

L'Art du « décalage »,
la rencontre entre des artistes, des populations et des
territoires

Une analyse du programme « tournées et rencontres » du ZEP A 2 (Zone
Européenne de Projets Artistiques, 2013-2015)

Nuala Morse, chercheuse diplômée
Pour le ZEPA 2
Janvier 2015

Résumé

Ce rapport rend compte de l'observation de la mise en œuvre du programme « tournées et rencontres » du ZEP A 2 au Royaume-Uni, dans des régions où l'accès à la culture est très limité. L'objectif de ce programme est de développer les liens entre les artistes et la population au sein du réseau ZEP A 2. Le travail de recherche effectué comprend quatre mois de travail de terrain ainsi que des entretiens avec des partenaires du ZEP A 2, des artistes et des participants. Il s'intéresse aux différentes formes d'implication et de participation qui se sont développées lors des manifestations artistiques et analyse leurs effets sur les participants. Au travers du concept de « décalage », au sens du « dislocation », cette étude se penche sur les projets transculturels et introduit un nouveau vocabulaire dans le domaine de la recherche sur les arts de la rue et de la pratique artistique. Le décalage y est considéré sous deux aspects : tout d'abord sous sa forme créative, lors d'interventions artistiques dans l'espace public permettant l'implication de la population (par le jeu, l'émotion et la participation). Parallèlement, le papier décrit comment « l'implication de la population » (community engagement en anglais) peut être lue et envisagée différemment lors de la mise en œuvre de tels projets, donnant ici un deuxième sens au décalage et mettant en lumière certains des défis auxquels doivent faire face les acteurs de l'événementiel transculturel. La conclusion de l'étude propose des pistes permettant d'aller plus loin dans les politiques et les pratiques culturelles.

Cette étude s'adresse aux artistes, aux professionnels, aux partenaires et mécènes, aux acteurs du milieu culturel ainsi qu'aux universitaires spécialisés dans la culture et le spectacle vivant.

Sommaire

Introduction	2
Introduction d'un terme nouveau : le décalage	4
Méthodologie.....	4
Premier décalage : la rencontre entre l'artiste, la population et le territoire	5
Les arts de la rue : théories et perspectives	6
Les rencontres du ZEPA 2 : trois formes d'implication par l'art.....	7
Le jeu.....	8
Les émotions.....	9
La dimension sociale.....	9
Le décalage dans les rencontres d'arts de la rue	10
Second décalage : la notion d'implication de la population	11
Le tournant social dans la culture.....	13
Le contexte politique	15
Les perspectives et les difficultés liées au décalage	16
Conclusion.....	17

Un Français vêtu d'une blouse orange arpente une petite ville rurale d'Angleterre en tenant à la main un appareil photo. La scène pour l'heure inhabituelle finira par devenir familière au fil du programme « tournées et rencontres » du ZEPa 2. Je suis là pour suivre ce Français, dans le cadre d'un projet de recherche visant à analyser les expériences d'arts de la rue menées auprès de populations locales. Nous reviendrons vers lui dans quelques temps.

*

Introduction

La ZEPa 2 (Zone Européenne de Projets Artistiques – 2013-2015) est un réseau européen des arts de la rue constitué de sept structures culturelles du sud de l'Angleterre et du nord de la France. Ce réseau soutient la mise en œuvre d'actions artistiques transnationales par la programmation, les résidences d'artistes et les échanges, ainsi que par un programme transfrontalier de rencontres et de tournées (www.zepa2.eu).

L'appellation « arts de la rue » couvre un vaste éventail de pratiques artistiques dans l'espace public. Les arts de la rue descendent du carnaval et des performances alternatives, ainsi que de l'art et du théâtre des années 1960 au Royaume-Uni et en particulier en France. À l'époque, les créateurs et les artistes, alors à la recherche de nouvelles relations avec le public, se sont mis à jouer hors des théâtres conventionnels, à l'extérieur et dans la rue (Mason, 1992; Gaber, 2009). L'objectif de ce mouvement était de créer une contre-culture artistique et théâtrale populaire en opposition avec la culture du courant principal de la fin du 20^{ème} siècle dominée à l'époque par les arts plastiques, en particulier au Royaume-Uni (Kershaw, 1992). Depuis, les arts de la rue ont intégré de nombreuses pratiques et création artistiques dites « d'extérieur » telles que l'acrobatie, la déambulation, les installations, la danse, les marionnettes et bien d'autres (voir Haedicke, 2013; www.horslesmurs.fr). Ce domaine des arts de la rue est motivée par deux principes qui en sont les piliers : la volonté d'inscrire la production artistique dans l'espace public et le souci de créer des rencontres immédiates entre l'art et le public. De par leur implantation dans un décor urbain, la relation entre les arts de la rue et le public est dynamique car elle rassemble aussi bien l'assistance des spectateurs avertis que les passants recrutés au fil de la performance, développant ainsi des modes d'implication expérimentaux et participatifs du public. Ce sont ces objectifs artistiques que cherche à entretenir et développer la ZEPa 2 à un niveau européen, regroupant des professionnels français et anglais dans une vision commune **(lire l'étude de Lee à ce sujet)**.

La ZEPa 2 comporte différents aspects et cette étude se concentre sur un aspect : l'impact de l'action « tournées et rencontres » sur la population et le territoire. Afin de « privilégier la rencontre avec les habitants d'un territoire » et permettre l'accès à l'art et à la culture pour tous, des résidences et des rencontres sont développées au sein de la Zone Européenne de Projets Artistiques, ciblant notamment des régions dans lesquelles les propositions et infrastructures culturelles sont peu nombreuses voire inexistantes : « habitants, étudiants, volontaires et grand public sont invités à participer à des discussions, des ateliers ou des projets liés à la création ou à la diffusion des compagnies. » (plaquette du ZEPa 2, 2013, p.5). L'étude s'intéresse à la mise en œuvre du programme au Royaume-Uni, et concrètement à la tournée d'artistes français dans des régions majoritairement rurales du Hampshire, Norfolk and Cambridgeshire.¹ Ainsi, l'étude

1 Cette étude s'est concentrée sur l'analyse d'un aspect précis du ZEPa 2 sur l'année 2014. Par conséquent, elle n'entend pas être un aperçu détaillé et complet de la Zone Européenne de Projets

couvre la mise en œuvre de cette action par Hat Fair (Winchester), SeaChange (Great Yarmouth) and Vivacity (Peterborough).

Le présent rapport questionne la capacité des arts de la rue à embarquer la population dans un cadre transculturel. (Il est important de noter qu'en anglais, cette question se porte sur la notion de 'community engagement', un terme qui se traduit souvent en français par 'implication' ou 'embarquement' des habitants. Comme le montrera ce rapport, ces différences en terminologie font elles-mêmes parti du décalage avancé dans ce rapport). Le rapport se penche sur un nombre de questions : Quelles formes d'implication et de participation permettent les événements d'arts de la rue menés au plus proche des populations ? Et quelles expériences vécues du point de vue des participants ? La performance permet-elle un rapprochement entre les habitants et le territoire ? Et comment ?

Jusqu'à présent, les chercheurs ne se sont pas beaucoup intéressés aux arts de la rue et il est surprenant de constater que la question de la participation et de l'implication ait été si peu traitée. En effet, les grands événements (ou festivals) et la question de l'esthétique de la performance semblent avoir concentré toute l'attention des universitaires (se reporter par exemple au travail de Haedicke en 2013). Affichant une volonté de combler certaines de ces lacunes, ce rapport se penche sur la rencontre entre les arts de la rue, le public et le territoire lors de la mise en place d'interventions à petite échelle et prenant comme cas d'étude la ZEP A 2.

Plus largement, l'objectif est de développer par le biais de cette étude un vocabulaire créatif pour comprendre, analyser et évaluer l'impact des interventions et rencontres d'arts de la rue. À partir des travaux menés sur la géographie culturelle et la théorie de la participation, l'étude dégage de nouvelles perspectives pour la pratique des arts de la rue. Elle propose la notion de « décalage », comme cadre conceptuel pour la lecture du ZEP A 2, et comme outil théorique pour l'analyse de la performance d'art de rue et des effets de l'implication du public.

Ce rapport s'articule en trois parties. Dans un premier temps, il décrit le concept du décalage dans le cadre de la performance. Il le développe ensuite de manière empirique à travers l'analyse de la mise en œuvre du ZEP A 2. La partie suivante s'attarde sur la méthodologie utilisée dans le cadre de cette recherche avant de passer à l'analyse, basée en partie sur des entretiens et conversations avec des participants au projet. L'étude démontrera que les arts de la rue offrent la possibilité d'un décalage perçu comme force créative, en lien avec des notions de jeu, d'émotion et de relations sociale. Outre la notion de créativité, ce rapport souligne également que le décalage peut se rapporter à la confusion, notamment dans le traitement de la question de « l'implication de la population » qui anime les interventions transnationales. Ainsi, il contribue à nuancer la lecture des effets des interventions artistiques sur la population et le territoire, notamment dans le cadre de la réflexion sur « l'efficacité » culturelle et sociale de ce type de performance.² Il ressort également que l'idée d'implication et l'idée de participation dans l'art telles qu'elles sont comprises et véhiculées par les professionnels (y compris artistes et producteurs) doivent être clarifiées, dans la mesure où ces derniers emploient un vocabulaire similaire pour aborder des directions différentes. Pour conclure, ce rapport propose de tenir compte des résultats obtenus pour réviser la pratique et la politique de l'action culturelle, en redéfinissant en particulier la notion « d'impact » à partir du concept de décalage.

Artistiques. Pour plus d'information, se référer au site internet du réseau, www.zepa2.eu, et à la publication *Over the Channel : artistes et espaces publics transmanche* (2012).

² La notion d'« efficacité » dans la performance a été développée par Bar Kershaw dans son étude du théâtre alternatif britannique (1992), dans le but d'aborder la capacité de la performance à produire un changement social. Dans le cadre du ZEP A 2, si les interventions ne s'inscrivent pas explicitement dans cette optique, la question de leur impact sur le territoire et sur la population (selon des idéaux culturels et démocratiques) est centrale.

Introduction d'un terme nouveau : le décalage

Le mot décalage porte en lui les notions de glissement et d'écart. Il se réfère à ce qui est peu conventionnel voire légèrement étrange. Du verbe « caler », le décalage est ce qui résulte quand on enlève la cale à quelque-chose ; ce qui revient à en changer l'équilibre. Le décalage signifie également le décalage horaire, et la désorientation qui en résulte.³ L'idée du décalage développée au long de ce rapport regroupe ces différentes significations du terme. Le décalage est un écart, une fissure, mais pas une rupture. La notion de décalage souligne la différence et la distance mais reste néanmoins connectée. À la fois métaphorique et descriptif, l'emploi du terme vise ici à contribuer à l'élargissement du vocabulaire analytique des interventions artistiques hors-les-murs dans des contextes inter- et transculturels. Le terme est en particulier choisi pour attirer l'attention sur les décalages de perception et d'émotions qui s'opèrent au moment de la rencontre entre les artistes, la population et le territoire, ainsi que pour mettre en évidence les modes d'implication divers et variés que ces rencontres peuvent susciter

Ce rapport cherche donc à approfondir deux aspects du décalage. Le premier est lié à l'expérience esthétique et émotionnelle qui se produit lorsque des artistes interviennent dans la vie quotidienne. Dans ce cas, le décalage fait partie de la performance et de l'interaction avec le public, occasionnant alors un dérangement de nature ludique. Ce décalage a aussi une importante dimension spatiale qui caractérise les arts de la rue et leur souci d'investir (et de ressaisir) l'espace public.

Le second aspect du décalage est sémantique. Il concerne les différences de sens, d'associations et d'intentions attachés aux mots et à leur emploi dans la rhétorique et dans la pratique. Tout au long du rapport, il sera montré que le décalage dans les projets artistiques transculturels est lié aux difficultés de traduction d'une part, mais également aux différents contextes politiques, sociaux et culturels des artistes et producteurs culturels. Ce décalage peut être la source d'une discordance dans la signification des mots « rencontre » et « implication », ainsi que dans le rôle attribué aux artistes et au public lors des interventions artistiques. Le décalage se réfère alors aux contradictions et tensions qui pourraient émerger au sein de ces projets, ce qui peut avoir deux conséquences : réduire les possibilités d'implication du public (ou de la population) ou exagérer les propositions dont elle fait l'objet.

Le décalage, comme concept théorique et cadre de travail empirique, ouvre par conséquent un nouveau vocabulaire analytique pour repenser le fonctionnement des interventions d'arts de la rue dans leur rapport à la population et au territoire. Le décalage offre un cadre pour désigner un mode de pratique artistique et créatif, et permet autorise la chercheuse à analyser la dynamique de la performance et les modes de participation des individus. Le décalage fournit aussi un moyen d'étudier la question de la transformation et du renouvellement, propres à la pratique artistique transfrontalière, qui s'articulent autour de la traduction et se structurent au travers de points de connexion et de divergence. Le décalage est une forme d'indéterminée, dont les conséquences peuvent être positives ou problématiques.

Méthodologie

3 Le concept de décalage a souvent été employé à des fins tout à fait diverses et variées. Par exemple, le philosophe Louis Althusser en a fait usage dans sa critique de la philosophie marxiste pour qualifier les liens entre idéologie et science. Le terme a également été employé dans la psychanalyse freudienne par Bersani (1986), et dans les travaux de Jean Piaget sur la psychologie (voir Flavell, 1963). Plus récemment, le terme a été utilisé dans les théories du postcolonialisme et de la diaspora (Edwards, 2003 et Andrew, 2009). Mon emploi de ce terme dans le contexte de l'étude des arts de la rue fournit une interprétation supplémentaire dans le but d'analyser les événements culturels transnationaux et les effets des arts de la rue sur les publics.

Cette étude se base sur une méthodologie de recherche qualitative, et s'appuie concrètement sur une méthode d'observation participante. En tant que chercheuse, j'ai suivi pendant quatre mois (de juin à septembre 2014) les artistes français dans leurs tournées et j'ai pris part aux ateliers (dont un programme figure à l'Annexe 1). Sur cette période, j'ai conduit des entretiens semi-directifs avec les artistes (au total, dix artistes issus de quatre compagnies), quatre producteurs culturels⁴ et sept partenaires locaux. La recherche se concentre uniquement sur l'implication et la participation de la population dans la performance, et non sur le contenu de celle-ci ou sur sa valeur artistique et esthétique. Une méthodologie mixte combinant des conversations informelles, des micro-trottoirs⁵ et un questionnaire distribué en atelier, a été utilisée pour analyser l'expérience vécue par le public dans la mise en œuvre du programme de tournées et rencontres. Un rapport étroit avec le programme m'a permis de mieux connaître et comprendre les contextes dans lequel se déroulaient ces interventions.⁶

Cette recherche se base donc, et s'oriente, sur une analyse du terrain qui a pour objectif de fournir des pistes de réflexion pour le développement du travail de rencontre et d'implication dans les projets artistiques et arts de la rue. Ainsi, le deuxième objectif de l'étude cherche à mettre en évidence les conséquences (entrevus ou imprévus) des différentes interprétations, configurations et pratiques d'implication de la population. En termes de méthodologie, ce sujet est abordé dans la seconde partie de ce rapport dédiée à l'analyse des entretiens en les plaçant dans un contexte national et culturel plus vaste.

Premier décalage : la rencontre entre l'artiste, la population et le territoire

4 L'expression générale « producteurs culturels » est employée pour désigner les différents acteurs des organismes artistiques et culturels au Royaume-Uni.

5 Utilisés comme un outil de sondage, les micro-trottoirs permettent de recueillir l'opinion des passants dans la rue.

6 Ce rapport est donc le résultat d'une étude menée du point de vue de l'observation participante. Ainsi, les opinions et réflexions avancées dans ce papier me sont propres et ne sont pas celles du réseau ZEP A 2. Il est utile de souligner que la différence culturelle observée au cours du ZEP A 2 (le second sens de décalage présenté dans ce rapport) existe aussi dans l'approche de la recherche, de la réflexion universitaire, des méthodologies de travail sur le terrain et des conventions d'écritures propres au contexte français et britannique. Ainsi, la recherche française a tendance à mettre la théorie au cœur de l'argumentation intellectuelle, alors que l'approche anglo-saxonne est plus encline à se baser sur l'expérience et l'argumentation déductive (lire à ce sujet Galtung, 1981, Ventola et Mauranen, 1996). Les deux approches de recherche se distinguent également par l'emploi du pronom personnel singulier « je » (« I ») en anglais que le français évite. Au-delà de la linguistique, cette différence est aussi culturelle (Vassileva, 1998), et en réalité, la notion de langue-et-culture (liée ontologiquement), est une question qui est au cœur de cette étude. Par conséquent il est utile d'établir ici ma propre position par rapport à la recherche en cours, ainsi que ma présence dans le texte. Je me situe dans une discipline issue d'un courant poststructuraliste et post-moderne auquel se rattache en grande partie le domaine des lettres et sciences sociales anglo-américain. Ce courant met l'accent sur la contextualisation des connaissances et sur le constructivisme social. Dans ce cadre, la possibilité d'une recherche dite 'objective' et impartiale ne remporte plus autant d'adhésions. Ainsi dans l'étude de la ZEP A, une méthodologie faisant appel à la participation observante et à des entretiens avec des artistes, des producteurs culturels et des participants, a été employée. Des théories courantes dans le domaine de la géographie ont servi de cadre aux discussions. Les discours et les théories sur la participation ont servis pour cerner la question de l'interprétation. Et l'auteur se positionne très clairement dans un engagement envers l'accès à la culture pour tous (et en opposition à une vision élitiste et exclusive de la culture). Le but de cette recherche n'est donc pas de proposer une étude « scientifique » des arts de la rue, ni d'en faire une analyse complète, mais bien de faire l'examen des composantes d'un projet spécifique dans un moment spécifique par le prisme (également spécifique) de la participation.

Le programme de « tournées et rencontres » de la Zone Européenne de Projets Artistiques 2 s'est déroulé pendant l'été 2014 dans les régions du Hampshire, du Cambridgeshire et du Norfolk. La mise en œuvre de ce programme a pris deux formes. D'un côté, la tournée s'est organisée en partenariat avec des petits événements locaux et festivals organisés dans des régions rurales et des petites villes. Cinq compagnies françaises y ont été programmées avec leur spectacle : *Qualité Street* et *la Fleur au Fusil*, un duo musical clownesque qui met en scène un général militaire et son subordonné ; *Aux P'tits Oignons* de la Compagnie Kitschnette et son dîner romantique qui tourne au vinaigre ; la descente en rappel commando comique et les cascades d'entraînement dans *The S.W.A.T* de la compagnie Carnage Productions ; *Le Petit Bal 2 Rue* de la compagnie De Fakto, un duo de danse envoûtant mélangeant le hip-hop et la musique des années cinquante ; et *Le Musée de la vie quotidienne*, par Les Cubiténistes, un studio interactif de photographie fantastique. En parallèle, une série d'ateliers entrant dans le cadre des rencontres prévues par le programme s'est tenue, en partenariat avec des établissements de formation scolaire et des associations, afin d'aboutir à la création d'une grande installation, futur décor des festivals de Peterborough et Great Yarmouth.

Dans la section suivante, le commentaire se base sur une participation aux performances, l'observation de terrain, ainsi que des entretiens et conversations informelles avec les participants et le public. *Le Musée de la vie quotidienne (Le Musée)* est le spectacle qui a le plus tourné (y compris une série de cinq représentations en solo dans le Hampshire). De plus, la compagnie des Cubiténistes dirigeait seule les ateliers, c'est pourquoi la plus grande partie de ce qui suit est lié à cette pièce. Cependant, le but n'est pas de faire commentaire sur la valeur artistique de cette performance en particulier mais bien d'analyser la dimension sociale et affectives des performances d'art de rue, et leurs conséquences sur les participants. , *Le Musée* est ainsi utilisé pour illustrer la capacité des arts de la rue plus généralement pour l'implication et l'embarquement des populations.

Avant d'analyser le programme de la Zone Européenne de Projets Artistiques néanmoins, il est utile de replacer cette étude dans le contexte de la recherche sur les arts de la rue. .

Les arts de la rue : théories et perspectives

La recherche contemporaine sur les arts de la rue a étudié le rôle de la performance comme embrayeurs de nouvelles perspectives et manière d'appréhender le milieu urbain. Plus qu'un divertissement en extérieur, les arts de la rue entremêlent la réalité et l'imagination, brouillent, bouleversent et défient le sens des activités quotidiennes et de l'espace public (Haedicke, 2013). Ainsi que le fait remarquer Jen Harvie, les arts de la rue « rassemblent les gens de manière directe et leur permettent d'avoir une influence sur la vie urbaine par le biais de la performance » (2009, p.7). La forme même des arts de la rue implique que chaque intervention est un espace ouvert aux possibilités multiples qui font vivre des moments curieux, inattendus et excitants au public (et c'est d'ailleurs en ces termes que sont souvent annoncés les spectacles d'arts de la rue et les festivals). Les arts de la rue s'inscrivent dans la tradition du théâtre dit 'radical', ce qui confère à de nombreuses performances d'art de rue un ton ouvertement politique. D'un point de vue britannique, le travail de Susan Haedicke a ce sujet est intéressant : elle a passé en revue un très grand nombre d'interventions artistiques (dont beaucoup dirigées par des compagnies françaises) et en a tiré la conclusion que les performances d'art de rue fournissent un espace théâtral politisé qui éveille les émotions/sentiments du public, et de ce fait, agit comme espace pour une répétition des pratiques démocratiques (2013, p.2). Susan Haedicke avance que comme la frontière dans les arts de la rue entre la performance et la vie quotidienne est si poreuse, l'implication et la participation du public dans les performances d'arts de la rue peuvent se traduire plus tard par une implication et un engagement civique. Pour le ZEP 2, le programme de « tournées et rencontres » a été mis en œuvre dans une

optique de partenariat avec des institutions culturelles plutôt que de contestation, le but des interventions artistiques étant d'encourager la population à se rassembler ainsi que de promouvoir et faciliter l'accès à la culture. Le programme de « tournées et rencontres » s'inscrit donc plutôt dans une démarche de soutien que de critique. Shannon Jackson (2011) fait remarquer dans sa propre étude du spectacle vivant que si l'on n'envisage la perturbation qu'entraîne l'art par le prisme de l'opposition uniquement, on risque de perdre de vue les multiples possibilités qu'offre la pratique artistique pour réinventer le territoire et les relations sociales. Le présent rapport aborde ces alternatives et se penche sur des approches théoriques courantes de la géographie culturelle. En effet, des géographes culturels ont analysé les croisements entre les pratiques esthétiques et les lieux (Foster et Lorimer, 2007 ; Mar et Anderson, 2012 ; Hawkings, 2013), afin d'appréhender de manière plus complexe le territoire et la population. Exprimé de manière simple, l'on envisage le territoire et une population comme étant « construits » et non comme existant de manière stable et découvrable (ce qui est parfois la façon dont ils sont vus dans l'art). De ce point de vue, l'art peut être considéré comme un élément actif participant du changement de l'essence d'un territoire (Massey et Rose, 2003). Par ailleurs, les géographes mettent en avance la notion de « jeu » dans leur travail sur le territoire ; un thème qui sera très présent dans l'étude sur le ZEP A 2.

*

Revenons-en au Français muni d'un appareil photo.

*

Les rencontres du ZEP A 2 : trois formes d'implication par l'art

Le Musée est une performance qui transforme la rue en un studio photo dans lequel tout peut arriver. Vêtus de blouses de couleurs vives, les cinq Cubiténistes, philosophes de l'absurde, invitent les passants à prendre part au spectacle. Avec un peu de « français » et un enthousiasme débordant, ils leur expliquent le concept du musée : « Nous voulons vous prendre en photo. Vous êtes l'œuvre d'art, le chef-d'œuvre de ce musée ». Les Cubiténistes amadouent le public et l'attirent peu à peu vers leur studio d'extérieur. Alignés dans un chariot spécialement rendu pour l'occasion, de simples panneaux correx⁷, un verre de vin, un soleil et une trompette invitent les gens au spectacle. Ces « objets » (comme les appellent les artistes) attendent d'être choisis et donnés à un passant. Lorsqu'ils les reçoivent, les personnes présentes dans le public sont encouragées à leur donner vie, à « jouer » une scène derrière un cadre de bois. Le public est invité à prendre la pose, à faire des grands sourires ou des grimaces à l'objectif, les premiers à s'y prêter attirant souvent les autres. Dans le cadre le plus grand (environ 2x3 mètres), les groupes et familles sont « tirés à quatre épingles » par les cheveux ou par leur vêtements (par un dispositif de pinces à linge accrochées par des ficelles).⁸ Au total, des centaines de portraits et de photographies de groupe, dont la plupart d'un ton surréaliste, ont été réalisés (<http://www.cubitenistes.com/spectacles.html>), imprimés en A4 et plastifiés. Au fil de la journée, *Le Musée*, prend forme sous les visages de la population.

7 Les correx sont des plaques de plastique ondulés.

8 Ayant personnellement participé à l'expérience en plusieurs occasions, je peux attester qu'aucun blessé n'est à déplorer !

*

« Vous êtes une œuvre d'art collective. Un chef d'œuvre! », s'exclame le Français vêtu d'une blouse orange.

*

Dans le Hampshire, *Le Musée* s'est joué dans quatre petites villes sur les trois dernières semaines de juin 2014. Pendant cette période, plus de mille personnes ont participé à l'œuvre et près de quatre cents photographies ont été imprimées. Par ailleurs, Les Cubiténistes ont joué dans les petits festivals dans les régions de Cambridgeshire et Norfolk, attirant ainsi plusieurs milliers de participants en plus. Du point de vue de la recherche, la nature transitoire et éphémère de l'implication du public (quelques minutes entre le moment de pose et le temps de prendre la photo), a imposé certaines difficultés pour recueillir les remarques et réflexions des participants. Pour pallier ces difficultés, une méthode de recherche plus flexible a été établie sur l'observation et des micro-trottoirs au cours desquels les participants ont été posés des questions courtes et ouvertes. En tant que chercheuse, j'ai suivi les artistes et participé à ces performances. Mon observation de ces interventions artistiques ainsi que les discussions avec le public m'ont amenée à dégager trois grands aspects de la performance et leur dimension affective : le jeu, les émotions et les formes sociales d'implication.

Le jeu

L'abord de la performance par le public fait ressortir très nettement le thème du « jeu ». En s'inscrivant dans la vie de tous les jours, le spectacle a rendu étrange le familier : les parcs et les coins de rues sont devenus des espaces de jeu, et la population était invitée à participer à cette transformation. Lors de la tournée du ZEP A 2, les participants ont évoqué avec enthousiasme leurs rencontres avec les artistes comme rencontres intrigantes, inhabituelles et inattendues. C'est le côté ludique de la performance qui a permis de faire changer les regards : la culture souvent perçue comme élitiste et réservée à certains, est devenue comme le dit l'un des participants « une chose facile, accessible et abordable ». Et ce sentiment fut partagé par beaucoup.

En dépit de son intérêt, le thème du jeu a souvent été sous-estimé dans les enquêtes, se voyant généralement renvoyé au monde de l'enfance. Néanmoins, les géographes se penchent de plus en plus sur le lien entre le ludique et le quotidien. Le jeu se caractérise par la liberté, l'ouverture d'esprit et l'expérimentation, plutôt que d'être défini par un ensemble d'actions précises (Stevens, 2007). Selon Woodyer (2012), jouer représente « une forme de prise de conscience et une façon d'être autrement ». En tant que tel, il possède un fort pouvoir de transformation. De ma propre observation et interprétation de l'attitude et des remarques des participants lors de nos échanges, le jeu s'est révélé être une autre forme d'implication dans *Le Musée*. En groupe, en famille, ou avec des étrangers, les participants se sont laissés embarquer dans le jeu, grâce aux « objets » et aux cadres de bois ainsi qu'aux penchant comique des artistes-photographes en blouse orange. Ceci ne fut pas pour autant garanti : les artistes ont parfois dû se démenner pour convaincre les passants, souvent réticents, qu'ils n'étaient pas là pour leur demander de l'argent ou leur vendre quelque-chose. Ainsi, l'énergie de la performance fut essentielle pour créer une atmosphère de jeu⁹ et révéler le potentiel de l'espace public en exploitant ses utilités non-fonctionnelles (se référer à Stevens, 2007). Les parcs, les rues, les trottoirs, les cours

9 Le livre de John Wright sur le théâtre physique, *Why is that so funny?* (2006) propose de nombreuses ouvertures pour explorer ces questions, en avançant en particulier la notion d'intensité et de « complicité » dans l'embarquement du public dans la performance.

d'immeubles sont devenus des musées fantasmagoriques, vivants. Ainsi que l'a fait remarquer l'un des partenaires du projet, « nous n'avons pas encore de maison de quartier, ce qui rend difficile la rencontre entre les gens. [Ce genre d'événements] contribue à donner « un caractère » au quartier. Et comme vous pouvez le constater, les gens viennent... » De cette façon, des petites interventions ont en quelque sorte permis de changer la vision des gens sur leur rapport quotidien au territoire.

Les émotions

Au fil de la tournée, j'ai également observé la notion de l'expérience émotionnelle qu'offraient les performances aux participants. Dans leurs entretiens, Les Cubiténistes se disent vouloir « apporter de la joie et du bonheur » et « être liés aux émotions des gens ». Si le jeu a donné une dimension énergique à la performance, *Le Musée* a également créé un espace de rencontres inattendues faisant naître une implication plus intime. Deux expériences en particulier montrent bien cette implication émotionnelle.

Un jeune couple s'approche du Musée et tourne un peu autour sans trop avoir envie de participer. Je commence à discuter avec eux quand le jeune homme, qui ne doit pas avoir plus de 22 ans, me dit qu'il a rompu les termes de sa liberté conditionnelle et qu'après l'audience qui doit avoir lieu demain, il pense retourner en prison. J'apprends que son amie, qui a sans doute le même âge, est à nouveau enceinte, après avoir fait deux fausses couches. Au bout de quelques minutes de conversation, le garçon me demande s'il peut faire une photo pour la donner en souvenir à son amie lorsqu'il retournera derrière les barreaux. Sur la photo, il tient un panneau sur lequel il a écrit à la main « I love Becki and bump » (j'aime Becki et son bidon).

Une autre fois, un jeune homme est resté avec nous pendant plusieurs heures et au beau milieu de la performance, il a appelé ses amis par Skype pour leur montrer le spectacle. C'était un migrant, récemment arrivé au Royaume-Uni et à cause de la barrière de la langue, nous n'avons pas beaucoup échangé. Mais j'ai malgré tout nous avons communiqué, et j'ai fait un signe de la main à sa famille et le spectacle a compté quelques participants de plus, ailleurs dans le monde.

Ces deux exemples, bien que spécifiques, montrent la diversité des interactions qui se sont produites autour du *Musée*. En tant que tels, ils attirent l'attention sur des aspects inattendus du lien émotionnel et intime créé par la nature inhabituelle et hors du commun de la performance. C'est cette implication émotionnelle qui semble avoir connecté de nombreux participants (amis, famille, etc.) entre eux dans un élan de partage. Pour l'un d'entre eux, « lorsqu'ils ont accroché toutes les photos, j'ai trouvé que cela était très beau. J'ai vraiment été ému. Et je me suis dit : 'c'est à l'image de la communauté' ». Les photographies ont immédiatement déclenché des commentaires et des discussions parmi les personnes qui scrutaient les têtes, les poses et pointaient du doigt les visages familiers (les leurs ou ceux des autres). Ce côté « représentation » de la performance a été important pour activer en plus et retenir le lien profond qu'elle a établi avec la communauté.

La dimension sociale

En dépit de l'implication fugitive et éphémère de la population dans *Le Musée*, la performance semble avoir contribué à créer des moments de sociabilité et de convivialité. Dans son travail sur le jeu, le sociologue français Henri Lefebvre (1996) a affirmé que le fait de jouer génère un espace-temps à part dans lequel se déroulent une logique et des relations sociales qui lui sont

propres. Ainsi, *Le Musée* s'est caractérisé par la singularité des formes d'implications sociales qu'il a vues naître. La performance a momentanément rassemblé des familles, des amis, des groupes de passants, dans des instants de « vivre ensemble » éphémère, immortalisés par les photographes.

Un aspect ludique évident de la sociabilité est également ressorti des ateliers organisés par la compagnie. Ces ateliers prenaient pour base le concept des « objets » du *Musée* pour l'adapter à la construction d'un décor qui serait installé dans toute la ville à l'occasion des festivals de Peterborough et Great Yarmouth. Trois artistes locaux ont rejoint les Cubiténistes pour diriger les ateliers auprès de différentes associations. Au total une centaine de personnes a pris part aux ateliers qui se sont principalement déroulés dans deux établissements scolaires secondaires. Par ailleurs, d'autres sessions se sont notamment tenues en partenariat avec un foyer de jeunes personnes sans-abris, un groupe d'artistes (adulte) et un groupe autogéré d'usagers de service de santé mentale. Les artistes ont fait le choix des thèmes pour les installations, reprenant leur univers absurde et insolite : les yeux et les bouches pour Peterborough, et un bord de mer éclectique pour Great Yarmouth, et Les participants aux ateliers étaient invités à prendre part à peindre l'installation.

Plusieurs thèmes-clés ont fait leur apparition pendant les entretiens menés au cours des ateliers : le côté matériel et physique de l'implication, les sessions de peinture elles-mêmes, la texture des peintures sur les plaques correx ; l'envergure de l'effort créatif requis, en terme d'ambition, pour produire une installation qui se destinait à habiller la ville ; la nature méthodique du travail répété, consistant à peindre panneau après panneau dans un délai très court pour réaliser cette ambition. De nombreux participants ont affirmé avoir apprécié ce sentiment d'être ensemble et de peindre ensemble, liés dans cette création collective par une sorte de « travail à la chaîne ». La créativité des participants semble également avoir été stimulée par l'échéance et l'enjeu. Pour l'un des artistes qui a accompagné le projet, « certains participants se sont révélés. Ce fut très agréable de les observer faire preuve d'audace (...) et finir par produire de belles œuvres. »

Tous les participants ont parlé d'attendre avec une véritable excitation de voir leur œuvre transformer la ville. Pour l'un d'entre eux, « [nous avons] participé au montage de la scène, à réinventer la ville. Je suis ravi que [les autorités locales] impliquent la population locale ». Les ateliers ont donc permis de créer un lien entre la population et le territoire, et effectivement, de nombreux participants aux ateliers qui n'avaient jamais mis les pieds dans l'un ou l'autre des festivals auparavant, ont affirmé qu'ils viendraient y voir leur travail en famille ou entre amis¹⁰.

Le décalage dans les rencontres d'arts de la rue

Cette présentation du programme de « tournées et rencontres » a permis de dégager trois aspects de la performance : l'aspect ludique, l'aspect intime et l'aspect social. Il est ici suggéré que ces trois aspects naissent du décalage (dans son premier sens) produit par la rencontre qui s'opère entre les artistes, la population et le territoire. Le premier sens du décalage renvoie à une performance qui perturbe de manière ludique la vie quotidienne, par l'intervention d'artistes dans la rue. La performance offre un moment décalé, brouillant la réalité avec l'imaginaire. La nature interculturelle du programme donne encore plus d'ampleur au décalage en raison de la différence de langue et de culture qui participe de cette confusion pleine d'humour. Le décalage est une astuce de jeu qui s'intègre dans l'interaction avec le public. Le

10 Bien qu'il ait été impossible de garder la trace de chacun, j'en ai aperçu dix participants dans la foule des week-ends de festival, en compagnie de leurs amis et de leurs familles.

sens et la signification imprévisible de l'événement se révèle peu à peu dans les moments de rencontres entre les artistes et le public, et entre les spectateurs eux-mêmes. Bien entendu, il y aura autant de réactions à la performance que de personnes différentes. Cependant, le décalage apparaît comme un concept permettant de poser un cadre sur l'expérience vécue par le public pendant la performance ; une expérience à la fois intimement personnelle et intensément partagée. Le décalage peut aussi permettre aux spectateurs de réfléchir à leur identité, à la communauté et au sens du territoire. On peut également analyser les ateliers par le prisme du décalage, comme une exploration de la créativité collective à travers une implication matérielle dans un processus de création artistique. Par le biais des ateliers, les participants ont pu faire partie du décalage visant à habiller la ville pour le festival.

Jusqu'à présent, la recherche dans le domaine des arts de la rue s'est concentrée en grande partie sur la dimension politique et radicale de la performance. L'introduction du décalage pour encadrer ces rencontres est une façon d'attirer l'attention sur d'autres formes d'interactions qui laissent la place au jeu et à la frivolité, dimensions souvent négligées mais toutefois inhérentes et essentielles au vivre ensemble. Les performances présentées dans cette étude ont des ambitions qui sont plus modestes que porteuses de transformation complète ou d'utopie. Mais ces modestes ambitions ouvrent une autre direction pour développer la pratique des arts de la rue. Ces formes différentes d'implication peuvent servir de pistes simples mais néanmoins percutantes pour l'établissement de politiques culturelles nouvelles.

Second décalage : la notion d'implication de la population

Si l'on peut considérer que le potentiel productif du décalage pour le public a été démontré au cours des interventions artistiques mises en place, l'expérience d'observation participante m'a permis de découvrir qu'il existait aussi une tension relative à la création artistique. Cette tension s'est avérée particulièrement palpable dans les différentes significations et objectifs prêtés par les membres du réseau aux notions « d'implication de la population », de « rencontre » et de « participation ». Ainsi, ce second sens du décalage nous amène à analyser la production culturelle, ses structures et son organisation propre. .

De prime abord, ces notions ont un caractère positif qui semble aller de soi, symbolisant la volonté d'organiser des rencontres sensibles entre les artistes et le public. Cependant, les entretiens avec les partenaires du ZEP A 2, les artistes et les associations locales ont permis d'identifier de nombreuses interprétations, portées, objectifs et attentes pour chacun des termes employés. Il est nécessaire de le comprendre pour cerner les effets (intentionnés ou non) des différents aspects de l'action culturelle et le résultat sur le terrain. Autrement dit, ce que l'on cherche à démontrer ici, c'est que « l'efficacité » sociale et culturelle des arts de la rue dans le cadre d'actions mises en place auprès d'une population locale dépend de l'interprétation de professionnels (y compris artistes et producteurs) dont les priorités et l'emploi des mots sont souvent différents.¹¹ Il est également suggéré que ces interprétations sont liées au tournant social qui s'est opéré dans la pratique artistique et culturelle et, plus largement, aux spécificités des contextes culturels français et anglais. . La théorie du décalage permet de poser un cadre sur l'analyse de ces effets.

11 Tlili développe un argument similaire dans son rapport sur la façon dont le concept « d'intégration sociale » a été inclus dans la politique des musées au Royaume-Uni (2008), en se basant notamment sur le point de vue sociologique de Goffman (1990).

Si l'on considère que l'implication de la population constitue aussi une pratique organisationnelle, un décalage dans la compréhension des termes évoqués influe sur l'organisation même de ce type de projets. Toutefois, en lieu et place d'une analyse détaillée des actions individuelles du programme de « tournées et rencontres » du ZEP A 2 mise en place dans les trois régions du Royaume-Uni, il apparaît plus pertinent de se pencher sur les divergences observées selon les tendances, et sur la façon dont celles-ci se rapportent à des questions plus vastes de politique culturelle. Cette approche me permettra par la suite cette étude en relation avec ces débats en dernière partie du rapport. Les entretiens et l'observation de ce projet, rapporté ci-dessous, ont permis d'entrevoir un ensemble des multiples paramètres du programme « tournées et rencontres » du ZEP A 2.

Le but du programme pour les partenaires culturels anglais était de faire venir de nouveaux publics, issus de groupes que l'on considérait peu impliqués voire exclus de la culture. C'est ce qu'a exprimé l'un d'entre eux : « le but des actions de rencontre est de créer un lien avec la population, et la culture permet cela (...) Il s'agit de rassembler des gens différents et de tous âges. Faire découvrir aux gens des choses nouvelles, des choses dont ils sont parfois isolés. De changer quelque chose dans leur vie. » Pour ce partenaire, l'implication de la population par le biais de la culture a une fonction expressément sociale. Par ailleurs, ce projet s'intégrait dans leur ambition de promouvoir des festivals accessibles à tous et de voir la population s'approprier ces événements. Si dans une certaine mesure ceci semble s'être produit, par exemple lorsque des participants aux ateliers se sont rendus au festival pour la première fois, plusieurs partenaires anglais ont pointé dans leurs entretiens que dès le départ, la composante d'implication de la population du projet avait potentiellement été limitée en raison de la très courte durée du projet qui rendait impossible une consultation et un engagement approfondis de la population. C'est en effet une critique qui est assez souvent portée aux projets revendiquant un véritable engagement de la population locale mais qui s'avère en réalité purement symbolique.

De nombreuses associations et partenaires locaux ont considéré que l'opportunité de travailler avec des artistes français était la bienvenue, mais ils ne l'ont pas nécessairement planifiée dans leur propre organisation. Comme le dit l'un des partenaires : « les centres culturels ont besoin de savoir les choses en avance, ne serait-ce que pour planifier son équipe sur un samedi ou un dimanche, pour inclure l'événement dans son programme et le promouvoir. » Souvent invisible et rarement reconnu (y compris dans les publications de recherche), ce travail avec la population locale requiert pourtant une préparation et une organisation de fond très concrète, notamment dans tout le travail préalable et en amont de création de partenariats pertinents. En effet, un partenariat monté à la va-vite pour des résultats immédiats a toutes les chances de réduire la force et l'impact de l'intervention artistique, et risque la déception de tous.

Ainsi que cela a déjà été évoqué, les participants au projet en ont tous retiré une expérience positive. Malgré cela, si l'on considère leur implication d'un point de vue théorique, la participation active des individus au processus artistique fut en réalité limitée. Dans le cas du *Musée*, on peut considérer que l'implication des participants s'est restreinte à l'interaction avec un spectacle déjà conçu. De la même façon, au cours de l'atelier, les paramètres d'implication étaient déjà largement préétablis (tant pour la forme artistique que pour le sujet). La participation a plus été envisagée en termes de l'œuvre artistique qu'en termes de la population.

Les artistes engagés dans les tournées ont fait remarquer qu'en dépit des nouveaux publics touchés par les performances proposées, de leur propre perspective les tournées ne pouvaient pas être considérées comme de véritables actions d'implications de la population, qui auraient requis un travail de fond plus long. Selon eux, il était également nécessaire de faire une distinction entre la performance en tant qu'art participatif (comme dans le cas du *Musée*, et d'autres performances de rue), et les projets artistiques d'engagement social développés au sein d'une communauté. De plus, les artistes ont souligné la nécessité de faire appel à un médiateur culturel dans le cadre des projets à visée sociale, notamment lorsque l'intervention artistique

est de courte durée et dirigée par une structure culturelle. Néanmoins, le modèle mis en place pendant les ateliers du ZEP A 2, mobilisant des artistes locaux pour intervenir avec les compagnies françaises, offre une approche qui pourrait permettre aux projets les plus courts de s'ancrer un peu plus dans la population locale.

De ce fait, les recherches menées sur le terrain ont permis de révéler les différents sens, rôles et buts liés au programme de « tournées et rencontres ». Ainsi, c'est dans la sémantique que se situe le second sens du décalage, au sens du glissement, de l'écart qui s'opère dans le langage et la traduction, abordant ainsi la différence dans la signification, l'attente et l'intention que l'on attache aux mots. Peu à peu, on remarque un manque de clarté entre les partenaires au sujet des différents objectifs du projet : était-ce un événement voué à se dérouler au sein de la communauté ou dont le but était d'attirer de nouveaux publics aux événements culturels? Était-il question de transmission artistique, d'intervention ou de collaboration ? Voulait-on répondre aux besoins d'une population ou revendiquer un travail artistique d'auteur?

Ces questions sont pertinentes si on veut envisager sérieusement l'engagement des artistes et des structures culturelles à travailler au local. Il est à mon sens crucial de débattre, analyser et comparer avec un regard critique ces actions et événements dans leur dimension participative. Ici, je parle moins des formules permettant la participation des individus (en ce sens, les travaux de Mason, 1992, Cohen-Cruz, 1998 et White, 2013, donnent matière à réfléchir), que de la mise en place d'une dynamique et d'une éthique de l'action culturelle dans les territoires. Cependant, à présent il n'existe aucun critère clair pour l'évaluation de l'impact social des interventions d'arts de la rue comme par exemple les termes et les indicateurs de l'implication, l'évaluation des modèles de collaboration, ou la façon de décrire l'implication sur le long terme (un travail à la fois logistique et émotionnel). Ce manque de clarté, très peu souvent reconnu, peut prêter à confusion sur le rôle des artistes, des producteurs culturels et du public lors des interventions artistiques. Le deuxième sens du décalage renvoie aux contradictions et tensions qui peuvent diminuer les possibilités pour l'implication de la population, ou bien exagérer ses propositions d'impact.

Pour l'une des personnes interrogées, « il manquait [au projet] un moyen de communication entre les partenaires ». Mais le cœur du problème n'est pas juste la question de la communication dans la gestion de projet, il faut également éclaircir les valeurs, normes et conceptualisations des paramètres de l'implication telles qu'elle est entendue dans les projets comme ZEP A 2. Comme je l'ai déjà fait remarquer précédemment, la conceptualisation de l'implication diffère d'un acteur à l'autre en fonction de sa situation et de ses intérêts. En conséquence, la communication repose aussi sur la nécessité de traduire les différents modes d'opération. Pour comprendre cette tension latente, il faut en premier lieu prendre du recul et s'intéresser à la question du tournant social dans la culture, et plus largement aux politiques culturelles mises en œuvre dans les deux contextes très différents de la France et du Royaume-Uni. Ce rapport se poursuit par l'étude de ces deux questions.

Le tournant social dans la culture

Le concept de la « participation » est une question qu'on retrouve au centre des théories sur l'histoire de l'art contemporain.¹² L'évolution de la pratique artistique participative durant le 20ème siècle a progressivement mis le spectateur en position de collaborateur artistique, rompant ainsi avec les modèles existants de consommation artistique passive. En histoire de

12 Ne doit cependant pas être confondu avec des dossiers plus sociologiques sur la « participation à la culture ». Voir par exemple l'Eurobaromètre399, « Accès et participation à la culture » de la Commission Européenne (2013)

l'art, cette étape constitue ce que l'on appelle le « tournant social ». La question a été très largement traitée (Bourriaud, 1998, Kester, 2004 et Bishop, 2012), et en la matière, on parle désormais d'esthétique participative et de pratique sociale, de communauté, d'art engagé, d'intervention ou collaboratif (Frieling, 2008). Dans les études du théâtre et de la performance, on a également reconsidéré les modes de mise en scène de l'espace urbain ainsi que la façon de développer les publics (McConachie, 2011; Jackson, 2011; White, 2013). Dans les deux cas, la participation est utilisée pour la construction d'un art qui est une expérience à la fois artistique et sociale.

Il existe deux grandes distinctions à faire lorsqu'on parle de tournant social : l'art participatif et les projets artistiques participatifs. Ce qui place d'un côté la participation dans l'art contemporain (ou art participatif) et de l'autre, les projets collectif à caractère social mis en place au sein d'une population locale. Dans l'art participatif, l'objectif reste d'aboutir à une œuvre d'art, qui sera reconnue par les institutions d'art en tant que telle et critiquée d'un point de vue artistique par ses pairs. Le projet artistique participatif, quant à lui, s'intéresse plutôt au processus, par l'établissement de critères éthiques notamment en matière de méthodes et de partenaires de travail, et tend à minimiser l'importance de l'esthétique, considérant que sa valeur réside dans l'expérience vécue par les participants. Le résultat artistique est mis de côté, et on s'intéresse aux questions sociales en y apposant un discours éthique et morale explicite. Selon Claire Bishop, historienne de l'art contemporain (2010), une telle distinction révèle la difficulté fréquente de rendre compatibles le jugement social et le jugement artistique. Ceux-ci s'établissent même sur une série d'oppositions binaires : entre l'artiste et la communauté, l'intérêt privé et l'intérêt public, l'expression créative et l'implication sociale, la pratique contre la politique culturelle, etc. Et malgré les très fortes critiques qu'on peut porter à ce dualisme réducteur, ces oppositions persistent dans le discours. Claire Bishop le résume ainsi : « Tous les débats et tables rondes sur l'art engagé et participatif se heurtent à cette impasse. D'un côté, il y a des artistes, conservateurs et critiques pour lesquels un bon projet répond à un appel à la conscience d'améliorer la société, prenant le relai de l'institution publique en échec. D'un autre, il y a des artistes, conservateurs et critiques qui considèrent que l'on porte un jugement sérieux sur le travail de l'artiste en tant que tel, à la fois dans son contexte d'origine et au-delà ». Autrement dit, il apparaît une relation antinomique entre l'expression artistique et la fonction sociale de l'art.

Les arts de la rue, dont le développement est passé par la pratique expérimentale dans la sphère publique, permet de nuancer ces débats. Les stratégies de participation sont établies à partir de la dynamique entre l'œuvre et le public et de son intégration dans un environnement urbain. Les arts de la rue interviennent dans le quotidien, et le public, par sa participation, fait partie intégrante de l'événement. Selon l'un des artistes intervenants, « notre créativité d'artistes est nourrie par la curiosité du public ». Ainsi, la motivation qui pousse les artistes à sortir hors les murs et poursuivre leur pratique dans la rue tend à être soutenue par une revendication partagée de stimuler le public de façons tout à fait diverses : c'est-à-dire le divertir, le heurter, le déranger, le régaler et le pousser à la réflexion.

Cependant, certaines hypothèses à l'égard du « public » dans les arts de la rue persistent. Leur effets sont paradoxaux et compliquent un peu plus le débat de l'art et du travail social (voir Blet et coll., 2012). Tout d'abord, le seul fait que l'intervention ait lieu dans l'espace public ne garantit ni l'accès, ni l'implication. Des études le montrent : il existe de nombreuses barrières (sociologiques, culturelles ou symboliques) et le public touché n'a pas toujours le soi-disant « capital culturel » (comme théorisé par Bourdieu, 1990), pour participer à la performance. Ensuite, ces hypothèses revêtent un caractère plus problématique et condescendant, en particulier lorsque l'on sous-entend par « rencontre » que la culture est une chose que l'on transmet d'en haut, plutôt qu'une chose vivante. Ces tensions renforcent l'idée qu'il faut clarifier le vocabulaire employé pour parler de l'implication de la population dans le cadre de la mise en place de projets artistiques au sein d'une communauté.

Outre les considérations artistiques, il est aussi important de prendre en compte le contexte transculturel franco-anglais du programme et les références politiques et culturelles de chaque pays, qui influent sur la signification du décalage. Il apparaît donc nécessaire de passer brièvement en revue ces contextes en se penchant plus particulièrement sur le contexte britannique dans lequel s'est déroulée cette étude.

Le contexte politique

Le développement des infrastructures dédiées aux arts de la rue en France est bien plus considérable qu'au Royaume-Uni. Ceci serait le résultat de politiques culturelles favorables, du moins jusqu'à la fin des années 1990, et à la décentralisation de la culture en France (Gaber, 2009). À l'époque, l'engagement très important du Ministère de la Culture a permis le développement d'infrastructures institutionnelles, avec notamment la désignation de neuf Centres Nationaux des Arts de la Rue destinés à accompagner le développement des arts de la rue et des artistes. Ces « lieux de fabrique » ont été mis en place avec l'appui des autorités locales afin de fournir un soutien et des ressources aux artistes pendant le temps de leur travail de création. Pendant toutes ces années, le secteur s'est professionnalisé, avec la création notamment du statut des « intermittents du spectacle » qui lui a conféré une reconnaissance et une certaine autonomie.¹³ Les arts de la rue occupent désormais en France une place prééminente dans le paysage culturel local et national.

Au Royaume-Uni, de telles infrastructures sont beaucoup plus rares. Au cours des plus récentes années, les politiques officielles ont intégré les arts de la rue comme des outils de l'action culturelle (Arts Council England, 2008). C'est ainsi que les notions de participation et d'implication de la population se sont imposées comme les principes fondamentaux de la politique culturelle (tant dans les politiques de gauche que dans les politiques de droite). De plus en plus, au milieu des débats politiques sur les institutions publiques, sur l'engagement civique et la citoyenneté, les artistes et les agences culturelles ont été appelés à participer à des programmes soutenus par l'état et ont été stratégiquement positionnés dans un rôle civique. Le discours sur le financement de la culture fait donc appel aux notions d'accès, d'implication et de participation, dont les modes opératoires ont été redéfinies avec un objectif de développement local, de cohésion sociale, de tourisme et de l'amélioration du milieu urbain (Landry et coll., 1996). Les projets mis en place dans ce cadre sont généralement conçus pour donner l'opportunité aux participants de développer leurs compétences et leur confiance, l'accent étant mis sur le processus, notamment en matière de consultation et de prise de décision par la population. En ce sens, les activités artistiques sont utilisées pour créer du lien au sein de la population, attribuant à l'artiste le rôle de médiateur, pour promouvoir des notions (privilegiées) de territoire et d'identité. Avec le temps, les artistes et les agences culturelles ont appris à travailler de cette façon, une réponse pragmatique et circonstancielle. Ou à l'inverse, comme le déplore certains observateurs (y compris des artistes), l'abandon des fondements démocratiques et contestataires de la culture marque un déclin de la forme artistique, recrutée par cooptation par les programmes gouvernementaux, et une disparition de son essence politique en faveur du statu quo. On peut souligner ici certaines critiques qui font remarquer de

13 Depuis 1968, il existe en France un régime social spécifique aux personnes travaillant dans l'industrie du spectacle. Dans le cadre de ce régime, une personne travaillant dans le secteur culturel doit travailler environ 520 heures pour pouvoir bénéficier de l'allocation d'intermittence. Ce régime particulier reconnaît le caractère saisonnier du travail dans l'industrie culturelle. La situation de ces professionnels n'en reste pas moins précaire, et les récentes tentatives de réformes de ce régime (incluant généralement des réductions budgétaires) ont provoqué de nombreuses grèves et manifestations.

manière très pertinente que le contrôle social et le discours politique ambiants ne coïncident que trop bien avec une volonté néolibérale affichée de remplacer des services publics par des artistes à l'initiative de solutions entrepreneuriales créatives (lire à ce sujet Harvie, 2013). On le retrouve dans le discours du gouvernement sur la rénovation urbaine, le tourisme et le développement économique que l'art seul ne suffit plus, et qu'il doit produire des résultats dont on peut mesurer de manière quantitative le retour sur investissement et d'autres valeurs liées au marché.

Il est impossible d'approfondir cette question dans ce rapport, et on peut craindre que la présentation très (trop) brève de ces deux contextes nationaux ne donne une vision trop simplifiée de la situation. Toutefois, l'observation et l'analyse des événements et réunions du ZEP A 2 ont permis de refléter ces deux philosophies distinctes. Du côté britannique, on observe une tendance à accepter l'instrumentalisation de la culture dans des projets locaux, alors que les Français semblent s'attacher plus à l'indépendance artistique. Cette divergence, ou décalage, explique également la différence de catégorisation des performances dans le cadre du programme de « tournées et rencontres », soit comme projet collectif autour d'une activité créative facilitée par des artistes, soit comme initiative artistique intégrant une approche participative de la performance.

Les perspectives et les difficultés liées au décalage

De manière fondamentale, pour la communauté artistique, la nature de « l'implication » de la population dans des projets locaux (en particulier si ceux-ci sont financés par des fonds publics) soulève des interrogations complexes qui se doivent d'être prises en compte. Les responsables de projets, artistes, producteurs artistiques, et chargé de politique culturelle doivent se poser la question du sens de l'art et de son but social dans le contexte socio-politique qui accueille le projet, et de la dynamique éthique de la relation entre l'artiste et le participant. Négliger ces questions risque de desservir les objectifs définis de la rencontre entre les artistes et la population.

Il apparaît comme impératif que la question de l'implication soit débattue en amont afin de s'assurer que toutes les parties (y compris les artistes) partagent la même définition de l'implication dans le contexte précis du projet. Ces discussions ne doivent pas exclure les partenaires locaux, afin d'assurer la force et l'authenticité du partenariat. D'un point de vue pratique, elles doivent également aborder les questions de ressources et de temps afin de garantir que le projet bénéficiera de moyens adéquats. La question de la médiation, enfin, doit être traitée : qui doit assumer ce rôle ? Et comment soutenir ce travail ?

En invitant à prendre la question de l'implication au sérieux, je ne soutiens pas que le travail artistique doit occuper une place de second plan, ni que ces projets doivent être exclusivement participatifs. Mais ce qui, pour moi, se dégage du cas précis du ZEP A 2, c'est la nécessité d'analyser les tensions qui existent à la fois dans la théorie et dans la pratique. Selon Claire Bishop, qui se réfère elle-même à Félix Guattari et Jacques Rancière, le but n'est pas d'incorporer ou réconcilier l'art et le social, mais d'imaginer « des cadres alternatifs permettant de penser l'artistique et le social dans le même temps » (Bishop, 2010). Ce rapport propose une théorie de l'implication basée sur la notion de décalage qui aborde la complexité, la nuance et la contradiction. Ce modèle offre la base d'une nouvelle grammaire pour une réflexion critique sur l'implication artistique et la notion d'engagement social dans les arts de la rue. C'est un décalage qui ne constitue pas une rupture mais qui permet plutôt de positiver le déséquilibre et l'indéterminé.

Conclusion

Dans ce rapport, le programme de « tournées et rencontres » du ZEPa 2 a servi de cas d'étude pour problématiser la notion « d'implication » (« community engagement » en anglais) dans les projets d'arts de la rue mis en place au sein d'une communauté. En première partie, j'ai décrit l'atmosphère émotionnelle et l'intensité collective qui entoure chaque performance. Ces caractéristiques de la performance sont le résultat d'un décalage ludique qui donne la possibilité aux participants de réfléchir sur leur identité, leur communauté et le sens du territoire. Ensuite, j'ai dirigé l'analyse vers les modalités de la production culturelle, afin de mettre en lumière les divergences relatives à l'idée et à la définition de l'implication de la population ayant accompagné le programme.

Le concept de décalage proposé dans ce rapport donne un cadre théorique pour l'étude de ces effets. Il permet de faire l'examen de l'impact des interventions d'arts de la rue sur les populations locales et les territoires. Le décalage pose un cadre pour comprendre, articuler et évaluer l'efficacité (à la fois affective et effective) de l'implication de la population dans les arts de la rue. Cela demande aussi qu'on éclaire constamment les paramètres de l'implication de la population (modalités, conciliation et pratique). Le décalage élucide les formes existantes et latentes de la performance (y compris son interaction avec les publics et l'espace), défiant et élargissant notre connaissance de la culture et du rôle de l'art contemporain.

En analysant le ZEPa 2, ce rapport se situe dans le domaine, encore émergent, de la recherche sur les arts de la rue et apporte un commentaire critique qui contribue au débat sur la pratique de la performance artistique dans l'espace public (Jackson, 2011; Bishop, 2012, McAviney, 2013). Shannon Jackson, qui a elle-même mené des recherches sur les projets artistiques participatifs, a appelé à « mettre l'accent sur les politiques d'infrastructures de la performance artistique » et à développer une pratique d'art qui « rejoint le discours établi de perturbation et de dématérialisation à un discours qui porte aussi intérêt sur la sustentation, la coordination et la rematérialisation. » (Jackson, 2011). En réponse à cet appel, la théorie du décalage vise à proposer un vocabulaire pour la recherche *et aussi* un concept applicable à la pratique

Redéfinir la performance en ces termes nécessite également que nous changions la façon dont nous entendons le mot « impact », qui est une dimension fondamentale de la politique culturelle. L'étude du ZEPa 2, en tant que programme transfrontalier anglo-français d'échange artistique, permet également d'aborder la question de la politique culturelle à un niveau européen. Comme le démontre ce rapport, les actions artistiques transnationales se basent sur la traduction, à la fois des modes opératoires et, de façon plus prosaïque, de la langue. La langue est l'une des premières façons d'aborder l'Europe, et les projets culturels européens doivent frayer un chemin parmi toutes les langues européennes afin d'établir un langage commun, ce à quoi peut contribuer la traduction.¹⁴ Mais quelle sorte de traduction ? Ainsi que l'a démontré la Zone Européenne de Projets Artistiques, les programmes interculturels permettent de créer de nouveaux modes de travail (lire le papier de Lee à ce sujet). Pour y répondre, la traduction doit se réinventer et prendre en considération la question de l'appropriation, de l'échange et de l'amalgame, sans pour autant assimiler la différence au point de la faire disparaître dans des approximations linguistiques. Le présent rapport se propose comme un début de réponse à cette question en utilisant le terme « décalage » dans sa version anglaise et dans sa version française.

14 Ce thème a été traité dans une série d'articles faisant l'objet d'une édition spéciale de Transversal Texts intitulée « une communalité qui ne peut pas parler : Europe en traduction » (2013). <http://eipcp.net/transversal/0613>

La ZEPA 2 a permis de faire apparaître un autre terme important. Il s'agit du mot « traces », qui s'avère cette fois-ci être le même en français et en anglais. Les traces sont ce qu'il reste des événements une fois que ceux-ci se sont terminés : des marques, des fragments, et autre indications que quelque chose a existé ou s'est passé à un endroit. En effet, les interventions d'arts de la rue portent en elles-mêmes l'éphémère : elles sont conçues pour secouer un espace, puis disparaître le moment d'après. Les effets de ces interventions sont imprévisibles. Mais les interventions d'arts de la rue ont aussi la capacité à laisser derrière elles une mémoire partagée (on retrouve cette assertion dans d'autres papiers de recherche, voir notamment Haedicke, 2013). La notion de traces rejoint de manière poétique le premier sens que nous avons prêté au décalage (lié à une notion d'émotion). Elle se rapproche également du second sens du décalage, dans son intention cette fois-ci, c'est-à-dire dans sa volonté (parfois embrouillées et contestée) d'avoir un impact. Le projet de la Zone Européenne de Projets Artistiques laisse aussi derrière lui des traces plus tangibles de son existence : dans une des villes où il a été mis en place, un musée local a affiché toutes les photographies de ses habitants-participants et a invité ceux-ci à venir récupérer les leurs après l'exposition. D'une certaine façon, cette action a contribué à recréer le moment de socialité vécu lors de la performance, et en tant que traces matérielles, les photographies ont joué un rôle dans la production d'une mémoire collective partagée. L'évaluation de l'impact à plus long terme des arts de la rue au travers de ses traces, matérielles et immatérielles, présente un important enjeu pour les futures recherches.

Parler de traces, de jeu et de décalage, comme il a été fait au long de ce papier, ouvre la voie pour une nouvelle façon d'envisager la feuille de route culturelle, en particulier lorsqu'on parle d'impact. Depuis des décennies, cette feuille de route s'est contentée d'appliquer des méthodes instrumentales pour évaluer les projets mis en œuvre. Il est pour l'instant difficile d'inscrire à un plus haut niveau l'expérience sociale ou la dimension ludique mis en lumière par ce rapport. Ainsi, les projets comme la Zone Européenne de Projets Artistiques 2 revigorent la question de la culture dans une Europe créative. La ZEPA 2 est autant un projet à célébrer pour son travail transnational de promotion des arts de la rue ; autant elle donne matière à réfléchir et débattre, à savoir : la communauté, l'implication, la performance et la traduction. Pour conclure, ce papier même propose une invitation : une invitation à continuer à penser et à ressentir le décalage pour accéder un nouvel imaginaire et un nouveau langage pour traduire l'impact de la l'art et de la culture.

Références

- Andrew, « Time zones and jetlag: the flows and phases of world cinema », in N. Durovicová et K.E. Newman (dir.), *World Cinemas, Transnational Perspectives*, New York et Abingdon, Routledge, 2009, p.59-90.
- Arts Council England, *New Landscapes: Outdoor Arts Development Plan 2008-2012*, Londres, 2008
- Bersani, L., *The Freudian Body: Psychoanalysis and Art*, New York, Columbia University Press, 1986.
- Bishop, C., *Participation and Spectacle: Where Are We Now?*, en téléchargement sur le site « Die Klau Mich Show », dieklaumichshow.org/pdfs/Bishop.pdf, 2010
- Bishop, C., *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londres & New York, Verso Books, 2012
- Blet, M. et al., *Les arts de la rue, des arts de la relation*, Les Brèves de Stradda, 2012
- Bourdieu, P. et Darbel, A., *L'amour de l'art : Les musées et leur public*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1966
- Bourriaud, N., *L'esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presse Du Réel, 1998
- Cohen-Cruz, J. (dir.), *Radical Street Performance: An International Anthology*, Abingdon, Routledge, 1998.
- Commission Européenne, *Accès et participation à la culture*, Bruxelles, Commission Européenne, 2013
- Edwards, B.H., *The Practice of Diaspora: Literature, Translation, and the Rise of Black Internationalism*, Cambridge (Massachusetts), Presses universitaires de Harvard, 2003.
- Flavell, J.H., *The developmental psychology of Jean Piaget (The university series in psychology)*, Princeton (New Jersey), D Van Nostrand, 1963.
- Foster Kate et Hayden Lorimer, « Cultural Geographies in Practice. Some Reflections on Art-Geography as Collaboration », *Cultural Geographies*, 2007, vol.14, n° 3, p. 425-432.
- Frieling, R., *The Art of Participation: 1950 to Now*, Thames & Hudson, 2008.
- Gaber, F., *40 ans d'arts de la rue*, Paris, ici & là, 2009.
- Galtung, J., « Structure, culture, and intellectual style: An essay comparing saxon, teutonic, gallic and nipponic approaches », *Social Science Information*, 1981, vol.20, n° 6, pp.817-856.
- Goffman, E., *La Mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1973.
- Haedicke, S.C., *Contemporary Street Arts in Europe: Aesthetics and Politics*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire & New York, Palgrave Macmillan, 2013.
- Harvie, J., *Theatre and the City*, 1ère édition, Houndmills, Basingstoke, Hampshire & New York, Palgrave Macmillan, 2009.
- Harvie, J., *Fair Play - Art, Performance and Neoliberalism (Performance interventions)*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013.
- Hawkins, H., « Geography and art. An expanding field Site, the body and practice », *Progress in Human Geography*, 2013, vol.37, n° 1, p.52-71.
- Jackson, S., *Social Works: Performing Art, Supporting Publics*, 1ère édition, New York, Routledge, 2011
- Kershaw, B., *The Politics of Performance: Radical Theatre as Cultural Intervention*, London, Routledge, 1992.
- Kester, G.H., *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, Berkeley, University of California Press, 2004.
- Landry, C., Greene, L., Matarasso, F. and Bianchini, F., *The art of regeneration. Urban renewal through cultural activity*, Stroud, Comedia, 1996.
- Lefebvre, H., *Writings on Cities*, Oxford, Blackwell, 1996.

- Mar, P. and Anderson, K., « Urban Curating The 'Interspaces' of Art Collaboration in Western Sydney », *Space and Culture*, 2012, vol.15, n° 4, p.330-343.
- Mason, B., *Street Theatre and Other Outdoor Performance*, Taylor & Francis, 1992
- Massey, D. and Rose, G., *Personal Views: Public Art Research Project*, 2003
- McAvinchey, C. (dir.), *Performance and Community: Commentary and Case Studies*, A&C Black, 2013.
- McConachie, B., *Engaging Audiences: A Cognitive Approach to Spectating in the Theatre*, New York; Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011 [2008]
- Stevens, Q., *The Ludic City: Exploring the Potential of Public Spaces*, New York, Routledge, 2007.
- Tlili, A., « Behind the Policy Mantra of the Inclusive Museum: Receptions of Social Exclusion and Inclusion in Museums and Science Centres », *Cultural Sociology*, 2008, vol.2, n° 1, p.123-147.
- Vassileva, I., « Who am I/who are we in academic writing? », *International Journal of Applied Linguistics*, 1998, vol.8, n° 2, p.163-185.
- Ventola, E. and Mauranen, A. (dir.), *Academic Writing: Intercultural and textual issues*, John Benjamins Publishing, 1996.
- White, G., *Audience Participation in Theatre: Aesthetics of the Invitation*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013.
- Woodyer, T., « Ludic geographies: not merely child's play », *Geography Compass*, 2012, vol.6, n° 6, p.313-326.
- Wright, J., *Why Is That So Funny?: A Practical Exploration of Physical Comedy*. London, Nick Hern Books, 2006.
- ZEPA 2, plaquette en téléchargement sur le site de la Zone Européenne de Projets Artistiques, <http://www.zepa2.eu/press.html?lang=fr>, 2013