux autres équipes qui souhaiteraient mener des projets à Nanterre.

En somme, si l'on constate une meilleure prise en compte des projets transversaux, les dispositifs de subvention demeurent encore, comme la structuration des institutions, bien trop souvent rigides pour permettre un soutien conséquent à ce type de projets.

### 3. COMMENT FAIRE EVOLUER LES FAÇONS DE FAIRE? QUELLES TRANSFORMATIONS DANS LES STRUCTURES, CHEZ LES PROFESSIONNELS, LES ELUS ?

Chacun s'accorde sur l'importance d'adopter une approche transversale et d'inscrire cette transversalité dans la conception même des structures. Cela passe à la fois par de nouveaux organigrammes et la création de lieux à vocation plurielle.

#### RETRAVAILLER LES ORGANIGRAMMES

La Maison des Métallos a par exemple créé un poste de **chargé de médiation et de production** que Philippe Mourrat juge clé car il permet de mettre en œuvre la consubstantialité évoquée précédemment. Il s'explique :

*« On est très structurés dans ce pays : il y a une séparation entre création/production d'un côté, et action culturelle et artistique de l'autre. Si on veut faire bouger les choses, il faut avoir les professionnels qui peuvent vraiment embrasser les choses dans un même acte. Dans les jeunes générations de professionnels, certains sont vraiment dans cette dynamique là. Ils ont acquis au bout de quelques années de travail cette double compétence qui devient une compétence unique pour accompagner la création artistique dans une démarche de médiation, de relation au terrain avec l'artiste. »*

Cette préoccupation de transversalité a donné lieu à la création d'un poste de **chargé de mission culturelle et citoyenne** à Emmaüs. « C'était une volonté profonde d'inscrire la question de la culture et de la citoyenneté dans les axes de l'insertion », nous dit Frédérique Kaba.

A Nanterre, il existe une **équipe recherche et sensibilisation des publics** qui a été pensée comme une équipe transversale à l'ensemble de la direction de la culture, et dont le travail n'est pas celui des relations publiques. Cette équipe travaille à l'accompagnement des projets menés par les programmeurs, sert de relais à la DAC dans les différents quartiers de la ville et encourage les projets qui peuvent émerger des différents quartiers de la ville ou association d'artistes extérieurs à Nanterre qui voudraient développer un projet dans la ville. Si elle considère cette équipe comme « *le fer de lance* » de la politique culturelle de la Ville, Marion Druart constate que, par rapport aux programmeurs, celle-ci manque de légitimité auprès des différentes équipes (technique, communication, administration), ce qui l'amène à la conclusion suivante : « *on est encore loin du compte dans nos organisations administratives.* »

Frédérique Kaba souligne que **les métiers de l'animation** ont été beaucoup développés à Emmaüs et ont contribué à démocratiser l'approche de l'art par des personnes de grande exclusion. Cela a généré dans le temps le sentiment qu'il était indispensable de travailler avec des partenaires d'autres secteurs. « *Je pense que c'est important dans l'évolution du travail social. Le mouvement est ancien mais continu. Cela impose que les lieux soient ouverts et que la personne qu'on accompagne puisse aller s'exprimer ailleurs et autrement, avec le risque que cela nous échappe.* »

## CREER DES LIEUX À VOCATION PLURIELLE

S'appuyant sur l'exemple de Louvel-Tessier, elle explique en quoi **la création d'un lieu à vocation plurielle et comprenant une dimension artistique et culturelle permet le décroisement, à la fois pour les usagers et pour les professionnels :**

*« Le travail social est empirique, peu écrit, il innove régulièrement et est sans doute le plus à même d'ouvrir ses portes à la question du faire artistique avec des personnes accompagnées. On ne peut bouger que quand la contrainte est forte dans sa pratique quotidienne. Accepter de travailler dans des lieux qui incluent de fait la culture permet de s'ouvrir et d'adapter sa pratique au travail social communautaire qui est peu pratiqué en France mais innove sur la question de la position de la personne accompagnée, dans ses choix, dans la dynamique qu'elle développe par rapport à des projets, et dans des espaces de travail où elle peut s'exprimer et construire sa propre activité et son propre projet, en individuel comme en collectif. [...]. L'art participe au décroisement des espaces de vie [...] c'est aussi un outil citoyen ».*

### LE CENTRE LOUVEL-TESSIER

Ouvert en juillet 2011, le centre Louvel-Tessier d'Emmaüs Solidarité est un centre d'hébergement qui intègre l'art et la culture au cœur de son projet. Situé au n° 36 de la rue Louvel-Tessier dans le 10<sup>e</sup> arrondissement de Paris, il comprend, outre les espaces d'accueil traditionnels, un rez-de-chaussée dédié à la pratique culturelle avec notamment un auditorium. Le lieu peut ainsi accueillir toutes sortes d'événements ouverts à tous (concerts, spectacles, expositions...). Il dispose d'un ciné-club et d'ateliers de pratiques artistiques. Ces différents espaces sont ouverts aux habitants du quartier pour des réunions, répétitions, débats... Le lieu est en partenariat avec diverses institutions culturelles avec lesquelles projets devraient être menés.<sup>2</sup>

## CONVAINCRE LES ELUS

Au-delà des transformations nécessaires et en marche dans la conception des lieux et des modes de travail, reste à convaincre les élus d'appuyer cette dynamique.

Pour Elizabeth Henry, « **les élus ont souvent une vision assez lointaine des projets culturels** tels qu'ils peuvent exister sur le territoire ou dans des lieux ». Un effort est donc à fournir pour qu'ils en acquièrent une connaissance concrète. Cela passe par la rencontre avec les artistes et les projets eux-mêmes par le biais de commissions par exemple.

Il faudrait sans doute développer, voire inventer de nouvelles façons de travailler, pour que ces projets prennent une forme plus concrète aux yeux des élus et que ces derniers, pas forcément formés à la réalité du terrain, travaillent mieux ensemble.

---

<sup>2</sup> <http://www.emmaus-france.org/magazine/article/juillet/39-un-centre-dhebergement-dedie-a-la-culture/>

**Alexandra Cordebard**, première adjointe à la Mairie du 10<sup>e</sup> arrondissement et notamment chargée de la culture, rappelle que **la responsabilité d'un élu est « d'inventer un projet de société ; même si aucun élu n'est formé, ils doivent être porteurs d'une vision. »**

*« A Paris on a considéré que la pertinence de l'échelon local était grande puisque, dès 2001, Bertrand Delanoë a souhaité que chaque arrondissement puisse bénéficier de l'équivalent d'un euro par habitant, bonifié dans les quartiers populaires, pour développer une politique culturelle de proximité. Évidemment, le niveau très local ne constitue certainement pas une politique culturelle. Un projet d'envergure ne peut se faire qu'à échelon national même si les petits efforts peuvent faire fonctionner des choses très bien. Et beaucoup d'élus travaillent non seulement à la construction d'un projet national mais aussi à la manœuvre. **Le problème est qu'aujourd'hui le projet national est déficient** ».*

Elle précise également qu'il est difficile pour un élu d'avancer seul et que ceux-ci ont besoin du soutien certes des électeurs, mais aussi de leur équipe ; pour cela il faut pouvoir valoriser les réussites, ce qui prend du temps.

On perçoit à travers ces propos qu'il existe une vitalité locale mais, pour **Philippe Henry**, **ce qui manque ce sont de nouveaux modes de gouvernance** qui permettraient de sortir des anciens modes de représentation et de faire.

## ***Amateurs, professionnels : confusion ou collaboration ?***

### Table-Ronde 1 : Quels sont les enjeux pour les professionnels ?

#### Intervenants

Odile Azagury chorégraphe et directrice artistique de la [Compagnie les Clandestins](#)  
Gora Diakhaté comédien de la Compagnie [Théâtre du Bout du Monde](#)  
Serge Lipszyc metteur en scène et formateur à l'[ARIA](#)  
Jean-Louis Vicart chef d'orchestre, ancien directeur de la [MPAA](#)

\*\*\*\*

### Table-Ronde 2 : Quels sont les enjeux pour les amateurs ?

#### Intervenants

Antonio Da Silva comédien et metteur en scène Compagnie Naïf Théâtre  
Philippe Guérin cofondateur de la Compagnie [Théâtre du Bout du Monde](#)  
Jean-Max Mayer danseur dans « Qui danse ? » de [Christian Bourigault](#)  
Pascal Rico comédien de la Compagnie [Théâtre du Bout du Monde](#)

\*\*\*\*

*Rebonds*, par Nicolas Roméas, journaliste et cofondateur de la revue [Cassandre/Horschamps](#)

Rencontre animée par Tatiana Breidi, conseillère théâtre à la MPAA et Secrétaire générale du théâtre [l'Échangeur](#) à Bagnolet.

Après avoir interrogé les enjeux de la rencontre artistique entre professionnels et amateurs du point de vue des partenaires institutionnels, la deuxième journée de discussions à la Maison des Pratiques Artistiques Amateurs s'est intéressée aux points de vue du plateau : pour les artistes professionnels comme pour les artistes amateurs, que génèrent des projets de ce type ? « *Qu'est-ce qui se déplace, QUI se déplace ? Est-ce que cela produit un objet artistique du troisième type ou est-ce qu'on est là au centre même de l'essence de la création artistique ? Le frottement produit-il des grincements ou des étincelles ?* », interroge Tatiana Breidi en introduction de ces deux tables rondes.

S'attachant aux notions d'amateur et de professionnel, elle constate que « *la définition apporte plus de questions que de réponses* ». En effet, selon le Petit Robert, l'amateur est une « *personne qui cultive un art, une science, pour son seul plaisir (et non par profession)* », tandis que la profession est une « *occupation dont on peut tirer ses moyens d'existence* », renvoyant ainsi aux notions de carrière, de technique et d'argent, excluant tout plaisir. Le terme « amateur » peut également être péjoratif, désignant une « *personne qui exerce une activité de façon négligente ou fantaisiste* ». Mais l'artiste amateur ne pratique-t-il son art que par plaisir ? N'y trouve-t-il qu'un simple divertissement ? Et, à l'inverse, l'artiste professionnel ne prend-il pas plaisir à exercer son métier ? Finalement, pourquoi travaillent-ils parfois ensemble ?

C'est à partir de ces questionnements que s'est construit ce moment de réflexion.

## I. AMATEURS : LE PLAISIR AVANT TOUT ?

### **UN TEMPS PRIVILÉGIÉ, UNE « TRANCHE D'ÉMERVEILLEMENT », UNE ÉNERGIE DIFFÉRENTE ...**

La première raison qui conduit un artiste amateur à participer à un projet artistique mené par un artiste professionnel est évidemment **le plaisir de se trouver au cœur du processus de création et non d'imiter des artistes professionnels**. Pour [Philippe Guérin](#), du [Théâtre du Bout du Monde](#), « *faire du théâtre, c'est un choix. Il faut que [les amateurs] y trouvent du plaisir. Pour cela il faut qu'ils trouvent dans les pièces travaillées des choses qui résonnent avec eux.* »

Cela peut être un rêve, longtemps mis de côté comme pour [Jean-Max Mayer](#). Depuis ses 60 ans, après une vie entière consacrée à sa carrière de journaliste, sans avoir jamais eu la moindre pratique artistique, il pratique la danse contemporaine « à corps perdu ». « *Ce qui m'intéresse, me touche, me bouleverse dans la danse, c'est le corps, c'est l'expression sans parole, c'est la possibilité de se passer de la parole en exprimant énormément d'émotions, de sentiments, d'idées aussi.* » Quinze jours après sa retraite, il participe à deux ateliers de chorégraphes en résidence, l'un au [Théâtre de Vanves](#), l'autre à [l'Etoile du Nord](#) à Paris : « *je ne me doutais pas que ce soit finalement aussi facile de trouver des endroits où on puisse se lancer, même totalement néophyte, dans des projets artistiques.* »

Comme l'ont souligné tous les artistes professionnels présents, **la pratique artistique est pour l'artiste amateur un temps privilégié, hors de la vie quotidienne**. C'est ce qu'explique [Odile Azagury](#), chorégraphe :

*« Quand on engage une création avec un professionnel, il est là tout le temps, pour ça. Quand il quitte le plateau, il continue dans sa tête à chercher, il puise dans son imaginaire, il rentre dans un cercle obsessionnel. Les amateurs, eux, arrivent à 18h30, ils ont une journée de boulot derrière et quand ils rentrent chez eux, ils ont aussi quelque chose d'autre à faire. »*

Il s'agit pour les amateurs d'une « *tranche de merveilleux, de quête du merveilleux* », de fait, « *la porosité [entre la vie quotidienne et la pratique artistique] n'est pas la même* », et l'implication de chacun peut-être très différente de celle des artistes professionnels.

**Parce que les enjeux économiques ne sont pas les mêmes, le rapport au temps de création est complètement différent pour les artistes professionnels et les artistes amateurs** ; avec les professionnels, le travail se fait en condensé quand il peut s'étaler avec des amateurs. Cela peut rendre le travail artistique avec des amateurs bien plus fructueux qu'avec des professionnels.

[Jean-Louis Vicart](#), chef d'orchestre, affirme ainsi qu'il est parfois plus simple de faire « vraiment » de la musique avec des amateurs qu'avec des professionnels : « *Vous avez en général trois services de trois heures pour monter un programme d'une heure de musique avec les professionnels, il faut se contenter de cela et c'est la situation la plus fréquente, alors qu'avec les amateurs, on peut décider qu'on va prendre six mois* » pour monter le même programme. Le chef d'orchestre a pu ainsi passer plusieurs mois avec des musiciens amateurs à « *chercher les couleurs* » des *Nocturnes* de Debussy ou à leur expliquer longuement la « *sensation d'entrer dans le silence de la musique* » des *Larmes de l'Exil* de Roger Tessier. Le fait de se libérer de la contrainte temporelle permet donc un travail beaucoup plus long, plus précis et plus profond sur les œuvres et les interprètes, et donc souvent une restitution publique plus riche en émotions qu'une représentation professionnelle.

En revanche, si le temps de production peut être beaucoup plus long, le temps de la représentation publique est généralement beaucoup plus court pour les amateurs que pour les professionnels : il s'agit davantage de deux ou trois restitutions publiques du travail de toute une année, plutôt que d'une longue série de représentations comme pour une production professionnelle. **Antonio Da Silva** relève :

*« Il m'est arrivé en tant que professionnel de jouer une pièce plus de 750 fois. Je ne pense pas qu'il y ait beaucoup d'amateurs qui aient l'occasion de jouer 750 fois la même pièce. Le parcours professionnel vise les représentations, c'est un moteur. En tant qu'acteur, je me suis rendu compte que mon travail se bonifie avec X représentations, peut-être à partir de la 100<sup>e</sup> représentation. Le parcours artistique se fait en scène. Chez les amateurs, il y a une grande frustration de cela, parce qu'on joue et c'est déjà fini. C'est une énergie très particulière. »*

Mais la liberté du temps de production se retrouve également dans le choix des œuvres travaillées, du moins pour le théâtre. Selon Antonio Da Silva, comédien et metteur en scène, un amateur peut dire « un jour je monterai Shakespeare », alors qu'un comédien ou un metteur en scène professionnel ne peut pas être sûr d'en avoir un jour les moyens, le temps ou l'opportunité.

### **... QUI ENTRAÎNE UNE TRANSFORMATION DE SOI**

Cette plongée au cœur du processus de création dépasse le simple divertissement pour l'amateur. **Par les remises en question ou par la confiance en soi qu'elle engendre, la pratique artistique permet parfois une transformation radicale de l'artiste amateur.** Le travail du [Théâtre du Bout du Monde](#) est de ce point de vue exemplaire. En proposant à des personnes recueillies par Emmaüs ou par le [Centre d'Accueil et de Soins Hospitaliers](#) (CASH) de Nanterre de jouer les rôles d'une pièce de Shakespeare, Philippe Guérin et Miguel Borrás valorisent chaque individu dans le collectif. Miguel Borrás explique :

*« Quand on est dans un groupe de professionnels, on a intérêt à utiliser les comédiens dans leur meilleur rôle, parce que l'objectif est la réussite du projet artistique. Quand on travaille avec des amateurs, on tire des ficelles de chaque comédien, pour essayer de les emmener vers l'un des personnages ; les comédiens sont tels qu'ils sont et moi, j'essaie de voir des lumières à l'intérieur d'eux, de suivre ces lumières pour qu'ils aillent chercher le personnage. »*

Philippe Guérin se définit comme « maïeuticien », parce qu'il « fait accoucher » les uns et les autres des trésors qu'ils ont en eux à l'origine :

*« Avec [Emmaüs](#), avec le CASH de Nanterre, je passe mon temps à dire « tout est possible, quel que soit le niveau où nous en sommes dans la vie, tout est possible si on magnifie la transformation, si on considère qu'il y a en nous des choses que nous ne savons pas assez ; d'où la nécessité de les réveiller, de les mettre en mouvement.*

*Le Songe est une pièce phare de ce point de vue, [car elle met en scène] de nombreuses transformations par la rencontre improbable entre différents univers. Par exemple, Bottom, l'un des artisans, se transforme en âne par la magie de Puck et va avoir un rapport amoureux avec la reine des fées. Tout est accessible, sauf qu'il faut un chemin pour retrouver la confiance en soi qui va permettre d'abattre des murs. On peut commencer par travailler la fissure, un interstice qui laisse passer la lumière et, petit à petit, en élargissant la fissure, on va faire vaciller les édifices. [...] On a besoin de vaciller et de faire vaciller les autres. Pour cela, il faut pouvoir entendre les autres, les écouter. Des gens qui sont aujourd'hui hébergés chez Emmaüs, peuvent retrouver des appétences.»*



En effet, plusieurs comédiens amateurs du *Songe d'une nuit de mai*, présents lors de cette rencontre, ont pris la parole pour exprimer à quel point leur participation à cette création théâtrale avait changé leur regard sur eux-mêmes et sur les autres. **Marie-Thérèse Boulogne**, qui jouait le rôle de Tom Snout (le Mur dans la mise en abyme « Pyrame et Thisbé »), a par exemple arrêté de bégayer depuis qu'elle travaille avec le Théâtre du Bout du Monde au CASH de Nanterre et veut devenir comédienne. **Catherine Bloch**, Puck dans le *Songe*, exprime son bonheur et sa fierté :

*« Jamais personne ne m'aurait proposé Puck à jouer. Quand Miguel me l'a proposé, je me suis dit que c'était aberrant. [Miguel] a une patience, une écoute ; il ne compte pas son temps et il ne considère jamais que son travail est fini. C'est magnifique. Le chemin, il nous le fait parcourir sans nous brusquer. Il tire le fil. »*

Les artistes amateurs peuvent se «révéler» dans le travail avec les professionnels. Cela tient souvent au processus et demande aux artistes d'être patients et vigilants parce qu'on ne sait pas ce qui peut émerger de cette rencontre.

Odile Azagury déclare qu'elle est incapable de sélectionner des gens au cours d'auditions et qu'elle préfère prendre tout le monde :

*« A un endroit dans cette rencontre, je pense qu'il y a quelque chose de l'ordre du merveilleux qui va surgir, et ce n'est peut-être pas le jour de l'audition que cela surgit, c'est peut-être pendant les trois semaines de création avec ces gens-là que tout à coup il y a quelque chose qui se révèle. »*

**Car l'amateur est aussi là pour apprendre** : « quand il peut être guidé dans un groupe par un professionnel qui a cette sensibilité et ce sens du partage, il peut aussi quelques fois se rendre compte qu'il peut briser les archétypes qu'il peut avoir de la représentation théâtrale. », ajoute **Serge Lipszyc**.

Sans être toujours spectaculaire, **la transformation de l'artiste amateur se mesure au trajet parcouru**, comme a pu l'observer **Gora Diakhaté**, l'un des comédiens professionnels ayant participé au *Songe d'une nuit de mai*.

*« Bien sûr il y a la représentation, mais c'est le trajet que nous avons tous fait ensemble qui a été le plus déterminant dans ce spectacle ; et de voir chacun s'ouvrir, un peu comme une fleur, à lui-même, a été un vrai enrichissement pour mon travail professionnel. [...] On est surpris de voir [...] leur inventivité sur le plateau, leur libération ; le texte n'est plus un problème, ni dans l'intégration, ni dans l'élocution. En fin de compte, j'ai beaucoup travaillé avec eux en miroir : je les regardais et eux me regardait. [...] On se regarde et on s'envoie de l'énergie mutuellement pour arriver au spectacle. »*

Par conséquent, **les enjeux humains deviennent extrêmement importants avec les amateurs, ce qui constitue une responsabilité supplémentaire pour l'artiste professionnel qui les encadre**. Loin de négliger la qualité artistique des productions impliquant des amateurs, Odile Azagury en est persuadée :

*« [Les amateurs] doivent être magnifiques sur scène, parce qu'ils sont sur scène et qu'il y a la responsabilité de l'accueil du public ; on ne peut pas faire n'importe quoi. Il faut beaucoup travailler sur des choses qui ne sont pas forcément simples, des choses que chacun va pouvoir avaler dans son être et interpréter. Car il s'agit bien de cela : ce sont des interprètes. Cette schizophrénie qui s'installe, il faut qu'ils puissent la vivre : ce n'est pas eux, c'est l'interprète qui a travaillé avec un artiste et qui propose un projet*

*poétique ; ce projet poétique va être vu par le public et n'est pas que sentimental, il a une certaine qualité, une exigence artistique. »*

Jean-Louis Vicart ajoute :

*« Cela nécessite chez le professionnel une attitude extrêmement exigeante : tout mettre en œuvre pour ne pas éblouir ni fasciner l'amateur qui se trouve devant lui. Ce n'est pas forcément évident : si on souhaite que l'amateur se révèle, on doit être extrêmement attentif. Parfois cela se fait très involontairement, mais on doit avoir cette vigilance. »*

## 2. TRAVAILLER AVEC DES AMATEURS : DES RAISONS ARTISTIQUES, MILITANTES OU PRAGMATIQUES ?

### LA RECHERCHE DE NOUVELLES VOIES ESTHÉTIQUES

Pour de nombreux artistes, la première raison qui les conduit à travailler avec des amateurs est artistique. **Élargir leur champ d'action, construire un nouveau répertoire** avec eux étaient par exemple les motivations de Jean-Louis Vicart :

*« C'est peut-être d'abord pour compenser ce que j'avais trouvé comme manques importants dans ma propre formation de musicien : premièrement, les études au Conservatoire national supérieur de musique de Paris (CNSM) n'étaient pas très orientées vers la pratique de la musique de notre temps, alors que j'avais ce désir. [Deuxièmement], le plaisir n'était pas tout à fait à l'ordre du jour dans les études au CNSM et il me semblait qu'il était absolument nécessaire de travailler cette question. »*

En tant que directeur du conservatoire de Juvisy-sur-Orge, il s'est donc beaucoup interrogé sur la façon « *d'apprendre aux amateurs à aimer la musique* » ; il s'agit par exemple de leur éviter une imitation stérile des grands orchestres symphoniques en ne travaillant pas le même répertoire qu'eux. Passer commande aux compositeurs d'aujourd'hui, lui permet de **mettre en valeur ses musiciens amateurs grâce à des œuvres qu'ils peuvent assumer techniquement**, tout en enrichissant le paysage culturel contemporain. Par exemple, lorsqu'il était directeur de la MPAA, il a passé commande à 20 compositeurs différents qui ont écrit des miniatures de 3 à 4 minutes. Le cahier des charges précisait que les morceaux devaient être accessibles à des amateurs ayant 8 à 10 ans de pratique instrumentale. La courte durée de chaque miniature permettait aux musiciens amateurs de « *tenir un discours, de l'habiter véritablement* », ce qui n'est pas faisable dans une symphonie de vingt minutes.

Odile Azagury avait l'envie de « *faire éclater le ghetto* » des professionnels et de

*« lutter contre une certaine solitude artistique. Quand on travaille avec des amateurs, c'est d'abord un enrichissement hallucinant. [...] Ce qui m'a plu c'est de me dire que si j'arrive à converser, à entretenir une relation amoureuse et poétique avec tout le monde, quand je serai en scène, ils vont comprendre ce que je fais et je ne vais pas me retrouver comme un papillon épinglé sur un mur où personne n'entend mon corps, cet être dansant qui est en moi. »*

On touche là à la question de la relation scène/salle : **travailler ensemble c'est converser, mieux se comprendre mutuellement** et ainsi créer plus de proximité entre les artistes professionnels et leur public.

Comme Jean-Louis Vicart, Odile Azagury recherche moins la technicité que « *l'intention* » des amateurs.

Cette volonté de s'ouvrir à de nouvelles expériences esthétiques se lit également dans le refus de certains artistes de choisir sur audition les amateurs avec lesquels ils vont travailler, afin de les prendre tels qu'ils sont. Serge Lipszyc, pour le stage de cinq semaines qui a lieu chaque année en Corse, explique qu'il fait là un travail de formateur et non de metteur en scène :

*« Dans trois mois je vais diriger les 14<sup>e</sup> rencontres, je ne sais pas avec qui je vais travailler. Si j'étais metteur en scène, il faudrait que j'aie déjà distribué les rôles. Là, ce qui est intéressant, c'est que je ne choisis aucun stagiaire : les stagiaires choisissent le formateur avec qui ils ont envie de travailler ou des œuvres qui les questionnent. Je peux donc me retrouver avec un groupe d'une grosse quinzaine de personnes pour une pièce qui ne compte que huit rôles, ou*

*avec seulement des femmes. Cette contrainte peut donner une autre lisibilité de la pièce, une restitution extraordinaire qu'on n'aurait peut-être pas eue avec une distribution plus probable. »*

L'objectif du stage, qui accueille 70 stagiaires dont 15 à 20 artistes professionnels, est de faire un « voyage autour du sensible ».

#### **ARIA (association des rencontres internationales artistiques)**

Créée en 1998, l'ARIA est une association qui œuvre à la l'éducation et à la formation artistique individuelle et collective. Elle cherche à « *inventer les liens d'aujourd'hui entre Éducation Populaire, théâtre et irrigation du territoire*<sup>3</sup> ». Située à Giussani en Haute-Corse, elle propose des stages et rencontres publiques directement inspirés des « stages de réalisation » : chaque année, amateurs et professionnels se rencontrent pour créer ensemble. Par ailleurs, elle forme des enseignants, des artistes professionnels et des formateurs chargés de mettre en œuvre les activités d'éducation artistique. En 2000, l'ARIA a initié des actions artistiques dans le primaire et le secondaire. Elle s'est dotée en 2011 d'un lieu, la Stazziona.

### **UNE CONCEPTION POLITIQUE DE L'ART**

Qu'ils soient danseurs, comédiens ou musiciens, de nombreux artistes travaillant avec des amateurs revendiquent leur militantisme : au-delà de la recherche esthétique et du plaisir de l'amateur, il s'agit de **réhabiliter les idées de l'éducation populaire**.

Pour Serge Lipszyc :

*« Au bout de quatre semaines de travail, on ne sait plus qui est professionnel et qui est amateur, et pour dire les choses trivialement, on s'en fout. La fatigue aidant, le travail, le plaisir, le partage, la découverte, font que les gens se tiennent debout, se retrouvent en tant qu'individus dans un monde où on a tendance plus que jamais à nous formater, à nous considérer comme des objets de consommation et non comme des objets capables de réflexion. »*

Ces démarches dépassent la médiation culturelle et placent au cœur les rencontres humaines : Odile Azagury va « *non pas parler de [son] travail mais danser, danser dans les écoles devant des gamins qui pensent peut-être que la danse c'est pour les filles, et peut-être que ça va les toucher. Des fois ça marche, des fois ça ne marche pas ; il faut simplement qu'il y ait un professeur d'EPS [éducation physique et sportive] qui soit formidablement amoureux de la danse pour que la rencontre se fasse. »*

Odile Azagury revendique même une action politique dans sa conception du travail avec les amateurs :

*« Je vais en quête de l'auteur qui est dans la personne en face de moi, [je ne suis pas] quelqu'un qui compose une chorégraphie et qui la propose dans la transmission. J'ai besoin de cette idée du collectif, [...] surtout parce que je n'ai pas envie que qui que ce soit me forme. Dans cet acte-là, je suis dans un acte politique, et aujourd'hui c'est encore plus important [...] d'avoir l'imaginaire qui fonctionne et de se battre pour que le poétique et l'imaginaire se développent dans l'esprit de chacun. Parce que c'est un rapport au monde, c'est un rapport sociétal, mais c'est aussi un rapport à une conscience de ce qu'on fabrique ensemble. [..] La lutte est plus importante aujourd'hui. »*

---

<sup>3</sup> Texte introductif à la saison 2011-2012 par Robin Renucci, fondateur de l'ARIA. <http://www.ariacorse.org/>

Cette fonction politique de l'art semble encore plus nécessaire dans les lieux à la marge, comme les prisons, ainsi que le raconte la chorégraphe :

*« Quand j'ai enseigné à Fleury-Mérogis, je ne suis pas restée longtemps parce que j'ai craqué. Je me suis retrouvée non pas à enseigner mais dans une prison avec des gens fracassés. Moi je sortais de chez Carolyn Carlson, avec mes concepts de formes, de temps, d'énergie ; je me suis dit « qu'est-ce que je peux donner à ces femmes pour qu'elles osent encore me regarder dans les yeux, ou se regarder elles-mêmes, ou rester debout ». [...] On a travaillé dans l'espace, avec le son, avec des prises de parole, sur la colère, sur la peine. J'ai été obligée d'inventer des choses. Mais ça, personne ne l'a vu. Et ce qu'elles me disaient, c'est que quand je venais, ça leur faisait du bien. [...] Ces femmes de l'ombre avaient besoin pour se sentir dignes et propres sur elles de cette relation à l'artistique. »*

### **LE PALLIATIF D'UN SECTEUR EN CRISE ?**

Cependant, le recours à des amateurs dans des créations artistiques professionnelles cache parfois des raisons économiques importantes : certaines compagnies n'ont plus les moyens de payer tous les interprètes dont elles ont besoin pour leurs projets. Plutôt que de réduire le nombre de danseurs sur scène, elles préfèrent faire appel à des amateurs.

Pour Antonio Da Silva, une grande différence entre professionnels et amateurs tient aux effectifs :

*« Vingt-cinq artistes, chez les professionnels, c'est dur, il faut avoir beaucoup de moyens, il faut une troupe. La notion de troupe est en train de disparaître chez les professionnels, mais elle existe encore chez les amateurs. Il y a un facteur qui n'est pas en commun : l'argent. C'est le diable. Le théâtre amateur est libéré de ce diable-là, normalement. »*

De même, il est bien plus simple de faire jouer des enfants dans les projets amateurs que dans les projets professionnels pour des raisons de réglementations administratives.

Jean-Max Mayer, qui participe en ce moment à quatre projets artistiques professionnels s'interroge aussi : « à chaque fois qu'on me propose un projet avec des professionnels, je demande au chorégraphe si je ne prends pas la place d'un professionnel ; c'est vrai que s'il y a beaucoup de projets avec des amateurs, c'est souvent pour des raisons financières : parce que les amateurs, on ne les paie pas. »

### 3. CONFUSION OU COLLABORATION : UNE FAUSSE QUESTION ?

#### LE PLAISIR, AU CENTRE DES DÉMARCHES PROFESSIONNELLES COMME AMATEURS

La réflexion de cette journée a pu établir une certitude : la définition de l'amateur et du professionnel donnée par le Petit Robert n'est pas pertinente dans le secteur artistique. Les frontières sont floues car amateurs comme professionnels se rejoignent sur la notion de plaisir, voire de passion. On imagine difficilement un artiste professionnel qui n'aurait pas choisi cette profession pour le plaisir qu'il en retire.

De même, **la transformation induite par la pratique artistique ne concerne pas seulement l'amateur**, comme le souligne Philippe Guérin :

*« Miguel et moi essayons de traduire ces micro-transformations, et là c'est le même travail pour un comédien professionnel et pour un comédien amateur : se transformer en prenant en compte l'altérité, l'autre dépendant aussi de moi. Ces micro-secondes qui ne se reproduiront jamais permettent de nous construire. Il s'agit d'un travail sociétal. »*

Sans faire de différence entre le professionnel et l'amateur, Serge Lipszyc en est convaincu :

*« Tout le monde peut travailler le sensible, on est tous porteur de cela et tout est fait pour nous considérer comme incapables d'agir. Il faut faire, il faut se tromper ; c'est beau quelqu'un qui se trompe. Un acteur, quand il se trompe, c'est souvent là qu'il est vrai, autrement il reproduit, il « cherche à faire bien ». [...] Mais c'est important de se dire que dans une société qui nous considère en termes de masses et de cibles, on est tous capables de conserver la petite flamme qu'on a quand on est tout petit et que l'école contribue à éradiquer assez rapidement : la flamme poétique. Après on grandit, on devient sérieux, il faut être en représentation perpétuelle. **Ce qui est important c'est la confiance qu'on donne aux gens, c'est ça le capital ; c'est valable chez les professionnels comme chez les amateurs.** [...] Avec les amateurs, à ceux qui disent « ça je ne vais pas pouvoir le faire », il faut leur demander « qu'est-ce qui t'empêcherait de le faire ? ». [...] La personne qui fait le parcours sait d'où elle vient et où elle va. Et donc pour arriver à ce chemin, il faut se bouger et ne pas être passif, il faut pratiquer toutes les formes d'art qui existent, **pratiquer le sensible à outrance dans une société qui le confisque de manière radicale.** »*

Il n'y aurait donc pas d'opposition fondamentale entre le professionnel et l'amateur, mais plutôt une complémentarité et un partage possible. Cela constituerait même une nécessité pour le développement serein de chacun et œuvrerait ainsi à une évolution de la société.

Jean-Louis Vicart conclut en citant Bernard Stiegler :

*« **Le plus inquiétant, c'est le non-amateur ; c'est celui qui est dans les mains des marchands. C'est encore plus vrai pour la musique où il y a un marché très important. Pour que ça marche économiquement, les marchands doivent former un goût standard et malheureusement, ils travaillent très bien.** »*

## LA MÊME EXIGENCE, PAS FORCÉMENT LES MÊMES MÉTHODES

Si les chorégraphes et metteurs en scène revendiquent la même exigence dans le travail avec les amateurs, ils reconnaissent qu'ils ne mettent pas forcément en œuvre les mêmes méthodes de travail. Sur la question de l'échauffement des danseurs, Odile Azagury explique :

*« Les professionnels connaissent mon travail ; dès le départ quand ils mettent le pied dans un studio, ils sont déjà dans un état de danse. Par contre, avec des amateurs, je propose des jeux dans l'espace, en tous cas pour commencer avant d'avoir une exigence un peu plus pointue. Ce qui m'importe, c'est qu'il y ait un groupe qui se constitue dans l'espace, que ces gens soient très à l'aise les uns par rapport aux autres, c'est-à-dire [qu'ils n'aient plus] peur du regard qu'on porte sur [eux], que les jugements ne s'installent pas. Je fais avec eux des jeux d'énergie où il n'y a pas à se poser la question : « est-ce que je vais savoir le faire ? » ».*

Pascal Rico, comédien professionnel du Théâtre du Bout du Monde après avoir été résident du CASH de Nanterre, a dû maîtriser son angoisse du texte pour le rôle de Bottom et explique que ce travail est perpétuel :

*« L'approche du texte au départ m'a parue être quelque chose de trop grand pour moi. J'ai commencé par l'écrire, le réécrire doucement, me le lire puis je me suis enregistré. Au début j'ai trouvé que ça ne collait pas très bien avec ce qu'on pouvait attendre. J'ai retravaillé dessus. Ensuite quand les répétitions ont commencé, le metteur en scène m'a dit que je semblais avoir trouvé une voie intéressante. C'est la première fois que j'ai un rôle aussi appuyé, aussi fort. Ce qui me paraissait un peu trop grand pour moi, finalement avec le travail, était plus à ma portée. [...] Rien n'est jamais parfait, il faut toujours essayer de se donner un niveau au-dessus. A chaque répétition, à chaque représentation, je découvre des choses nouvelles, j'essaie d'être plus généreux, d'être meilleur. »*

Jean-Max Mayer, qui se définit toujours comme un danseur amateur malgré ses nombreux projets, affirme que si la restitution des projets est professionnelle, **les danseurs amateurs ne sont pas en compétition avec les danseurs professionnels :**

*« Physiquement et techniquement, je ne suis absolument pas capable de danser ce que dansent les professionnels. Mais tous les chorégraphes avec lesquels j'ai travaillé respectent terriblement bien les amateurs avec qui ils travaillent et ils n'exigent de [nous] que ce que [nous sommes] capables de faire, tout en nous poussant dans nos retranchements. Cela permet d'aller au-delà des limites qu'on se fixe, même si je suis très anti-compétition et que je pense que l'important c'est d'être à l'aise dans son corps, de pouvoir travailler avec cette machine extraordinaire qu'est le corps. [...] C'est un hasard que les quatre projets se chevauchent, cela ne m'était jamais arrivé auparavant, cela ne se produira pas après. Mais comme les représentations ne sont pas du tout au même moment, l'investissement n'est pas le même. Cela dit, je ne suis pas fatigué, je le serais sûrement si je faisais cela pendant six mois. Le plaisir est là et il fait que ce n'est pas un problème. Mais je suis purement amateur et je ne fais rien au-delà de mes limites, notamment physiquement. »*

Mais si le chemin parcouru est plus long et plus riche, si les méthodes suivies ne sont pas forcément les mêmes avec des amateurs, les metteurs en scène et chorégraphes ont à cœur d'obtenir un résultat artistique de qualité, par conviction politique et par conscience professionnelle. En témoigne la situation de Jean-Max Mayer: la frontière entre amateurs et professionnels tend à s'estomper sur scène lorsque le projet artistique auxquels ils participent porte la même exigence. Le recours aux amateurs devient cependant une solution de plus en plus fréquente pour les compagnies qui rencontrent des difficultés budgétaires.

## **REBONDS : SORTIR DES OPPOSITIONS POUR REVALORISER LA PLACE DE L'ARTISTE DANS LA SOCIÉTÉ**

Nicolas Roméas, journaliste et fondateur de la revue [Cassandre/Horschamp](#), s'inscrit en faux contre la définition du Petit Robert et contre l'opposition entre les professionnels et les amateurs.

*« On est dans une guerre. Les intitulés maladroits qu'on emploie parfois en cédant devant le vocabulaire de l'adversaire, c'est-à-dire « amateurs », « professionnels », tous ces pièges sémantiques montrent bien qu'on est dans une guerre, et que d'emblée d'ailleurs on est dans la position de la victime. [...] On accepte d'être dominés par l'univers professionnel. On devrait d'emblée refuser ces catégories. Est-ce qu'on oserait parler d'un poète professionnel ? Est-ce que ce serait sérieux ? Qu'est-ce qui nous prend d'accepter ces catégories qui ont à voir avec le travail industriel plutôt que celui de l'imaginaire ? »*

Le développement du secteur artistique a inventé le système de l'intermittence du spectacle, qui était au départ un outil *« pour valoriser le temps nécessaire à la création »* mais qui a été largement dévoyé. Il est devenu un moyen de distinguer les professionnels des amateurs, ce qui n'a, selon lui, aucun sens :

*« Les « professionnels » sont-ils payés pour ne pas aimer ? [...] Cela veut dire qu'il y a un piège dans cette histoire. Et le piège dans cette histoire, c'est la place de l'art dans la société. Ce dont on devrait parler, c'est la place de l'artiste dans les hôpitaux psychiatriques, dans les prisons, dans tous les lieux où il redevient de façon évidente un outil de la société et pas simplement un métier auquel on va s'adonner bien ou mal, moyennant rémunération, jusqu'à sa retraite où peut-être on fera là ce qu'on aime faire. [...] On voit très bien que c'est là que cela redevient un véritable outil de plaisir, puisque c'est utile, puisque tout à coup le langage se réinvente et que le langage manquait. Donc [les artistes] rempliss[ent] un rôle majeur dans la société quand ils mettent du langage là où il n'y en avait pas, du code là où il n'y en avait pas, quand ils écoutent, qu'ils entendent des gens qu'on ne pouvait plus entendre, qu'ils donnent la parole à des gens qui ne pouvaient plus se faire entendre. »*

Cette définition pose la question de la valeur de ce qui n'est pas rentable, de ce qui ne produit pas d'argent, de ce qui n'est pas de l'ordre de la productivité. Il s'agit d'une valeur fondamentale qui échappe complètement à la quantité, aux chiffres et qui, peut-être, est *« à l'origine de la civilisation dans laquelle nous sommes [...], qui fait que nous sommes capables d'échanger, d'avoir un langage, des codes communs, des idées que nous partageons. »*

Il souligne que l'essentiel est de ne pas dévaloriser le travail des amateurs en parlant de « socioculturel » ou en acceptant que ce soit *« un peu moins bien que les professionnels »*, pour la raison suivante :

*« Tout ce qui s'est passé à l'époque de la décentralisation, c'est-à-dire peu après la Libération, a été fait par des amateurs. Toute la révolution théâtrale de ce pays a été faite par des amateurs. Elle n'aurait jamais pu être faite par des professionnels, jamais. Parce que les amateurs sont des gens qui sont en posture de vaciller, [...] c'est-à-dire d'inventer, d'oublier le clivage devant lequel on est tellement respectueux entre les pratiques artistiques, la danse, le théâtre, toutes ces choses qui sont tellement provisoires dans l'histoire des hommes, qui sont très récentes, dont les techniques sont infiniment aléatoires (et d'ailleurs c'est pour cela qu'on les respecte autant, parce qu'on a peur qu'elles s'envolent). »*

Plus important que le clivage entre les métiers et entre les genres est *« notre besoin de revaloriser le symbolique à l'intérieur de la société et pas en dehors. Peut-être qu'insister un peu sur le professionnalisme, c'est une manière de séparer. »*



Enfin, pour revaloriser le symbolique, Nicolas Roméas propose de revenir au « poète, [qui est] peut-être le dernier à échapper à tous ces clivages, [...] le poète au sens de l'étymologie grecque, c'est-à-dire celui qui fait, celui qui invente, qui construit, et qui est à la fois un thérapeute, un guerrier, un homme politique, quelqu'un qui est complètement dans sa société, un artiste. »