

***Processus de création en collectif :  
postures, compétences et parcours tout au long de la vie***

***Études de cas comparatives sur les typologies de collectifs et les profils des praticiens à la  
MPAA et l'évaluation des dispositifs au sein de la compagnie S-Composition***

**MEMOIRE**

**Master de Sciences humaines et sociales, mention Culture et Communication  
parcours**

**« Éducation Artistique et Culturelle, Idéation, Dynamiques et Publics, Interactions et Transmissions »**

**Stéphane Grosclaude**

**Institut national supérieur de l'éducation artistique et culturelle  
du  
Conservatoire National des Arts et Métiers**

**insear le cnam**

**Guingamp**

*Briser des murs, ériger des ponts*



**Damien Malinas, Directeur de mémoire**

**Marion Levy et Stéphanie Pourquoier-Jacquin membres du jury**

**Alexandre Delorme et Sonia Leplat, membres extérieurs**

**Soutenance le lundi 9 septembre 2024**

**VVM2**



## SOMMAIRE

<b>REMERCIEMENTS</b>	<b>9</b>
<i>Résumé - Abstract</i>	<b>12</b>
<b>INTRODUCTION</b>	<b>13</b>
• <b>Pourquoi ce mémoire ?</b>	<b>13</b>
○ Un parcours sinueux et un dérapage incontrôlable	13
○ La découverte et la rencontre de l'Inseac	15
○ Bis repetita	15
○ La pratique, toujours la pratique	16
• <b>Avertissements</b>	<b>17</b>
○ Périmètre de réflexion	17
○ Respect et appropriation de la parole	18
○ La posture de stagiaire	18
○ « Collectif », un terme générique	18
○ Écriture inclusive	19
<b>PREMIERE PARTIE : CONTEXTE, PERIMETRE ET METHODE DE L'OBSERVATION</b>	<b>21</b>
<b>I. MOTS, DEFINITIONS, IDEES ET CONCEPTS : TENTATIVES D'APPROCHES</b>	<b>21</b>
• L'artiste	21
• L'auteur	22
○ La propriété de l'œuvre	22
○ L'appropriation de l'œuvre	23
• Pratiques artistiques	23
○ De l'éducation populaire aux droits culturels	24
○ Amateur - professionnel et partage du sensible	25
• La participation	25
○ Participer	25
○ Le projet participatif	26
○ Prendre part	28
○ La participation selon Joëlle Zask	28
• La création	28
• La cocréation	29
• Coopération	31
○ Créateur-coopérateurs et co-auteurs	31
○ Collectif et communs	32
<b>II. TERRAIN D'OBSERVATION</b>	<b>33</b>
• <b>Un choix cornélien</b>	<b>33</b>
• <b>La Maison des pratiques artistiques amateurs (MPAA)</b>	<b>34</b>
○ Présentation	34
○ Moyens	34
○ Missions	35
○ Programmation	35
○ Ressources et information	36
• <b>S-Composition - Collectif pour une nouvelle culture terrestre</b>	<b>37</b>
○ Présentation	37
○ Le collectif	37
○ Aboutissement (provisoire ?) du projet	37

○ Complémentarité des dispositifs	38
● <b>Périmètre du terrain et missions de stages</b>	<b>39</b>
○ À la MPAA	39
▪ La mission de stage	39
▪ Les objectifs	39
○ À S-Composition	40
▪ Contenus et agendas cumulés	40
▪ Enjeux de livrables pour les lieux de stages	41
<b>III. METHODOLOGIE</b>	<b>42</b>
● <b>Cadre théorique et plan d'action</b>	<b>42</b>
○ Références et enjeux scientifiques	42
○ Objectifs de l'observation	43
● <b>Observation participante et conception orchestrale</b>	<b>44</b>
● <b>Modalités et outils méthodologiques</b>	<b>45</b>
○ Périmètres et missions de stages	45
▪ Outils et cadrage méthodologiques	45
▪ Modalités de traitement des données	46
▪ Confidentialité	46
● <b>Méthodologie propre à certaines étapes de l'observation</b>	<b>47</b>
○ Évaluation de la résidence de S-Composition à Sevran (ateliers et cabaret <i>Zone sensible</i> )	47
▪ Le dispositif	47
▪ Les entretiens individuels avec les lycéens	47
○ Rencontre des collectifs à la MPAA	47
▪ Site de rattachement	47
▪ Sélection et invitation à rencontrer les collectifs	48
○ Les données collectées	49
○ Matériel	49
○ Méthode appliquée pour l rencontre des collectifs à la MPAA	49
○ Entretiens	49
● <b>Enjeux et limites méthodologiques</b>	<b>50</b>
<b>DEUXIEME PARTIE : MISE EN ŒUVRE DE L'OBSERVATION</b>	<b>51</b>
<b>I. L'ENVIRONNEMENT DE LA PRATIQUE</b>	<b>51</b>
● <b>Cartographie des profils et des parcours des membres de l'équipe MPAA</b>	<b>51</b>
○ L'emploi à la MPAA	52
▪ Organigramme	52
▪ Mouvements	52
○ Les parcours des membres de l'équipe	52
▪ Parcours de formation	52
▪ Parcours professionnels	53
○ La pratique artistique en amateur au sein de l'équipe	54
○ Ce qu'est un/e amateur/trice pour les membres de l'équipe	55
○ Ce que nourrit et génère la pratique artistique en amateur	56
○ La vision des membres de l'équipe sur les valeurs de la MPAA	56
○ Les moteurs et motivations dans les missions et activités de l'équipe	57
○ Les questionnements, propositions et attentes exprimés	<b>57</b>
▪ Sur les ressources et l'accompagnement	57
▪ Sur la pratique en amateur en général	58
○ Analyse et synthèse des parcours et des profils de l'équipe MPAA	58

• <b>Le collectif S-Composition</b>	<b>60</b>
○ La marmite bouillonnante	60
○ Chantier recherche-action sur l'évaluation	61
▪ Périmètre et enjeux du chantier	61
▪ Mode opératoire et outils et proposés	62
▪ Quelques constats	63
▪ Le dispositif <i>Où atterrir ?</i>	63
▪ Le dispositif de pédagogie de la création partagée	64
▪ Formalisation de la pédagogie, constitution de ressources et processus d'évaluation	64
▪ Les axes prioritaires de travail	66
• <b>Perméabilité et passerelles entre les environnements</b>	<b>67</b>
<b>II. LE PROCESSUS DE CREATION EN COLLECTIF</b>	<b>68</b>
<b>II.1 RESIDENCE DE CREATION ZONE SENSIBLE : ATELIERS ET CABARET AVEC LA POWDRERIE ET SALTUS CAMPUS à Sevrans, janvier - mars 2024</b>	<b>69</b>
• <b>Le projet de résidence <i>Zone sensible</i></b>	<b>69</b>
○ Présentation des enjeux et du projet	69
▪ Les enjeux artistiques	69
▪ Les participants et publics cibles	70
▪ Les contenus	70
▪ Les partenaires et leurs contributions	70
○ Mise en œuvre opérationnelle	71
• <b>Synthèse des entretiens individuels avec les lycéens</b>	<b>72</b>
○ Évaluation du contexte	72
▪ Pratique artistique ou participation préalable à une création	72
▪ Les attentes et l'intérêt pour le projet	72
○ Ce que l'expérience a pu apporter	72
▪ Les surprises	72
▪ Les limites et craintes	73
▪ Les apprentissages et réinvestissements	73
▪ Des savoirs et compétences	73
▪ Les découvertes	73
• <b>Bilan de la résidence</b>	<b>74</b>
○ Bilan de Saltus campus	74
▪ Perception générale	74
▪ Ce que les lycéens ont particulièrement appréciée	74
▪ Aspects récurrents	74
○ Bilan de la Poudrerie	75
▪ Bilan logistique et technique	75
▪ Bilan de production	75
▪ Bilan artistique et général	75
• <b>Une étape de résidence</b>	<b>76</b>
<b>II.2 TYPOLOGIE DES COLLECTIFS DE PRATIQUES EN AMATEUR</b>	<b>77</b>
• <b>Groupes et pratiques en amateur, l'arlésienne</b>	<b>77</b>
• <b>Les enjeux des entretiens avec les collectifs à la MPAA</b>	<b>79</b>
• <b>Procédures et conditions d'accueil des collectifs à la MPAA</b>	<b>79</b>
○ Relations entre les groupes et la MPAA	80
○ Les Commissions d'attribution des créneaux et demandes au fil de l'eau	80
• <b>Restitution des entretiens avec les collectifs</b>	<b>81</b>

○ Les collectifs rencontrés	81
▪ Composition	81
▪ Discipline principale des collectifs	82
▪ Formalisation de la restitution	82
○ L'origine de la rencontre et de la constitution du collectif	82
○ La gouvernance	83
○ Le fonctionnement et l'évolution du collectif	84
○ La connaissance et l'appréciation de la MPAA	85
○ Budgets et financements	86
○ Les aléas, obstacles et surprises	87
○ Besoins exprimés et perspectives	87
<b>II.3 PORTRAITS DE COLLECTIFS</b>	<b>89</b>
• <b>Le processus de création en collectif dans le dispositif <i>Où atterrir</i> ?</b>	<b>90</b>
○ Le collectif « familial »	91
○ Quatre cerveaux et huit mains	91
• <b>Le processus de création en collectif dans les pratiques en amateur</b>	<b>93</b>
○ Une odysée collective	93
○ Les <i>Comédies Choralo-musicales</i> de Podium Paris	95
○ Petit florilège de collectifs	96
• <b>Le collectif constitué pour <i>Goepathie and Democracy</i></b>	<b>98</b>
<b>II.4 ÉLÉMENTS DE SYNTHÈSE ET PISTES DE RÉFLEXIONS</b>	<b>99</b>
• <b>Les mille et une facettes du processus de création en collectif</b>	<b>99</b>
○ Référents et/ou dirigeants	99
○ Reconnaissance des compétences	99
○ Temps de travail et résidences	100
○ Diffusion et mise en réseaux	100
• <b>Pour ne pas conclure</b>	<b>101</b>
<b>III. LES PARCOURS DE PRATIQUES</b>	<b>102</b>
• <b>Les parcours professionnels des praticiens amateurs</b>	<b>102</b>
○ Études, diplômes et métiers	102
• <b>Le collectif constitué par les stagiaires de la formation <i>Où atterrir</i> ?</b>	<b>103</b>
• <b>Caractéristiques et singularités</b>	<b>104</b>
○ Enjeux et problématique des parcours	104
▪ Le temps dédié à la pratique en amateur et « autour »	104
▪ Enjeux de création et projet artistique	104
▪ Enjeux pédagogiques, apprentissage et transmission	105
▪ L'improvisation comme démarche ou pratique implicite	106
○ Pratiques en amateur et pratiques professionnelles	107
▪ Les freins à la pratique et à un parcours artistique professionnel	107
▪ Particularités et complémentarités liées aux métiers et aux pratiques professionnelles	108
▪ Amateur / professionnel, les risques du métier	108
▪ La mise en scène, un accomplissement	109
▪ L'envie et le processus d'écriture	109
▪ La porosité des pratiques professionnelles et/ou en amateur	109
• <b>Il faut être (un peu) fou !</b>	<b>109</b>
<b>IV. LES BÉNÉFICIAIRES : PUBLICS ET PARTICIPANTS</b>	<b>110</b>
• <b>Amateurs ou pratiques en/des amateurs ?</b>	<b>110</b>
• <b>Observation cartographique et longitudinale des publics de la MPAA</b>	<b>111</b>

○ Investigations	111
○ Exploration de terrain	112
○ Esquisse du cahier des charges pour une enquête sur les publics de la MAPA	113
● <b>Les participants à la formation au dispositif « Où atterrir ? »</b>	<b>114</b>
○ Origine de la démarche <b>avant l'entrée en formation</b>	114
○ Motivation pour le processus et la formation <i>Où atterrir ?</i>	114
● <b>Pour une nouvelle considération des publics</b>	<b>116</b>
<b>V. LES COMPETENCES ET LES SAVOIRS MOBILISES</b>	<b>117</b>
● <b>Les liens entre pratiques artistiques et pratiques professionnelles</b>	<b>117</b>
○ Compétences acquises dans le cadre scolaire de Saltus Campus	117
○ Mobilisation et transfert des savoirs	119
▪ En quoi la vie professionnelle nourrit la pratique artistique ?	119
▪ En quoi la pratique artistique nourrit la vie professionnelle ?	119
▪ La porosité entre vie artistique et vie professionnelle... et vie « privée »	120
● <b>Succès et déboires de la formation professionnelle</b>	<b>122</b>
○ Le tournant de 2018	122
○ Certification de la qualité	123
○ Certification des compétences	123
● <b>Pour la continuité des parcours</b>	<b>124</b>
<b>TROISIÈME PARTIE : ENSEIGNEMENTS ET PROJECTIONS</b>	<b>125</b>
<b>I. RESULTATS DE L'OBSERVATION</b>	<b>125</b>
● <b>Analyse et synthèse sur les pratiques en amateur « situées »</b>	<b>126</b>
● <b>Perspectives de l'enquête sur les publics à la MPAA</b>	<b>126</b>
● <b>Enseignements de la formation « Où atterrir ? »</b>	<b>127</b>
● <b>Point d'étape sur le chantier de l'évaluation des dispositifs de S-Composition</b>	<b>129</b>
○ Les apprenants/participants, avec une appréhension	129
○ Les formateurs/animateurs/médiateurs en matière de	130
○ La structure porteuse	130
● <b>Processus de certification des compétences</b>	<b>130</b>
● <b>Réflexions croisées</b>	<b>131</b>
○ La farandole des publics	131
○ Prendre le temps	131
○ Réflexion et réflexivité	131
○ Complexité et complémentarité	132
<b>II. PERSPECTIVES ET RETOMBÉES</b>	<b>134</b>
<b>« Mille regretz... »</b>	<b>134</b>
● <b>Petit passage en revue de la Revue</b>	<b>135</b>
○ Du théâtre des opérations au champ de bataille : l'environnement	135
○ De la partition à la carte d'état-major : le processus	136
○ De la toilette de l'acteur à l'itinéraire de santé : le parcours	136
○ Des spectateurs aux troupes : les publics	138
○ Des talents aux galons : les savoirs et les compétences	139
<b>III. CONTINUITÉ DE LA RECHERCHE</b>	<b>140</b>
<b>« Et maintenant, que vais-je faire... » ou comment continuer ?</b>	<b>140</b>
<b>« Que reste-t-il de nos amours... » ou comment agir ?</b>	<b>140</b>
● <b>Le Triumvirat du processus de création en collectif</b>	<b>141</b>
○ L'évaluation de l'Éducation artistique et culturelle	141

○ Une nouvelle répartition des compétences de l'Éducation artistique et culturelle	143
○ L'Éducation artistique et culturelle par le prisme des droits culturels	144
• <b>Approches complémentaires et incontournables</b>	<b>145</b>
○ La conception universelle et le handicap	146
○ Le numérique	147
○ Le changement climatique	148
<b>CONCLUSION</b>	<b>149</b>
• <b>Balbutiements</b>	<b>149</b>
• <b>Pour la recherche</b>	<b>150</b>
○ Terrain d'exploration	150
○ Fruits de la recherche	150
○ Partenariats	151
<b>À bon entendeur...</b>	<b>151</b>
<b>POST-SCRIPTUM : Portraits de praticiens</b>	<b>153</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>169</b>
<b>ANNEXES (Volume séparé)</b>	
<b>1. Documents administratifs</b>	
1.1. Lettre de motivation pour la candidature au Master 2 de l'Inseac	2
1.2. Note d'intention de mémoire	4
1.3. Feuille de route du stage à la MPAA	9
1.4. Feuille de route du stage à S-Composition	13
<b>2. Ressources produites au cours de l'observation sur le processus de création</b>	
2.1. Restitution des entretiens avec les collectifs accueillis à la MPAA	16
2.2. Analyse et synthèse de l'enquête sur les pratiques « situées » à la MPAA (2023)	72
2.3. Cahier des charges pour une enquête sur les publics de la MPAA	76
2.4. L'évaluation des dispositifs de S-Composition, chantier de réflexion	83
2.5. Point d'étape au 10/07/2024 sur le chantier de l'évaluation à S-Composition	83
<b>3. Production de documents liés à la méthodologie</b>	
3.1. Grille d'entretien MPAA (projet)	90
3.2. Grille d'observation MPAA	91
3.3. Conducteur d'entretiens MPAA	92
3.4. Grille d'observation S-Composition	94
3.5. Grille de lecture de l'évaluation S-Composition	95
3.6. Modèle de formulaire de positionnement	96
3.7. Évaluation à chaud et des objectifs à atteindre	97
3.8. Évaluation par le formateur	99
3.9. Bilan de formation	100
3.10 Évaluation à froid	102
3.11 Schéma pour un repérage des compétences acquises	103
<b>4. Autres documents</b>	
4.1 « Fiche outil : 1ère rencontre groupe » de la MPAA	104
4.2 « Fiche outil : assister à une répétition » de la MPAA	106
4.3 Thématiques des pièces créées, en diffusion ou répétition à la MPAA	107
4.4 Présentation du collectif S-Composition	109
4.5 Programme de formation <i>Où atterrir ?</i>	110

## REMERCIEMENTS

L'expérience d'une année de formation est un privilège qui permet une grande liberté de pensée, d'exploration et de lâcher-prise, a fortiori à **l'Institut supérieur de l'Éducation artistique et culturelle** (Inseac), où les rencontres et les découvertes sont quotidiennes, les sources d'inspiration et les croisements abondants, l'accompagnement et les opportunités stimulants. Confiance, bienveillance et soutien ont été admirables et permanents de la part de toutes les personnes côtoyées pendant tout ce chemin de Master.

J'adresse d'abord mes plus vifs remerciements à **Emmanuel Ethis, Damien Malinas et Raphaël Roth** pour m'avoir offert cette chance et soutenu pendant toutes les étapes et sous tous les aspects ce travail scientifique.

Et merci également à toutes les équipes, pédagogique, administrative, technique et doctorale de l'Inseac pour votre bienveillance attentive, votre disponibilité constante, votre facilitation éclairante dans les moments de doute et rassurante dans les moments de faiblesse. Merci pour votre dévouement, vos savoirs partagés, votre soutien énergique et votre enthousiasme communicatif : **Philippe Abgral, Mael Bellec, Sonia Bernard-Tosser, Alexandre Delorme, Christine Desnoyer, Béatrice Falusi, Laurent Garreau, Nolwen Herry, Justine Jandot dit Danjou, Zoé Laniesse, Emmanuel Laot, Julien Le Bour, Aurélia Leroux, Marion Levy, Béatrice Macé, Damien Malinas, Johana Medevielle, Tabatha Morin, Nicolas Perrigault, Stéphanie Pourquier-Jacquin, Raphaël Roth, Mickaël Sauvage, Adrien Wallet, Julie Wozniak et Zeyu Li**. Ils ont abondé et nourri cette trajectoire de leurs conseils avisés et leur expertise, des pistes, des recommandations et points de vigilance particulièrement utiles et précieux, merci à tous les intervenants et personnes rencontrées lors des séminaires d'enseignements et au cours du Projet d'expérimentation professionnel et scientifique (PEPS) sur l'évaluation de la politique publique d'Éducation artistique et culturelle de la Cour des Comptes<sup>1</sup>. Je ne prendrai pas le risque d'en oublier et n'en dresserai pas une liste incomplète, mais je tiens à leur témoigner de toute ma gratitude pour leur générosité, leur disponibilité et les richesses qu'ils ont pu partager et apporter.

Et puisque j'évoque le PEPS, merci à l'équipe constituée sur ce projet qui a été une expérience incroyable, qui a demandé un investissement important à chacun. Plus largement, merci à tous les étudiants de l'Inseac qui, dans nos différences et nos singularités, ont participé, directement ou de façon détournée, à alimenter ma réflexion et mes recherches.

Mais surtout, mes remerciements les plus affectueux à celles qui ont constitué le groupe des « vieilles » (dont je suis la doyenne !) qui a non seulement apporté mille trésors d'intelligence et d'expertise au sein de ce collectif, mais aussi égayé, vivifié et illuminé chaque instant depuis notre rencontre le 5 septembre 2023 et transformé la moindre embûche en aubaine, rires et moment d'humanité : **Armelle Boterf, Véronique Réguer, Élodie Thomas, Pascale Lo Giudice, Corinne Paquet, Kristel Raoul et Patrick Liebart**.

---

<sup>1</sup> Projet PEPS, mené de septembre à décembre 2023 : *D'une utopie à une politique publique d'Éducation artistique et culturelle : quelle place pour l'évaluation ? Cour des comptes : évaluation de la politique publique d'Éducation artistique et culturelle*

Ce mémoire n'aurait bien évidemment pu s'envisager sans l'enthousiasme et l'appui sans réserve des personnes qui ont accepté de m'accueillir et accompagné lors des deux stages réalisés en simultané pendant six mois, dans une configuration idéale pour la conception et la mise en œuvre de ce mémoire :

**Sonia Leplat**, Directrice générale de la **Maison des Pratiques Artistiques Amateurs (MPAA)**, qui m'a ainsi permis de réaliser une observation riche et fructueuse d'un projet unique dans le domaine des politiques publiques qu'est cet établissement, mais aussi toute l'équipe, pour son accueil qui confirme la réputation inédite de la MPAA : **Romain Audouinaud, Alice Bambaggi De San Mateo, Lucie Barral, Jeanne Bataille, Eugénie Bousquet-Marcland, Steven Chardonnet, Chloé Chev -Melzer, Leslie Couty, Amel Dabboussi, Mélanie Deleuze, Clara Dersarkissian, Mélanie Deleuze, Pauline Desrozier, Tiphaine Dupeyrat, Marianne Espasa, Jeanne Ferrante, Adrien Fleuret, Eva Fottorino, R b ca Garcon Dukenson, Elise Goisneau, Emjay James, Ingrid Janssen, Sven Kuffer, Axel Labidoire, Debora Laufer, In s Letailleur, Nolwenn Léon, Coraline Marais, Cl oph e Mazière, Grégoire Méchin, L a M main, Sanaa Mesnaoui, Mahé Mouraby, Marion Nicolas, Joséphine Quenouilli re, Mallory Rougier, Antoine Ruanlt, Éric Seigneur, Florence Taïeb, Djazia Terchoune, Anna Trentin, Pedro Vargas, Gaïa Violante, Siman Youssouf et Eva Zito. Sans oublier les entretiens que j'ai pu avoir avec quelques intervenants et accompagnateurs de la MPAA : **Herman Delikayan, François Rancillac, RiM**, et bien sûr toutes les personnes que j'ai pu rencontrer au sein des collectifs/groupes de praticiens en amateur accueillis à la MPAA, ainsi que les complices et partenaires proches qui ont accepté un entretien ou échangé au hasard des rencontres. N'ayant pas pu recenser tous leurs noms, je souhaite leur témoigner toute ma gratitude pour leur disponibilité et mon admiration pour leur engagement sans limite pour les pratiques qu'ils ont, font et partagent !**

**Jean-Pierre Seyvos** et **Chloé Latour**, co-directeurs artistiques de **S-Composition**, avec qui j'ai eu le plaisir de poursuivre un compagnonnage et une amitié de longue date, mais aussi de m'imprégner d'un univers aussi magnifique que fragile, avec une équipe restreinte en nombre mais immense en humanité et générosité, réunie autour d'eux : **Kirsten Blom, Céline Dubreuil, Olivier Duperron, Françoise Henry, Alan Lebecque, Agathe Crou, Jean-André Lasserre** (et toute l'équipe sympathique de Logistic Low Carbon), **Chantal Latour, Alice Luneau, Cecile Suzzarini...** Merci également à mes compagnons de formation avec qui nous avons partagé une expérience exceptionnelle et des échanges qui ont amplement nourri ce travail : **Louise Baud, Rémi Berranger, Laure Boissel, Didier Clouteau, Astrid de Chassey, Clara Duverne, Charlotte Esquerre, Anne Legrain, Denis Muzet, Aude Porcedda, Joan Pronnier, Jean-Jacques Remond, Elisabeth Taudi re, Nicolas Thibault, Ma lle Tribondeau et Isabelle Verhaeghe**, sans oublier les intervenants sur cette formation ou sur d'autres moments partagés : **Loïc Chabrier, Caroline Deniau, Ma liss Le Bricon, Valérie Philippin, François Robert...**

Merci aussi à toutes les personnes qui ont participé à la résidence de composition de chansons géopathiques avec le théâtre de la Poudrerie et le lycée Saltus Campus à Sevran, à la candidature du projet *Geopathy and Democracy*, à la concertation pour une assemblée des partenaires de l'UPEC, au module d'initiation à la pédagogie de la création partagée à l'IUT Paris - Rives de Seine, Université Paris Cité, à toutes les personnes inspirantes et éclairantes participant à l'Université des terrestres dans le Trièves.

Et bien sûr, à toute l'équipe de *La Maison Ateliers* à Cornillon-en-Trièves, qui est impliquée au-delà de toute considération dans un projet de vie sur un territoire magique et magnifique et a accueilli une session de la formation « *Où atterrir ?* » en mai, ainsi que l'École d'été et l'Université des Terrestres du 1<sup>er</sup> au 8 juillet.

“Last but not least”, merci aux membres éminents du jury de ce mémoire qui ont bien voulu prêter leur attention et leur regard à ce modeste travail : **Alexandre Delorme**, **Sonia Leplat**, **Marion Levy** (directrice de mémoire), **Damien Malinas** (directeur de mémoire) et **Stéphanie Pourquoier-Jacquin**.

## Résumé

Cette recherche, envisagée comme un état des lieux du sujet nécessitant des développements ultérieurs, propose de regarder et parcourir le processus de création en collectif, en tant qu'expérience productrice d'émotions sensibles, mais aussi de savoirs et compétences mobilisées par les participants au service du projet commun, qu'il y ait ou non un objectif de représentation.

Après une tentative d'approche d'un certain nombre de concepts (L'artiste, l'auteur, la participation, la création et la création, la coopération), l'auteur restitue un parcours d'observation participante au sein de deux structures (la Maison des pratiques artistiques en amateurs et S-Composition). Cette exploration s'opère en cinq étapes : l'environnement de la pratique, le processus de création lui-même dans différentes configurations de collectif, les parcours de pratique des personnes, les bénéficiaires, entendus au sens large du terme, et enfin les compétences et savoirs (être - faire - vivre) mobilisés.

Les résultats proposent différents enseignements, analyses et perspectives, de même que sont présentées différentes productions réalisées au cours de la recherche. Après un passage en revue des différentes étapes du processus, plusieurs pistes de développement de recherches sont proposées pour nourrir la réflexion et la décision publique sur des évolutions possibles de l'Éducation, artistique et culturelle, en matière d'évaluation, de répartition des compétences et de réexamen de l'EAC par le prisme des droits culturels, avec trois approches complémentaires incontournables aujourd'hui, que sont la conception universelle, le numérique et le changement climatique.

## Abstract

This research, intended as a preliminary examination of the subject requiring further development, proposes to explore the process of creating as a collective, as an experience that produces sensitive emotions, but also knowledge and skills mobilized by the participants in the service of the common project, whether there is a performance objective or not.

After an attempt to approach a few concepts (the artist, the author, participation, creation and creation, cooperation), the author presents a journey of participatory observation in two organizations (the Maison des pratiques artistiques en amateurs and S-Composition).

This exploration is carried out in five phases: the environment of practice, the creative process itself in different collective settings, people's practice paths, the beneficiaries, understood in the broadest sense of the term, and finally the skills and knowledge (being - doing - living) mobilized.

The results offer a variety of insights, analyses and perspectives, as well as presenting the different outputs produced during the research. After a review of the various steps in the process, a number of directions for the development of research are proposed, to contribute to reflection and public decision-making on possible developments in artistic and cultural education, in terms of evaluation, distribution of responsibilities and re-examination of EAC through the prism of cultural rights, with three complementary approaches that are essential nowadays, i.e. universal access, the digital dimension and climate change.

# Introduction

## Pourquoi ce mémoire ?

M'engager dans une démarche de recherche scientifique est un hasard aussi inattendu que profitable. Rien n'était moins évident et acquis, passé soixante ans, dont 40 à travailler dans le domaine du spectacle vivant, que de tailler mes crayons pour revenir sur les bancs de l'école et a fortiori ceux de l'Éducation artistique et culturelle, qui n'est pas mon domaine d'affinité favori.

Mais dix mois à l'Inseac ont été une expérience révélatrice et riche d'enseignements, de rencontres et de découvertes qui confirment mes convictions profondes sur le manque de reconnaissance des pratiques artistiques dans la construction des parcours des personnes, renforcent ma détermination à œuvrer pour leur prise en compte et m'ont convaincu de poursuivre sur la voie de la recherche...

## **Un parcours sinueux et un dérapage incontrôlable**

La première étape de mon inscription hasardeuse à ce master tient évidemment du fait de mon licenciement pour motif économique en avril 2023 - un mois tout juste avant ma lettre de candidature<sup>2</sup> pour le Master<sup>3</sup> - suite à une suppression de la subvention du ministère de la Culture - comme malheureusement c'est aussi le cas pour un certain nombre de structures - à *Musique en Territoires*<sup>4</sup>, réseau que j'ai préfiguré sous le nom de PFI<sup>5</sup> en 2002 et accompagné dans ses nombreuses mutations au fil de vingt années de réformes successives des politiques publiques de la culture.

---

<sup>2</sup> Voir le volume séparé des « Annexes », la référence 1.1 du chapitre documents administratifs (page 2)

<sup>3</sup> En relisant cette lettre de motivation, je me rends compte à quel point il était évident que je fasse ce master et que le cap reste le même : « *Une nouvelle étape s'ouvre dans mon parcours professionnel - à la faveur d'un licenciement économique il y a tout juste un mois - que je souhaite consacrer à l'éducation artistique et culturelle tout au long de la vie. Ce Master me semble parfaitement approprié et opportun pour en dessiner les contours, en analyser les enjeux, en expérimenter les pistes de réalisation dans le cadre de mon stage et en tracer la charpente opérationnelle dans mon mémoire* » et de conclure « *... ce Master pourra me permettre de prendre du recul sur ma pratique, tant professionnelle qu'en amateur, objectiver un terrain d'analyse, formaliser et approfondir des questionnements liés à ces nouvelles formes et pratiques d'éducation artistique et culturelle. Les enjeux pourront être analysés, d'une part, du point de vue des praticiens, jeunes et moins jeunes, et de leur nécessaire interactions intergénérationnelles et, d'autre part, pour ce qui concerne les encadrants, au sens large du terme, à savoir les enseignants de l'Éducation Nationale, les professeurs de l'enseignement artistique, les intervenants artistiques et les artistes, ainsi que toutes les parties prenantes de la chaîne de l'EAC (administratives, techniques, logistiques...)* ».

<sup>4</sup> *Musique en Territoires*, réseau s'associations et établissements publics régionaux du secteur de la musique, issu de la *Plate-forme interrégionale d'échange et de coopération pour le développement culturel* (PFI).

<sup>5</sup> PFI : *Plate-forme interrégionale d'échange et de coopération pour le développement culturel*, association créée en 2003 avec les Associations Régionales Musique & Danse (AR) et les Missions Voix en région (MVR), réunissant à l'époque une quarantaine de structures régionales du spectacle vivant en France

La première est intervenue au moment même où la PFI était officiellement constituée, à la fin d'une période de préfiguration d'un an, à savoir la loi sur les libertés et responsabilités locales de 2003<sup>6</sup>, organisant le transfert de compétences vers les collectivités locales (régions, départements et groupements de communes), notamment en ce qui concerne les CEPI<sup>7</sup> et leur financement par un transfert d'impôts. L'année suivante, l'arrivée de la gauche aux élections régionales, engageait un processus de transformation des agences régionales thématiques (théâtre, musique, danse) en agences transversales du spectacle vivant. Elles avaient pour injonction de trouver un cadre opérationnel répondant aux nouvelles responsabilités des régions en matière de compétences économique, de formation et d'insertion professionnelle, abandonnant ainsi tout ce qui relevait des pratiques en amateur. Mais c'est surtout la réforme territoriale avec la loi NOTRe<sup>8</sup> de 2015, faisant de la culture dite « partagée » une compétence optionnelle, suivie de la loi pour la liberté de création de 2016<sup>9</sup>, qui ont signé le glas des structures régionales et ont fini d'abattre un pan entier de politiques publiques en matière d'accessibilité à l'art et à la culture. Cette réforme a mis un terme définitif au pacte de coopération institué dans les années 70 avec un principe d'égalité d'engagement entre État et collectivités territoriales sur la définition et le financement des politiques culturelles.

Les politiques publiques n'étant pas à un paradoxe près, ce sont ces mêmes lois qui promeuvent également les droits culturels, en écho à une société davantage soucieuse des droits humains en matière de culture, de ce qui fait et construit chaque personne, avec une capacité à choisir, mobiliser et agir. L'inscription des droits culturels dans ces différentes lois invite à leur prise en compte et à une révision des politiques publiques aujourd'hui à l'œuvre mais de façon encore insuffisante. C'est aussi le cas en matière d'Éducation artistique et culturelle, tout comme en matière d'environnement et de pratiques numériques, entre autres... Bien sûr, la Covid a été un séisme dont les effets, après la sidération, sont encore perceptibles.

---

<sup>6</sup> Loi n° 2004-809 du 13 août 2004 relative aux libertés et responsabilités locales s'inscrit dans la logique de l'organisation décentralisée de la République, en matière de décentralisation de l'inventaire général, de transfert de compétences et de responsabilités dans le domaine du patrimoine et des enseignements artistiques pour ce qui concerne le secteur culturel : [https://www.senat.fr/ct/ct04-03/ct04-03\\_mono.html](https://www.senat.fr/ct/ct04-03/ct04-03_mono.html)

<sup>7</sup> CEPI : Cycle d'Enseignement Professionnel Initial, qui a généré un conflit entre les régions (qui n'ont pas voulu le financer) et l'État, menant au Diplôme national d'orientation professionnelle (DNOP), puis au Diplôme d'État (DE) pour enseigner et au Diplôme national supérieur professionnel (DNSP) pour les carrières artistiques

<sup>8</sup> La loi portant *Nouvelle Organisation Territoriale de la République* confie de nouvelles compétences aux régions : <https://www.vie-publique.fr/loi/20721-loi-notre-loi-du-7-aout-2015-nouvelle-organisation-territoriale-de-la>, la loi de *modernisation de l'action publique territoriale et d'affirmation des métropoles* (MAPTAM) du 27 janvier 2014, a eu un impact moins direct mais tout aussi important sur la culture, créant un nouveau statut pour les métropoles, une nouvelle répartition des compétences des collectivités territoriales et instituant les Conférences territoriales de l'action publique au niveau régional, lesquelles se sont mises en œuvre de manière très différentes, dans le fond, sur la forme et dans le temps, d'une région à l'autre : loi du 27 janvier 2014 de modernisation de l'action publique territoriale et d'affirmation des métropoles : <https://www.vie-publique.fr/loi/20674-loi-maptam-action-publique-territoriale-et-daffirmation-des-metropoles>

<sup>9</sup> Loi relative à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine : <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000032854341>

## **La découverte et la rencontre de l'Inseac**

Avant d'en connaître les enjeux et le périmètre, j'avais un regard plutôt critique sur l'Inseac, que je voyais comme une nouvelle excroissance du « mammouth », sans bien comprendre quelle transversalité il facilitait et quelles coopérations il ouvrait pour les parcours culturels. Ma méconnaissance des disciplines scientifiques ne me permettait pas non plus de bien situer l'Éducation artistique et culturelle qui, dans mon esprit, relevait davantage des sciences de l'éducation que des sciences de l'information et de la communication. J'ai été d'autant plus surpris d'être retenu parmi les candidats, que j'avais exprimé lors de mon entretien de sélection (une étape franchie avec succès sans en réaliser le sens et la portée) mon manque d'intérêt pour l'Éducation artistique et culturelle dans le cadre du parcours scolaire lui-même, ayant une préférence pour investiguer ce que sont et deviennent les pratiques artistiques en dehors et surtout après le parcours scolaire.

Mais l'Inseac est un véritable lieu de croisement, de mise en lien et d'imprégnation, comme j'ai pu le vivre pendant quatre mois de cours de septembre à décembre 2023, avec près d'une cinquantaine d'intervenants de tous horizons, une équipe pédagogique et scientifique incroyable et une palette de pratiques et dispositifs d'Éducation artistique et culturelle riche et éclectique. C'est une opportunité unique de découvrir plein de facettes de l'Éducation artistique et culturelle et bien au-delà, mais aussi de constituer un réseau professionnel et, pour ce qui me concerne, revoir dans un autre contexte de nombreux collègues rencontrés au fil de mes activités de coordination. Un grand plaisir au quotidien, une grande richesse dans la construction (ou plutôt la poursuite) d'un parcours professionnel !

## **Bis repetita**

À l'heure où je commets ce mémoire, je réalise que le même processus vertueux de capitalisation et de réflexion prospective que j'ai vécu dans les années 2000 se reproduit : Tout comme j'ai, à ce moment-là, fait le point sur vingt années de pratique de la scène (artiste lyrique, régisseur, assistant metteur en scène...) par le biais d'une formation d'Administrateur du spectacle<sup>10</sup>, je fais aujourd'hui le point, sur une période identique, de développement culturel, telle une validation des acquis de l'expérience dans les arcanes des politiques culturelles nationales et locales, de la création et de la production du spectacle vivant, de l'enseignement et de la transmission, des pratiques des amateurs et des professionnels... Cette phase réflexive a commencé en 2019 où, sentant le vent venir peut-être, et avec les premiers soubresauts internes au réseau de la PFI, j'ai fait un bilan de compétences rassurant sur mes acquis et enrichissant sur les possibles identifiés, qui m'ont notamment amené à développer de nouvelles missions de conseil et d'accompagnement sur la certification des compétences et de la qualité des organismes de formation.

---

<sup>10</sup> *Administrateur du spectacle : de la scène à la salle*, promotion 1999 sous la direction de Clara Rousseau et VAE 2006 - la loi VAE de 2001 n'étant pas rétroactive - avec le tutorat de Bruno Sebag, niveau 6 - GRETA des Arts Appliqués

## **La pratique, toujours la pratique**

Le fil conducteur de ce parcours reste le même, plein de questionnements et en transformation permanente : qu'est-ce qui meut et nourrit les relations humaines et comment s'acquièrent, se conscientisent et se développent les compétences et savoirs acquis ou à acquérir ? Cette question s'insinue et se décline dans toutes les facettes de ma vie, professionnelle, spirituelle, associative, culturelle, militante, familiale et personnelle. La pratique artistique en est le creuset, autant la mienne que celle des autres, dans les interactions qu'elle suppose, comme dans les révélations et les frustrations qu'elle génère. Et puisque la pratique vocale est à la fois la source, l'énergie et le médium de cette recherche, j'apporterai aussi ma pierre à l'édifice du processus de création collectif, dans un portrait en introduction du Post-scriptum ajouté en bonus à la fin de ce mémoire.

Cette respiration profonde et bienvenue, cette expérience inattendue d'imprégnation étudiante et de recherche à l'Inseac, ouvre de nouveaux horizons pour les vingt prochaines années. J'en suis infiniment reconnaissant à toutes celles et ceux qui y contribuent, aussi modestement soit-il, volontairement ou insidieusement.

## Avertissements

### **Périmètre de réflexion**

Du fait de l'expérience et des habitudes qu'elle instaure, le principal champ de réflexion et d'investigation de ces travaux porte sur le spectacle vivant. Par affinité, il se concentre sur la musique, et plus particulièrement la voix par sensibilité. Les autres arts, disciplines et esthétiques ne sont pour autant pas écartés de ces travaux, à double titre :

D'abord car les quatre mois passés à l'Inseac, de septembre à décembre 2023, m'ont ouvert les sens et l'esprit à des domaines dont j'ignorais à peu près tout auparavant, en particulier :

- Le numérique et l'Éducation aux médias et à l'image (EMI), avec des enseignements d'une grande richesse menés et animés par l'équipe pédagogique de l'Inseac, avec des témoignages d'expériences d'intervenants et les ressources qu'ils nous ont permis de découvrir
- Le patrimoine, avec (entre-autre) des visites et témoignages d'expériences formidables et un séminaire qui retraçait les étapes et méandres de cette discipline, mais aussi nous préparait aux étapes d'une carrière dans ce domaine, avec une préparation au concours intense, même si cette perspective est définitivement derrière moi aujourd'hui...

Ensuite, car je me situe davantage du côté de ceux qui ont tendance à dire « oui mais », plutôt que le « oui et », cher aux improvisateurs, que j'ai bien apprécié parmi les découvertes de ce travail. Merci à tous ceux qui y ont contribué parmi les collectifs d'improvisation théâtrale rencontrés à la MPAA ! Si pour moi tout est simple, tout est aussi d'une extrême complexité. En d'autres termes, je suis partisan - et fervent admirateur - d'Edgar Morin et de sa Pensée complexe<sup>11</sup>, revendiquant le tissage, les enchevêtrements et les imbrications de chaque domaine de la pensée, qu'il a développé dans *La méthode*<sup>12</sup>.

Enfin, et peut-être surtout, après ce que je viens d'exposer, il ne me semble pas possible d'envisager un domaine, une discipline, sans considérer ce qui fait l'essence de l'humanité et des êtres humains, dans une vision large, transversale et universaliste de ce qui est/fait culture. À ce titre, les droits culturels inscrits à présent et depuis 2015 dans plusieurs lois françaises, nous engagent et nous inspirent à (re)considérer nos visions, nos pratiques et nos croyances pour une plus grande prise en compte et reconnaissance des droits humains fondamentaux. Cela induit et nécessite de porter un nouveau regard sur les politiques publiques de la culture et, bien évidemment, aussi de l'Éducation artistique et culturelle.

---

<sup>11</sup> Edgar Morin dénonce ce qu'il qualifie de « paradigme de simplification » - qui détruit les ensembles, dissocie les objets de leur environnement, néglige le lien qui associe l'observateur à la chose qu'il observe - qu'il veut remplacer par le « paradigme de complexité », en arrêtant de découper les champs de connaissances pour appréhender le monde dans un mode de reliance qui rende solidaires les personnes, les éléments, les idées, les disciplines, les concepts.

<sup>12</sup> *La méthode* est une œuvre-monde qu'Edgar Morin définit comme une « méthode de connaissance qui traduise la complexité du réel, reconnaisse l'existence des êtres, approche le mystère des choses », permettant d'affronter nos problèmes fondamentaux et globaux. Elle élabore une méthode qui relie les connaissances et elle opère dans le même mouvement une réforme de la pensée.

## **Respect et appropriation de la parole**

Ce mémoire et l'observation menée tout au long de ces six mois sont pensés et conçus en tant que processus de création en collectif. Il n'y aurait, en effet, aucune motivation à leur réalisation sans les personnes avec lesquelles ce cheminement a pu se faire et leurs paroles, leur intime conviction, leurs déceptions et leurs espoirs. Le matériau que constitue cette parole a été, autant que faire se peut, accueilli, absorbé, digéré, restitué et distillé tout au long des chapitres qui suivent. Ce ne sont pas seulement des propos et convictions personnels, mais une restitution incarnée des récits, de transcription des témoignages et pensées qui ont été appropriées, ont transformé nos visions et représentations, en essayant de respecter les divergences et opinions, parfois contradictoires ou opposées.

## **La posture de stagiaire**

Si la mission de stage a été assez évidente, facile à définir et pleine de promesses pour chaque structure d'accueil<sup>13</sup>, leur mise en œuvre n'a pas été évidente et a pris plus de temps qu'on pouvait l'imaginer. D'abord car la période n'était pas facile pour l'une comme pour l'autre (mais y en a-t-il vraiment ?). La MPAA vivant une évolution de son projet et un accroissement d'activité avec des renouvellements dans ses équipes et des contraintes budgétaires limitant les marges de manœuvre, S-Composition se trouvant dans une phase critique, avec un accroissement exponentiel d'activité depuis une dizaine d'années, mais pas une augmentation parallèle de ses moyens financiers, proportionnellement en baisse, entraînant une montée en puissance des responsabilités et un surinvestissement de l'équipe.

Dans les deux cas, les équipes étaient peu disponibles et la mission de stage s'est mise en place de façon opérationnelle presque à la moitié de la période du stage. Mais, dans les deux cas aussi, l'accueil a été extrêmement chaleureux et bienveillant et le stage a été d'une grande richesse et une magnifique expérience !

Il faut bien reconnaître que le profil du stagiaire ne correspond pas forcément à la vision que l'on peut en avoir habituellement. Un sexagénaire qui vient donner des conseils du haut de son expérience n'est pas forcément bien perçu et pourrait davantage passer pour un auditeur que pour un apprenant, suscitant quelque crainte sur la place ou les responsabilités de l'une ou l'autre, ou ravivant une légère tension au sein de l'équipe, comme dans toute organisation humaine. Ces aspects ont également participé de certaines difficultés à mettre le stage en route et n'ont pas toujours facilité les relations humaines.

## **« Collectif », un terme générique**

Les cultures professionnelles sont spécifiques à chaque secteur d'activité et à chaque organisation, quels que soient leurs statuts (association, SA/SARL, coopérative, EPCC...), et

---

<sup>13</sup> Le stage s'est déroulé de janvier à juin 2024 à mi-temps à la MPAA et à S-Composition

leurs natures (entreprise, fédération, syndicat...). Le thème de cette observation visant le « processus de création en collectif », nous avons adopté le terme « collectif » de manière systématique (ou presque) pour désigner ce que certains nomment naturellement un collectif, mais aussi un « groupe », comme c'est le cas à la MPAA où ce terme est une référence quotidienne prégnante<sup>14</sup>. On trouvera parfois la mention de groupe, soit par omission, soit parce que ce terme reste plus significatif dans le contexte où il est utilisé.

### **Écriture inclusive**

Les bonnes pratiques littéraires de plus en plus fréquentes dans les milieux intellectuels, littéraires et scientifiques, m'inciteraient à faire un avertissement sur la difficulté d'utiliser l'écriture dite inclusive, en raison des difficultés de clarté de langage et qu'il est plus simple pour la compréhension de tous d'adapter et adopter un mode opératoire mixte en utilisant des tournures syntaxiques pour une écriture plus épiciène.

Je ne peux m'y résoudre, non que je ne considère pas que ce mode d'écriture neutre et non sexiste n'ait pas pour objectif premier d'établir la parité femme/homme (selon certain.e.s ou femme/homme selon d'autres). Mais car je suis déjà vieux, avec un esprit lent et plein d'habitudes qu'il est difficile de « corriger », et aussi car je ne considère pas que cette écriture soit le reflet de l'ensemble des discriminations, colonisations et exclusions, visibles ou non, dont souffre l'humanité. Faisant moi-même partie de plusieurs de ces communautés stigmatisées au quotidien, qui ont plus ou moins de facilités à être mieux écoutées, comprises et acceptées, je ne me retrouve pas totalement dans l'écriture inclusive et conserverai donc ici un style d'écriture plus « classique », sans doute perfectible et discriminant à certains égards. Je sollicite l'indulgence des lecteurs et des lectrices et présente par anticipation toutes mes excuses à celles et ceux qui en seraient affectés.

---

<sup>14</sup> Ce qui - paradoxalement dans une entreprise imprégnée des droits culturels - ne facilite pas forcément l'appréhension des pratiques en amateur des personnes, nous y reviendrons



## **PREMIERE PARTIE**

### **CONTEXTE, PERIMETRE ET METHODE DE L'OBSERVATION**

#### **I. Mots, définitions, idées et concepts : tentatives d'approches**

L'objet de cette recherche navigue en eaux troubles, comme beaucoup d'autres sans doute, car il y a autant de visions sur un concept, un projet ou un mot, que de personnes qui les définissent, mettent en œuvre et manipulent. Les tensions et les conflits sont trop souvent des malentendus, ou plutôt des « mal écouté » et, quitte à être caricatural, l'artiste évoluant dans sa tour d'ivoire, le chercheur comme un rat dans son laboratoire, le politique sur son nuage de pouvoir et l'administratif derrière son écran, à présent que les registres ont disparus... Il peut par conséquent être utile pour le lecteur de (tenter de) situer d'où l'on parle (en termes d'expérience), de quel point de vue on se place (en termes de croyances), et quelle « posture » (en référence à notre sujet) on adopte.

Il serait présomptueux de définir de manière exhaustive ces concepts, qui posent plus de questions qu'ils n'apportent de réponse et qui font parler philosophes et artistes depuis la nuit des temps, jusqu'à des heures bien tardives et pour longtemps encore... Étant d'autant plus mal à l'aise pour se faire en tant que tout jeune chercheur, n'ayant pas véritablement fait d'études supérieures, mais étant passé par la pratique<sup>15</sup> - ce qui explique sans doute, au moins en partie, cette appétence pour la reconnaissance des pratiques.

Voici donc quelques idées et visions sur le langage que nous allons déployer, comme autant de graines semées en préambule à notre cheminement dans les méandres du processus de création en collectif.

#### **L'artiste**

La notion de l'artiste génère de nombreuses controverses et recouvre une diversité de convictions et de croyances ; Artisan, technicien, personne qui se voue à l'expression du beau, qui pratique l'art, qui crée une œuvre d'art, professionnel qui interprète une œuvre (circassienne, chorégraphique, musicale, théâtrale...) ou qui aime l'art, individu faisant (une) œuvre, cultivant ou maîtrisant un art, un savoir-faire, une technique, cultivant ou pratiquant un des/les beaux-arts, qui travaille avec grand art... Le référentiel de ces définitions varie

---

<sup>15</sup> Par un hasard (et une chance !) inouï, je me suis retrouvé à enseigner la musique au collège en tant que Maître-auxiliaire musique, alors que j'avais à peine suivi un (premier) semestre en musicologie à l'Université de Lyon, j'ai été recruté en supplémentaire à l'Opéra de Lyon le lendemain de mon « débarquement » - plus que mon installation – dans cette ville, et je suis entré directement en M2 à l'Inseac en faisant valoir les acquis de ma pratique professionnelle. De fait, je n'ai quasiment jamais été un « vrai » étudiant, mais participé et mené de nombreux processus de recherche et d'observation, en particulier au sein de la PFI. Comme indiqué dans le chapitre « pourquoi ce mémoire » ci-dessus.

sensiblement selon le domaine artistique ou esthétique considéré et selon la sphère dans laquelle l'artiste se situe ou est situé (de fait ou par son entourage). Le point de vue ministériel sera différent selon la tutelle (Culture, Éducation nationale, Enseignement supérieur...).

Défini en treize catégories de métiers selon la nomenclature du Code du Travail<sup>16</sup>, lequel définit par défaut les personnes qui ne sont pas considérées comme professionnelles du spectacle vivant, et doivent être rémunérées dès lors qu'elles montent sur scène.

Les bonnes pratiques du ministère de la Culture posent questions, précisant qu'il « est conseillé de recourir à des artistes engagés dans une démarche professionnelle. Ce point peut être attesté notamment par la détention, par l'artiste, d'un numéro de SIRET ». Ce qui laisse supposer qu'un artiste amateur - lequel n'est pas défini par ledit ministère – qui n'est pas censé et n'a aucun intérêt à disposer d'un numéro SIRET, ne serait pas compétent pour participer à un projet de création, voire de transmission.

## **L'auteur**

La définition juridique retenue de l'auteur d'une œuvre est « celui qui investit sa subjectivité dans la forme produite » (Bensamoun, Labarthe, Tricoire 2015). Cette terminologie se rapproche de « participation collaborative » de Pablo Helguera, où le contributeur partage avec l'artiste la responsabilité de la structure et de l'œuvre située (Helguera 2010). Dans cette approche, la fonction artistique ne se superpose plus au statut d'artiste mais est partagée entre les différents membres du groupe – au même titre qu'en psychiatrie institutionnelle, le médecin n'est pas le seul porteur de la fonction soignante : les infirmiers, les autres patients en sont également dépositaires. Les travaux de Marie Preston mettent en avant les points de convergence entre les pratiques artistiques coopératives et les pédagogies alternatives : « des systèmes d'organisation de l'activité collective pensés, inventés et mis en œuvre à plusieurs ; des réflexions sur les rapports d'autorité et d'auctorialité<sup>17</sup> ; la prise en compte de la singularité et des savoirs propres à chacun, des créations [ou "activités de production"] communes » (Preston 2019).

### La propriété de l'œuvre

« *Toute œuvre est aussi celle des autres, au premier degré du fait des nombreuses collaborations qu'elle a nécessitées - techniques, médiatiques, institutionnelles, financières...* »<sup>18</sup>. Une œuvre est la résultante d'une somme d'interactions dont elle est le fruit, de contraintes et de pressions exercées sur elle, des lois du marché aux critiques du public,

---

<sup>16</sup> Article L7121-2 du Code du Travail (modifié par LOI n°2016-925 du 7 juillet 2016 – art. 46)

<sup>17</sup> Auctorialité : statut, qualité ou essence d'un phénomène généré par l'acte d'une personne produisant une œuvre de l'esprit, ou plus généralement forme d'expression relevant du génie idiotique d'un individu, comme le font par exemple artistes, auteurs et autrices. L'auctorialité désigne la source sociale de l'œuvre et signifie simultanément l'origine et la fin de la production dans un processus en trois phases : production, réception et publication (notamment de documents)

<sup>18</sup> Définition proposée par Anne Sauvageot dans *Le Partage de l'œuvre. Essai sur le concept de collaboration artistique*

acquis ou en passe de l'être, en passant par les attentes des parties prenantes, les technologies de plus en plus élaborées... Les influences sont parfois si nombreuses, que c'est à se demander si l'œuvre ne serait pas alors d'abord celle des autres. Les artistes ont recours à des compétences qui leur sont étrangères (savoirs traditionnels, nouvelles technologies...), qu'ils partagent dans des approches (pluri)disciplinaires, y compris avec toutes les formes du vivant (plantes, animaux et objets).

### L'appropriation de l'œuvre

Le souci d'attribuer une œuvre à son auteur est apparu à la Renaissance et sa signature devient une marque d'appropriation au *Quattrocento*, avec des pratiques collectives (notamment des grands ateliers de peintres) qui se maintiennent pendant plusieurs siècles. Le modèle romantique met l'artiste, souvent seul, en prise avec les affres de sa création. Les revendications esthétiques et politiques des avant-gardes s'estompent avec le développement des collaborations artistiques dans le contexte actuel, qui permettent à l'artiste (ou le contraignent ?) de se spécialiser afin de mieux (s')imprégner et répondre aux nouveaux défis technologiques et économiques.

Les parcours des artistes sont parsemés de tâtonnements, doutes et succès, liés à leur histoire, leur personnalité, mais aussi à leur capacité de mettre en œuvre des innovations créatrices, d'inventer de nouvelles méthodes de gestion du travail et de nouveaux moyens de diffusion et de communication de l'œuvre. Au-delà des acteurs eux-mêmes que sont les collaborateurs les plus proches, l'ensemble des outils, techniques et organisations sont, de fait, co-organisateurs de la création artistique et des modalités d'interaction avec la médiation, la traduction et la négociation. Faut-il par conséquent considérer les outils comme partenaires de la création (par exemple la musique, le décor, les costumes...) ? La nature des liens au cours des collaborations artistiques influence profondément la tonalité et les modalités du partage, mais ne garantit pas la reconnaissance du statut des parties prenantes, ni de la place d'un artiste créateur. Le travail collectif ne constitue alors pas un objectif en soi, mais une nécessité pour la réalisation de l'œuvre qui peut amener à ne pas partager sa souveraineté, revendiquée par l'artiste comme étant née du (seul ?) désir initial. Les noms de nombreux partenaires des artistes restent ainsi dans l'ombre, alors que l'œuvre doit à l'ensemble de ceux qui ont contribué à sa réalisation, et pas seulement à celui ou celle qui s'en prévaut et la signe.

« *On ne possède jamais que ce qu'on a reçu et transformé, que ce que l'on est devenu grâce à d'autres ou contre eux* », André Comte-Sponville.

### **Pratiques artistiques**

Les pratiques artistiques indiquent des conceptions et des manières de faire spécifiques de pratiques d'acteurs avec, d'une part, des créations d'œuvres (faire du théâtre, de la danse, des arts plastiques, etc.) et de spectateurs (aller au théâtre, au concert à l'opéra, au musée etc.) d'autre part, longtemps exclues du périmètre des enquêtes du ministère de la Culture. Les pratiques créatives peuvent être individuelles ou collectives et donc coopératives,

créatives, partagées. Elles rompent avec l'image de l'artiste isolé qui crée seul dans son atelier à l'abri des regards et relèvent de la cocréation, qu'elle soit par des professionnels et/ou des amateurs, c'est-à-dire qu'ils n'en font pas leur métier. La dimension coopérative n'implique pas nécessairement des structures porteuses, culturelle ou de l'éducation populaire (centres sociaux, maison des jeunes et de la culture, équipement socioculturel de proximité, établissements de santé etc.), ni de statut juridique particulier (majoritairement des associations).

Ces pratiques sont souvent considérées comme reposant sur une sorte de trépied entre artistes (professionnels et/ou amateurs), engagés dans un processus de création avec une structure support. L'ensemble du projet procède en interfaces entre artiste, population et institution publique ou privée. Il y a toutefois une part importante de la pratique artistique en amateur, qui se développe de façon libre et autonome, sans accompagnement professionnel, sans intervenants, et qui constitue un vivier de pratiques de création et de développement de savoirs et de compétences, des parcours de vie qui constitue un monde à part et à part entière. Ces pratiques sont quasiment invisibles (ou invisibilisées ?) dans les politiques publiques, comme on l'observe dans bon nombre de situations. C'est en tout cas une évidence et une révélation pour tous les groupes accueillis à la MPAA.

#### De l'Éducation populaire aux droits culturels

La définition formelle de l'éducation populaire est l'éducation du peuple par le peuple pour le peuple. Il ne s'agit pas seulement de faire pour mais avec, par l'expérience (Dewey 2010), « *prendre part et prendre sa part* » (Zask 2011). Autrement dit, les femmes et les hommes s'éduquent ensemble par l'intermédiaire du monde (Freire 2018), des situations sociales, des conditions de vie, des représentations imaginaires. L'éducation populaire est le travail de la culture dans la transformation sociale et politique, au même titre que la cocréation, qui inclut désir et souffrance, accès à la conscience et confrontation au public, sujet et objet de travail qui transforme les rapports sociaux et politiques.

Le projet d'instruction publique de Condorcet en 1792, est de « *substituer enfin l'ambition d'éclairer les hommes à celle de les dominer* », d'élever et instruire mais aussi de faire sortir des places assignées dans une logique d'émancipation - préfigurant l'éducation tout au long de la vie du XXI<sup>e</sup> siècle - en vue de penser, remettre en cause et transformer les rapports sociaux inégalitaires et aliénants de la « popularisation de la Culture » à l'époque du Front populaire. Le processus se poursuit avec « l'action culturelle » du processus de décentralisation, où la culture comme objet de diffusion prend l'avantage des grandes orientations culturelles sur la culture comme travail au sens des « *valeurs de solidarité éprouvées dans l'action collective, une représentation de soi et du monde, une conscience de soi comme nouvelle universalité qui se construit dans un mouvement d'émancipation, une puissance d'agir créant de nouveaux droits* » (Luc Carton) : soutien à la profession et à la création professionnelle, décentralisation, soutien à la diffusion et aux festivals etc.

Les pratiques en amateur se développent de façon autonome et parallèle, voire à la marge, malgré une volonté politique affirmée de démocratisation culturelle, au travers des initiatives

départementales et régionales de politiques publiques, avec des conseillers (théâtre, musique, danse, technique et pédagogique) pour le secteur de l'animation et la création à partir des années 70 des Associations départementales de développement de la danse et de la musique (ADDM) et des Agences Régionales (AR), la labellisation des conservatoires et les schémas départementaux des enseignements artistiques du Plan Landowski<sup>19</sup>.

Le schisme entre Culture et Éducation populaire, placée sous la tutelle de ministère de l'Éducation, de la jeunesse et des sports, n'a cependant pas empêché de nombreuses coopérations entre institutions culturelles et les Maisons des jeunes et de la culture.

Le mouvement d'éducation populaire a toutefois du mal à s'émanciper d'une culture « vue d'en haut » par des intellectuels généreux qui se pensent comme seuls détenteurs du savoir. La politique malrucienne n'a pas su entièrement élever le niveau culturel des masses par l'accès aux richesses de la connaissance humaine. Différents courants s'entremêlent entre tradition laïque éducative (issue du rapport Condorcet), chrétienne humaniste (aux fins d'aide et de lien social), et issue du mouvement ouvrier progressivement institutionnalisé qui conduit à sa professionnalisation, avec une soumission croissante aux injonctions d'État et conduit l'Éducation populaire à devenir agent de l'état et relais de service public.

#### Amateur - professionnel et partage du sensible

La répartition des statuts d'amateur et de professionnel dans les institutions culturelles sont délicates à qualifier de façon stable, à la fois car la notion de maîtrise technique reste en débat et que le principe de cocréation suppose que chacun peut apporter un élément constructif au travail collectif de manière égalitaire. L'amateurisme et le professionnalisme de chacun sont en expérimentation et en redistribution permanente, à l'image des rôles assignés dans la société, au bénéfice de l'expression et du partage du sensible tel que le définit Jacques Rancière (Rancière 2020). L'espace de liberté engendré par le processus de cocréation (ou création partagée) suppose de s'interroger sur les relations mouvantes et au pouvoir que génère le collectif dans la pratique. Il faut alors gérer la difficulté d'un processus paradoxal qui s'opère par la mise en place de systèmes collectifs qui tiennent compte de l'organisation d'ensemble et envisagent chaque individu dans sa personnalité de façon la plus singulière.

### **La participation**

#### Participer

La notion de participation désigne, en France, l'action entreprise par un individu pour prendre part à une proposition artistique préalablement définie par un/des artiste/s, avec une vision de l'art participatif spécifique aux années 60 et une esthétique relationnelle dans les années 90. L'ère des droits culturels développe et renforce la posture de cocréation, donnant aux participants une place, souvent un strapontin mais parfois un véritable statut d'auteur au sens

---

<sup>19</sup> Du nom de Marcel Landowski, compositeur qui a été directeur de la musique à la Comédie Française avant d'être directeur de la Musique au ministère des affaires culturelles, où il met en place un plan décennal pour la musique visant la création d'un orchestre, d'un opéra et d'un conservatoire par région

juridique du terme « d'investissement de la subjectivité de la personne dans la forme produite » (Bensamoun, Labarthe, Tricoire 2015), rejoignant la participation collaborative proposée par Pablo Helguera<sup>20</sup>.

Cependant l'humanité se réalise dans l'initiative personnelle, la créativité expérientielle et les prises de responsabilité qui s'ensuivent. Le « bien vivre » comme l'écrivait Aristote, dépend du degré d'initiative de l'individu en matière d'exploration de son environnement et de qualités personnelles (vouloir, désir, courage...) du milieu dans lequel il se trouve. La création et la préservation de l'interaction entre l'environnement culturel et les individus est donc tout l'enjeu d'une politique culturelle démocratique, reposant sur les capacités des individus relativement aux opportunités de leur milieu concret, matériel et spirituel. Tout le monde n'a pas besoin de la même chose car égalité ne signifie pas uniformité. Le système représentatif est un moyen de l'organisation publique de la participation de toutes et de tous à la création de leurs propres conditions d'existence, qui en est la fin et que John Dewey appelle « expérience », une culture « vraie » écrivait l'anthropologue Edward Sapir<sup>21</sup>, qui assure la médiation entre les acquis d'un peuple et le développement de l'individualité de celles et ceux qui en héritent.

Les politiques culturelles françaises ont généralement consisté à « apporter » la culture à celles et ceux dont on a postulé qu'ils et elles n'en avaient pas, les savoirs fondamentaux de l'école de la République, avec une invisibilisation des cultures locales, plutôt que de reconnaître la pluralité culturelle d'un écosystème avec l'ensemble des pratiques et des représentations qui mènent à la fabrique socio-politique de l'individuation, au développement de soi par l'autogouvernement.

### Le projet participatif

Dans la très grande variété des projets artistiques participatifs on peut repérer en général trois grandes catégories, auxquelles s'ajoute une quatrième à la lumière de cette recherche :

- Les projets dans lesquels les artistes collectent auprès de personnes et communautés différents types de matériaux (récits de vie, témoignages, photographies, etc.) et créent ensuite une forme artistique à partir de ces éléments
- Des projets conçus par des artistes et dans lesquels ils associent différentes personnes selon la nature du projet. Le spectre de ces projets peut être très large et le niveau d'implication et de contribution des personnes extrêmement variable (de la figuration pour un son et lumière ou la participation d'un chœur à un spectacle musical, la

---

<sup>20</sup> Pablo Helguera: « *Collaborative participation* », in *Education for Socially Engaged Art* 2011

<sup>21</sup> Edward Sapir, 1884 – 1939, linguiste et anthropologue américain originaire de Poméranie, fait sa carrière à l'université de Chicago puis à Yale où il rencontre Benjamin Lee Whorf considère la langue comme un fait culturel à part entière et participe à de nombreuses études sur des populations amérindiennes et de sa langue maternelle, le yiddish. Il construit une science anthropologique, initie le concept de dérive linguistique selon un courant (*drift*) propre, malgré l'ensemble aléatoire des créations individuelles. Avec Whorf, il soutient l'hypothèse - largement controversée - comme une vision générale du rôle du langage dans la pensée, que les représentations mentales dépendent des catégories linguistiques.

participation à une création chorégraphique en ayant contribué au contenu de celle-ci lors d'ateliers, etc.)

- Le projet est entièrement cocréé par les personnes qui y participent et en sont souvent les principaux artistes lors de la réalisation finale, avec un encadrement institutionnel et/ou professionnel, dans des formes et processus variables que l'on regroupera ici sous le terme de création collective, ou de « création partagée », telle que nous le verrons dans les projets développés par S-Composition.
- La quatrième et « nouvelle » catégorie que nous ajoutons, est celle de créations autonomes et auto-gérés par les artistes, comme nous avons pu les observer à la MPAA, qui ont la particularité d'être menées de A jusqu'à Z par les amateurs et qui constituent un monde totalement invisible des pratiques artistiques et des politiques culturelles en France, si ce n'est à la MPAA et dans quelques lieux où ces collectifs parviennent à monter sur scène.

Il existe de multiples variations et formes intermédiaires ou hybrides entre ces quatre catégories.

Par ailleurs, la participation de personnes à la vie artistique et culturelle dans l'esprit des droits culturels ne se limite pas aux projets artistiques participatifs. Elle peut par exemple se concrétiser par la participation d'un groupe de personnes à l'élaboration d'une programmation artistique et culturelle, d'un projet d'établissement ou de politique publique... Pourtant, dans nombre de ces situations la participation reste relative, dans la mesure où les parties prenantes invitées à donner un avis, contribuer d'une manière ou d'une autre, ne se fait pas dès l'amont, à la conception de la politique participative ou du projet participatif ; La collectivité ou la structure imagine un dispositif pour lequel des habitants/amateurs sont ensuite sollicités, mais ne sont pas « autour de la table » pour imaginer le dispositif lui-même, en définir les critères d'éligibilité, la faisabilité et la réalisation. À une autre échelle, les pratiques des amateurs ont bien une place dans les cahiers des charges de l'ensemble des labels définis par l'État en 2017<sup>22</sup> en application de la Loi sur la Liberté de Création de 2016, mais celles-ci sont souvent limitées à des actions qui relèvent en fait de la médiation (ateliers de pratique autour d'un spectacle, participation du public à un moment donné du spectacle – temps « participatif » ou « choral » d'un spectacle...), ou à une concertation participative (à une partie de la programmation, au choix de premières parties...), mais, la plupart du temps, les habitants ne participent pas à la gouvernance du lieu ou de la communauté/collectivité qui met en place le « projet participatif ». Heureusement, des projets - que nous souhaitons de plus en plus nombreux - viennent et viendront contredire ces constats, que nous faisons également en matière de processus d'élaboration et de mise en œuvre des projets en Éducation artistique et culturelle.

---

<sup>22</sup> Décret n° 2017-432 du 28 mars 2017 relatif aux labels et au conventionnement dans les domaines du spectacle vivant et des arts plastiques : <https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000034307944>

## Prendre part

La mise en œuvre de la coopération, qui vise à la création d'une action collective, nécessite que « chacun apporte quelque chose en propre » pour reprendre les réflexions de Joëlle Zask (Zask 2011) et, comme le développe John Dewey dans sa réflexion sur l'expérience, la vie démocratique et la question du public (Dewey 2010), être en mesure d'y prendre part, d'y jouer un rôle, d'y engager librement ses désirs et ses fins. Indépendamment des valeurs à défendre, la participation à la coopération demande un travail de négociations sur les frontières culturelles pour une reconnaissance de la diversité et du sensible à partager, au-delà de l'émotion ou du désir, dans une problématique de socialisation. S'il s'agit bien d'intégrer à tout moment par la culture, la tendance à ramener l'autre à soi produit nombre d'oppositions et de nouvelles acceptions pour œuvrer à de nouvelles reconnaissances mais la coopération risque de s'enfermer dans une conception atone du lien social.

## La participation selon Joëlle Zask

Joëlle Zask<sup>23</sup> fait la démonstration d'un triptyque (Zask 2011) qui décrit bien notre vision et le contexte dans lequel s'inscrit cette recherche, avec les notions complémentaires et indissociables de « prendre part », « apporter sa part » et « recevoir une part » :

- ⇒ « Prendre part » – qui se distingue de « faire partie » – relève de la diversité des formes de la sociabilité et du plaisir éprouvé à la compagnie des autres qui, selon Aristote, repose sur une relation de réciprocité entre des personnes qui se considèrent comme égales.
- ⇒ « Apporter une part », contribuer, consiste à apporter à un groupe un élément spécifique sans lequel ce groupe serait autre. La part apportée est de nature à créer une relation ou à modifier celle qui existe et par rapport à laquelle elle doit être adaptée. Le collectif doit être constitué de manière à pouvoir être transformé par la contribution des individus qui y prennent part ; L'individu possiblement contributeur doit recevoir des groupes auxquels il est lié les ressources nécessaires.
- ⇒ « Recevoir une part » suppose que le groupe reconnaisse la part apportée et l'inscrive dans son patrimoine commun. Instaurer des conditions et situations où une pleine participation – c'est-à-dire articulant ces trois dimensions – puisse réellement se produire s'avère souvent complexe.

## **La création**

Il ne s'agit évidemment pas ici de la dimension religieuse de la création, ou du fait institutionnel (d'une commission ou d'un organisme), de marques de produits (fussent-ils culturels), pas plus

---

<sup>23</sup> Joëlle Zask, philosophe spécialiste de philosophie politique et du pragmatisme, est Maître de conférences à l'Université d'Aix-Marseille, et membre, depuis 2022, du Centre Norbert Elias. Elle consacre sa thèse à John Dewey et est pionnière de la démocratie participative et publie *Participer. Essai sur les formes démocratiques de la participation* en 2011. Elle travaille ensuite sur les enjeux politiques des pratiques artistiques contemporaines ainsi que sur les questions liées à la crise écologique, thème de son essai *Quand la forêt brûle. Penser la nouvelle catastrophe écologique*, publié en 2019.

que d'une œuvre « finale » ou d'une première représentation d'œuvre portant la marque originale de l'artiste. Le mot création est entendu au sens premier de l'acte ou le fait de donner l'existence à une chose qui n'existait pas auparavant, faire exister, fabriquer, inventer une production nouvelle et adaptée au contexte dans lequel elle se manifeste. Autrement dit, les facultés et moyens d'un ou plusieurs individus à imaginer, concevoir, réaliser et exprimer quelque chose de nouveau, par la rencontre entre des capacités cognitives, des caractéristiques émotionnelles et des facteurs environnementaux. C'est donc la manière de (ré)employer, (trans)former, renouveler, de façon délibérée ou spontanée, cognitive et émotionnelle. La création concerne les monuments les plus augustes de la pensée individuelle et collective, les influences, frottements et négociations entre des valeurs philosophiques, morales et spirituelles, concrètes et abstraites, qui contribuent et amènent à un tel processus. La création comprend la production en tant qu'activité de créer un spectacle à partir d'un projet artistique, en réunissant les conditions artistiques, humaines, techniques et financières adéquates, mais pas nécessairement ou uniquement. En effet, l'aboutissement à une œuvre n'est pas forcément un objectif pour un collectif, dont la finalité peut être « simplement » le processus d'être et de faire ensemble. Cette dialogique repose sur des activités de production en cogestion, un engagement sur les objectifs et la manière de les réaliser, comme dans la mise en œuvre des moyens nécessaires et indissociable des objectifs. Le dialogue continu est contigu à des systèmes d'organisation de l'activité collective pensée, inventée à plusieurs, aux réflexions sur les rapports d'autorité, à la prise en compte de singularités et des savoir propres à chacune des activités de production et des (multiples) créations communes, une pensée systémique où le chemin est plus important que le but. Le trajet, plutôt que le projet et la réussite, se mesure par la capacité à poser des repères et établir des relations qui font sens. Nous verrons que créer revêt une grande variété de contextes et projets, de situations et réalisations, qui sont autant de moyens volontaires de militance et de résistance, d'échappatoires et d'évitements, de jouissances et d'émerveillement, de relations et d'impulsions...

### **La cocréation**

La répartition des statuts d'amateur et de professionnel dans les institutions culturelles sont délicats à qualifier de façon stable, à la fois car la notion de maîtrise technique reste en débat et parce que le principe de cocréation suppose que chacun puisse apporter un élément constructif au travail collectif de manière égalitaire et que l'amateurisme et le professionnalisme de chacun soient en expérimentation et en redistribution permanente, à l'image des rôles assignés dans la société.

L'espace de liberté engendré par le processus de cocréation, ou création partagée au sens de coauteur d'une œuvre commune (Anne et Patrick Beauvillard 2022)<sup>24</sup> suppose de s'interroger sur les relations mouvantes de et au pouvoir que génère le collectif, où il faut gérer la difficulté

---

<sup>24</sup>*La coopération, être coauteur d'une œuvre commune*, dans Droits culturels, les comprendre, les mettre en œuvre, l'Attribut

et où s'opère un processus paradoxal de mise en place de systèmes collectifs qui tiennent compte de l'organisation d'ensemble et d'un vecteur de singularité en envisageant chaque individu dans sa personnalité de façon singulière.

La commande (publique de création) comme moyen (d'évaluation des actions) au service du groupe questionne l'effectivité sociale et les enjeux esthétiques des pratiques ayant l'ambition (artistique et politique) du partage du sensible et du travail du commun, qui permet la légitimation de l'évaluation esthétique d'une part et sociale de l'autre.

La cocréation, considérée sous l'angle de la création participative, peut amener à ne plus distinguer l'objet du sujet et l'implication de chacun du devenir de l'œuvre elle-même.

Prenant de la distance par rapport à la notion de participation désignant un individu invité à prendre part (Zask 2011), Marie Preston (collectif 2019) adopte le terme de cocréation, indiquant que les cocréateurs sont des auteurs, signifiant que la personne investit sa subjectivité dans l'œuvre produite. Elle qualifie ainsi des démarches artistiques dans lesquelles les participants partagent la responsabilité du développement et du contenu de l'œuvre, en collaboration et en dialogue direct avec l'artiste. Le processus de création en collectif induit alors qu'un ou plusieurs artistes (réputés professionnels) et des amateurs (présumés tels) partagent le fait de créer, avec un rapport d'égalité dans leurs contributions respectives. À ce titre, ils sont coauteurs : l'auteur est le collectif incluant les participants et l'artiste, entendu au sens de professionnel selon le canon du ministère de la Culture et la sphère professionnelle du spectacle vivant en France. Dans *Cocréation*<sup>25</sup>, Marie Preston met en lumière les interdépendances entre les différentes parties prenantes d'une école maternelle comme lieu de vie : institutrice, assistante spécialisée, cantinières, animatrices, directrice, gardienne et parents d'élèves coopèrent à son fonctionnement. Une institution ne fonctionne que par l'association et la mobilité des rôles et des actions de chacun. La chaîne de cocréation implique le déplacement de nos habitudes et mises en mouvement communes, rend la transformation effective d'un contexte de travail et la rencontre entre différents acteurs - y compris artistique - pour travailler dans un contexte, ici pédagogique et social.

Le niveau zéro de la relation (instrumentale, mimétique, réflexive, opportuniste ou esthétique) est la contiguïté dialogique entre le côté de la pédagogie (une classe, une école, une université), avec usage de l'art dans une perspective éducative ou formatrice, et le côté de l'art où la pédagogie sert à renouveler les médiums, les relations et inventer de nouvelles situations (dans un musée, une galerie, une Micro-Folie, un cinéma, un lieu de spectacle etc.). Le point de rencontre de l'art comme cocréation, au-delà de la participation, permet une logique de partage à l'instar des pédagogies actives et alternatives qui se sont développées depuis le début du XIX<sup>e</sup> siècle en s'appuyant sur l'éducation nouvelle et les méthodes actives<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> *Cocréation*, ouvrage collectif 2019

<sup>26</sup> Une pédagogie alternative est une façon d'apprendre basée sur un enseignement différencié. Les écoles alternatives se développent en France comme ailleurs, mettant au cœur de ces pédagogies le bien-être et l'épanouissement de l'enfant, l'apprentissage de façon concrète et ludique, pour acquérir des connaissances et compétences utiles dans la vie

Les écoles Montessori<sup>27</sup> surtout développées dans le primaire en France ou Freinet<sup>28</sup> qui se revendique davantage comme une technique qu'une méthode, Steiner-Waldorf<sup>29</sup> d'obédience anthroposophique, mais aussi Decroly<sup>30</sup> et d'autres écoles ...

## La coopération

### Créateur-coopérateurs et co-auteurs

Coopérer est un dispositif d'activation stimulant pour l'action et inspirant pour la pensée, nécessairement exposée à l'autre et à ses attentes. C'est un processus ouvert à des interactions et aux événements qui ne manquent pas de survenir. La coopération nous expose à de multiples extériorités (techniques, dispositifs, méthodes, idéaux) qui jalonnent et trament son processus, affectant notre rapport à soi (nos ressentis et perceptions), aux autres et à l'environnement (social, urbain, imaginaire, institutionnel...). Elle met à découvert, révèle quelque chose de ce que l'on est, ce que l'on vit dans son intimité, au sens de l'écologie du rapport à l'autre et au dehors, qui concerne autant des personnes que des non-humains, à savoir des techniques, des lieux, des ambiances, des normes. Coopérer décale et décadre forcément nos modes habituels de faire et d'agir, déséquilibre et perturbe. En traçant de nouvelles perspectives, découvertes et explorations, elle nous rend vulnérables, stimulant la curiosité et les désirs.

La coopération nous oblige dans notre rapport à la diversité des environnements (sociaux, techniques, institutionnels et spatiaux), c'est un processus à découvrir dans la double acception du terme, pour se réfléchir, s'explicitier et débattre, pour construire durablement l'intérêt et l'engagement. Elle est donc indissociable d'un travail du *Care*, une invitation à observer et investiguer, une façon de venir en exploration et de mener l'enquête au sens de John Dewey, aiguïser son regard et parfaire son écoute, porter attention aux multiples facettes du processus. Elle suppose donc de faire vivre avec ambition cette écologie de l'attention au sens d'Yves Citton<sup>31</sup> et porte à un haut niveau d'exigence l'art de la question (François Deck<sup>32</sup>)

---

<sup>27</sup> Créée par Maria Montessori au début des années 1900, avec une liberté et le développement naturel des élèves, libres de choisir leurs activités et d'avancer dans les apprentissages de manière autonome, avec un environnement et un matériel pédagogique adaptés à chaque tranche d'âge, autocorrectif - l'enfant se rend compte de son erreur et se corrige seul - et fabriqué dans des matières nobles comme le bois.

<sup>28</sup> Créée dans les années 1920 par Célestin Freinet, cette pédagogie voit les activités scolaires comme un vrai travail. L'enfant est encouragé à découvrir ce qui l'entoure, à tâtonner avant de réussir quelque chose. Analyser, émettre des hypothèses, se tromper, recommencer. Les techniques Freinet incluent des échanges, la découverte du monde en dehors de l'école et des contrats de travail

<sup>29</sup> Rudolf Steiner, anthroposophe et philosophe autrichien du 19<sup>e</sup> siècle, ouvre sa première école pour accueillir les enfants des travailleurs de l'usine de cigarettes Waldorf Astoria, basée sur l'environnement naturel, les activités créatives et les langues, afin de découvrir le plus de choses possibles afin de permettre à l'enfant de se construire dans son individualité et de trouver ce qu'il aime vraiment faire. Les enfants apprennent au rythme des saisons et font souvent des sorties en pleine nature.

<sup>30</sup> Cette pédagogie, créée vers 1900 par le belge Ovide Decroly, est très populaire en Finlande, pays réputé pour avoir le meilleur système éducatif au monde. Les élèves sont acteurs de leurs apprentissages pour comprendre, observer, travailler en groupe, émettre des hypothèses, percevoir que le monde forme un tout.

<sup>31</sup> Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, Seuil - 2014

<sup>32</sup> François Deck *Sans projet à dessein*, dans *Co-création*, édition Empire avec le CAC Bretigny 2018 p. 79-83

à savoir la capacité à solliciter et à interpeler un processus afin de le découvrir. Elle suppose un travail profond de renouvellement des formes d'institution, d'inventer des règles, procédures et dispositifs plus appropriés et mieux en prise avec le développement de l'activité, en évitant la trop forte institutionnalisation qui réifie les formes établies et les désincarne, pour rester dans un processus ouvert à son avenir et ses multiples advenir, en tension sans repos sur ses acquis. Elle s'institue inévitablement, nécessairement, mais à chaque fois pour franchir une étape, se réengager dans un rapport étroit aux nécessités et aux enjeux de l'activité. Le partage du sensible au sens de Jacques Rancière (Rancière 1995) est un enjeu majeur : qui a autorité pour parler et légitimité pour agir ? Cela noue de multiples enjeux statutaires de pouvoir, les personnes associées deviennent des explorateurs de leur propre expérience et ne pourront jamais anticiper le devenir de leur activité. Elle reste en attention et recherche, qui prend ses marques par des recherches-action et des recherches-expérimentation.

### Collectif et communs

L'artiste ne saurait être l'unique auteur de son œuvre, mais le résultat d'un environnement historique, social et marchand, posant les questions de son commencement et de sa fin, mais aussi des contributions dont elle bénéficie.

Le commun est présent de manière intemporelle dans les pratiques, les discours médiatiques et politiques : des biens communs du numérique aux ressources naturelles, des pratiques collectives aux enjeux de communautés... L'engagement pour le commun est au cœur des luttes sociales et écologiques (Gilets jaunes, Zone À Défendre...) et au centre d'une multiplicité d'expérimentations qui transforment en profondeur les formes de vie et d'activité (structures coopératives, communauté de pratiques, collectifs autogérés...). De nombreuses communautés refusent de se laisser déposséder de leur vie et de leurs espoirs, tant par une gestion étatique lourdement technocratisée et bureaucratisée, que par le fonctionnement arbitraire et inégalitaire du marché, puisant leur énergie émancipatrice dans la critique de l'État qui dépossède les citoyens de l'administration des biens et services d'intérêt collectif et du marché qui isole les individus et corrompt les possibilités de partage et de mutualisation. Le travail du commun témoigne de la volonté d'agir en commun pour construire les communs indispensables à une vie plus juste et plus égalitaire, avec des formes de vie plus conviviales et plus solidaires, questionnant les manières d'instituer démocratiquement un commun, les rapports aux modèles dominants pour rouvrir nos imaginaires, l'agir ensemble pour développer la part commune de nos vies et de nos activités.

## II. Terrain d'observation

### Un choix cornélien

Dès l'entrée en prison (symbolique il va sans dire : les locaux de l'Inseac<sup>33</sup>) et le commencement des cours, la nécessité de cumuler cinq lieux de stage en parallèle s'est imposée, en vue de brosser un tableau le plus exhaustif possible du sujet : un établissement scolaire pour le parcours pédagogique, un lieu de transmission/enseignement artistique pour les apprentissages du même nom, une compagnie ou un lieu de production/diffusion pour l'expérience de création, une institution/collectivité pour les politiques publiques de la culture et un réseau national pour les dynamiques de coopération à l'œuvre. Rien que ça !

Mais les instructions étant catégoriques de n'avoir qu'un seul lieu de stage, nous sommes parvenus à un compromis - somme toute efficient et approprié - de deux lieux permettant d'identifier et aborder les différents espaces et sphères où s'exerce le processus de création en collectif : la Maison des pratiques artistiques amateurs et la compagnie S-Composition. Tous deux sont des entités identifiées de longue date, dirigées par des connaissances, voire des amis, avec qui une confiance et une envie réciproque de collaboration s'est instaurée immédiatement, de façon évidente et pérenne.

Ce choix « a minima » recouvre, en fin de compte, l'ensemble des problématiques et des enjeux de terrain nommés ci-dessus et je ne pouvais trouver une configuration de stage plus appropriée pour le thème de cette recherche !

Il faut cependant bien reconnaître qu'avec un sujet assez large et transversal, le fait de réaliser deux stages à mi-temps en parallèle, a fortiori dans des structures atypiques et multi activité (sans parler de celle de l'observateur - chercheur lui-même !), tous ces éléments de contexte ont généré une masse abondante de matière, qui ne peut être entièrement exploitée dans le cadre de ce mémoire, mais constitue une richesse pour de futures explorations...

---

<sup>33</sup> L'Inseac est implanté dans l'ancienne prison de Guingamp, témoignage architectural et patrimonial de la politique pénitentiaire du XIX<sup>e</sup> siècle, avec plusieurs affectations successives et réhabilitée à partir de 2008 pour accueillir le Centre d'Art GwinZegal et, depuis 2021, l'Inseac, avec des salles de cours, d'expérimentations, de conférences et d'exposition, un studio de podcasts et enregistrements, des bureaux pour l'équipe pédagogique et scientifique, un espace de convivialité, le tout dans un environnement de circulations à ciel ouvert d'un bâtiment et d'une pièce à l'autre qui en fait tout son charme.

## La Maison des pratiques artistiques amateur - MPAA

### Présentation

La MPAA<sup>34</sup> est un établissement culturel de la Ville de Paris, sous forme d'Établissement Public de Coopération Culturelle (EPCC) dirigé, de ce fait, par une Directrice générale ayant un mandat de trois ans (renouvelable), bâti sur des orientations approuvées par le Conseil d'administration composé d'élus de la ville de Paris, de représentants des partenaires de la MPAA et de personnalités qualifiées<sup>35</sup>, dont voici un extrait significatif de son engagement et de la couleur du projet :

*« Les initiatives individuelles, privées, alternatives se développent, et attendent une reconnaissance non plus seulement à l'endroit des moyens mais aussi à celui de la légitimité [...]. Les espaces publics, ces biens communs par excellence, et les compétences d'accompagnement de projets doivent non seulement exister et fonctionner mais également se nourrir de ce qui se présente, accueillir et reconnaître les pratiques des amateurs et amatrices. [...]. Les pratiques en amateur et l'implantation actuelle de la MPAA privilégient de fait l'exercice des droits culturels, les circuits courts, un modèle culturel alternatif, qui – maintenant qu'il fonctionne de manière maîtrisée doit s'affirmer à l'échelle de Paris et de sa métropole. Il s'agit de prendre conscience et de revendiquer l'extra-ordinaire constamment à l'œuvre dans nos 5 maisons.*

### Moyens

Les locaux de la MPAA sont répartis sur 5 sites<sup>36</sup> et son équipe compte 37 postes de travail permanents, pour un effectif total de plus de 40 personnes (avec les intermittents et les contrats d'usage<sup>37</sup>). L'organigramme se répartit entre la direction générale, l'administration, les services d'information, de communication, d'accueil et de médiation, le service accompagnement et la technique.

---

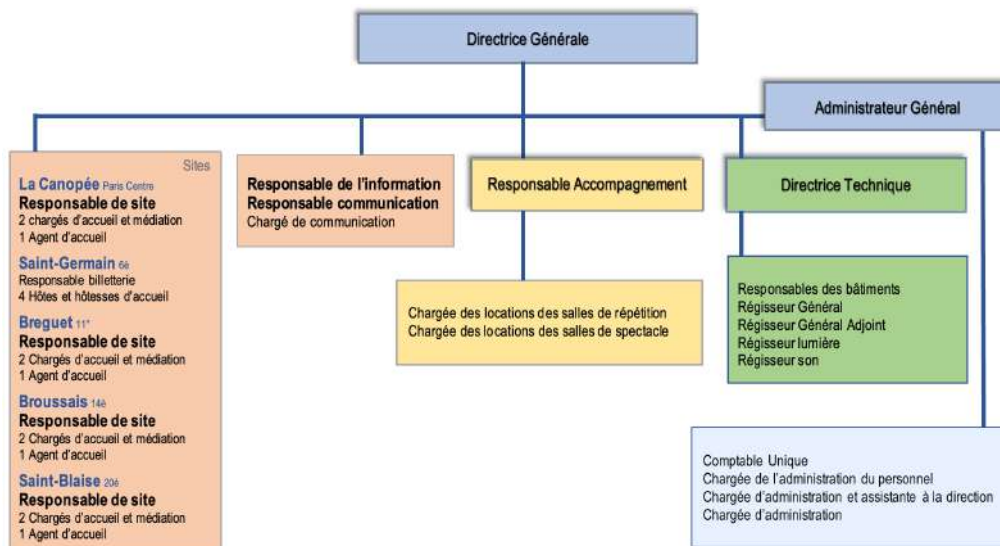
<sup>34</sup> <https://www.mpa.fr>

<sup>35</sup> Liste des membres du Conseil d'administration de la MPAA : <https://www.mpa.fr/epcc/membres-conseil-administration>

<sup>36</sup> Les 5 sites de la MPAA à Paris :

- Le siège se situe au cœur du Forum des Halles (1<sup>er</sup>) et accueille la direction, l'administration, les responsables des différents services et dispose de 5 salles de répétition, dont certaines parfaitement insonorisées pour la musique, et 1 salle de spectacles en mutualisation. Le site est en proximité de *La Place* lieu de cultures urbaines et du Conservatoire du centre et de la Médiathèque la Canopée,
- La MPAA/Saint-Germain offre une salle de spectacles de 317 places entièrement équipée et dédiée à la diffusion, au sein du marché idoine également pourvu d'un conservatoire, d'une piscine...
- La MPAA/Breguet comprend un studio de danse, une salle polyvalente et une salle avec gradin de 49 places, ainsi qu'une galerie d'exposition et un atelier de conception, vidéo et numérique,
- La MPAA/Broussais, dans le Sud de Paris, est une ancienne chaufferie au caractère industriel proposant également une galerie, une salle de 80 places assises, un studio de danse et une petite salle polyvalente, ainsi que des espaces extérieurs pouvant accueillir performances et rassemblements,
- La MPAA/Saint-Blaise, au cœur du quartier du même nom, dans le Nord-Est de Paris, offre des salles de travail notamment dédiées au théâtre, aux écritures et à la MAO.

<sup>37</sup> CDDU : Contrat à durée déterminée d'usage, spécifiques à certains secteurs - dont le spectacle vivant - qui permet d'embaucher pour des tâches précises et temporaires



Organigramme de la MPAA

## Missions

L'activité principale de la MPAA consiste à accueillir plus de 780 collectifs de pratiques en amateur par an accueillis en répétition auxquels s'ajoutent les collectifs accueillis en location des salles de spectacles, dans le champ du spectacle vivant (théâtre, musique, danse) et quelques autres disciplines à la marge (arts plastiques/graphiques, photo...). Les collectifs sont accueillis sans critère artistique à l'entrée pour un semestre, renouvelable une fois, de manière à rendre la MPAA accessible au plus grand nombre. Deux commissions internes d'attribution des créneaux sont organisées dans l'année pour optimiser les attributions, l'objectif étant d'en accueillir le plus possible. Des locations « au fil de l'eau » sont possibles en fonction des créneaux restant disponibles.

## Programmation

En complément de la location, une thématique est choisie et déclinée dans la programmation artistique de chaque saison à la MPAA, avec des spectacles accompagnés parmi les collectifs repérés, en coopération avec d'autres institutions, ou bien découverts ici et là au hasard des rencontres et spectacles :

- « L'engagement », pour l'art, l'autre, soi et le monde est le thème de la saison 2024 - 2025,
- « L'art d'accueillir », pour la saison 2023 - 2024 qui vient de se terminer, mettant à l'honneur le jeu, le sport, l'engagement et la passion - en écho aux jeux olympiques - l'art de recevoir et d'être transformé, dans les starting-blocks des histoires qu'on raconte ensemble,
- « Les invisibles »<sup>38</sup> sur la saison 2022 - 2023, toutes celles et ceux qui ne se nomment pas, font, mais ne se voient pas, construisent et s'expriment par l'art, invisibles des

<sup>38</sup> Voir le bilan d'activité 2023 de la MPAA :

[https://www.mpa.fr/sites/default/files/upload/fichiers/MPAA%20Bilan%202022%20-%20DEF\\_compressed%20%282%29.pdf](https://www.mpa.fr/sites/default/files/upload/fichiers/MPAA%20Bilan%202022%20-%20DEF_compressed%20%282%29.pdf)

politiques culturelles<sup>39</sup> et tous ceux qui participent aux offres et initiatives non référencées - en écho à l'impossibilité de pratiquer en amateur pendant la Covid,

- « Faire corps » en 2021 - 2022, sous le signe de la diversité, du lien, de l'osmose et du dépassement - notamment du corps politique et de la performance.

Des manifestations récurrentes ponctuent également les saisons :

- Les Journées portes ouvertes, en septembre
- Festival *Les Remontantes*, deux fois par an en janvier et en mai, qui mettent en visibilité des collectifs en cours ou fin de travail,
- Différents temps de rencontres (Rencontrez-vous...), d'ateliers (Dance Days...) et tables rondes jalonnent la saison.

### **Ressources et information**

AZIMUT est la plateforme de ressources de la MPAA<sup>40</sup>, qui a connu une évolution majeure au cours de la saison, avec un transfert de système informatique vers un logiciel libre et l'ouverture d'un forum facilitant la rencontre et les échanges entre et avec les collectifs de pratiques en amateur, accueillis ou non à la MPAA.

---

<sup>39</sup> 23 millions de praticiens amateurs en 2018 en France, selon une étude du DEPS – ministère de la Culture

<sup>40</sup> AZIMUT : <https://www.ici-azimut.fr>

## **S-Composition - Collectif pour une nouvelle culture terrestre**<sup>41</sup>

### **Présentation**

Cette compagnie créée par le compositeur Jean-Pierre Seyvos, co-dirigée avec la metteuse en scène Chloé Latour, est devenue un collectif<sup>42</sup> qui associe des chercheurs en sciences humaines et en sciences du système Terre, à la recherche de nouvelles polyphonies, pour ouvrir des espaces de partage et de création entre des personnes de tout âge et de toute provenance, développer de nouvelles compétences et aptitudes à composer ensemble un monde commun, plus ajustées aux réalités terrestres.

Le projet comprend des créations musicales et spectacles interdisciplinaires avec des professionnels, des créations partagées avec des personnes habitant un territoire, pour et avec le jeune public, des recherches, des formations, des expérimentations et l'accompagnement de projets.

Les projets de S-composition sont tissés des réalités et circonstances qu'ils ont fait naître, avec pour vocation de :

- ⇒ Développer une écologie de la perception, de l'écoute et de l'attention,
- ⇒ Partager une forme d'intelligence sensible qui permette de faire face aux grands défis de notre temps,
- ⇒ Susciter de nouvelles passerelles entre arts, sciences, politique et les personnes,
- ⇒ Créer avec les personnes (et beaucoup de non-humains ...) des formes d'inventions artistiques et d'échanges qui permettent de représenter le monde différemment,
- ⇒ Acquérir de nouvelles « compétences d'habitabilité ».

### **Le collectif**

S-Composition regroupe (à géométrie variable) et déploie une équipe permanente d'une douzaine de personnes, une vingtaine d'artistes et personnalités associées (philosophes, chercheurs, historiens, sociologues...), un Conseil d'administration et des partenaires - dont le Consortium « Où atterrir ? », Médialab Sciences Po Paris, SPEAP – Sciences Po – École des arts politiques, le Collectif Rivage, L'A. - Agence culturelle de Nouvelle-Aquitaine, l'agence Auvergne Rhône-Alpes spectacle vivant (AURA) et différents lieux culturels<sup>43</sup>

### **Aboutissement (provisoire ?) du projet**

S-Composition mène un projet global qui s'est adapté et modelé au fil des ans, et a récemment adopté le nom de « l'Université des Terrestres », en vue de faire face aux enjeux cruciaux des crises climatiques, écologiques et démocratique, à cette situation inédite que le philosophe Bruno Latour nommait le « Nouveau Régime Climatique », à favoriser l'émergence et

---

<sup>41</sup> S-Composition : <https://s-composition.eu>

<sup>42</sup> Mais finalement peut-être aussi l'inverse, ou du moins la création de la compagnie a été en partie inspirée des nombreuses et diverses collaborations nouées au fil des actions et projets menés par Jean-Pierre Seyvos

<sup>43</sup> La mégisserie - Scène conventionnée pour les arts, l'imaginaire et l'éducation populaire à Saint-Junien (87), le Théâtre de la Poudrerie - Scène conventionnée pour les arts participatifs à Sevrans (93), le Collectif Champ libre à Saint-Junien (87)

l'appropriation d'une nouvelle culture terrestre, modifier profondément les manières de penser et d'agir en développant et/ou redonnant des compétences et des « puissances d'agir » à des personnes de tous horizons sans prérequis aucun. L'Université des Terrestres conjugue les dispositifs de S-composition (décrits ci-dessous) avec des outils (art oratoire, créations artistiques, *viewpoints*, cartographies de controverses, diverses formations...) et des expériences.

### Complémentarité des dispositifs

L'Université des Terrestres se conçoit, se structure et s'organise autour de quatre dispositifs :

- La « **pédagogie de la création partagée** », consiste à créer les conditions et les circonstances, pour permettre à chacun, à partir de ses points de vue, de son imaginaire et de son histoire, de participer et contribuer à la création d'un objet artistique qui deviendra un objet commun en 3 axes :
  - Un processus d'élaboration de la pédagogie elle-même,
  - La création d'une plateforme numérique partagée des ressources produites,
  - La mise en place de formations (qui puissent devenir certifiantes à terme),
- Des recherches, expérimentations et accompagnement du projet « **Où atterrir ??** » à partir d'un projet pilote<sup>44</sup>, qui vise à faire émerger une nouvelle description des territoires et de nouvelles formes de participation à leur transformation,
- Les « **Ateliers de controverses** », qui s'appuient sur l'enseignement à l'analyse des sciences et des techniques par la cartographie des controverses, développé par Bruno Latour<sup>45</sup>, où des dispositifs de fiche de rôle et de simulation permettent d'étudier une controverse sur un sujet donné et d'en explorer par l'action toute la complexité<sup>46</sup>,
- « **Géopathie** », protocole d'ateliers créatifs en relation avec la rédaction des « Cahiers d'un géopathe »<sup>47</sup>. Le dispositif consiste à élaborer avec un groupe (de jeunes à l'origine) des protocoles d'ateliers créatifs et « polyphoniques » permettant à une communauté (scolaire notamment) de s'approprier le contenu de ces cahiers et de ces nouvelles connaissances de la Terre et de sa partie habitable : la « Zone critique »<sup>48</sup> par une approche interdisciplinaire et stimulante.

---

<sup>44</sup> Une expérience pilote artistique, scientifique et politique par le Consortium « Où atterrir ? » mené de 2019 à 2021 avec un collectif interdisciplinaire d'artistes, de chercheurs et de scientifiques sous la direction du philosophe Bruno Latour – Recherche-action pilote financée par le ministère de la transition écologique

<sup>45</sup> Bruno Latour a développé ce dispositif au début des années 2000 au Centre de Sociologie de l'Innovation de l'École des Mines et à partir de 2006 à Science po Paris, notamment au sein du projet de recherche FORCCAST (lauréat des Initiatives d'excellence en formation innovantes IDEFI)

<sup>46</sup> Chacun cartographie la controverse, c'est-à-dire apprend individuellement et collectivement à en repérer les acteurs, les enjeux, les différentes arènes d'argumentation mobilisées. Ces ateliers stimulent la créativité, l'ouverture d'esprit en évitant les stéréotypes et les idées reçues. Par le jeu de la simulation théâtrale, les participants s'approprient des sujets qui leurs semblaient bien loin de leurs préoccupations, et prennent conscience de l'imbrication des sciences dans la société

<sup>47</sup> Cahiers d'un géopathe : précis rassemblant de nouvelles connaissances de l'écosystème Terre conçu par Bruno Latour (Philosophe), Jérôme Gaillardet (géochimiste) et Grégory Quenet (historien de l'environnement) avec une équipe associant des scientifiques et des professeurs de lycées de différentes disciplines

<sup>48</sup> Espace composé de l'atmosphère (d'une épaisseur moyenne de 600 km et dont 99 % de la masse se situe entre 0 et 30 km) et de la couche terrestre où l'on trouve du vivant (de quelques dizaines/centaines de mètres)

## Périmètre du terrain et missions de stage

### À la MPAA

En 2023, la MPAA a accueilli 780 groupes en répétition et en salle de spectacle<sup>49</sup>, principalement dans le domaine du spectacle vivant. Son rôle consiste également à identifier et valoriser les pratiques collectives libres, et à accompagner et diffuser les spectacles des amateurs et des amatrices. La MPAA se positionne comme service public qui concourt au respect et à la promotion de la diversité culturelle et contribue à la mise en œuvre effective des droits culturels des personnes, notamment en l'absence de critères qualitatifs pour l'accueil des collectifs, avec trois missions principales :

- Accueillir des groupes amateurs en répétitions,
- Identifier et valoriser les pratiques collectives libres,
- Accompagner et diffuser les spectacles des amateurs et des amatrices.

### Mission de stage :

La directrice générale étant pleinement engagée sur la question des droits culturels, la mission du stage a été établie par le prisme de ceux-ci<sup>50</sup> et peut se résumer ainsi :

- Rencontrer des personnes représentatives du panel d'activités de la MPAA : l'équipe au service du projet, les collectifs accueillis et leurs membres, les participants aux activités de la MPAA, et plus largement les personnes qui occupent les différents sites,
- Observer l'engagement de chacun, les transferts de compétences à l'œuvre, les apprentissages entre pairs, afin d'identifier les compétences et savoirs mobilisés,
- Identifier des ressources à valoriser, notamment sur AZIMUT (réseaux, groupes...).

### Les objectifs :

Ils consistent à :

- ⇒ Identifier une typologie des collectifs et des profils de praticiens accueillis et de leur environnement (équipe d'accueil, accompagnement...)
- ⇒ Esquisser un cahier des charges en vue d'une enquête des publics, dans la continuité d'une exploration des pratiques non académiques en 2023. Les premiers attendus de cette enquête des publics étant de mieux connaître :
  - Les groupes (objectifs, esthétiques, ancienneté, constitution, fonctionnement, diffusion, géographie, ...) pour adapter les outils et services de la MPAA, notamment en matière d'accompagnement,
  - Les personnes qui composent les groupes (âges, sexes, métiers, appartenance à plusieurs groupes ou réseaux...) pour appréhender ce que recouvre la pratique en amateur,

---

<sup>49</sup> 680 groupes en répétition (dont 533 amateurs en pratique autonome non encadrée, 203 émergents et 35 professionnels) et 100 groupes en salle de spectacle. Voir bilan d'activités :

<https://www.mpa.fr/sites/default/files/upload/fichiers/Rapport%20d%27activit%C3%A9%20MPAA%202023.pdf>

<sup>50</sup> Voir *Feuille de route* en Annexe 1.3 page 9

- Et de mieux situer et faire évoluer le projet de la MPAA, en particulier dans le paysage des pratiques en amateurs à Paris et dans la perspective d'un élargissement des membres de l'EPCC aux territoires et collectivités du Grand Paris

## À S-Composition

Le collectif S-Composition, pluridisciplinaire dans son approche, ouvre des espaces de partage et de création entre des personnes de tout âge et de toute provenance, en associant des chercheurs de toutes disciplines à ses créations. Il développe de nouvelles compétences et aptitudes à composer ensemble un monde commun, afin de développer une écologie de la perception, de l'écoute et de l'attention, une forme d'intelligence sensible pour faire face aux grands défis de notre temps, susciter des passerelles entre arts, sciences, politique et les personnes, créer de nouvelles formes d'inventions artistiques et d'échanges pour développer ensemble de nouvelles « compétences d'habitabilité ».

Dans ce contexte, le stage comprenait quatre missions principales<sup>51</sup> :

- Observation et évaluation des compétences acquises à travers les processus développés par S-composition au sein de l'Université des terres,
- Appui à un chantier de production de ressources sur la « Pédagogie de la création partagée »
- Accompagnement au dépôt d'une candidature à un projet de coopération européenne dans le cadre du programme Europe Créative,
- Contribuer à l'invention, l'amélioration et l'approfondissement de nouveaux exercices et formats de l'Université des terres.

### Contenus et agendas cumulés

Les étapes et activités d'observation comprennent principalement :

- L'élaboration d'une candidature pour un financement du programme Europe Créative pour un projet sur le thème « Géopathie et démocratie » portée par S-Composition avec quatre partenaires européens dans le domaine des processus de création participative sur les enjeux climatiques et démocratiques,
- Une cartographie sur les parcours, la vision et l'implication de chacun des membres de l'équipe de la MPAA en matière de pratiques artistiques, au travers d'entretiens individuels avec les salariés (32 sur 37 permanents),
- L'évaluation de la résidence de S-Composition pour le projet « Zone sensible<sup>52</sup> » à Sevran, sous la forme d'ateliers et d'une représentation de cabaret-concert avec un groupe de 15 adultes et une vingtaine d'élèves d'un lycée agricole, en vue de structurer un processus et des critères d'évaluation des activités de la compagnie,
- La participation à une formation de formateurs de 10 journées pour 15 participants sur le processus « Où atterrir ? » menée par S-Composition et les Chantiers Nomades,

---

<sup>51</sup> Voir *Feuille de route* en Annexe 1.4 page 13

<sup>52</sup> La *Zone sensible* est une approche sensible de la Zone critique, (voir note page 38)

permettant d'appréhender les processus d'acquisition et d'auto-évaluation des compétences acquises via le processus,

- La contribution au processus *Où atterrir ?* mis en place par S-Composition à l'Université de Paris Est Créteil (UPEC) pour la préfiguration d'une Assemblée des partenaires de l'UPEC, dans le cadre du programme Érasme, permettant d'observer un processus de gouvernance collective,
- La coanimation d'une initiation à la pédagogie de la création partagée en 4 journées d'ateliers pour des étudiants en licence d'Animation à l'IUT Paris Seine-Sud, permettant d'identifier les bases d'un référentiel de compétences de cette pédagogie,
- La rencontre de groupes nouvellement accueillis à la MPAA sur la saison 2023 - 2024, afin de mieux connaître leurs projets, les membres, les besoins et les modalités d'accompagnement éventuelles à mettre en œuvre par la MPAA,
- Des entretiens individuels avec les membres des groupes accueillis en répétition à la MPAA, en vue de dresser des profils et portraits d'amateurs et de nourrir la réflexion sur l'élaboration d'un cahier des charges pour une enquête des publics prévue à la MPAA à l'automne 2024.

Tableau récapitulatif des principales missions d'observation de janvier à juin 2024

Période	Environnement	Processus	Parcours		Bénéficiaires		Compétences & savoirs
Janvier	Projet Europe Créative	Zone sensible Sevrans					
Février	Enquête équipe MPAA		Membres des collectifs	Formation <i>Où atterrir ?</i>	Enquête sur les publics	Chantier évaluation (Sevrans, <i>Où atterrir ?</i> )	Liens création / profession, formation et certification sur la (MPAA, Création partagée, et <i>Où atterrir ?</i> )
Mars							
Avril		Rencontres des collectifs MPAA & formation <i>Où atterrir ?</i>					
Mai							
Jun							

Légende : structures d'accueil de l'observation

MPAA
S-Composition
Les 2 structures

### Enjeux et livrables pour les lieux de stage

<b>MPAA</b>	Réaliser une cartographie des profils et pratiques artistiques de l'équipe de la MPAA
	Dresser une typologie des groupes de pratiques, amateurs comme professionnels, en tenant compte des disciplines présentes, de la configuration des groupes et des parcours de leurs membres
	Esquisser le cahier des charges pour une enquête des publics (membres des groupes et spectateurs) planifiée par la direction à l'automne 2024, avec des propositions d'indicateurs
<b>S-Composition</b>	Déposer une candidature pour un projet de coopération Europe Créative de l'Union Européenne le 23 janvier 2024
	Initier un chantier sur l'évaluation des dispositifs de la compagnie ( <i>Où atterrir?</i> , Pédagogie de la création partagée, Controverses, Géopathie)
	Identifier les modalités d'acquisition des compétences et savoirs au travers des processus en vue d'une ou plusieurs certifications des compétences

### III. Méthodologie

#### Cadre théorique et plan d'action

##### Références et enjeux scientifiques

Avec un peu de recul, la relecture de ma note d'intention pour la période de stage<sup>53</sup> confirme les commentaires qui ont été formulés par ses destinataires : elle est bien ambitieuse et les stages ne permettront pas de répondre à toutes les questions soulevées. Dont acte !

Cependant, il est difficile d'en retirer, ne serait-ce qu'une, tant la complexité du sujet et de ses imbrications apparaît comme une évidence (en espérant que ce point de vue soit partagé avec le lecteur !). Pour la résumer, et à la lumière des idées, mots et concepts évoqués plus haut, voici un bref exposé de la problématique :

L'ambition de faire « œuvre commune » traverse de plus en plus les processus de création : projets participatifs, créations collectives et collaboratives ou partagées, dispositifs de participation citoyenne... Cette réalité nouvelle pose de nombreuses questions sur la réalité et les modalités de la participation, entre prendre part, prendre sa part et apporter sa part (Joëlle Zask), la place de l'artiste, ou « praticien », qui en devient cocréateur (Marie Preston).

Le processus de création en collectif interroge également sur les compétences acquises par l'expérience (John Dewey) et les processus d'apprentissage, par soi-même, entre pairs et dans un cadre de formation (formelle, informelle ou non formelle) tout au long de la vie.

Il s'inscrit donc également dans les processus d'Éducation artistique et culturelle et de développement des compétences, par l'éveil artistique et culturel des jeunes enfants et la santé culturelle du tout petit (Sophie Marinopoulos), par la contribution de l'art pour faire grandir l'enfant (Jean-Marc Lauret) et les territoires de l'éducation (Sandrine Doucet), mais aussi plus largement dans la priorité gouvernementale pour l'Éducation artistique et culturelle, avec la Charte de l'Éducation artistique et culturelle du Haut conseil à l'Éducation artistique et culturelle de 2016 et l'ambition de sa généralisation avec le « 100 % EAC » et de son inscription dans les politiques publiques (Marie-Christine Bordeaux).

Constituer, vivre et faire vivre un collectif de création invite ainsi à explorer les acquis constitués à travers d'autres pratiques (artistiques, professionnelles, familiales...), mais aussi l'héritage culturel des enseignements artistiques, de l'Éducation artistique et culturelle et, plus largement, de la transmission intergénérationnelle, symbolique et langagière, au sens de l'histoire des idées et des grandes œuvres de l'esprit et au sens anthropologique du terme, mais aussi du nouveau référentiel qui s'impose avec la prise en compte des droits culturels dans les politiques publiques.

Le cadre théorique s'appuie également sur une expérience professionnelle - bien que non scientifique - de quarante ans dans le spectacle vivant, d'abord dans des missions artistiques (chanteur lyrique), puis des fonctions de production (réalisation et production audiovisuelle,

---

<sup>53</sup> Voir Annexe 1.2 page 4

régie de plateau et mise en scène, administration de production...) et de coordination des politiques publiques du spectacle vivant (réseau des agences régionales), plus particulièrement sur l'observation du secteur et l'accompagnement des collectivités territoriales, la structuration des parcours de formation (initiale, continue et de formation de formateurs) et ces dernières années de certification des compétences (conseil, expertise et enregistrement au RNCP et au Répertoire spécifique<sup>54</sup> de France Compétences) et de la qualité (Qualiopi).

### **Objectifs de l'observation**

L'objectif des stages, réalisés en parallèle à mi-temps dans chaque structure d'accueil de janvier à juin 2024, est alors de procéder à une observation au sein de ces structures et avec leurs équipes et partenaires respectifs, pour :

- ⇒ Analyser l'environnement des pratiques, en particulier via une enquête auprès des équipes de la MPAA et des entretiens avec des membres du collectif S-Composition,
- ⇒ Vivre et mieux comprendre les processus de création en collectif à l'œuvre dans les actions menées, via l'accueil des collectifs à la MPAA, la résidence « Zone sensible » menée à Sevrans, la formation « *Où atterrir ?* » portée par S-Composition, et l'accompagnement à un dépôt de candidature pour un projet Europe Créative avec trois partenaires,
- ⇒ Repérer et qualifier des parcours de pratiques au sein des collectifs (groupes à la MPAA, élèves participant à la résidence à Sevrans, groupe de stagiaires de la formation « *Où atterrir ?* »...)
- ⇒ Appréhender les profils des bénéficiaires des actions menées, en particulier avec l'ouverture d'un chantier sur l'évaluation à S-Composition et dans la perspective d'une enquête statistique sur les publics de la MPAA souhaitée par la directrice générale et inscrite dans son projet de mandat 2023 - 2026) prévue à l'automne 2024,
- ⇒ Cartographier les compétences et savoirs (être/faire/vivre) mobilisés, consciemment ou non, dans les processus de création en collectif, les interactions qu'il peut y avoir entre différentes sphères (professionnelle, artistique, familiale...) et tracer d'éventuelles pistes de réflexion pour la reconnaissance et (à moyen/long terme) des perspectives de certifications de ces compétences au Répertoire Spécifique.

Last but not least, l'enjeu de ce Master est bien évidemment aussi de rebondir sur une situation professionnelle devenue précaire et de tracer des perspectives pour les années à venir. Mon appétence et le sujet même de ce mémoire invitent à tout mettre en œuvre pour une recherche doctorale qui permette d'approfondir l'analyse de tous les témoignages collectés et de mettre en place une coopération interdisciplinaire (voire entre plusieurs laboratoires scientifiques et avec d'autres partenaires) sur la manière dont les pratiques artistiques et culturelles construisent des parcours de citoyens tout au long de la vie.

---

<sup>54</sup> RNCP : Registre National de Certification des Compétences et Répertoire Spécifique de France Compétences, mis en place par la réforme « choisir son avenir professionnel » de 2018 <https://www.francecompetences.fr>

## Observation participante et conception orchestrale

Le choix de deux lieux de stage simultanés avait pour objectif de permettre de mener une exploration selon la « conception orchestrale » (quelle perspective engageante pour un musicien !) décrite par Yves Winkin,<sup>55</sup> en sept dimensions, comme un « *orchestre sans chef ni partition* » où tout comportement est communication : La communication est une activité sociale permanente verbale et non verbale, elle n'est pas déterminée par l'intention mais construite par le sens intégré, dans une dynamique sociale où le chercheur fait partie du système qu'il étudie. La conception orchestrale s'avère donc tout à fait adaptée, eu égard aux différents contextes du terrain, à la diversité des situations rencontrées, et surtout, en considérant cette observation par le prisme de son énoncé, à savoir dans une démarche collective, où le chef d'orchestre (ici le chercheur) ne se retrouve pas seul face aux musiciens. La volonté de réaliser une observation participante dans les deux structures d'accueil avait pour objectif de s'imprégner des processus et pratiques à l'œuvre, d'atténuer les barrières représentatives (de la posture du chercheur sur le terrain, des différences générationnelles et sociales...), de croiser les pratiques (entre les différents domaines et esthétiques, les modes de gouvernance et de mise en œuvre, les caractéristiques des collectifs...), de manière à interagir plus directement avec les parties prenantes, mieux relever et comparer les convergences et les spécificités des processus de création en collectif à l'œuvre et avoir les meilleures garanties possibles d'atteindre les objectifs des deux stages menés conjointement et de façon complémentaires.

Ce choix d'une observation participante s'est affermi à la lecture de la démonstration éclairante que Christine Détrez propose dans *La sociologie de la culture*<sup>56</sup>, mettant des mots sur une bonne expérience de l'observation du secteur culturel au sein des agences régionales et confortant l'essentialité d'une approche qualitative par rapport à une approche statistique. Cette observation participante comprend notamment :

- Les réunions d'équipes et de services,
- Les répétitions (des collectifs à la MPAA et des projets de S-Composition),
- Les formations à destination des praticiens amateurs et des professionnels, en formation initiale, continue et de formateurs, dont une formation à S-Composition,
- Toute autre activité relevant des missions des structures d'accueil, telles que rencontres, ateliers, conférences...

---

<sup>55</sup> Dans *Anthropologie de la communication, de la théorie au terrain*, Winkin présente les sept points de la construction orchestrale (Bateson – Watzlawick), faisant une analogie de la performance (la communication) de la culture avec l'orchestre (la société), sans chef et avec une partition invisible (la culture), mais l'absence de chef en appelle et renvoie à l'apologie des régimes dictatoriaux. La partition laissant peu de place à l'improvisation, c'est une image à user modérément. L'ouvrage fait aussi une présentation de la théorie de la communication à trois niveaux (Birdwhistell), l'émergence de l'anthropologie (Dell Hymes), la communication comme performance de la culture (Erwin Goffman) et les méthodes et outils de l'observation (journal, difficultés, observation participante, silhouettage et récits de plusieurs expériences de terrain).

<sup>56</sup> Christine Détrez, *Sociologie de la culture*, Armand Colin - 2020

L'observation participante s'est également opérée à travers des rencontres professionnelles et des entretiens avec des personnalités proches ou partenaires des structures d'accueil, susceptibles de nourrir la réflexion sur le processus de création en collectif.

La diversité des situations d'observation et la souplesse du planning de stage permettaient aussi une observation fortuite, en restant attentif à toute forme de pratique (artistique ou non) et d'expression du processus de création susceptible de nourrir la recherche sur le terrain et son analyse, y compris dans des pratiques (a priori) éloignées de l'art et de la culture.

## **Modalités et outils méthodologiques**

### **Périmètres et missions de stages**

Deux réunions préparatoires avec les dirigeants de chaque structure d'accueil<sup>57</sup> ont permis de définir les missions de stage d'un commun accord et d'établir une feuille de route qui tienne compte de l'environnement et des besoins de chaque structure et des objectifs de recherche.

### **Outils de cadrage méthodologiques**

Des outils, appropriés à chaque terrain d'observation ont été conçus afin de cadrer la méthode d'observation et en vérifier la cohérence :

⇒ Pour la MPAA :

- Une première grille d'entretien élaborée en octobre 2023 (Annexe 3.1 page 117), à partir des questions induites par les trois entrées du sujet (posture, compétences et parcours) visant à identifier les publics cibles qu'elles concernent,
- Puis une grille d'observation élaborée en novembre 2023 (Annexe 3.2 page 118), à partir des objectifs de l'observation (politiques, opérationnels, pratiques et de transmission des savoirs) visant à identifier les personnes susceptibles d'apporter des éléments de réponse,
- Un conducteur d'entretien, élaboré lors de la première phase de la recherche, qui a été ajusté avec les outils utilisés en interne par l'équipe, lors d'un entretien avec la responsable de l'accompagnement et des rencontres avec les responsables de sites : une « Fiche outil : 1ère rencontre groupe » (Annexe 4.1 page 131) et une « Fiche outil : Assister à une répétition » (Annexe 4.2 page 133) élaborées à destination des chargés d'accueil et de médiation.
- Un cadrage d'entretiens libres pour l'enquête auprès de l'équipe de la MPAA

⇒ Pour S-Composition

- Une grille d'observation (Annexe 3.4 page 94), visant à identifier la méthode appropriée d'observation pour chaque dispositif de S-Composition

---

<sup>57</sup> Avec Sonia Leplat Directrice générale, puis en compagnie d'Élise Goisneau, responsable de l'accompagnement pour la MPAA, Jean-Pierre Seyvos et Chloé Latour co-directeurs, puis Jean-Pierre Seyvos et Agathe Crou, adjointe de direction pour S-Composition

- Une liste de questions – plus qu’un conducteur - pour les entretiens avec les lycéens de Saltus Campus à Sevran,
- Un processus méthodologique pour le chantier sur l’évaluation des dispositifs de S-Composition, avec :
  - o Une grille de lecture de l’évaluation (Annexe 3.5 page 95), en tant que support de réflexion et suggestion de tableau de bord du suivi de l’évaluation
  - o L’élaboration progressive d’une méthodologie de l’évaluation (Annexe 2.5 page 83), basée sur l’observation des activités menées et sur des modèles de formulaires d’évaluation de projets et de formations : positionnement avant le début d’une action ou l’entrée en formation (Annexes 3.6 page 96), évaluation à chaud et autoévaluation des objectifs à atteindre d’une action de formation (Annexes 3.7 Page 97), évaluation par le formateur (Annexes 3.8 page 99), bilan d’une action de formation (Annexes 3.9 page 100) et évaluation à froid (Annexe 3.10 page 102)
- Grille schématique pour l’identification des compétences (Annexe 3.11 page 103) génériques de chaque dispositif de S-Composition

Chacun des outils listés ici est présenté de façon détaillée dans la phase d’observation correspondante au cours des deux stages.

### Modalités de traitement des données

La cohérence entre ces outils a donné un fil conducteur à l’observation sur le terrain et permis une déclinaison par séquence des modalités d’observation pour chaque enquête et étape de recherche :

- ⇒ Dans la collecte et la compilation des données réparties dans des dossiers thématiques par terrain et étape d’observation à la MPAA,
- ⇒ Par une analyse progressive des données collectées par dispositif à S-Composition, avec une première étape de qualification au fur et à mesure et un traitement approfondi en aval : évaluation rétrospective (par la collecte et la reconstitution des éléments de contexte) en complément des entretiens de la résidence de composition à Sevran, mise en place d’une méthodologie d’évaluation de la formation *Où atterrir ?* et analyse des dispositifs *Où atterrir ?* et Pédagogie de la création partagée.

Le dépôt de la candidature du projet européen Geopathy and Democracy dans le cadre du programme Europe Créative n’a pas nécessité de définir une méthodologie, ou plutôt elle l’a été pour partie par l’équipe de S-Composition impliquée sur l’élaboration de la candidature, et en dialogue avec une conseillère du Relais Culture Europe, en s’appuyant sur mon expérience des procédures de candidatures Europe Créative.

### **Confidentialité**

Les entretiens individuels comprennent des informations à caractère personnel. Il n’est par conséquent pas possible de les restituer en intégralité. Les extraits sont mentionnés de façon anonyme afin de respecter la vie privée des personnes rencontrées.

Les « Parcours de praticiens » en Post-scriptum ont été soumis au préalable aux personnes concernées pour approbation. Tous les entretiens (plus de 120) ont été retranscrits, mais pas intégrés aux annexes.

## **Méthodologie propre à certaines étapes de l'observation**

### **Cartographie des profils et des parcours des membres de l'équipe de la MPAA**

Les estimations sont faites sur la base du nombre de personnes rencontrées (32) et non sur le nombre de postes permanents (37). Les données statistiques sont représentatives de l'échantillon, mais relatives étant donné le nombre peu élevé de l'effectif. Les résultats sont également approximatifs du fait que les données sont déclaratives et que les données sociales n'ont pas été consultées.

### **Évaluation de la résidence de S-Composition à Sevran (ateliers et cabaret *Zone sensible*)**

#### Le dispositif

L'observation de ce projet a consisté à suivre deux ateliers (le 1<sup>er</sup> mars), l'un avec une vingtaine d'adultes et l'autre avec les jeunes de Saltus Campus, mener des entretiens avec l'ensemble des jeunes et l'équipe pédagogique<sup>58</sup>, puis un bilan collectif par classe (le 29 mars) et à distance avec la chargée de projet de La Poudrerie<sup>59</sup>.

En complément, des feuilles ont été distribuées aux participants, afin qu'ils puissent, s'ils le souhaitent, écrire ce qu'ils n'avaient pas pu ou souhaité exprimer verbalement. 7 questionnaires ont été complétés par les jeunes.

#### Les entretiens individuels avec les lycéens

Ces entretiens ont été réalisés sur la base de 5 questions posées à chacun des 17 lycéens :

- Qu'est-ce qui t'a amené et intéressé dans ce projet ?
- Avais-tu déjà participé à une création avant ?
- Qu'est-ce que tu en attendais ?
- Qu'est-ce que tu as appris
- Qu'est-ce qui peut te manquer ?

### **Rencontres avec les collectifs accueillis à la MPAA**

#### Site de rattachement

Les collectifs louent et répètent principalement une salle sur un site qui a ici été considéré comme leur site de rattachement, mais il arrive que les répétitions soient déplacées, ponctuellement ou en cours de saison, sur un autre site<sup>60</sup>.

---

<sup>58</sup> 17 lycéens, 2 enseignants et la directrice de Saltus Campus

<sup>59</sup> Sur le déroulement, le suivi et le bilan du projet

<sup>60</sup> Pour des raisons techniques, de fermetures de salles/sites imprévues, de changements de programmation...

## Sélection et invitation à rencontrer les collectifs

Les deux tiers des collectifs rencontrés (20 sur 31) ont été sélectionnés par les responsables des sites auxquels ces collectifs sont rattachés, avec pour critères de leur part :

- De rencontrer des collectifs nouvellement accueillis sur le semestre ou au fil de l'eau,
- Prioritairement des groupes d'amateurs, en évitant ainsi les groupes dits émergents<sup>61</sup>,
- Des groupes qui semblaient être plus appropriés<sup>62</sup> ou disposés à un entretien du point de vue de l'équipe du site concerné<sup>63</sup>

Un mail a été adressé à chaque référent de groupe pour prendre rendez-vous afin de faire connaissance mutuellement<sup>64</sup>

Les collectifs rattachés au site de la Canopée (une centaine) ont été destinataires d'un mail adressé le 10 avril 2024 aux référents à l'intention de tous les membres de chaque groupe. Ce mail invitait à prendre contact pour des entretiens individuels permettant de mieux connaître le parcours des praticiens dans le cadre de cette recherche<sup>65</sup>

---

<sup>61</sup> Cette observation participante avait pour objectif d'appréhender la pratique en amateur et son environnement, ce qui a été entendu au sens strict de groupes d'amateurs par une partie de l'équipe de la MPAA, excluant pour partie les groupes émergents et les groupes professionnels du champ de l'observation.

<sup>62</sup> Cette considération étant apparue lors d'une conversation avec une chargée d'accueil et de médiation qui avait compris que seuls les entretiens avec des groupes amateurs étaient souhaités, et non les émergents et les professionnels

<sup>63</sup> Les critères de choix sont par conséquent relatifs et n'ont pas fait l'objet d'un échange avec les responsables de site et les équipes d'accueil. On peut supposer que ces collectifs ont été sélectionnés, en grande partie, au regard des relations nouées par l'équipe avec tel ou tel collectif, référent, ou membre, ou bien sur des critères esthétiques, disciplinaires...

<sup>64</sup> Modèle de mail envoyé aux référents de ces collectifs :

*Bonjour,*

*(Nom du groupe) est accueilli à la MPAA/(nom du site) pour le semestre en cours et nous souhaitons mieux vous connaître, vos projets, votre groupe et ses membres, mais aussi vous informer sur les services proposés par la MPAA et voir comment nous pouvons vous accompagner au mieux.*

*Je vous propose un rendez-vous d'environ 30 à 45 minutes à cet effet, avant ou après l'une de vos prochaines répétitions à Broussais. Mais nous pouvons également voir d'autres créneaux, et pas nécessairement sur place (sur l'un des autres sites de la MPAA ou tout autre endroit qui serait plus pratique pour vous, selon nos possibilités respectives.*

*N'hésitez pas à me contacter par mail ou téléphone pour trouver le moment propice pour cet entretien.*

*Au plaisir de faire votre connaissance très prochainement !*

*Cordialement, Stéphane Grosclaude, Stagiaire Master 2 - INSEAC du CNAM*

<sup>65</sup> Exemple de mail adressé aux collectifs rattachés à la Canopée :

*Bonjour,*

*Actuellement en stage de Master à la MPAA, je me permets de solliciter un entretien individuel avec les participants aux groupes accueillis à la MPAA qui le souhaitent, en vue d'explorer mon sujet de recherche, qui porte sur le « Processus de création en collectif : postures, compétences et parcours tout au long de la vie ».*

*Cet entretien, d'une durée d'environ 30 minutes, a pour objectif de mieux connaître les amateurs et la chaîne dans laquelle s'inscrivent leurs pratiques : parcours et profils des praticiens, diversité des esthétiques, des groupes et des projets, engagement et processus d'apprentissage / transmission, environnement et conditions de la pratique, ressources et réseaux.*

*Je suis à votre disposition pour convenir d'un créneau qui peut se caler, selon vos possibilités, à La Canopée ou sur l'un des sites de la MPAA, si c'est plus pratique pour vous, ou bien à distance (via Zoom).*

*N'hésitez pas à me contacter par mail ou par téléphone à cet effet et pour toute information complémentaire.*

*En vous remerciant par avance de votre disponibilité et de votre contribution*

*Cordialement, Stéphane Grosclaude*

## Les données collectées

Elles comprennent notamment :

- Documentation sur l'actualité des projets et les bilans d'activités des structures d'accueil,
- Données accessibles au public et sur les bases de données internes,
- Enquête sur les pratiques non académiques à la MPAA réalisée en 2023 par Émilie Tollet,
- Consultation des outils : WIMI, Drive, formulaires (MPAA) et Dropbox (S-Composition).

Le principe de citation adopté consiste à présenter des extraits (essentiellement issus du terrain) en marge du texte dans une police plus petite. Certaines circonstances ont amené à conserver des extraits dans le corps même du texte car ils sont plus courts et font davantage sens dans la continuité de la lecture. Dans tous les cas, ces extraits sont indiqués en italique.

### Matériel

L'observation est réalisée en utilisant un enregistreur (modèle H1) pour les entretiens et les séances/réunions collectives, la prise de notes (sur ordinateur et un cahier pour chaque structure d'accueil) et un cahier de croquis.

### Méthode appliquée pour la rencontre des collectifs à la MPAA

Un message a été adressé à l'ensemble des groupes accueillis par l'intermédiaire des référents, invitant chaque membre des groupes à un entretien sur leur parcours, leurs pratiques et leur motivation. Toutes les personnes qui se sont manifestées, ont été rencontrées, sans aucun critère afin de préserver la diversité des profils et des parcours. Cette diversité n'est cependant peut-être pas évidente, notamment pour les personnes ayant des difficultés avec le numérique ou la langue, puisque plusieurs groupes ne sont pas forcément entièrement francophones. De fait, aucun groupe d'une autre culture n'a pu être rencontré. La MPAA accueille, notamment des groupes de pratiques traditionnelles, des différents continents, et l'on peut supposer que la barrière de la langue n'a pas facilité cette rencontre.

### Entretiens

C'est finalement un total de 120 entretiens avec 135 personnes<sup>66</sup> qui ont été menés au cours de l'observation :

	<b>MPAA</b>	<b>S-Composition</b>
<b>Membres de l'équipe</b>	32 salariés permanents	8 salariés et intervenants 1 service civique
<b>Collectifs</b>	53 membres de 34 collectifs	17 lycéens 16 stagiaires en formation professionnelle
<b>Professionnels et représentants des partenaires</b>	3 intervenants sur des ateliers	3 membres de l'équipe pédagogique du lycée 1 salariée de la Poudrerie 1 intervenante artistique

<sup>66</sup> Sans compter les discussions informelles quotidiennes et réunions avec les équipes des deux structures d'accueil

## **Enjeux et limites méthodologiques**

Le processus de création en collectif recouvre de nombreux aspects et déclinaisons, dont les pratiques sont peu évaluées et les usages en mouvement permanent, ou sans le recul nécessaire pour une observation fiable et objective (par exemple sur les usages du numérique). Nous traversons par ailleurs une période incertaine (mais y'en a-t-il de plus calme ?), avec un avenir qui l'est tout autant, et de fortes transitions (principalement écologique et climatique, économique et technologique, politique et démocratique). C'est en tout cas une réalité pour les structures d'accueil et pour le secteur culturel, ce qui n'a pas toujours facilité l'observation de terrain.

C'est à n'en pas douter un sujet très vaste et ambitieux qui a volontairement été considéré comme tel, afin d'en avoir une vision panoptique. L'ambition n'étant pas de le traiter de manière exhaustive, mais bien d'avoir une première appréhension de ses différentes composantes que sont l'environnement, le processus, les parcours, les pratiques et les publics. Son approche reste par conséquent limitée et située dans les contextes et les projets des deux structures d'accueil. La multiplicité des processus et terrains observés de chacune des composantes permet de disposer d'un échantillonnage de pratiques et d'une masse considérable de données qui n'ont pas été traitées, ou écartées, voire abandonnées en cours par choix, afin de conserver une cohérence à la restitution de la recherche. Mais ces données ne sont pas perdues, car elles ont vocation à être approfondies, développées, complétées et exploitées lors de prochaines étapes de recherche (dont l'enquête sur les publics de la MPAА prévue à l'automne 2024), sur lesquelles nous reviendrons en conclusion.

L'arrivée en stage dans une structure, culturelle ou non, n'est pas sans bousculer les habitudes et faire face à des représentations, autant pour le chercheur que pour les équipes des structures d'accueil. Le volume d'activité en est un facteur, qu'il soit conjoncturel ou permanent, de même les habitudes professionnelles et la différence d'âge et de vision sur ce qu'est, peut ou doit faire un stagiaire. C'est aussi une question de compétences et de capacité à assurer et gérer les relations humaines qui peuvent être source de malentendus.

La dénomination de la Maison des pratiques artistiques amateur induit qu'elle accueillerait exclusivement des amateurs. Cependant, les publics sont majoritairement des praticiens amateurs, mais aussi des publics dit « émergents », en voie de professionnalisation et, pour une partie mineure de la programmation et les locations de salles, des professionnels. L'habitude de langage des « groupes » est devenue une culture professionnelle qui n'est pas forcément entendue de la même manière que l'équipe qui distingue ces publics en interne, mais cette distinction n'est pas visible pour le public. Nous l'avons notamment constaté en indiquant que l'observation portait sur « les amateurs et leur environnement », ce qui été compris par certains de façon restrictive sur les groupes d'amateurs à l'exclusion des groupes émergents et (pré)professionnels. Ceci semble avoir influé sur le choix des groupes cibles de l'observation.

## DEUXIEME PARTIE

### MISE EN ŒUVRE DE L'OBSERVATION

#### I. L'environnement de la pratique

Toute nouvelle entreprise nécessite d'appréhender le cadre dans lequel elle se développe. À présent que les éléments de contexte sont posés, intéressons-nous donc au paysage du processus de création en collectif : qui sont les personnes qui le font vivre et l'animent ? Quels sont leurs parcours, leurs visions et ce qu'ils investissent dans leur pratique quotidienne ? Regardons de plus près dans quel environnement évoluent les collectifs et, par là-même, le collectif constitué par les équipes qui les accompagnent et les encadrent.

La mise en route de notre observation s'avérant progressive et moins rapide qu'espéré, nous avons saisi cette opportunité pour procéder à une enquête auprès des membres de l'équipe de la MPAA. Cette démarche s'est davantage distillée dans le temps à S-Composition à la fortune des rendez-vous possibles (et maintenus). Cette démarche a été diversement accueillie dans les deux structures, avec une grande curiosité pour certains et une méfiance pour d'autres, attribuée ou correspondant réellement à un sentiment d'intrusion dans le travail, une forme de concurrence<sup>67</sup>, voire une défiance<sup>68</sup>.

#### **Cartographie des profils et des parcours des membres de l'équipe de la MPAA**

Des entretiens informels d'environ 15 minutes ont été réalisés entre le 30 janvier et le 22 mars avec 32 salariés de la MPAA, sur les 37 postes de permanents de l'établissement. Souvent impromptus et en respectant le rythme de travail de chacun, l'objectif - plus que la trame - était d'avoir une idée du parcours de chacun, notamment en matière de pratiques artistiques et culturelles, de sa vision sur la pratique en amateur et les valeurs de la MPAA, et de l'investissement de cette vision dans la pratique professionnelle. C'était aussi l'occasion de relever des manques, attentes et perspectives, tant pour la personne que pour la MPAA.

Les questions qui jalonnaient l'entretien étaient formulées ainsi :

- Quel est ton parcours de formation et professionnel ?
- As-tu une pratique en amateur ?
- Quelle est ta mission à la MPAA ?
- Quelle est ta vision sur les valeurs de la MPAA ?
- Quels sont les questionnements, les manques ou les besoins dans ta pratique personnelle et professionnelle ?

---

<sup>67</sup> Alors que ma vie professionnelle est plutôt « derrière moi » et que mon intention et ma préoccupation ont été constamment de partager et faire bénéficier de mon expérience, sans doute maladroitement. J'en suis désolé ! Des échanges ont pu se faire pour partie en direct et en réunion de cadres et je tiens à renouveler ici toutes mes excuses auprès des personnes que j'ai pu déranger ou froisser.

<sup>68</sup> Qualifiant certains échanges de l'entretien comme un audit, voire du « flicage ».

## **L'emploi à la MPAA**

### Organigramme

L'organigramme de la MPAA comprend une dizaine de cadres, soit près du tiers de l'effectif permanent : direction, administration, information, communication, technique et responsables de sites.

Les non-cadres sont essentiellement les chargés d'accueil et de médiation, les services administratifs (comptabilité, paye, production), de l'information et de la communication. Quelques intermittents sont recrutés pour la régie technique (son, lumière, plateau), selon la programmation.

La majorité des salariés est à temps complet, avec des aménagements (temps partiel, télétravail...), compte tenu notamment de l'amplitude importante du temps de travail (de 10h à 22h, 7/7 à la Canopée par exemple), liée aux horaires d'ouverture au public de l'établissement (du mardi au dimanche à la Canopée par exemple).

### Mouvements

Les mouvements de personnel étant relativement nombreux sur la période d'observation (24 % des postes permanents renouvelés, dont 3 promotions internes), il est difficile d'établir des statistiques fiables. On peut toutefois relever quelques tendances et traits caractéristiques.

La MPAA est une première expérience pour 5 personnes (14 %) et 7 personnes (19 %) sont présentes depuis moins de 2 ans au premier janvier 2024. Plus des deux tiers des salariés ont moins de trente ans<sup>69</sup>.

## **Les parcours des membres de l'équipe**

### Parcours de formation

Les profils des membres de l'équipe représentent une grande diversité de formations et de compétences, avec un engagement dans et au service des pratiques en amateur. La majorité a une formation supérieure (voire plusieurs) en lien avec le domaine culturel, mais peu avec le spectacle vivant : écoles d'art (visuels, cinéma, cirque, danse, beaux-arts, arts plastiques ou graphiques), filière d'administration - production - gestion culturelle, de la médiation et l'animation (pour 6 d'entre eux), la communication (événementielle, culturelle d'innovation et d'intelligence collective), l'histoire (antique, histoire de l'art) et différentes disciplines des sciences humaines et sociales (anthropologie, sociologie, musicologie, ethnologie et ethnomusicologie) ou encore d'artisanat d'art (art culinaire et arts de la table) :

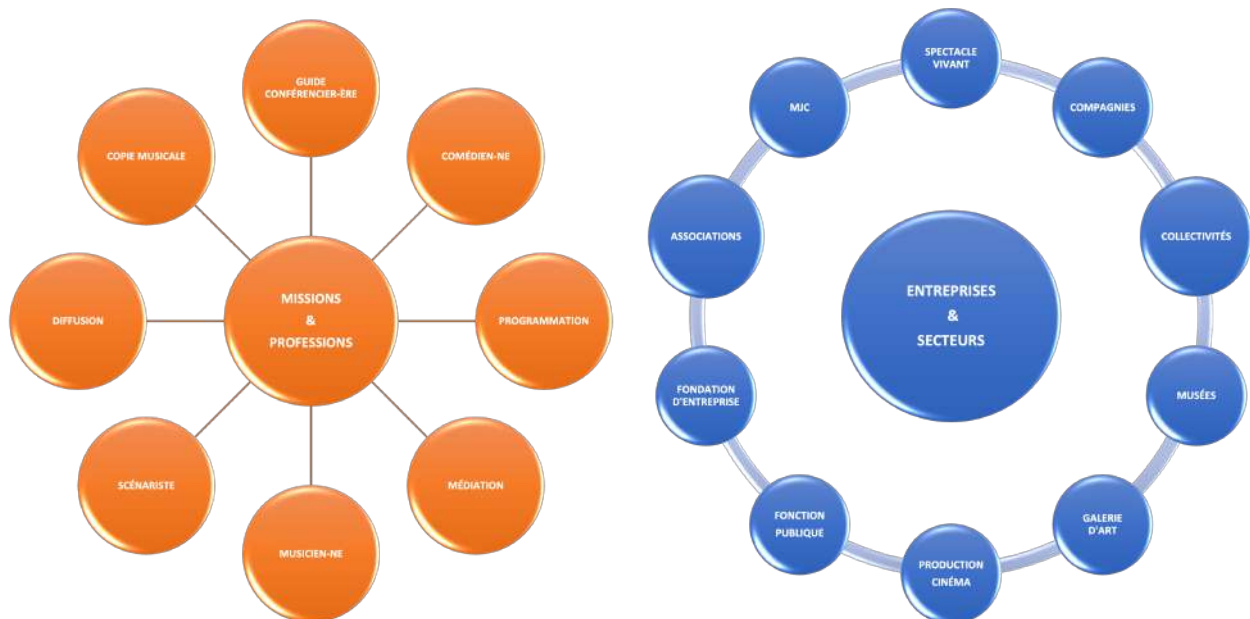
---

<sup>69</sup> Les données sociales n'ont pas pu être consultées pour avoir une donnée précise



### Parcours professionnels

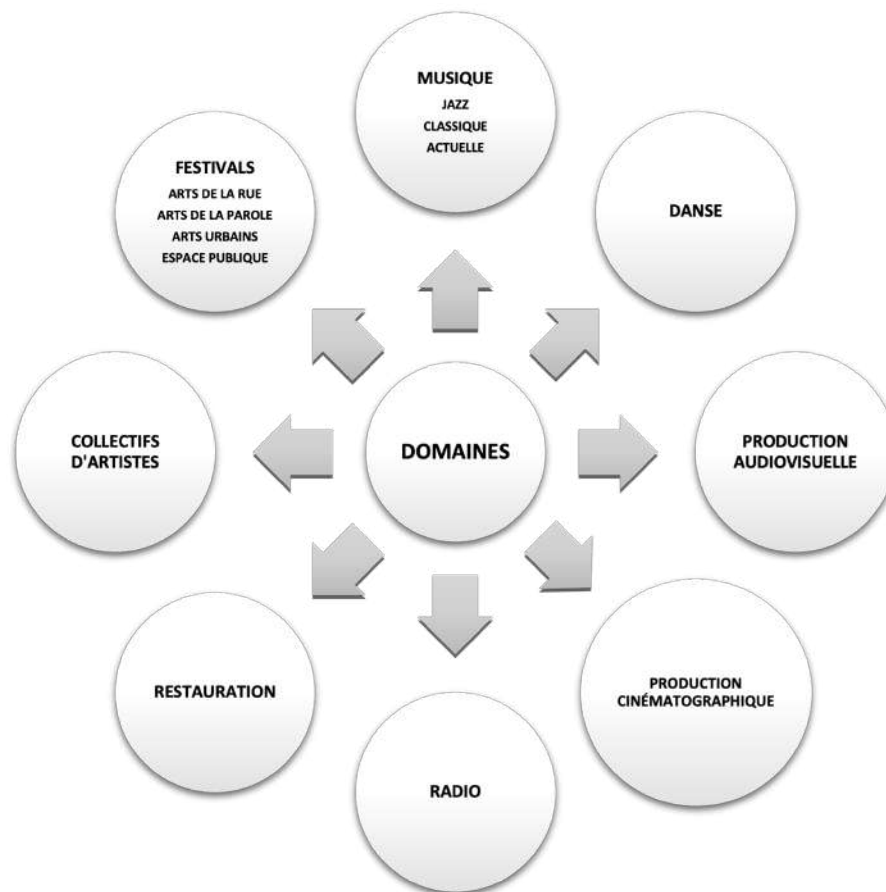
Les activités professionnelles exercées couvrent un large spectre de la médiation et de la chaîne création - production - diffusion, sur des durées variables allant de quelques mois à quelques années<sup>70</sup>, voir plus de dix pour les personnes plus expérimentées. Les entreprises et secteurs sont également très variés, avec des statuts relevant du public et du privé, des secteurs du spectacle vivant, de l'audiovisuel, du patrimoine, de l'éducation populaire...



<sup>70</sup> Ce qui reflète et s'explique par la moyenne d'âge de l'ensemble de l'équipe

Les projets d'entreprises sont tout aussi variés, allant de la résidence artistique ou collectif d'artiste, à la restauration hôtelière, en passant par les institutions (Radio France, Théâtre Gérard Philippe...), des tiers-lieux (Mains d'œuvres), la médiation de proximité (Pierrots de la nuit).

Les domaines d'activité restent cependant majoritairement liés au spectacle vivant (40 %, dont 20 % de festivals) et la production audiovisuelle (15 %) :

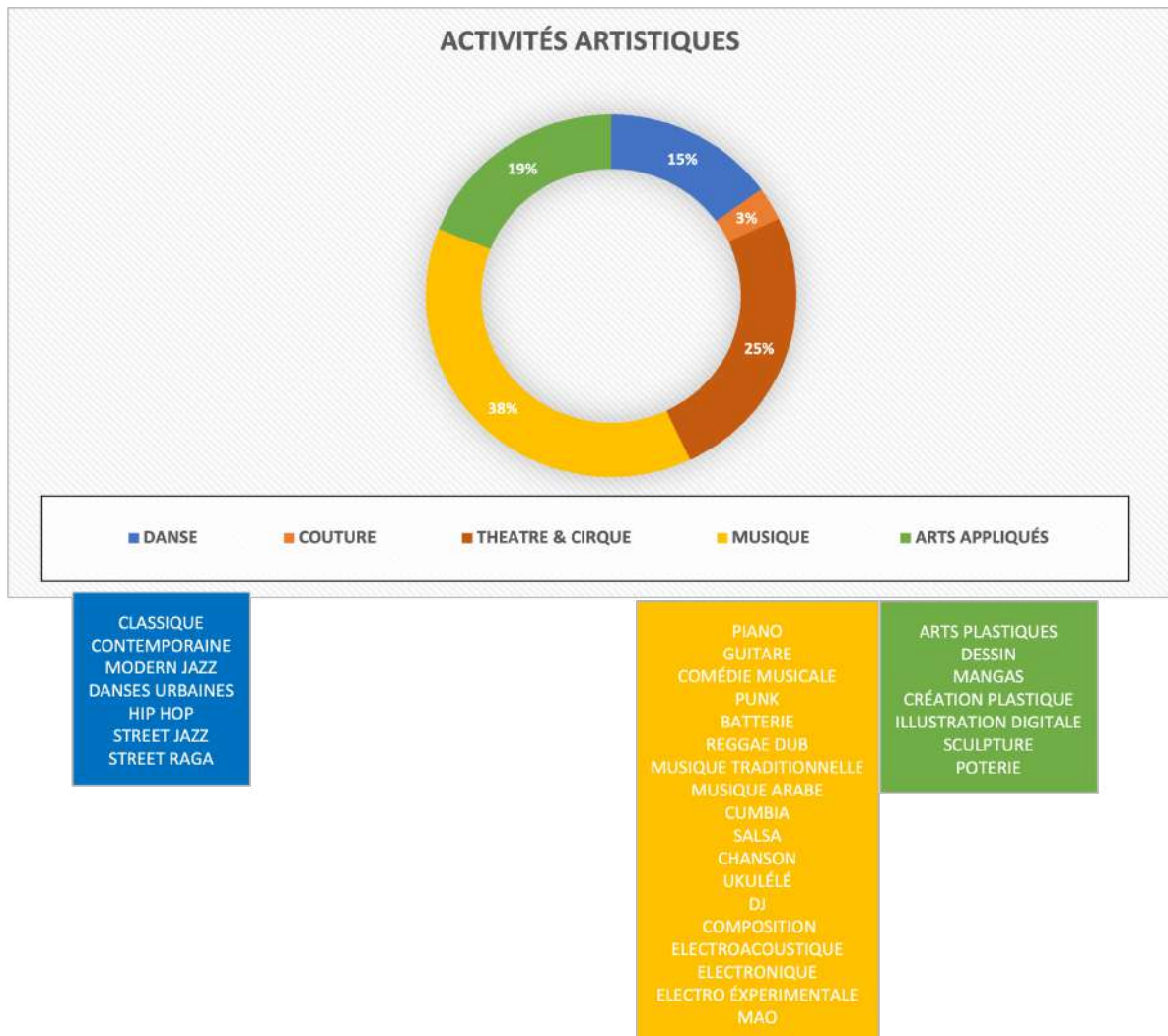


Par ailleurs, plusieurs membres de l'équipe ont effectué des services civiques (7 salariés), des périodes d'alternance (4 salariés), des missions successives de bénévolat (3 salariés) et des stages courts, qui n'ont pas été pris en compte dans les graphiques ci-dessus.

### **La pratique artistique en amateur au sein de l'équipe**

La quasi-totalité des membres de l'équipe (plus de 90 %) a une pratique en amateur et pas uniquement dans le secteur du spectacle vivant. La durée de pratique va de 4 à 15 ans et pour 25 % d'entre eux sur une durée de 10 ans et plus. Certains ont mis en suspens leur pratique, en raison de changements professionnels préalables, de contraintes familiales, ou à leur arrivée à la MPAA.

Ces pratiques sont pour ainsi dire inversement proportionnelles aux pratiques accueillies à la MPAA où le théâtre compte pour 50 % des collectifs, la musique 30 % et 20 % pour la danse.



La MPAA est une première expérience professionnelle ou un premier CDI pour un tiers de l'équipe. C'est une porte d'entrée dans le secteur culturel et du spectacle vivant où l'on est venu « pour voir », un peu par hasard, ou du moins sans avoir nécessairement un parcours professionnel pensé ou tracé par avance. C'est un lieu et un espace de travail « tremplin », aux frontières poreuses entre construction d'un projet professionnel, de pratiques artistiques et d'enrichissement individuel.

### **Ce qu'est un/e amateur/trice pour les membres de l'équipe ?**

Pour un tiers de l'équipe, c'est avant tout quelqu'un qui aime et qui est passionné par le plaisir de faire dans un cadre de loisir. Ceci n'exclue pas l'exigence et le sérieux, de pratiquer avec détermination, de s'impliquer, mais pas pour en faire son métier, pour diverses raisons.

La pratique en amateur est un espace de socialisation, où l'on fait société, on est tourné vers l'autre, on produit quelque chose pour soi et les autres. L'art questionne les enjeux sociétaux, politiques, « pour faire société ». C'est un espace libre où les personnes se retrouvent sans contrainte, avec différents parcours et cultures.

Il y a une même implication dans la pratique collective ou individuelle et la possibilité de faire (un projet, un spectacle...) et l'intention qu'on y met sont plus importantes que le résultat.

## Ce que nourrit et génère la pratique artistique en amateur<sup>71</sup>

### Compétences et vie sociale

La pratique artistique en amateur est d'abord une pratique personnelle, intime ou partagée avec d'autres personnes et, plus largement, en société. C'est un apprentissage, en avançant petit à petit, un travail en équipe, qui aide à trouver sa place entre être force de proposition, exprimer ses idées librement et avoir une position d'écoute et d'accueil de la parole des autres, de talents cachés, y compris pour soi-même, des choses auxquelles on n'avait pas pensé, par des déclics du fait d'oser devant des gens et se surpasser.

### Opportunités et parcours

Ces pratiques apportent une sensibilité artistique qui est utile dans le travail et nourrit les missions et le travail à la MPAA pour encourager les pratiques de loisirs. Elles ont également donné envie d'aller vers les métiers et travailler dans le milieu de la médiation et du spectacle (15 % des répondants), de connaître des lieux, des personnes, des réseaux. Travailler à la MPAA est aussi à mi-chemin, ou au croisement, entre choix et opportunité, envie de changement et une activité alimentaire.

### Développement personnel

La pratique artistique aide à un équilibre personnel, à une certaine émancipation, facilite beaucoup les contacts humains. C'est un plaisir au quotidien, quelque chose d'agréable, avec des « petits moments de grâce ». C'est une ouverture à l'art et

la culture, à une vision critique du monde. Elle motive, donne confiance en soi (10 % des répondants), détend et apaise, développe une présence (sur scène, dire un texte) la capacité à s'orienter (dans un groupe, dans l'espace), la discipline, la rigueur (en particulier en danse), des méthodes de travail (apprendre une partition, un morceau, des rythmes).

### Partage d'expériences

C'est le terrain d'expression d'une créativité et pour se dépenser, faire partager quelque chose avec un groupe, avoir une plus grande attention aux autres physiquement (connaissance du corps, souplesse, posture) et moralement. Elle permet aussi de faire une variété de choses utiles dans la vie, comme participer à l'organisation de fêtes, fabriquer des décors...

### Points d'attention

Mais elle a aussi des limites, liées à l'envie, aux opportunités et choix de vie (études), ou à une prise de conscience de ses capacités au regard de l'enjeu de professionnalisation. Il y a parfois une démotivation liée aux contraintes, à la concurrence, à l'aspect économique, voire commercial, du secteur qui paraît complexe et difficile. On peut aussi avoir le sentiment que la pratique n'apprend pas grand-chose (10 % des répondants) et certains estiment qu'il n'y a pas de lien entre pratique amateur et professionnelle.

## La vision des membres de l'équipe sur les valeurs de la MPAA

Quatre valeurs sont prioritairement nommées par les membres de l'équipe et souvent cumulées entre-elles<sup>72</sup> :

**Accompagnement** (23 %), la valorisation et la considération pour légitimer les pratiques, qu'elles aient une réelle valeur, donner envie de poursuivre. Ils viennent nous déposer un projet, le travailler, le nourrir, c'est bien d'interagir.

**Accueil** (30 %), hospitalité, bienveillance, dans la diversité de ce que les personnes ont à apporter dans leur pratique : bien les recevoir et les accompagner, dans une dimension de service public, sans jugement de la pratique ou de niveau, en les considérant comme des artistes tout aussi accomplis que des professionnels.

<sup>71</sup> Synthèse des points de vue exprimés par les membres de l'équipe lors des entretiens

<sup>72</sup> Le pourcentage indique le nombre de personnes ayant mentionné la même idée, parfois le même mot

**Inclusion et accessibilité** (25 %) au plus grand nombre, sans distinction de pratique, de genre... y compris pour travailler à la MPAA avec une diversité sociale au sein de l'équipe, de personnes qui ne sont pas issues du milieu culturel, n'ont pas les codes, ont la chance de découvrir, pouvoir aller au spectacle, être un maillon de la chaîne.

**Ouverture** (20 %), être à l'écoute des personnes (15 %) - besoins, envies, idées -, la générosité, donner la chance (aux amateurs de pouvoir répéter, à une diversité de pratiques (6 %), toute pratique est légitime, bien écouter pour comprendre le besoin des gens et y répondre au mieux avec les moyens qui sont les nôtres, orienter éventuellement vers d'autres lieux.

Sont également nommés :

- L'équité, le renouvellement des groupes et l'opportunité de donner sa chance à des personnes,
- La diversité, notamment des disciplines,
- L'accessibilité, avec des tarifs bas,
- La solidarité dans l'équipe et l'entraide dans la gestion de problèmes,
- Un lieu d'expression libre, notamment des droits culturels,
- Travailler à la MPAA est aussi à mi-chemin entre choix et opportunité, une envie de changement, ou une activité alimentaire.

## Les moteurs et motivations dans les missions et activités de l'équipe<sup>73</sup>

### Les savoirs être / faire / vivre

La venue à la MPAA est pour partie liée à une envie de voir du côté du spectacle vivant (10 %), pour diversifier ses compétences, notamment en matière de transmission et de relations publiques (qui s'appliquent différemment dans les musées et le spectacle vivant professionnel) mais aussi pour acquérir et partager des connaissances et une meilleure compréhension du langage professionnel (administratif, comptable, technique, scénographie...), avec une certaine fierté de faire ce travail et de rendre des services utiles pour tous.

### Les ressources

Cela permet de donner un cadre aux amateurs, les rassurer, pour mettre en marche, de façon directe ou indirecte selon les fonctions, apporter une contribution et aider à la création, au langage artistique, aux politiques culturelles.

C'est également donner de la matière, des ressources et des références que les amateurs puissent exploiter lorsqu'ils ont des besoins : chercher/trouver des salles de répétition, des cours,

des dossiers thématiques... L'accompagnement consiste en partie en une traduction de demandes techniques et artistiques pour que ça se passe bien.

### La mise en réseau

Le désir d'avoir plus de liens directs avec les amateurs est exprimé, a fortiori par ceux qui ne sont pas en contact avec eux, pour leur faire bénéficier de conseil et la possibilité de faire quelque/avantage de chose/s pour eux.

### La professionnalisation

Le statut des émergents n'est pas toujours évident à cerner, avec des frontières parfois floues. Il semble toutefois que les émergents aient une posture différente, donnent une image ou paraissent plus sérieux, alors que les amateurs seraient plus spontanés. L'émergence est complexe pour des personnes en voie de professionnalisation qui ont envie de gagner leur vie, mais qui ont un autre travail pour vivre en attendant, ou espérant y parvenir, et doivent s'organiser sur des temps parallèles.

## Les questionnements, propositions et attentes exprimés

### Sur les ressources et l'accompagnement

Des propositions sont formulées pour :

- Concevoir des outils de gestion et de suivi (budgets prévisionnels, glossaires, guides...)
- Conseiller davantage les groupes et valoriser leurs activités (supports et relais de communication...)

<sup>73</sup> Synthèse des points de vue exprimés par les membres de l'équipe lors des entretiens

- Faciliter la mise en réseau et la mutualisation (décors, costumes, accessoires...)
- Décloisonner les pratiques (individuelles et collectives) et les esthétiques (formats performatifs, hybrides...)
- Mobiliser davantage les compétences en interne
- Améliorer les conditions d'accueil (accessibilité pour les personnes en situation de handicap, isolation acoustique/phonique...)

#### Sur la pratique en amateur en général :

Le manque de temps et de lieux sont pointés comme des freins pour la continuité de la pratique en amateur, que ce soit pour eux-mêmes ou pour les collectifs en répétition à la MPAA (« *les groupes restent juste un an, ils n'ont pas suffisamment de temps pour installer les choses* »). Il est frustrant pour certains de ne pas pouvoir accompagner des groupes qui ont une ambition professionnelle. La frontière entre amateur et professionnel n'est pas évidente, mais la professionnalisation n'est pas la mission de la MPAA.

#### **Analyse et synthèse des parcours et des profils de l'équipe MPAA**

Le flux de l'emploi nous a interrogé sur son caractère circonstanciel ou structurel et semble, en fin de compte, davantage être le signe du renouvellement :

- Des formes et des pratiques artistiques et culturelles en général, a fortiori après la période Covid qui a paralysé la pratique en amateur pendant plus d'un an et dont les effets sont encore sensibles à tous les niveaux et dans toutes les pratiques,
- Du projet de l'établissement, qui se renouvelle et se transforme un peu plus chaque saison depuis l'arrivée d'une nouvelle direction en 2016, notamment du fait de la priorité de l'esprit d'entreprise basé sur la mise en pratique des droits culturels<sup>74</sup> facteur d'une émulation et d'un effet bénéfique en termes d'accueil peu commun dans un contexte de travail,
- Par conséquent des modifications des missions et fonctions au sein des équipes, par exemple avec la création du service de l'accompagnement en 2021, ou de l'évolution de la plateforme AZIMUT en 2024,
- Et de fait, des profils de postes, de l'adaptation de l'emploi et des compétences requises pour remplir les missions évolutives du projet, qui ne sont pas forcément visibles ou acquises dans les parcours des salariés.

L'impression générale qui ressort de ces entretiens est que les fonctions et missions de la MPAA sont véritablement singulières ; Elles se situent à la croisée de la création artistique - dont les équipes sont spectatrices mais pas participantes, de la production culturelle - qui est

---

<sup>74</sup> Incarnés dans la thématique de saison « L'art d'accueillir », lors des réunions d'équipes des cadres ou en « tutti » où les principes des droits culturels sont explicités (bienveillance, écoute...) et des méthodes concrètes appliquées (tour de table et prise de parole, discussions libres, mises en situation d'échanges de pratiques ...)

davantage induite dans l'activité qu'une pratique concrète pour les personnes au quotidien, des pratiques en amateur - qui sont un moteur évident pour chacun des membres de l'équipe. La MPAA a véritablement un positionnement unique dans les secteurs professionnels qui la concernent (Spectacle vivant, Animation, Éducation populaire), avec des missions à la fois délimitées pour chaque poste, mais aussi nécessairement partagées dans un travail d'équipe dans des fonctions croisées ; De médiation, d'accueil des publics, de conseil et expertise (pour l'accompagnement en particulier et de façon transversale), de production (de l'aménagement des salles à la régie de scène), de gestion administrative (en particulier la planification, la gestion et le suivi des locations qui représente une part de travail essentielle pour toute l'équipe)...

L'emploi à la MPAA se situe indéniablement à l'interstice, entre les velléités d'accompagner et de participer à la pratique, en particulier les plus jeunes pour qui elle peut être un véritable tremplin pour des artistes/salariés en « émergence » (par exemple Romain, chanteur et musicien, Eva et Amel, autrices...).

Quoi qu'il en soit, il y a une alternative dans la hiérarchie entre activités rémunérées et activités artistiques, avec un mouvement de la pratique en amateur à/vers la pratique professionnelle (qui n'est apparemment pas ou rarement réciproque) qui ne sont clairement pas séparées (mais bien distinguées par les personnes), formant une continuité, malgré et en dépit de quelques séquençements, pour ne pas dire ruptures (décrochements liés à des événements ou certaines phases de la vie...).

## Le collectif S-Composition

### **La marmite bouillonnante**

S-Composition revendique pleinement d'être un collectif et fonctionne tout à fait sur ce modèle tel qu'on peut l'avoir à l'esprit<sup>75</sup> : foisonnement des idées, propositions et projets ; diversité des profils, parcours et expériences ; intensité de concentration, d'implication et de générosité ; éminence, intelligence et expertise des personnalités impliquées... Dont le revers de la médaille est aussi la rançon du succès, à savoir la difficulté à suivre parfois, la course après le temps et l'information, mais aussi (surtout ?) les moyens<sup>76</sup>...

Les entretiens avec les membres du collectif se sont par conséquent déroulés sur une grande temporalité et sur des thématiques définies au préalable, mais en priorité sur des points importants ou urgents, mais pas sur le parcours de chacun, dont une partie était connue de longue date, ce qui a amené à une certaine efficacité (mais peut-être aussi des non-dits) et un peu de pudeur réciproque (pour ne pas interférer sur la sphère privée).

Ce constat, affectueux et plein de reconnaissance pour un collectif profondément humain de personnes infiniment généreuses, ne reflète pas la richesse des partenariats et la densité des collaborations (humaines, scientifiques, opérationnelles...) nouées au fil des ans et qui se tissent et s'élargissent chaque jour. En rendre compte mériterait un mémoire. Pour le décrire de façon réductrice, il réunit de manière variable, opportune et adaptée à chaque situation, des personnes avant d'être des représentants d'organisations et d'institutions, toutes chercheuses au sens propre de la personne qui mène l'enquête, décrit et déplie (notamment avec des boussoles<sup>77</sup> qui orientent et situent de façon animée et vivante) pour créer du sens, du sensible et de nouvelles manières d'habitabilités.

Le fonctionnement et le maintien du collectif, sa survie dans une certaine mesure, relève du miracle et repose sur le professionnalisme et l'engagement constant de chacun, l'écoute, l'humilité et la bienveillance de chaque instant, mais aussi de l'urgence dans laquelle se trouve la société et notre monde pour lequel le collectif est engagé ; Il ne s'agit pas seulement d'un collectif artistique, mais d'une constellation composée de consortiums - à l'instar du Consortium *Où atterrir ?* initié lors du projet pilote mené avec à partir du livre éponyme de Bruno Latour).

Mais il ne suffit pas de réunir les bonnes personnes pour qu'un collectif produise, encore faut-il les savoir-faire en termes de pilotage et d'assemblage, tel qu'il est opéré par exemple dans le processus de la Pédagogie de la création partagée.

---

<sup>75</sup> Mais peut-être est-ce ma propre représentation d'un collectif idéal ?

<sup>76</sup> Probablement comme beaucoup de collectifs. Cette problématique est assez peu abordée ici, mais elle est cruciale pour beaucoup de collectifs militants et engagés, clivante entre les statuts et modèles économiques (libéral, ESS, associatif et coopératif...) et devrait faire l'objet d'une recherche complémentaire.

<sup>77</sup> La boussole est un outil de positionnement et d'exploration d'une problématique dans le processus *Où atterrir ?*, qui permet de décrire et positionner des entités alliées et ennemies dans le cercle de la boussole plus ou moins proche, selon la prise qu'on peut avoir ou non sur cette entité. Le travail de boussole se fait en général en collectif, avec des personnes qui représentent/incarnent les entités sur la boussole, permettant de disposer d'une « boussole humaine » ajustable au fur et à mesure de l'enquête. La boussole peut bien évidemment aussi se matérialiser sur papier et/ou via un logiciel approprié pour gérer le positionnement des entités

C'est bien toute une histoire, une capacité de conciliation et un savoir-faire inné et consolidé au fil du temps par un noyau atomique de quelques personnes proches et autour de Bruno Latour, Jean-Pierre Seyvos, Chloé Latour... Mais nous anticipons déjà sur le chapitre des savoirs et des compétences, nous y reviendrons donc. Il est cependant important de noter que l'environnement d'un collectif, et celui-ci en particulier, n'est pas laissé au hasard (mais en dépend fortement) et qu'il faut bien un capitaine (en l'occurrence deux) pour maintenir le cap en tenant compte des chemins (parfois sinueux) proposés par les uns et les autres, ajuster les sextants avec les contraintes et les aléas du climat (environnemental autant qu'humain) et, in fine, trouver l'état de création que va éprouver et émouvoir chacun. Tout un art, en effet, et toute mon admiration !

### **Chantier recherche-action sur l'évaluation**

Le fil conducteur identifié et défini en amont de ces six mois de stage à S-Composition était l'évaluation des dispositifs mis en œuvre et animés par la compagnie, dans la mesure où cette question n'a pas été véritablement mise sur l'établi au sein du collectif et qu'il avait besoin d'investir cette problématique à un moment critique de son évolution. Les motivations sont diverses et pas forcément toutes identifiées, la principale étant de mettre à profit une bonne expérience de l'évaluation et une expertise de la certification qualité et des compétences<sup>78</sup>, imposées aux organismes de formation professionnelle depuis la réforme de 2018<sup>79</sup>. C'est donc l'exploration d'un nouveau déploiement de l'environnement du processus de création en collectif que nous abordons dans ce chapitre, dans sa dimension expérientielle et prospective, à la fois pour le chercheur et pour le collectif.

#### Périmètre et enjeux du chantier :

Ce chantier a été ouvert sur l'évaluation des quatre démarches d'expérimentation de S-Composition (*Où atterrir ?*, Pédagogie de la création partagée, Ateliers de controverses et Géopathie), avec des projets divers et hybrides dans différents contextes qui puisent et conjuguent ces quatre démarches. Il a été envisagé comme chantier de recherche pour l'adapter et ajuster le projet en tenant compte :

---

<sup>78</sup> Pour en avoir mis en œuvre un certain nombre à la PFI – Musique en Territoires et pour avoir accompagné différents réseaux et entreprises à Datadoc puis Qualiopi et à l'enregistrement de compétences au RNCP et au Répertoire Spécifique.

<sup>79</sup> Loi du 5 septembre 2018 pour la *liberté de choisir son avenir professionnel*, inscrivant les budgets de la formation professionnelle du secteur privé dans les financements publics, avec la gestion des fonds par la Caisse des Dépôts – une partie restant gérée par les cotisations des branches professionnelles, la création de France Compétences pour la certification au RNCP et au Répertoire Spécifique, l'instauration obligatoire pour la qualité des organismes de formation de la certification Qualiopi, la transformation des OPCA en OPCO... <https://www.legifrance.gouv.fr/dossierlegislatif/JORFDOLE000036847202>. Cette réforme s'est opérée en complément de la réforme des branches professionnelles de 2016 : <https://travail-emploi.gouv.fr/dialogue-social/negociation-collective/article/la-restructuration-des-branches-professionnelles> et en parallèle de la réforme de la formation dans la fonction publique de 2019 : <https://www.centre-inffo.fr/site-centre-inffo/actualites-centre-inffo/le-quotidien-de-la-formation-actualite-formation-professionnelle-apprentissage/articles-2019/la-loi-du-6-aout-2019-reforme-la-formation-professionnelle-dans-les-trois-fonctions-publiques>

- De ce que le collectif cherche et explore de commun et de spécifique,
- Des effets produits par les projets menés sur les bénéficiaires, les animateurs des processus et les commanditaires,
- Des enjeux à terme de mise en place de certification(s)
- Des processus formateurs, transformateurs et de transmission.

La pratique et l'expertise des personnes en présence fait que le chantier s'est concentré sur *Où atterrir ?* (piloté par Alan) et la *Pédagogie de la création partagée* (piloté par Alice).

### Mode opératoire et outils et proposés

Le processus proposé consistait à mener une observation participante de tout ce qui se vit et se réalise à S Composition, sur la base et la collecte d'éléments factuels, chiffrés et quantifiables, d'une part, et sur des éléments qualitatifs permettant de donner du sens au processus d'évaluation, d'autre part, de manière à

- Élaborer des supports pour que le collectif puisse appréhender les enjeux de l'évaluation et se projeter dans la mise en œuvre du chantier :
  - o Un tableau de bord (Annexe 3.5 page 95) qui permette d'identifier les dispositifs au regard des enjeux et modalités de l'évaluation (qui, quoi, pour quoi, pourquoi, comment ?)
  - o Un schéma opérationnel de synthèse par dispositif permettant d'envisager un processus d'évaluation approprié à chaque dispositif :

		Bénéficiaires		Animateurs	Commanditaires	
		Individuel	Collectif		Impliqués	Indirects
Création partagée	Formation - pratique					
	Transformation					
	Transmission - pédagogie					
Où atterrir ?	Formation - pratique					
	Transformation					
	Transmission - pédagogie					
Controverses	Formation - pratique					
	Transformation					
	Transmission - pédagogie					
Géopathie	Formation - pratique					
	Transformation					
	Transmission - pédagogie					

- Organiser des temps d'information sur les cadres administratifs et juridiques (ingénierie de formation, Qualiopi, RNCP et Répertoire Spécifique...)<sup>80</sup>,
- Formaliser des propositions sur le développement de l'évaluation de la structure et des actions et l'élaboration d'outils et supports susceptibles d'être utiles à tout ou partie du collectif<sup>81</sup>, notamment un schéma des domaines, périmètres et parties prenantes concernées/impliquées en interne :

Domaines	Périmètres
Partenariats	Conditions et modalités
Objectifs	Définition, appropriation, évaluation
Publics	Identification, qualification, communication
Contenus	Définition, ajustements, évaluation
Mise en œuvre	Moyens, modalités, échéances

<sup>80</sup> Par manque de disponibilité, ces temps n'ont pas pu être mis en œuvre durant la période de stage et ont fait l'objet d'un support de présentation - en annexe – et d'une restitution post-stage

<sup>81</sup> Notamment des modèles de formulaires proposés en annexes de positionnement, d'évaluation à chaud/froid pour les participants et pour les formateurs/intervenants, d'évaluation d'impact à 6 moyen/long terme...



Les publics *d'Où atterrir ?* sont :

- Les commanditaires,
- Le consortium, en vue d'améliorer le dispositif,
- Les participants pour l'efficacité et renouveler les visions et les perspectives,
- De manière indirecte, convaincre des universitaires que ce sont des processus de recherche-action, des élus citoyens pour des processus et des citoyens pour des développer les processus.

#### Le dispositif de la pédagogie de la création partagée<sup>84</sup>

La pédagogie de la création partagée est, pour Jean-Pierre Seyvos, une « *pédagogie qui développe la capacité de créer en collectif, à partir des univers et des parcours de chacun. Elle permet de créer et d'interpréter des œuvres collectives tout en élargissant les capacités d'écoute et d'expression de chaque participant* ». C'est en somme l'accompagnement d'un collectif inclusif<sup>85</sup>, visant à faire émerger des réalisations artistiques à partir des ressources individuelles et collectives, par des mises en situation ou protocoles, qui conduisent à l'identification et à la formalisation de problématiques communes. Ces pratiques donnent lieu à des choix artistiques partagés, matérialisés par des œuvres (musicales, textuelles, chorégraphiques, sonores, visuelles) mêlant plusieurs médiums d'expression. Elle vise ainsi à créer un tissu d'interactions fertiles qui ouvre sur une reconnaissance des personnes, une écoute mutuelle, une capacité à inventer et fabriquer ensemble, et une acquisition progressive d'autonomie.

La pédagogie de la création partagée repose sur l'expérience particulière de Jean-Pierre Seyvos - compositeur, pédagogue et formateur, des rencontres avec d'autres pédagogues et artistes (qui développent des démarches similaires ou spécifiques), les projets de création partagée de S-composition, ainsi que des demandes de structures ou de collectivités. Elle s'adresse aux artistes, enseignants, étudiants, encadrants d'activités sociales et plus généralement, toutes les personnes, structures, groupes d'habitants, sur les territoires où peuvent se dérouler des projets de création partagée

Le projet se décline avec :

- Un processus d'élaboration de la pédagogie elle-même, adapté au territoire et son contexte, comprenant des projets d'expérimentations construits avec des partenaires,
- Une plate-forme numérique de ressources,
- La conception et le développement de formations certifiantes.

---

<sup>84</sup> Qui sera détaillée dans le chapitre suivant sur son aspect processus de création en collectif

<sup>85</sup> Le terme inclusif est entendu dans différents sens : un collectif composé de toute personne intéressée sans prérequis d'âge, de profils milieux et origines, en termes de diversité artistique, esthétique et culturelle

## Formalisation de la pédagogie, constitution de ressources et processus d'évaluation

Un important travail de formalisation a été réalisé<sup>86</sup> sur cette pédagogie<sup>87</sup>.

Au-delà de la valorisation du dispositif, il vise à constituer des ressources à destination des usagers (intervenants et participants) et ont permis de clarifier les objectifs de l'évaluation :

- Communs ou spécifiques à chaque processus et démarche, et par conséquent leur adaptation selon les contextes,
- Sur l'adresse auprès des destinataires et selon les niveaux, les croisements avec d'autres dispositifs (*Où atterrir ?*, Médiateur en art politique/Artiste médiateur...),
- De formation, initiale et continue, comme leviers d'essaimage et de certification<sup>88</sup>,
- De certification, qui porte le regard vers des enjeux différents de transformation sociétale,
- De processus détaillé essentiel à la formulation dans la mise en œuvre d'un processus d'évaluation, avec des hypothèses de travail,
- Du processus de changement et de transformation induit par l'évaluation,
- Sur la propriété intellectuelle et les enjeux de concurrence (féroces !) en matière de formation et de certification, avec les risques encourus (économiques principalement),
- Sur la complexification des critères d'efficacité et la mise en œuvre d'une stratégie sur des objectifs clairs et précis permettant d'évaluer le chemin d'un point A de départ à un point B d'arrivée espéré.

Un éclairage est apporté<sup>89</sup> sur le triangle vertueux, en tant que logique, gymnastique de l'évaluation pour comprendre où on se situe dans la conduite de l'évaluation, tel qu'il est appliqué aux politiques publiques actuelles, avec les différents niveaux de l'évaluation :

- Sur le sens entre cohérence interne (entre différents objectifs d'un même projet), cohérence externe (objectifs politiques du projet, d'autres politiques, d'autres projets...), pertinence des objectifs et des enjeux, utilité sociale (dimensions économique, sociétale, politique, d'épanouissement, environnementale, sociale d'un projet), de respect des droits culturels (identité et patrimoine, référence à une communauté, accès et participation, éducation et formation, information et communication, coopération culturelle).
- Sur la performance en termes d'efficacité (résultats au regard des objectifs et de la mise en œuvre)

---

<sup>86</sup> Essentiellement par Alice, étudiante à Science-Po Paris en « pause » pendant une année lui permettant de se consacrer à ce chantier, avec qui nous avons partagé des moments riches et constructifs sur le plan humain en premier lieu, mais aussi sur les plans politique et intellectuel. J'en conserve des souvenirs mémorables !

<sup>87</sup> Sur ce que le processus transforme et déplace, avoir des référents pour évaluer des groupes, recenser des exercices comme des « briques » à articuler pour des progressions et développer des compétences

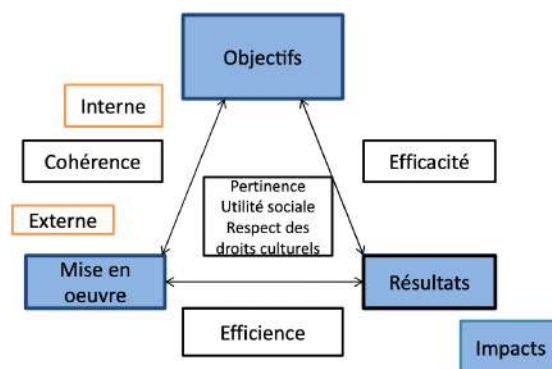
<sup>88</sup> S'équiper pour la mise en œuvre d'une démarche pédagogique de création partagée dans sa pratique professionnelle

<sup>89</sup> Par Vincent Lalanne, consultant, formateur au CNFPT entre-autres...

- Des impacts sur « l'ensemble des changements, significatifs durables, positifs et négatifs, prévus et imprévus sur les personnes, les groupes et leur environnement ayant un lien de causalité avec l'action »<sup>90</sup>, en considérant que les financeurs demandent beaucoup d'indicateurs sur les effets, mais pas/peu sur le contexte et l'objet. « On sait qui vient à la bibliothèque, ce qu'ils disent mais on ne sait pas pourquoi »<sup>91</sup>.

Le triangle est une logique, une gymnastique de l'évaluation pour comprendre où on se situe, qu'il est utile d'intégrer et en sortir pour chercher d'autres référentiels pertinents au regard d'autres critères (handicap, âge...).

Schéma des différents niveaux de l'évaluation (Référentiel)<sup>92</sup>



**Les axes prioritaires de travail :**

- ⇒ Les possibilités de formations qualifiantes pour des formateurs et animateurs,
- ⇒ La clarification des niveaux de compétences *Où atterrir ? ?* entre « Recherche-action » et animation d'un processus et des objectifs d'essaimage (« bourgeons »), pour éviter les écarts entre les attentes des commanditaires et le déroulement,
- ⇒ Les ressources (dont Jean-Michel Lucas sur les questions d'évaluation, les référentiels éducatifs des classes de primaire, le document sur l'évaluation du sensible (Vincent Lalanne) et de dossier de Chantiers nomades (certification au Répertoire Spécifique).

<sup>90</sup> Roselyne Bachelot, Ministre de la Culture, lors de son discours à l'École Centrale de Lille

<sup>91</sup> Jean-Michel Lucas (alias Doc Casimir bisou)

<sup>92</sup> Schéma proposé par Vincent Lalanne pour l'analyse des politiques publiques dans le cadre de d'un accompagnement d'acteurs culturels et/ou de collectivités territoriales

## **Perméabilité et passerelles entre les environnements**

L'écoute, l'accueil, la bienveillance et l'engagement ne sont pas de vains mots, mais des constantes dans les pratiques des équipes agissant dans l'environnement et au bénéfice des processus de création en collectif observés à la MPAA et à S-Composition.

La mission confiée rejoint et s'identifie (en se confondant parfois) à la mission investie, et réciproquement. La manière - naturelle et spontanée - d'être est à la hauteur de l'investissement, dont les seuils et les limites sont souvent flous et parfois invisibles. Les espaces de travail s'ajustent aux manières d'être et les postures revisitent les modes opératoires, tandis que les pratiques professionnelles s'ajustent sur le terrain.

L'environnement, bien structuré dans le cadre d'un EPCC, l'est également au sein du collectif, même s'il n'est pas complètement formalisé – et l'ouverture d'un chantier sur l'évaluation est bien une partie de l'enjeu qui participe de cette ambition.

Si la pratique artistique va de soi pour des intervenants artistiques professionnels, c'est aussi une évidence pour l'accompagnement des collectifs d'amateurs, ce qui pourrait ne pas être un prérequis, mais une réalité à la MPAA, par empathie et appétence, pour la pratique artistique, le développement personnel et les pratiques sociales, pour partager des expériences et trouver des équilibres dans son propre parcours.

Les valeurs d'accompagnement, d'accueil, d'inclusion et d'ouverture sont récurrentes et les motivations se complètent en termes d'interconnaissance et de partage.

Toutes les conditions sont par conséquent réunies pour plonger dans le processus de création en collectif lui-même !

## II. Le processus de création en collectif à S-Composition

Nous abordons à présent l'essence et le cœur de cette recherche, qui est également un chapitre consistant en termes d'explorations d'histoires et de récits émouvants, de circonstances de la constitution des collectifs inattendues, avec un panel de motivations à 360 degrés. Bref, une palette de collectifs digne d'un nuancier de peinture industriel, qui révèle des univers insoupçonnés dans la sphère des pratiques en amateur, et une typologie non exhaustive mais éclectique et passionnante de profils et de fonctionnement des collectifs.

Cette expédition se fera en trois étapes :

- ⇒ Nous cheminerons à travers un cabaret dans un lycée agricole, dans le cadre d'une résidence (triennale) de création de S-Composition au théâtre de la Poudrerie, dont une des particularités est de ne pas disposer de salle de spectacle « en propre ». En effet, la programmation se dissémine dans différents lieux à Sevran et chez l'habitant,
- ⇒ Notre parcours se poursuivra par des rencontres avec 34 collectifs accueillis à la MPAA et des entretiens avec une cinquantaine de leurs membres. Leurs pratiques sont suffisamment riches et innovantes pour ralentir le pas et observer plus en détail les arcanes de leur engagement et leur ingéniosité pour parvenir à leurs fins, en se faisant plaisir avant tout,
- ⇒ Ce périple se terminera avec plusieurs haltes impromptues sur le chemin, où quelques collectifs singuliers sont apparus derrière les buissons, au détour d'un virage, ou en plein croisement et dont nous avons fait quelques portraits.

Nous pourrons ainsi voir se dessiner une typologie de collectifs dans un processus de création à partir de problématiques récurrentes et d'exception, révélant des pratiques emblématiques et spécifiques, à partir des témoignages recueillis et de la diversité, tantôt paradoxale ou d'une simplicité quotidienne, et parfois hors du commun, selon les contextes, les situations, les opportunités et les imaginaires...

## II.1 Résidence de composition *Zone sensible* à Sevrans

**Ateliers et cabaret avec S-Composition, La Poudrerie et Saltus Campus  
Bilan et récits de l'expérience du point de vue des participants (jeunes et adultes) et de  
l'équipe artistique et de production (S-Composition et théâtre de la Poudrerie)  
Janvier - mars 2024**

Une première collaboration avec le Théâtre de la Poudrerie a pu se réaliser en 2021 – 2022 pour un bourgeonnement<sup>93</sup>, qui a donné lieu à une restitution sous forme « d'atelier-spectacle » le 15 octobre 2022 à Sevrans<sup>94</sup>, dans le cadre de la Biennale des arts participatifs du Théâtre. La Poudrerie a alors souhaité accueillir pour une résidence longue de deux saisons le compositeur Jean-Pierre Seyvos et le collectif S-Composition pour trois projets participatifs :

- *Zone sensible*<sup>95</sup>, résidence de composition de chansons géopathiques avec des lycéens et des habitants du territoire d'octobre 2023 à mars 2024.
- *Les temps emboîtés*, résidence de composition pour un chœur d'enfant avec 2 classes d'écoles élémentaires dans le cadre d'ateliers de mai 2024 à mai 2025,
- *Manières d'être vivant*, résidence de composition d'une création polyphonique citoyenne sur les conditions d'habitabilité de notre monde, avec les habitants du territoire dans le cadre d'ateliers d'avril 2024 à mai 2025.

Une convention de coproduction a été établie entre S-Composition et la Poudrerie, dans le cadre d'une résidence 2023 – 2025, soutenue par la DRAC Ile-de-France et la SACD.

### **Le projet de résidence *Zone sensible***

#### **Présentation des enjeux et du projet**

##### Les enjeux artistiques

*Zone sensible* est un espace de création de chansons et de formes vocales originales, un espace artistique hybride, qui a pour vocation d'accueillir des personnes, jeunes ou adultes de différents horizons, et de conjuguer différentes esthétiques de la chanson d'aujourd'hui et de la musique contemporaine, et le fait de créer au travers de chansons « géo-pathiques » une nouvelle sensibilité aux questions écologiques, afin de réaliser et métaboliser la situation dans laquelle nous nous trouvons.

Le projet ouvre un espace de recherche artistique de nouveaux affects au travers d'ateliers d'écriture et de composition pour apprendre à y faire face, les discerner, en rire et les partager. Les personnes qui y participent créent leurs propres formes de « chansons », stimulés et accompagnés par l'équipe artistique de S-composition et en cocréation avec eux. Il se

---

<sup>93</sup> Terme désignant l'essaimage du processus « *Où atterrir ? ?* » à partir du projet pilote mené de 2019 à 2012

<sup>94</sup> <https://s-composition.eu/les-creations-partagees/atelier-spectacle-ou-atterrir2>

<sup>95</sup> Direction musicale Jean-Pierre Seyvos, mise en scène Chloé Latour, avec Jean-Pierre Seyvos, Chloé Latour, Olivier Duperron, Miren Cales, Marie-Suzanne De Loye

développe autour d'ateliers pour des jeunes et des adultes, avec des temps d'exploration sur le territoire (dans l'esprit « *Où atterrir ?* »), qui nourrissent la création et donnent de nouvelles capacités d'agir. Suit une résidence avec les artistes professionnels du projet pour créer ou adapter les chansons. Un Apéro-cabaret constitue la représentation conviviale des « zones sensibles » des artistes – participants et professionnels – au public présent à cette occasion.

#### Les participants et publics cibles

- Des adultes participants (ou non) aux activités proposées par la Poudrerie,
- Les élèves du lycée agricole Saltus Campus<sup>96</sup>, dans le cadre d'un projet obligatoire<sup>97</sup> pour les classes de seconde et première<sup>98</sup>,
- Des habitants du territoire pour la représentation de la création collective (public).

#### Les contenus

- 3 ateliers de 3 heures avec chaque groupe sur une même journée (3 adultes en journée et 3 jeunes adultes en soirée)<sup>99</sup>
- 1 semaine avec de répétitions du 16 au 21 mars
- 1 Apéro-cabaret<sup>100</sup> dans l'atrium de Saltus Campus le 21 mars 2024<sup>101</sup>

#### Les partenaires et leurs contributions :

- S-Composition producteur : mise en œuvre de la résidence et réalisation du spectacle (responsabilité artistique), rémunérations artistiques, organisation pour le collectif (transports, matériel, voyages, repas) et droits (auteur, interprètes, image...),
- Théâtre de la Poudrerie, coproducteur<sup>102</sup> : rémunérations des personnels mis à disposition et accompagnement technique et logistique (relations sur le territoire, constitution/suivi des groupes de participants, planning, communication, accueil) et paiement des droits SACEM
- Saltus Campus : accueil des ateliers pour les lycéens, des répétitions et de l'Apéro-cabaret
- Maison de quartier Edmond Michelet : accueil des ateliers pour les adultes

Une convention de partenariat a été établie entre la Poudrerie et Saltus Campus.

---

<sup>96</sup> Lycée Agroécologique dont l'ambition est de former des jeunes aux nouveaux métiers de l'agriculture et de la gestion de l'environnement, en milieu rural et urbain : <https://www.saltuscampus.fr>

<sup>97</sup> Deux lycéens ont participé aux ateliers, mais n'ont pas souhaité participer au spectacle, par peur de se ridiculiser, préférant rester dans l'ombre, ne pas être « un frein pour l'équipe », ou bien car c'était trop rapide pour suivre. Deux autres lycéens ont adopté des stratégies d'évitement (absence...) pour ne pas participer.

<sup>98</sup> Le lycée a ouvert en 2022, il n'y avait donc pas encore de classe de terminale sur l'année scolaire 2023 - 2024

<sup>99</sup> 7 décembre 2023, 11 et 1<sup>er</sup> mars 2024

<sup>100</sup> Initialement 2

<sup>101</sup> Conçu comme un espace scénographique partagé avec le public, simple, chaleureux et immersif, entouré d'un système de diffusion du son en quadraphonie

<sup>102</sup> La Poudrerie place les habitants de Sevrans et les villes alentours à l'origine et au cœur de son action et défend un théâtre de la socialité, en accueillant en résidence des collectifs pluridisciplinaires et propose des saisons à domicile et des projets « grand format » dans l'espace public et les lieux du territoire

## Mise en œuvre opérationnelle

Du côté de la Poudrerie, la mise en œuvre du projet s'est opérée avec :

- Des réunions préalables avec le collectif pour définir le calendrier,
- Deux référentes en interne, pour la constitution et la coordination des groupes et pour la technique et moyens financiers<sup>103</sup>
- La mobilisation de l'équipe des relations publiques pour l'apéro-cabaret
- La mise à disposition de personnel technique de la ville.

Le choix pour la participation des adultes a été fait par réactivation des groupes ayant déjà travaillé avec le collectif ou ayant eu un lien leur travail<sup>104</sup>, une présentation à différents groupes constitués<sup>105</sup> et aux spectateurs de théâtre à domicile<sup>106</sup>, un appel à participation et des documents de communication spécifiques (flyer et affiches).

Le processus de communication avec Saltus campus et les participants adultes a été mis en œuvre avec des boucles de mail et WhatsApp pour les adultes, une centralisation via les deux enseignants référents de Saltus Campus (Asia et Sébastien), des réunions préparatoires avec le lycée, avec transmission d'un document sur le projet et des dates soumises, ainsi que la réalisation et la diffusion du flyer pour le groupe adulte.

Estimation des moyens financiers<sup>107</sup> :

6 Ateliers – créations participatives de chansons géopathiques	2 048,00 €
1 semaine de résidence de création Zone sensible	5 376,00 €
Répétitions et Représentation Zone sensible	2 560,00 €
Forfait préparation et direction artistique du projet	400,00 €
Frais de résidences	1 649,00 €
Frais technique et logistique	3 774,00 €
Droits d'auteur – composition	3 500,00 €
Droits d'auteur – SACEM	832,00 €
<b>TOTAL PREVISIONNEL</b>	<b>20 139,00 €</b>

<sup>103</sup> Charline Fortin et Claire Baldensperger

<sup>104</sup> Projet *Où atterrir ?* / groupe projet Médialab de Sciences-Po, controverse des 32ha de la plaine Montceuleux...

<sup>105</sup> Lors d'ateliers d'écriture de la maison de quartier Michelet, aux chorales, associations de quartier etc.

<sup>106</sup> La Poudrerie propose un catalogue de pièces aux habitants volontaires qui accueillent chez eux des petites formes, en assurant la convivialité à leur manière

<sup>107</sup> Budget approximatif établi à partir de la convention de coproduction entre S-Composition et la Poudrerie

## **Synthèse des entretiens avec les lycéens de Saltus Campus**

Comme indiqué dans le chapitre sur la méthodologie, l'observation a consisté à participer à deux ateliers, l'un avec une vingtaine d'adultes et l'autre avec les jeunes du lycée Saltus Campus, puis des entretiens avec les lycéens et l'équipe pédagogique<sup>108</sup>.

La parole des élèves a été assez spontanée, mais pas toujours facile, soit par timidité et l'inconfort que peut induire de se livrer, soit du fait que le projet était imposé dans le cadre scolaire et que les élèves étaient assez peu motivés (deux ne l'auraient pas fait s'ils avaient eu le choix), du moins au départ, ce qui a pu évoluer à ce stade des répétitions et aurait sans doute eu un impact sur des entretiens ultérieurs. Ce contexte a amené à quelques témoignages décalés, voire fantaisistes.

### **Évaluation du contexte**

#### Pratique artistique ou participation préalable à une création

Les jeunes ont en général eu peu d'apprentissage (ou conscience, voire souvenir) par le biais d'une pratique préalable, qui relève pour eux davantage du loisir. Sont nommés le théâtre et la danse au collège, le rugby. Deux étaient déjà montés sur scène, certains n'aiment pas le théâtre, la musique, chanter, participer, « tout ça » ...

#### Les attentes et l'intérêt pour le projet

En général, les lycéens ont peu d'attentes, car le projet est réalisé dans le cadre scolaire avec obligation d'y participer (avec des stratégies de contournements pour ne pas y participer, de type absence), mais les motivations mentionnées sont de vaincre la peur de parler en public, profiter avec tout le monde et le côté social qui rapproche les gens.

Les réponses à l'intérêt suscité sont assez variées et extrêmes, allant de la découverte (du théâtre, des effets sonores) ou de contribuer (à faire, donner de la visibilité au lycée), jusqu'à « pas emballé, n'aime pas, ne l'aurait pas fait, trop de stress, peur de s'ouvrir aux autres, de parler en public » ... Mais s'impliquer dans les répétitions a finalement plu à 3 lycéens parmi le plus « réfractaires » et leur a permis de s'amuser, ou au moins d'être solidaire des autres pour la présentation au grand public

### **Ce que l'expérience a pu apporter**

#### Les surprises

Les lycéens ont été surpris par le format théâtral différent, d'être à côté du public qui était une nouvelle expérience, de pouvoir toucher les instruments pour faire « notre » musique, en autonomie, l'ouverture à des gens inconnus par le théâtre et la pratique en groupe, les possibilités de faire, les émotions qui impressionnent (colère, tristesse, rancœur...).

---

<sup>108</sup> 17 lycéens, 2 enseignants et la directrice de Saltus Campus

### Les limites et craintes

Le public a généré beaucoup d'appréhension : le regard des autres et la moquerie, l'obligation de passer devant et au milieu du public, devoir s'impliquer pour « faire sa part », bien se positionner pour aller à la place indiquée par le metteur en scène, trouver le mouvement. Viennent ensuite le manque de temps pour préparer les scènes, être prêt, l'entraînement, le fait d'aimer travailler en équipe, ou juste rigoler. Un lycéen évoque le soutien pour rassurer sa collègue et le fait de cacher son propre stress pour ne pas la stresser davantage.

### Les apprentissages et réinvestissements

Ils sont très majoritairement identifiés sur deux domaines de savoirs-être :

- Le groupe et le collectif (8 lycéens) qui aide à : *« être ensemble, dans un petit groupe, permet de s'ouvrir plus facilement, on apporte une meilleure réussite, on peut rigoler dans le travail, on se sent moins stressé, ça crée plus de lien, rend plus fort avec les amis et les professeurs, on montre qu'on est impliqué dans le projet, ça peut être utile [car] on ne sait pas à quoi ça mène dans le futur, les autres savent des choses qu'on ne sait pas faire et ça se complète »*
- La prise de parole en public (5 lycéens) : *« y mettre du sien, se libérer et oublier le regard des autres, on est caché par la foule, vu qu'on jouera dedans c'est moins imposant qu'un rôle, connaître les gens [dans le public] fait moins peur ».*

### Des savoirs et compétences

Elles concernent le développement du sens artistique et de la mémoire (« retenir un texte alors que je ne retenais rien »), le côté écrivain (« mon texte est très bon »), la personnalité de chacun (« on vit tous avec notre nous à chacun »), la maîtrise du trac, le partage des choses personnelles et découvrir des choses qui peuvent être utiles (« Je veux être miliaire et l'environnement compte car on peut être envoyé en opération dans pleins d'environnements différents »), essayer d'être sérieux et « au maximum », sans faire de bêtises (devant les camarades et le public) et valoriser le lycée (« on fait passer un message, que le lycée est bien et qu'il faudrait plus de gens »).

### Les découvertes

Elles sont de trois ordres :

- L'environnement du spectacle : mise en scène et confrontation au plateau, l'usage des micros et chanter en public
- La terre : la zone sensible et la zone critique, « j'en ai entendu parler, c'est dans l'actualité », voire l'envie de devenir Géopathe...
- Aucune, soit en l'absence de motivation (2 lycéens), soit « je ne sais pas » (2 lycéens), voire considère le théâtre comme « une activité hors sujet, je suis là pour travailler, contre mon gré, obligé de faire tout ça ».

## Bilan de la résidence

### **Bilan de Saltus Campus**

#### Perception générale

Les évaluations a posteriori n'ont pas fondamentalement changé le point de vue exprimé lors des entretiens individuels. Cependant il a été fait en collectif en cours, ce qui amène à relativiser la sincérité des réponses (présence de l'enseignante, livrer des impressions devant les autres élèves...). Un questionnaire papier avec les mêmes questions a été distribué à cet effet, rempli par la moitié des lycéens, dont la synthèse est présentée ci-dessous.

Le sentiment général qui ressort du bilan en classe est que « *ça s'est bien passé* » (répétition et spectacle) et que le rendu « *n'était pas catastrophique* ». Certains ont (finalement) bien aimé « *passer à l'oral* » devant tout le monde, voire ont trouvé l'expérience drôle, ont ressenti de la fierté à avoir surmonté les difficultés, expérimenté une nouvelle forme de théâtre.

#### Ce que les lycéens ont particulièrement appréciée

- La musique et les instruments en particulier : de pouvoir toucher et choisir les instruments et les sons « pour être en accord avec notre texte » et de chanter. Pour certains l'expérience relevait de l'amusement avec une préférence pour la musique,
- Ceux qui aiment moins ou pas du tout le théâtre ont trouvé le spectacle trop long, n'ont pas compris ou suivi, « ça mélangeait trop de sujets différents », « c'était bizarre », sans fil conducteur comme dans une pièce classique, ou faisant l'échauffement « pour être tous ridicules en même temps, faire tomber la pression »

#### Aspects récurrents

Le fait **d'être en groupe** a rassuré, diminué la pression, de même que les lumières qui empêchaient de voir le monde. La présence d'amis et de proches a été rassurante pour certains et perturbante pour d'autres « au pire emplacement », ce qui en a fait rire, tout en gardant leur sérieux. Un homme âgé dans le public a remonté le moral d'un étudiant au moment de passer.

La **gestion des déplacements** a été difficile car les lycéens n'ont pas réalisé/anticipé qu'ils devaient adapter le chemin avec la présence du public et que ça prenait plus de temps et modifier les déplacements.

L'écoute de la **voix enregistrée** a été une désagréable surprise : « ça sonnait faux, je l'entendais et j'ai écouté l'enregistrement, c'était dégueulasse »

Deux lycéens indiquent que **ça n'a rien changé** pour eux et un autre regrette que ce soit imposé, préférant faire autre chose qu'un texte sur les géopathes, même si ça l'a touché au fond.

Pour **la suite**, les lycéens expriment l'envie d'aller au spectacle, comme pour la pièce *Octobre rose*, c'est en même temps « *une sortie qui permet de se marrer* ».

## **Bilan de la Poudrerie**

### Bilan logistique et technique

Il fait ressortir deux points principaux :

- Problématique de la grève des régisseurs de la ville de Sevran, qui a complexifié la technique pendant la semaine de répétition et pour le moment de l'apéro-cabaret, avec une difficulté à trouver le "bon" régisseur, adapté aux contraintes et besoins du lieu qui n'est pas initialement prévu pour accueillir de représentation,
- Problème de puissance électrique qui a généré du stress globalement et a diminué le temps de répétitions possibles.

### Bilan de production

Le stress provoqué du fait de la grève des régisseurs de la ville sur les aspects techniques a chamboulé l'organisation des répétitions et amené au recrutement d'intermittents en dernière minute, qui n'étaient pas tous en mesure de répondre aux besoins pendant les répétitions, avec l'enjeu de ne pas perturber les participants.

En conséquence, la Poudrerie a pris la décision de solliciter un directeur technique pour l'opéra-citoyen (phase suivante de la résidence en 2025), pour assurer et anticiper les besoins de manière plus sereine.

Des échanges informels ont permis de collecter quelques réflexions, notamment avec Charline, lors du bilan à Saltus Campus, sur le format qui lui semble engageant à pleins d'égards et met en lumière des choses à imaginer et, a posteriori, pour repenser et améliorer le rôle d'interface dans le process qui pourrait apporter d'autres choses sur le plan artistique et de l'expérience dans un cadre sécurisant (ce qui n'était pas toujours le cas ici, avec les contraintes techniques liées à la grève du personnel municipal et la courte durée de la résidence). Ceci n'empêche pas d'avoir un but non défini (lié à la créativité et l'improvisation d'un tel projet), avec un discours adapté, dans un cursus sur un plus long terme.

### Bilan artistique et général

Globalement, le moment partagé autour de l'apéro-cabaret a été plaisant, avec un excellent retour de la part des spectateurs.

Les participants auraient aimé plus de temps de travail avant l'apéro-cabaret, estimant que trois séances c'était trop court, constat partagé par le théâtre et le collectif. Les lycéens ont été surpris par le résultat très professionnel et certains ont été, de ce fait, intimidés par la forme, au regard du travail sur leur texte.

La plupart des adultes souhaitent continuer l'aventure vers l'opéra-citoyen la saison prochaine, avec une demande pour disposer d'un calendrier et d'une idée de la progression du travail plus en amont. Celui-ci a été proposé dès les premières séances de travail sur la collecte des textes, ce qui a un vrai effet réassurant pour la Poudrerie et S-Composition.

## Une étape de résidence

Les conditions de production constituent un élément clé du déroulement d'un projet dans de bonnes conditions, mais n'enlèvent et n'empêchent pas l'inconnu et une certaine prise de risque ou un lâcher-prise dans la recherche de l'expérience (première pour certains) d'un « état de création ». L'urgence n'y aide pas forcément car le temps de la création s'inscrit dans la durée (préférentiellement), mais il aide aussi (un peu / parfois) à se surprendre, ce qui a été le cas de plus d'un sur ce projet, par le format et l'esthétique, mais aussi par eux-mêmes (engagement, dépassement, découvertes...), et ce malgré le (ou grâce au) fait que ce soit un projet obligatoire pour les lycéens. Zone sensible emprunte à plusieurs dispositifs de S-Composition (au processus de création partagée, aux exercices *Où atterrir ?* et *Géopathie*) et ce croisement a été profitable au collectif et aux participants, en espérant les retrouver sur la prochaine étape de la résidence de S-Composition à Sevran : la création de l'opéra citoyen « *7 manières d'habiter le monde* »<sup>109</sup> qui ouvrira le bal des *Rencontres de la Poudrerie*<sup>110</sup> le 16 mai 2025...

---

<sup>109</sup> <https://s-composition.eu/les-creations-partagees/opera-citoyen-7-manieres-dhabiter-le-monde>

<sup>110</sup> <https://s-composition.eu/les-creations-partagees/opera-citoyen-7-manieres-dhabiter-le-monde>

## II.2 Typologie des collectifs de pratiques en amateur

### Groupes et pratiques en amateur : l'arlésienne

Comme indiqué précédemment<sup>111</sup>, les collectifs sont nommés en tant que « groupe amateur » à la MPAA, induisant un double sens qui peut paraître paradoxal, dans la mesure où ce terme est une façon de distinguer les groupes en les valorisant, et plus généralement les pratiques en amateur, mais aussi de les isoler d'une certaine manière, par rapport, voire en opposition, aux pratiques professionnelles (que l'on nomme habituellement « compagnies », peut-être un terme plus noble et/ou structurant que groupe ?)<sup>112</sup>. De fait, il est acquis dans les lieux de diffusion que l'on s'adresse à des spectateurs en tant qu'individus anonymes, qui sont pourtant acteurs de leur pratique, et pas seulement des bénéficiaires d'une politique ou d'un service (public ou privé). L'absence de reconnaissance dans les politiques publiques et le manque de légitimité dans les pratiques résonnent comme une injustice.

C'est un débat de longue date, et sans doute loin d'être épuisé ! Souvenons-nous, par exemple, des réunions à la DMD<sup>113</sup> dans les caves du ministère de la Culture et de la Communication<sup>114</sup> rue Saint Dominique (il y a quelques lustres...), où se discutaient ardemment l'ordonnance de 1945 sur les spectacles professionnels<sup>115</sup> et le décret de 1953 définissant le groupement d'amateurs<sup>116</sup>. La loi de 1999<sup>117</sup> et son décret d'application en l'an 2000<sup>118</sup> instaurant la Licence d'entrepreneur de spectacles n'a pas résolu l'affaire ; Son abrogation en 2008 a permis de la contourner (et la passer aux oubliettes) en transférant la licence d'entrepreneur dans le code du travail<sup>119</sup>, qui est ainsi devenue une affaire strictement professionnelle.

Malheureusement, la loi sur la liberté de création de 2016<sup>120</sup> n'a rien résolu, voire au contraire, dans la mesure où l'article 32<sup>121</sup> définit ce que n'est pas un amateur, ou en creux et par défaut, mais n'ouvre pas une véritable reconnaissance légale et juridique de ce que sont et recouvrent

---

<sup>111</sup> Voir le chapitre Avertissement

<sup>112</sup> La dénomination « MPAA » est d'ailleurs présente dans les préoccupations de Sonia Leplat, qui a inscrit une réflexion sur un changement de nom éventuel pour l'établissement dans son projet de mandat 2024 - 2026

<sup>113</sup> DMD : Direction de la Musique et de la Danse, avant même que soient ajoutés les TS de la fusion des directions avec le théâtre et le spectacle, devenant la DMDTS en 1998

<sup>114</sup> Dénommé ainsi de 1997 à 2017

<sup>115</sup> Ordonnance du 13 octobre 1945 relative aux spectacles :

Version 1945 : <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/LEGIARTI000006911832/1945-10-14/#LEGIARTI000006911832>

Version 2024 : <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000000888967>

<sup>116</sup> Décret du 20 décembre 1953 : <https://www.legifrance.gouv.fr/download/securePrint?token=ExosSPN@KiraK3cbRBYv>

<sup>117</sup> Loi du 18 mars 1999 modifiant l'ordonnance de 45 sur les spectacles :

<https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000000576196>

<sup>118</sup> Décret du 29 juin 2000 : <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/LEGITEXT000005629603>

<sup>119</sup> Décret du 7 mars 2008 : <https://www.legifrance.gouv.fr/codes/id/LEGISCTA000018521761/2008-05-01>

<sup>120</sup> <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000032854341>

<sup>121</sup> Article 32 : « Est artiste amateur dans le domaine de la création artistique toute personne qui pratique seule ou en groupe une activité artistique à titre non professionnel et qui n'en tire aucune rémunération. »

les pratiques en amateur dans cette loi qui, précisément, inscrit les droits culturels en préambule de son article 3<sup>122</sup>, en référence à la Convention universelle de 2005<sup>123</sup>.

Trois fois hélas ! Le décret d'application publié en 2017<sup>124</sup> complexifie les choses pour les amateurs sur scène<sup>125</sup>, avec des quotas de représentations pour les lieux de création/diffusion dans les productions professionnelles<sup>126</sup> et pour les amateurs eux-mêmes, limités à 10 représentations sur 12 mois<sup>127</sup>... Il faut aussi rappeler que la pratique en amateur autonome n'entre pas dans le cadre du code du travail par essence, et n'est pas tenue à cette règle.

Le flou juridique qui subsiste dans cet ensemble de textes législatifs quasiment inapplicables et la mise en œuvre complexe de ses dispositions<sup>128</sup> pour les structures qui portent des projets avec des amateurs, soit en restreint la faisabilité à des institutions extrêmement bien dotées en personnel administratif, soit amène à faire fi de la loi et espérer passer entre les mailles du filet des instances professionnelles et de l'État, ce que font, en fait, de nombreuses organisations.

Nous avons bien tenté de raviver la flamme, par exemple au sein du collectif « *Amateurs on est là* »<sup>129</sup> constitué pendant la période Covid pour ouvrir un espace d'échanges (avec des rendez-vous mensuels du « *Midis des amateurs/trices* ») et de ressources aux amateurs unilatéralement confinés, et de porte-voix auprès des pouvoirs publics<sup>130</sup>. Mais les organisations d'amateurs n'ont pas les reins assez solides pour se défendre sur la durée et leurs fédérations, pas toujours considérées comme représentatives<sup>131</sup> sont laissées à l'écart des concertations politiques et stratégiques, en dehors de discussions bilatérales qui permettent d'affirmer des points de vue et de poser des propositions sur la table, mais pas d'être présents, ou du moins insuffisamment représentés, dans les cercles de négociations des politiques publiques. Bien sûr, des organisations puissantes<sup>132</sup>, en termes de moyens et politiquement,

---

<sup>122</sup> Article 3 : L'État, à travers ses services centraux et déconcentrés, les collectivités territoriales et leurs groupements ainsi que leurs établissements publics définissent et mettent en œuvre, dans le respect des droits culturels énoncés par la convention de l'Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles du 20 octobre 2005, une politique de service public construite en concertation avec les acteurs de la création artistique

<sup>123</sup> Voir à ce sujet l'article de Jean-Michel Lucas dit Casimir Bisou : <https://www.revueprofane.com/fr/bien-avec-vous-des-bisous>

<sup>124</sup> Décret du 10 mai 2017 relatif à la participation d'amateurs à des représentations d'une œuvre de l'esprit dans un cadre lucratif : <https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000034679248>

<sup>125</sup> Article 1 : dans le cadre d'un accompagnement pédagogique ou d'activités d'éducation artistique et culturelle, ou un groupement d'artistes amateurs constitué sous forme associative, dans le cadre de la valorisation de la pratique amateur... »

<sup>126</sup> Article 2 : 5 pour les spectacles auxquels participent un ou plusieurs amateurs à titre individuel et 8 pour des groupements d'artistes amateurs constitués, et dans la limite de 10 % du nombre total des représentations lucratives composant la programmation des structures concernées

<sup>127</sup> Article 2 : Un même amateur ne peut participer, à titre individuel, sur une période de douze mois consécutifs, à plus de 10 représentations

<sup>128</sup> Une demande d'exemption doit être déposée par chaque structure concernée auprès du Conseil National des Professions du *Spectacle* (CNPS), avec des tableaux de bords détaillés sur les amateurs concernés

<sup>129</sup> <https://www.facebook.com/search/top?q=amateurs%C2%B7trices%20on%20est%20!%C3%A0>

<sup>130</sup> Notamment par le biais de sollicitations des associations et fédérations nationales d'élus

<sup>131</sup> Comme nous l'avons constaté lors de nos entretiens, voir ci-dessous le chapitre « *Les mille et une facettes du processus de création en collectif* »

<sup>132</sup> Notamment le Mouvement associatif, la COFAC, les fédérations d'éducation populaire...

agissent au plus haut niveau, mais font-elles « le poids » face aux industries (culturelles entre-autres), au marché et dans les sphères politiques nationales et internationales ?

Pour l'heure, les pratiques en amateur restent en suspens et ne trouvent pas la juste reconnaissance et place qu'elles méritent... si ce n'est à la MPAA, seul établissement public en France dédié et soutenant pleinement les pratiques en amateur dans le cadre de la politique culturelle d'une collectivité territoriale.

*« Il y a des structures formidables comme la MPAA qui apporte un soutien incroyable, mais il faut bien chercher, il y a une opacité et ce n'est pas inscrit dans les politiques publiques, à part la MPAA »*

Bravo à la ville de Paris, aux équipes (successives) de la MPAA et à bon entendeur !...

## **Les enjeux des entretiens avec les collectifs à la MPAA**

Pour notre recherche, l'objectif de départ était avant tout de faire une cartographie qualitative des collectifs dans un processus de création et des parcours des personnes qui les composent. Cet objectif rejoignait celui de la direction qui souhaitait également mieux connaître les collectifs nouvellement accueillis et plus largement les pratiques des amateurs sur le territoire du Grand Paris :

- L'historique et la nature du groupe (provenance géographique, genre, niveaux socio-professionnels, expérience de la pratique artistique/amateur, modalités et conditions de la constitution du groupe ...), en vue de comprendre l'évolution des pratiques, les projets menés ou en cours et leur avancement, d'identifier les besoins d'accompagnement que la MPAA peut leur proposer,
- Les attentes et besoins des groupes, pour y apporter des réponses en termes de ressources et alimenter celles déjà mises à leur disposition (notamment via Azimut),
- Repérer des projets susceptibles d'être valorisés lors d'événements de mise en visibilité et dans la programmation, en particulier dans le cadre des festivals *Les Remontantes*

Sur le plan stratégique, l'enjeu est également de valoriser le rayonnement de la MPAA au-delà de Paris (notamment dans la perspective d'élargir les partenariats et le soutien - financier - des collectivités du Grand Paris) et de poursuivre une démarche d'observation des publics (que nous aborderons au chapitre IV de la deuxième partie de ce mémoire), de manière à rendre plus visible les pratiques en amateur et valoriser la singularité et la pertinence du projet de la MPAA.

## **Procédures et conditions d'accueil des collectifs à la MPAA**

Les lieux de répétitions accessibles aux amateurs étant limités, à Paris comme ailleurs, a fortiori depuis la pandémie de Covid<sup>133</sup>, les demandes de locations<sup>134</sup> sont nombreuses à la

---

<sup>133</sup> De nombreux lieux de diffusion qui mettaient auparavant gracieusement des salles à disposition des amateurs en sont venu à facturer les prestations (matériel technique, régie/régisseur...), pour partie en raison de leur diminution des marges artistiques, mais sans doute aussi en raison des contraintes imposées par la réglementation du spectacle vivant développée précédemment

<sup>134</sup> <https://www.mpaa.fr/salles-repetition>

MPAA ! Elles peuvent se faire tout au long de l'année<sup>135</sup> « au fil de l'eau », mais les demandes de répétitions régulières font l'objet d'un passage en commission, avec une méthodologie de sélection axée sur l'objectif d'accueil du plus grand nombre de groupes et de leur renouvellement pour l'attribution de créneaux dédiés. La location est également accessible aux groupes dits « émergents »<sup>136</sup> en voie de professionnalisation et à toute structure souhaitant louer pour un spectacle amateur, en répétition ou pour des représentations, en particulier l'Auditorium Saint-Germain, à des tarifs inférieurs aux tarifs en vigueur à Paris.

### **Relations entre les groupes et la MPAA**

Les échanges entre les amateurs et les équipes de la MPAA se font essentiellement par mail ou téléphone et lors des répétitions sur site (pour récupérer/rendre les clés de salles, payer les locations...). Ces échanges créent des relations, entretenues par les équipes d'accueil et de médiation, qui permettent de tisser des liens et de rester à l'écoute des besoins des groupes, d'aller plus loin sur le repérage de projet et futurs spectacles, pour lesquels le service accompagnement prend le relais ou vient en soutien. Il y a également les « Rencontrez-vous » qui formalisent un rendez-vous par trimestre pour rencontrer les équipes de la MPAA et les autres groupes.

### **Les Commissions d'attribution des créneaux et demandes au fil de l'eau**

Le fonctionnement des commissions a évolué ces dernières années, de manière à renouveler et donner accès à une plus grande diversité de groupes et en limitant la durée de location dans le temps, visant ainsi à diversifier l'expression des pratiques en amateur et rendre accessible au plus grand nombre les espaces dédiés, dans la limite des lieux disponibles.

Les groupes sont invités à déposer une demande en ligne pour accéder à la location des salles de la MPAA pour une période de six mois. Chaque groupe peut en bénéficier deux semestres de suite maximum, après quoi ils ne sont plus prioritaires et peuvent bénéficier des créneaux « restant »<sup>137</sup>.

Deux fois par an, une commission constituée avec les membres de l'équipe en interne, se réunit (un certain nombre de fois en réalité, tellement les choses sont complexes, avec des pré-commissions thématiques ou par site) pour procéder à une sélection sans critères qualitatifs, mais de manière à répondre au plus grand nombre de groupes possible, en fonction de l'organisation des créneaux et des souhaits émis par les groupes

Les demandes de location « Au fil de l'eau » sont gérées au quotidien et au fur et à mesure des demandes, permettant aux collectifs de bénéficier des espaces restant disponibles ou libérés par d'autres<sup>138</sup> et ainsi de réguler et optimiser les plannings d'occupation des salles.

---

<sup>135</sup> Hors cours, ateliers et stages payant

<sup>136</sup> Sur les créneaux en journée, moins demandés par les amateurs et a priori plus faciles pour les émergents, bien qu'ils ne soient pas nécessairement disponibles (poursuivant des études ou travaillant par ailleurs)

<sup>137</sup> C'est à dire les horaires les moins faciles et possibles pour les amateurs, à savoir en journée.

<sup>138</sup> Répétitions ou projet annulés ou reportés...

## Restitution des entretiens avec les collectifs

« Ce qui m’inspire, c’est que c’est un de mes profs qui a fait ce bâtiment et j’aime savoir que je suis sous son toit ! »

Aline, architecte lors d’un entretien dans les locaux de la MPAA/Canopée

### Les collectifs rencontrés<sup>139</sup>

<u>Nom du collectif</u>	<u>Site principal</u>	<u>Date</u>	<u>Discipline</u>
<i>Alléchant</i>	Canopée	16-mai	Musique chorale
<i>A priori</i>	Broussais	25-mai	Théâtre contemporain
<i>Basiiiiile</i>	Broussais	09-juin	Théâtre contemporain
<i>Le champ des étoiles</i>	Saint Blaise	26-avr	Théâtre contemporain engagé
<i>Canons de Paris</i>	Canopée	18-juin	Comédie musicale
<i>Chlopaka</i>	Saint Blaise	03-mai	Théâtre classique - comédie
<i>Citerne bleue</i>	Broussais	12-juin	Théâtre classique
<i>Clé de Fol</i>	Broussais	19-juin	Musique classique - latine
<i>Clowns au service de l'impro</i>	Saint Blaise	18-mai	Théâtre d'improvisation
<i>Cornichons dans le bocal</i>	Saint Blaise	30-avr	Théâtre d'improvisation
<i>Danses latines – Anja &amp; Loïc</i>	Canopée	29-mai	Danses de salon
<i>Demoiselles de la comédie musicale</i>	Canopée	17-mai	Comédie musicale
<i>L'Écharpe de Colombine</i>	Breguet	19-mars	Théâtre classique
<i>Des étoiles dans les yeux</i>	Breguet	30-mars	Théâtre contemporain
<i>La Grimass</i>	Canopée	16-mai	Théâtre d'improvisation
<i>Groucha</i>	Breguet	27-mai	Théâtre classique - comédies
<i>Groupe Rouge</i>	Breguet	02-avr	Théâtre contemporain
<i>High cool</i>	Canopée	07-juin	Comédie musicale
<i>Illustre quadrille</i>	Canopée	07-juin	Danse historique
<i>Littéral</i>	Breguet	21-juin	Théâtre ateliers de création
<i>Nez à nez</i>	Saint Blaise	09-avr	Théâtre clownesque improvisé
<i>Odyssée musicale</i>	Canopée	22 mai - 17 juin	Comédie musicale
<i>Open String</i>	Canopée	30 mars - 8 juin	Musique orchestrale
<i>Phena studio</i>	Broussais	07-juin	Musique classique
<i>Les pieds dans la lune</i>	Saint Blaise	12-mars	Théâtre classique
<i>Pixel Heroes</i>	Breguet	26-juin	Théâtre d'improvisation
<i>Planche du 25</i>	Breguet	1 <sup>er</sup> juin	Théâtre contemporain
<i>Podium - Paris</i>	Saint Blaise	18 mai - 21 juin	Comédie musicale
<i>Voix de l'Île-de-France</i>	Canopée	06-juin	Musique chorale
<i>Yosakoi</i>	Canopée	24-juin	Danse sportive
<i>Zaza &amp; CO</i>	Broussais	17-juin	Théâtre classique - contemporain

### Composition

Le nombre moyen de membres est de 11 membres, allant de 2 à 50<sup>140</sup>. Un tiers des collectifs ont moins de 3 ans, un autre tiers entre 4 et 8 ans. Le plus ancien a été créé en 2001, avec un changement d’activité depuis (production de spectacle professionnels)

Ils se répartissent en quatre catégories :

<sup>139</sup> Des échanges téléphoniques et par mail avec trois collectifs n’ont pas été pris en compte, soit du fait que le projet était en suspens, soit que les collectifs concernés n’ont pas souhaité être mentionnés

<sup>140</sup> Dont trois collectifs de 2 membres, un de 20, deux de 30, un de 40 et deux de 50 membres

- ⇒ Des compagnies menées par une personne (le référent) qui porte un projet personnel en complément d'un parcours professionnel (enseignement, scène, production...), ce qui n'empêche pas le dévouement pour la pratique en amateur. Il y a alors peu de travail collaboratif et de partage de responsabilités au sein du collectif. C'est une situation d'épanouissement conjointement de la vie professionnelle et personnelle,
- ⇒ De véritables projets collectifs sur une pratique (esthétique/discipline), avec un engagement important, voire passionnel,
- ⇒ Des collectifs d'amis, dont l'objectif premier est de passer des bons moments, sortir du quotidien, de l'environnement professionnel, mais aussi familial,
- ⇒ Des collectifs qui se réunissent pour développer une pratique spécifique.

#### Discipline principale des collectifs<sup>141</sup> :

Discipline	Nombre	Dont	Nbre groupes
Théâtre :	18	Contemporain	7
		Classique	6
		Improvisation	4
		Ateliers	1
Comédie musicale :	5		
Musique :	5	Orchestres	3
		Chorales	2
Danse :	3		

#### Formalisation de la restitution

La rencontre avec chaque collectif accueilli en répétition à la MPAA a fait l'objet d'un compte-rendu (Annexe 2.1 pages 16 à 71) sur le groupe et son histoire, les projets passés, en cours, ou à venir, le parcours de la ou des personnes rencontrées, la connaissance (ou non) de la MPAA et les suites à envisager en termes d'accompagnement et d'interconnaissance (dispositifs, promotion, rencontres...).

Des rencontres en face-à-face avec des membres de groupes ont également permis d'approfondir les parcours de pratiques des personnes (détaillés dans le chapitre suivant).

#### **L'origine de la rencontre et de la constitution du collectif**

20 % des collectifs se sont constitués lors de cours ou ateliers (de théâtre, d'improvisation, de comédie musicale ou de danse...), à l'université ou dans des écoles du spectacle<sup>142</sup>, avec « *des copains* » qui, après plusieurs projets successifs ont « *créé une émulation et l'envie de continuer ensemble en tant que groupe d'amis* » une fois que le cursus s'est terminé, qui les contraignaient à arrêter ou à trouver un autre cadre de pratique, ou encore voulaient « *se faire plaisir, en prenant de la distance et de l'autonomie* ». Pour d'autres, le cadre ne convenait pas ou plus, en raison d'incompatibilité de personne ou de qualité/intérêt de l'atelier, « *un noyau*

<sup>141</sup> Cette classification est relative car certains groupes abordent plusieurs disciplines

<sup>142</sup> Théâtre action, les Ateliers théâtre Paris 13, le QG, l'association Actisce (Paris Anim'), NS World de Nathan Guichet, le Studio international de Paris 13, l'AICOM<sup>142</sup>, la LIGFI (Ligue française d'improvisation et école d'improvisation)

*qui s'est formé avec l'envie d'être ensemble pour vivre des aventures humaines, sans recommencer la cohésion du groupe chaque année ».*

L'idée est suggérée par l'un ou l'autre parmi ceux qui manifestent le souhait de continuer pour monter leurs propres spectacles.

Les motivations d'un collectif sont « *dans l'ensemble assez hétérogène, certains sont plus attachés à la dimension artistique et d'autres aux retrouvailles* », et d'autres encore dans une véritable démarche militante :

*Le Chœur gay de Paris qui a créé des « choralo-musicales », une par an, a été créé il y a 19 ans, bientôt 20, dans une démarche militante. Le chœur est le personnage du spectacle et chaque scène est chantée et dansée avec des protagonistes. Il y a des hommes aux parcours différents, avec des vieux militants qui ont perdu leur compagnon avec le Sida qui a emporté leurs amis quand ils étaient tout jeunes, ou la vie l'aura emporté, les « pater familias » chez les plus âgés, soit leur femme les a quittés « tant mieux j'ai rencontré un homme », ou « tant mieux j'ai quitté ma femme je n'en pouvais plus et j'ai trouvé un homme que j'aimais », parfois avec 3 ou 4 enfants derrière, des mariages, une nouvelle génération qui a bénéficié de plus de liberté.*

Trois collectifs ont été créés dans en premier temps « *pour des créations pluridisciplinaires professionnelles, avec licence d'entrepreneur et tout* », « *pour faire des courts métrages* », ou « *monter une production pour Avignon* », transformant ensuite la structure ou le projet pour la pratique amateur.

Un couple - et duo de danseurs - a commencé dans un bar à Salsa, avant de prendre des cours dans une école de danses. Une autre danseuse a constitué une association avec une amie dans le but de se trouver des cavaliers, de répéter les quadrilles (danse historique) :

*On s'approchait des gens, ils ne voulaient pas danser avec nous parce qu'ils étaient déjà organisés entre eux, car en quadrille ces 4 couples, donc on ne trouvait pas de gens pour faire le quadrille avec nous et souvent on restait sur le côté. Mais comme elle est moi on aime beaucoup les quadrilles on s'est dit, on va former une équipe, on va répéter entre nous et on a essayé de trouver des cavaliers, c'est le plus important, c'est de trouver les hommes. Mais il fallait aussi des dames, donc on a aussi recruté des dames.*

D'autres collectifs relèvent d'initiatives occasionnelles, avec une « *palette d'artistes, des instituteurs, des médecins... qui voulaient continuer l'expérience* ». La fondatrice d'un collectif a passé une annonce sur Mesvoisins.com pour constituer une « *coopérative en collectif* » (sans structure juridique), le principe étant que tout est gratuit, sauf les locations MPAA « *et si on n'a pas de salle ils répètent chez moi. On joue pour nos amis et collègues qui sont invités aux représentations dans un petit théâtre qu'on loue pour l'occasion* ».

## **La gouvernance**

80 % des collectifs rencontrés sont constitués en association loi de 1901. C'est un élément fédérateur et structurant pour les activités (support technique, régie des spectacles et concerts, obtenir des subventions...), mais aussi au bénéfice des membres du groupe pour des activités annexes<sup>143</sup>.

Les personnes impliquées sont toutes très investies dans la gouvernance et passent beaucoup de temps à la logistique, chercher des salles... « *ça pose une vraie question de fond*

---

<sup>143</sup> Coaching, stages cours de technique vocal, improvisation, yoga, clown...

sur la manière de continuer, l'énergie investie et la capacité à continuer ». La répartition des tâches est assez fréquente, mais loin d'être acquises dans la plupart des collectifs :

*« On aimerait que tout le monde s'implique, mais concrètement c'est un noyau qui mène les choses. C'est compréhensible, chacun a sa vie et dédie le temps qu'il veut, mais tant qu'à la fin il y a un Merci à la fin et qu'on ne me dise pas que c'est nul alors que car ça fait des heures que je galère et que chacun s'investit dans les répétitions et les projets ça me va. »*

L'un s'est retrouvé président *« un peu par hasard, suite au décès du président et il n'y avait pas grand monde en capacité de le faire »*. Sa pratique professionnelle l'a aidé dans cette fonction, même si *« les projets ne sont pas très compliqués »*. Les assemblées générales permettent de rassembler pour présenter les enjeux et les projets et tenter de mobiliser.

*« Plusieurs projets sont présentés tous les ans en CA pour validation pour l'année d'après, voire avec des amendements, sur le critère de nombre de chansons en français, comment c'est ficelé et le porteur se retrouve avec une équipe qui va s'occuper de la chorégraphie, des danseurs, de la communication... »*

## **Le fonctionnement et l'évolution du collectif**

Les collectifs présentent tous la même dynamique de création et de progression : beaucoup d'énergie et de courage, de la curiosité et l'envie de connaître et apprendre, l'entraide, la « débrouille » (Leboncoin) et le recyclage (pour les décors, costumes et accessoires).

*« On apprend en marchant »* est une constante. Le travail artistique s'organise en fonction de là où chacun se sent le plus à l'aise (en danse, en chant avec *« la reine des karaokés »*), pas forcément avec une vie artistique préalable, en profitant des cours pris par ailleurs pour répéter et *« la personne qui est plus avancée va pouvoir faire travailler les autres »*. La distribution est assurée par la direction artistique (chef, metteur en scène...) pour éviter les conflits et adapter le niveau de difficulté. Le répertoire est choisi parmi des œuvres ou extraits faciles au début et plus complexes ou exigeantes au fur et à mesure. La transmission se fait en petits groupes afin de garantir une continuité de la pratique (indisponibilité, maladie, accidents de la vie...).

Concilier les différences (âges...), les exigences (goûts, lieux, jours, horaires...) et les engagements de chacun (autres projets, vie personnelle et professionnelle) est un casse-tête. Les répétitions sont hebdomadaires et parfois mensuelles en week-end, pour permettre à ceux qui habitent en province de participer. Elles se déroulent avec une moyenne de 70 % des membres présents régulièrement.

La gestion des plannings est souvent un casse-tête pour les grands groupes et les pratiques pluridisciplinaires : trouver des salles, les bonnes dates pour les participants avec des sondages sur les disponibilités, les répétitions... avec beaucoup de pression et *« on se demande comment avancer plus efficacement ensemble »*. Le travail peut être séquencé sur la saison ou l'année (au semestre ou trimestre), selon le projet et la maturité du collectif : pour apprendre à se connaître, travailler ensemble, (re)travailler le spectacle, acquérir certaines compétences, choisir le spectacle et l'équipe artistique (metteur en scène, coach...) *« et puis aussi s'éclater, ça c'était génial ! »*.

Lorsque les salles de la MPAA ne suffisent pas, d'autres lieux sont investis (écoles, églises...). Il arrive que les répétitions se fassent chez l'un ou chez l'autre lorsqu'aucune salle n'a été

trouvée, ou bien pour des répétitions en petits groupes (scène à travailler, partition à mémoriser, pupitre d'une chorale...). Répéter en extérieur peut être une option, quand il fait beau et que la pratique le permet, mais les espaces appropriés ne sont pas fréquents (esplanade de la BNF, autour des halles de La Villette...). Il faut aussi gérer avec la mobilité géographique, entre ceux qui ont quitté Paris, les mouvements et l'implantation du groupe sur la région, trouver les salles selon l'augmentation ou la diminution du nombre de membres. Le recrutement se fait surtout de bouche à oreille. Les annonces sont plus aléatoires pour des questions de niveaux, de goûts et d'entente. « *C'est important de le faire dans une ambiance détendue, dans la confiance avec des gens qu'on connaît* ».

Un collectif a diffusé un questionnaire auprès de ses spectateurs pour identifier les faiblesses et retravailler le spectacle sur la base des retours, car il ne faut jamais s'arrêter au « *c'était super* », mais parvenir à un spectacle « *de niveau pro* ».

### **La connaissance et l'appréciation de la MPAA**

Le principe de ces entretiens a été salué par toutes les personnes rencontrées qui y trouvent un intérêt évident, pour échanger sur les pratiques, (entamer) une réflexion sur le collectif ou la création, l'opportunité de rencontres entre les compagnies... et réciproquement pour voir ce que le collectif peut apporter à la MPAA,

« *C'est dommage de ne pas avoir pu en discuter plus tôt* ».

Pour tous, c'est une chance, « *un miracle* », de pouvoir bénéficier des salles, impossibles à trouver sur Paris pour des amateurs, « *c'est un lieu qui est identifié, plaisant, agréable* », qui propose des conditions « *extraordinaires* », l'acoustique à la Canopée est excellente « *ça aide à la concentration pour tout le monde* », « *il y a de l'espace et des instruments* ». C'est « *un mystère* » qu'il n'y ait pas la queue pour les demandes de salles<sup>144</sup> et « *c'est compréhensible de renouveler, sinon il y aurait toujours les mêmes gens* ». S'impliquer dans les activités de la MPAA aide à structurer le groupe dans la durée.

Les collectifs ont connu la MPAA en venant au spectacle, en participant à un projet<sup>145</sup>, en cherchant une location pour une représentation, par hasard sur Internet, ou encore en allant travailler à la bibliothèque d'à côté.

Les réserves exprimées concernent essentiellement les salles, pas toujours adaptées (« *pas faciles à jouer mais c'est compliqué de trouver des espaces ailleurs* »), les créneaux et horaires d'ouverture au public (pouvoir commencer plus tôt ou finir plus tard, vers 22h30, voire 23h), des nuisances sonores entre les salles « *Broussais n'est pas idéal au niveau musique* », mais « *on n'a pas d'instrument qui jouent très fort* ». Quelques observations sont faites sur le manque de relations avec la MPAA, avec une responsabilité partagée.

« Une personne de l'équipe avait dit « on vient une fois par an assister à une répétition », sans jamais venir, on a fait un pot et personne n'est venu. »

---

<sup>144</sup> Ce dont ne se rendent pas compte les groupes, mais cependant une réalité selon les statistiques réalisées

<sup>145</sup> *La Psyché* avec la compagnie de la Lune rousse en 2017, *C'est extra* avec Wanda Bernasconi répété à Saint Blaise et présenté au Théâtre des déchargeurs, la brocante de la MPAA (pour vendre des décors), concours *De l'encre sur le feu* en 2019

Quelques problèmes logistiques sont évoqués en matière de communication avec la MPAA<sup>146</sup>  
En résumé, on peut retenir :

- ⇒ Tout d'abord une reconnaissance unanime et élogieuse de l'opportunité de bénéficier de tarifs de location bas, de fait, accessibles pour les amateurs,
- ⇒ Un manque, voire une absence, de curiosité ou de réflexes pour chercher des ressources, ou simplement des informations,
- ⇒ Une véritable méconnaissance de la MPAA et des services qu'elle propose (accompagnement, ressources - Azimut, propositions telles que *Rencontrez-vous...*), y compris par les référents, qui sont pourtant destinataires des mails et lettres d'information, en particulier l'accompagnement. Ce constat est d'autant plus paradoxal que certains collectifs ou membres y viennent depuis longtemps, n'imaginant pas qu'il y avait autre chose que la location.

Ceci s'explique par l'évolution du projet de l'établissement (création récente du service accompagnement, renouvellement des collectifs ...), le peu de temps, d'intérêt et d'investissement des collectifs au-delà du service rendu de location, la méconnaissance de l'offre, qui conforte la pertinence d'une communication directe auprès des membres, au-delà des référents des collectifs.

## Budgets et financements

Le modèle économique des collectifs est principalement constitué :

- De « petits budgets », où les recettes (cotisations, voire billetterie) permettent de couvrir les locations de salles et quelques dépenses indispensables de production.
- De projets plus importants, qui nécessitent un investissement (par un ou plusieurs membres « mécènes »), des financements indirects (mise à disposition de matériel, de lieux de représentation...), ou des subventions (CROUS<sup>147</sup>, Universités via une association de grandes écoles « *Ça nous ouvre des portes pour la réalisation et aussi pour une nouvelle demande de subvention à l'avenir* »).

Certains font le choix de ne pas faire de spectacles à Paris car « *c'est trop cher* ». Un collectif a pu constituer une trésorerie importante, avec le succès de son premier spectacle qui a bien marché. Ses membres étant tous ingénieurs et cadres supérieurs avec de bonnes situations, l'argent n'est pas un problème et ils pourraient, au besoin, apporter des fonds. D'autres mettent en place des stratégies : « *On a décidé de mettre le même argent qu'on mettait dans l'école pour constituer notre budget à nous* », « *On fait jouer les réseaux autour de nous* ». Les plus audacieux prennent des risques pour jouer dans des conditions de « vraie » production : « *avec 300 places à vendre ça va être autre chose, même si on de la trésorerie pour supporter* »

---

<sup>146</sup> Concernant des annulations de location de salle, parfois en dernière minute qui sont considérés comme « pas cool », tout en reconnaissant les contraintes qui peuvent peser sur la gestion des salles et des plannings

<sup>147</sup> Subvention du CROUS de 12.000 € qui a permis de baisser les tarifs des ateliers pour les étudiants et payer une partie des locations de salles, recruter une maquilleuse et un régisseur, pour la communication (affiches, campagne Instagram), les décors, costumes et accessoires. « *Ça nous ouvre des portes pour la réalisation et aussi pour une nouvelle demande de subvention à l'avenir* »

*le risque, on fera le point en janvier », ou restent prudents : « On a eu une proposition de théâtre à la recette avec la part fixe [de 400 €] pour 16 représentations qu'on a finalement déclinée ».*

### Les aléas, obstacles et surprises

La vie du collectif n'est pas un long fleuve tranquille et dépend beaucoup de l'investissement et la disponibilité de chacun, avec des abandons (et la problématique du remplacement), liés aux changements ou contraintes professionnelles/personnelles (arrivée d'un enfant, congé sabbatique/parental, maladie, décès d'un proche ou d'un membre du collectif...) qui peuvent amener à la recomposition du collectif ou la suspension, voire l'arrêt définitif d'un projet :

*« On se projette spectacle par spectacle, car 3 travaillent et on ne sait pas quel peut être leur devenir, moi-même je me pose la question de m'installer à Nice ».*

L'ambition d'un projet peut dépasser les prévisions, rendant les répétitions contraignantes, nécessitant d'ajouter des rôles pour répartir l'implication, de reporter la création ou des représentations...

*« On s'est dit qu'on avait besoin de vérifier comment ça marchait, de voir aussi ce dont on est capable ».*

Évidemment, tout ceci peut avoir des conséquences pour la MPAA, par exemple sur les disponibilités et échéances des réservations et locations.

Certains événements peuvent aussi être bénéfiques au collectif : pendant sa grossesse, une danseuse explique qu'elle a continué de répéter mentalement et que les exercices de rééducation ont été très utiles pour prendre conscience de la musculature (diaphragme, périnée...) avant de reprendre.

*« C'est un long chemin et un travail de deux heures tous les jours est indispensable ».*

De même, un congé parental permet de se consacrer à la pratique, sans avoir à jongler avec des temps partiels pour parvenir à gérer les voyages et le travail...

Le handicap, évoqué uniquement par les personnes concernées, constitue un angle mort de cette enquête (par choix et manque de temps pour le traiter sérieusement) et d'un manque d'engagement, mais aussi d'accompagnement des pratiques en amateur :

*« Je pense que le Président ne veut pas mettre une personne malentendante dans la troupe [...] parce que c'est trop stressant ».*

### **Besoins exprimés et perspectives**

L'exceptionnelle opportunité de bénéficier des salles de la MPAA et l'unanimité des collectifs pour les louer - au sens propres et figuré - ne compense pas le manque criant de lieux accessibles pour les pratiques en amateur. Les collectifs sont sur ce point solidaires de tous ceux qui ne peuvent bénéficier de cette opportunité unique en France, qui permet de bénéficier d'un endroit « stable » pour les répétitions.

« On manque de temps » et « besoin d'argent » sont sans doute les deux principaux mantras de ces entretiens. Le manque de temps pour travailler ensemble, obtenir des subventions...

L'envie de rencontre est très présente : sur et avec d'autres praticiens et équipes, dans une même esthétique/discipline, pour que le collectif « recrute », lors d'ateliers ou tables rondes

sur des problématiques complexes, comme l'écriture de comédie musicale qui mêle plusieurs arts et multiplie les difficultés.

De même, le développement de la communication est nécessaire pour ouvrir un groupe qui atteint une taille critique à d'autres membres, publier des annonces de recrutement et sur les activités des collectifs...

La disparition/absorption de *theatrecontemporain.net* et du CRIS<sup>148</sup> est problématique pour nombre de compagnies de théâtre qui y trouaient des comédiens. L'absence d'une politique publique isole et précarise davantage la pratique des amateurs.

AZIMUT a de quoi être alimenté !

Plusieurs collectifs aimeraient se lancer dans un projet d'écriture, pour lequel un accompagnement (par la MPAA) ou un partenariat (avec un lieu) semble indispensable, autant pour « briser la solitude du créateur » que pour la viabilité (administrative, technique et économique) du projet. À ce titre, les droits d'auteur sont une vraie problématique, avec un manque de connaissances générales sur le sujet (droit moral, cession des droits, dépôt SACEM/SACD/SCAM pour la reconnaissance des droits des créateurs...) et la nécessité d'aller « à la pêche aux infos de manière sérieuse » :

*« Ça nous a pris 3 semaines pour comprendre et pour se positionner [...] qui avait les droits [...] Il y a des nouvelles versions où c'est une femme qui tient le rôle-titre, mais la version sur laquelle on était positionné au départ, on n'avait pas le droit de faire si ce n'était pas un homme et si ce n'était pas exactement fait de la même manière etc. [...] ça nous a pris un temps : réfléchir si on faisait en anglais, en français, sur quelle bande son, tout ça... »*

*« Pour la première création on a demandé aux auteurs de se débrouiller, mais on voudrait clarifier les choses et être carrés sur cette question pour éviter des surprises. Pour le moment, rien n'est déposé, mais on voudrait le faire et disposer des droits de reproduction au nom de l'association. La SACEM n'est pas en capacité de nous répondre »*

Les besoins d'accompagnement sont nombreux et variés, bien au-delà des moyens mis à disposition par la MPAA : sur le développement du projet associatif, les modèles économiques et les modes de production, pour la mise en réseau. Concrètement, cela pourrait passer par des conseils d'experts (la recherche de subventions, la communication), des temps de résidence (+/- une semaine), l'invitation de personnes « clés » à voir une maquette, une présentation d'étape en cours de saison, une offre complémentaire d'ateliers.

Le compagnonnage est évoqué par un collectif plus « ancien », afin d'aider des plus jeunes, de même que de pouvoir jouer dans d'autres lieux que les salles de spectacle dans une démarche plus solidaire (en appartement, dans les hôpitaux...).

---

<sup>148</sup> CRIS : Centre de Ressources Internationales de la Scène, qui a pour objectif de mettre à disposition du plus grand nombre des ressources en ligne sous forme de textes, photos, audios et vidéos, autour des écritures et de la création théâtrale contemporaines et alimente plusieurs sites : <https://www.theatre-traduction.net>, <https://www.theatre-contemporain.net/videos/actualites?path=videos/actualites>

## II.3 Portraits de collectifs

La *Pédagogie de la création partagée* présentée plus haut que développe S-Composition est une mine d'or de processus de création en collectif, qui s'est dégrossie en une dizaine d'années et continue d'explorer les sous-sols rocheux aurifères, de se travailler en orfèvre de la transformation sur les visions du monde, de raffiner l'assemblage de l'avant et du revers de la création et de dorer à la feuille les rapports humains. Nous ne saurions par conséquent la déplier en quelques lignes, d'autant que certains en parleraient bien mieux ! Mais nous en évoquerons un aspect dans la cinquième partie sur les compétences et les savoirs, et nous réservons également ce trésor, en espérant pouvoir revêtir bientôt le casque pour redescendre à la mine...

En attendant, voici quelques « portraits » de collectifs singuliers, mais peut-être aussi assez communs<sup>149</sup>. Ici aussi s'ouvre un terrain de recherches qui seront à approfondir lors de prochaines étapes.

Nous allons dans un premier temps considérer le collectif constitué par les stagiaires participants à la formation *Où atterrir ?* organisée par S-Composition. Chaque participant porte ou est impliqué dans une diversité de projets dont les processus mériteraient d'être regardés de plus près. Nous en avons choisi un, pour son aspect « récurrent » dans les compagnies du spectacle vivant<sup>150</sup>, à savoir que c'est un couple qui en est à l'initiative. Nous avons tenté de « décortiquer » ce qu'il peut générer, distiller ou provoquer au sein d'une famille. En l'occurrence le projet concerne Denis Muzet, paysagiste sonore, et sa compagne Madlen Herrström, artiste plasticienne, ainsi que leurs deux enfants qui travaillent tous les quatre sur des créations<sup>151</sup>.

À l'inverse de ce collectif « familial », plusieurs configurations singulières ont attiré notre attention parmi les collectifs accueillis à la MPAA et nous regarderons de plus près celui mis en œuvre pour *Les Odyssées musicales*, pour une comédie musicale en cours d'écriture, le processus de Podium Paris, qui met en place un projet chaque année, ainsi qu'un petit florilège de pratiques, aussi inattendues et réjouissantes les unes que les autres, de quelques autres collectifs.

Pour terminer, nous regarderons le collectif constitué dans le cadre d'un projet de coopération à l'échelle européenne mis en place par S-Composition, qui s'est constitué, comme par magie, en un temps record.

---

<sup>149</sup> Au propre comme au figuré

<sup>150</sup> Constat que nous avons fait régulièrement dans l'accompagnement des compagnies du spectacle vivant, mais qui mériterait sans doute une enquête spécifique pour en vérifier la réalité et abonder la réflexion sur les circonstances et moteurs du processus de création en collectif. La rencontre avec Jana Klein et Stéphane Choukroune de la compagnie (S)-vrai est aussi un exemple de collectif familial, qui met en scène son couple et que nous avons rencontré à l'occasion de la formation *Où atterrir ? ?* : <https://s-vrai.com>

<sup>151</sup> <https://www.soundmark.fr/creations>

## Le processus de création en collectif dans le dispositif *Où atterrir ?*

Le processus de création en collectif peut être logiquement envisagé dans un contexte artistique ou culturel, mais c'est un processus universel d'interaction et de co-construction au sein d'un groupe social. Il est donc utile d'élargir le spectre de notre exploration à des configurations de collectifs dont la vocation première n'est pas la création artistique. C'est pourquoi le collectif constitué des stagiaires de la formation *Où atterrir?*, conçue dans la continuité du projet pilote mené de 2019 à 2021 pour expérimenter le processus et envisager de le transmettre (par la création et l'animation de « bourgeons »), nous a semblé un bon exemple de collectif « différent », même si (et a fortiori car) le dispositif *Où atterrir ?* est au croisement de l'art, la science et la politique. L'enquête est (d'abord ?) un outil et une démarche individuelle et personnelle et (mais aussi) un parcours et une recherche collectifs, de controverse, dans les exercices qui ne peuvent se faire seul, dans la complémentarité et la confrontation des « concernés<sup>152</sup> » et dans la dialectique de la description qui s'inscrit en permanente interaction avec l'environnement et les parties convoquées sur les boussoles.

Créer en collectif aiguise le regard, notamment l'observation oligoptique<sup>153</sup> dans la relation à son partenaire (de scène/spectacle, dans le travail, avec la technique...) et permet de faire avancer ses propres projets. Cependant, les changements collectifs passent par un travail sur soi et, à l'inverse, il y a beaucoup de mouvements militants qui veulent changer le monde, mais pas eux-mêmes. Il n'y a pas une entité individu qui serait séparée du reste et réciproquement, à l'instar de la phrase d'Octavia Estelle Buttler « *Tout ce que tu touches tu le changes et tout ce que tu changes te change* », il n'y a pas de séparation entre ces deux niveaux et ce n'est pas facile de trouver des propositions qui actent cela. Les lignes qui suivent sont une traduction au plus près des échanges entre les stagiaires, dont le chercheur lui-même a suivi l'ensemble du parcours de formation.

Le processus *Où atterrir ?* peut être utile dans de nombreux contextes : dans les musées (en invitant leurs publics à développer des sujets d'exposition et de médiation pour faire société<sup>154</sup>), dans des projets pour fédérer un groupe, comme objet de création pour une compagnie, par exemple pour le choix d'un texte (pour une création), où l'on peut expérimenter ce qui va aller le mieux dans l'entente de la richesse du texte...

---

<sup>152</sup> Questionnement existentiel intime et profond, qui guide la pensée de façon prioritaire et incontournable dans l'action d'une personne et sur lequel elle va pouvoir travailler en le plaçant au centre d'une boussole pour le décrire et en déplier les entités.

<sup>153</sup> Principe latourien de suivre de façon détaillée quelques-uns des constituants d'une société, réseaux et associations, en traçant leurs mouvements et trajectoires en « étoile », où l'on ne voit des autres que ce qui est susceptible de circuler le long des connexions existantes, à l'inverse des panoramas élaborés par les scientifiques habituellement. Leur forme peut varier : une cellule de travail, un comité *ad hoc*, une société d'économie mixte dédiée à un projet, une charte de travail...

<sup>154</sup> Certains ont des processus démocratiques qui viennent des conservateurs, mais pas des publics

La part individuelle de la formation est importante (pour trouver son concernement) mais le travail de mise en espace et de sons, les kiosques<sup>155</sup>, nécessite une pratique et une intelligence collective. L'enquête peut amener à trouver des concernements proches et se mettre en lien avec d'autres. Le support et l'aide aux/des autres apportent à l'individuel et réciproquement, dans les rebonds, les boussoles... ce qui a un impact au-delà du collectif, dans une démarche de travail construite chemin faisant, enrichie de projets, de répétitions en public où les personnes peuvent expérimenter ce que l'on cherche. Ce temps long de retour et de don des autres permet de repartir inscrit dans un collectif et porté par un groupe :

*« Ça va être la chorale qui va me guider toutes les fois où je vais devoir l'expliquer »*

*« Ça a transformé les réseaux de connexion dans la manière d'appréhender les choses, [...] l'engrammage du groupe dans l'individu, comment on habite et on est habité par un groupe. Quel que soit le groupe et son hétérogénéité, c'est l'intime qui a permis de faire le collectif, le plus fort des sentiments. »*

*« L'enjeu de travailler le vivant est une puissance de transformer et former les acteurs à cette méthode permet de toucher tout le monde et une autre société d'advenir, dont je ne connais pas la forme »*

*« Chacun est sur son rail/concernement, ce qui permet de voir plein de champs de compétences et préoccupations variés, partant de parcours personnels avec une mise en commun d'une grande richesse, qui nourrit des relations et des perspectives de collaboration, renforce l'engagement dans son enquête. »*

### **Le collectif « familial »**

Le processus de création en collectif démarre, la plupart du temps, au sein d'un groupe restreint, d'une cellule amicale ou familiale, intime, et il semble bien que ce soit assez souvent au sein d'un couple. Rien de scientifique dans cette affirmation, plutôt une intuition et des constats récurrents au fil de l'expérience et des rencontres ; De nombreuses compagnies du spectacle vivant sont constituées ou ont été initiées par un couple, qui a résisté ou non à l'épreuve du projet, transmettant (ou souhaitant transmettre) cette « fibre artistique » à sa progéniture, comme on peut le constater dans un certain nombre de familles composées d'artistes et de professionnels de la culture sur plusieurs générations, on ne citerai pas de noms...

### **« Quatre cerveaux, huit mains »**

Au départ, le collectif c'est le couple, qui parcourt les campagnes et les villes pour l'une (plasticienne) dessiner les sons entre 20 et 45 minutes et l'autre (paysagiste sonore) enregistrer ces sons simultanément. Ils se disent que le dessin global est la résultante des points sonores que la première a identifiés spatialement et que ce serait bien de la filmer et de voir le dessin se construire à la manière d'un film. Ils placent une caméra derrière elle, pas toujours facile, mais avec une application il y a moyen d'enregistrer un dessin au fur et à mesure sur une tablette graphique. Les tests sont un peu longs, erratiques, ça ne marche pas toujours et ils sollicitent leur fils (artiste numérique et designer d'objets) qui touche sa bille sur la technologie. Le fils fait des essais et s'implique progressivement.

---

<sup>155</sup> Travail en binôme consistant à décrire le plus précisément possible, sans jugement, chaque entité de la boussole d'une personne

Ils font une création pour une exposition et envisagent d'imprimer les dessins sur des plaques de plexiglass, pour créer des lieux imaginaires en superposant les plaques et en changeant de couleur à chaque fois. C'est compliqué car le plexiglass attire la poussière et une autre contrainte apparaît : il n'y n'a pas de commande, donc pas d'argent. Le fils dit qu'il peut animer un dessin noir et blanc, le coloriser, tirer l'empreinte, prendre des points et les mettre en mouvement. Les vidéos racontent quelque chose d'évolutif selon la pièce sonore construite par le père, une histoire visuelle qui évoque le thème de façon transcendée, c'est évocateur d'un lieu, d'une atmosphère.

*« Très vite on s'est retrouvés forcément à collaborer tous les trois. Ça a été une découverte très excitante et compliquée car on s'est retrouvés, la mère, le père et le fils à créer quelque chose d'assez étrange qui nous appartient à tous les trois et dans lequel on est interdépendants, et ça peut créer des situations compliquées. »*

Ils ont ensuite rajouté une variable, une personne : plutôt que de projeter sur un écran, comme leur fille est artiste (designer textile) ils lui demandent, pour une exposition dans les couloirs d'un blockhaus, de concevoir des pièces de textile formant écran sur lesquelles chaque vidéo sera projetée.

*« Au final on est 4, mais il y a des interactions à différents niveaux et il y a une part de hasard, de génie car chacun apporte sa pierre, la création évolue et c'est à la fin qu'on la découvre, in situ. [...] On a donc inventé quelque chose, c'est l'apport de quelque chose d'inventé par 4 cerveaux et 8 mains, chacun des membres de la famille, dans ses compétences dominantes plasticiennes ou sonores. »*

Ça mobilise du temps, c'est très chronophage, ils passent chacun une centaine d'heures par création et ça devient compliqué car il faut une rémunération pour les jeunes qui ont chacun un travail alimentaire, il faut trouver des financements et le père se bagarre pour en trouver. Il n'y avait pas d'intention de départ, ils ne pensaient pas créer à quatre, cela s'est fait empiriquement au fur et à mesure de leurs découvertes.

*« Ça a été assez étrange et inattendu. Chaque fois qu'on fait une création, on la découvre à la fin, on la projette dans une salle et on n'en revient pas. On se demande ce qu'on a fait, enfanté, une création tous les 4 qui nous percute, nous questionne, plus ou moins forte et belle, qui nous intrigue, qui est le fruit d'un processus itératif plus ou moins chronophage, ça fonctionne bien, c'est bien huilé, on s'entend bien, même s'il y a parfois des problèmes. »*

Le fils est très agile avec les nouvelles technologies, la sœur a des compétences visuelles et manuelles et les parents, pas technophiles, sont pris dans un engrenage, d'autant qu'ils dépendent de leur fils qui fait le site internet... Le rythme des créations ralentit, chacun est moins disponible et le travail se fait à distance. Pour franchir un palier il faut s'organiser autrement.

*« Ça a été le hasard de l'invention et la volonté d'impliquer chacun des quatre dans ce processus créatif. C'est une démarche professionnelle avec le cumul de 4 compétences différentes. »*

L'avenir du collectif ? « On avance en marchant » avec deux approches : les parents préfèrent investir les territoires, tandis que les enfants sont davantage sur l'idée de commandes de lieux d'art et participer à des appels à projets, ce qui est le plus souvent très chronophage...

## Le processus de création en collectif dans les pratiques en amateur

### Une odysée collective

L'association *Les Odyssées musicales* a été créée par et pour des étudiants arrivés en fin de cursus universitaire de grandes écoles, afin de pouvoir continuer à participer à des projets de comédies musicales, portés précédemment par l'association *RiseUp*<sup>156</sup>, afin de regrouper les compétences, un vivier d'artistes et mutualiser les budgets des écoles qui financent pour que les étudiants fassent des activités, dans la mesure où une seule école n'a pas les moyens de soutenir la réalisation d'un tel projet. Cette mutualisation permet de réunir les fonds nécessaires à la production et avancer les frais<sup>157</sup>. De fait, un noyau dur d'amis qui se connaissaient déjà s'est ouvert à la cocréation pour que toutes les écoles soient représentées.

Chaque projet des Odyssées musicales fait l'objet d'un appel à candidatures en 2 temps :

- Pour le recrutement du porteur de projet, avec une short-list de 2 candidats parmi 8 projets,
- Puis un appel par discipline pour constituer l'équipe de création qui va participer au projet, avec des auditions pour vérifier les compétences, les ambitions et la capacité à travailler avec d'autres, étant donné que le travail d'un collectif et pas l'œuvre d'une personne. Ce critère a été ajouté par rapport à *RiseUp*, suite à des tensions et une coopération n'est pas toujours allée de soi entre les créateurs.

La structure s'est développée avec l'expérience et les Odyssées musicales comprend aujourd'hui 5 équipes : coordination, livret, chorégraphie, musique et mise en scène, avec 2 ou 3 personnes par équipe, auquel a été rajouté un « capitaine », le porteur de projet, qui a une vision sur l'histoire et le rythme.

Le processus d'écriture collective est riche et complexe, avec de nombreuses difficultés de travail en groupe, qui posent des questions sur le fait de créer ensemble, pour que tout le monde puisse être satisfait de créer, écrire et composer, même si toutes les scènes sont réécrites plusieurs fois. Ce n'est pas évident et il faut veiller aux sensibilités des uns et des autres. La première année a été une expérience complexe, avec des personnalités fortes, mais ça a aussi permis de faire évoluer le processus. Une charte de l'association a été mise en place, signée par tous en début de projet, dont l'objectif prioritaire est de s'amuser en étant

---

<sup>156</sup> RiseUp, Réseau inter-écoles des spectacles étudiants des universités de Paris, est une association inter universitaire qui permet de mutualiser des budgets de plusieurs universités pour produire des spectacles de comédie musicales. Une entité RiseUp est constituée pour chaque projet : RiseUp 1 en 2019, RiseUp 2 en 2022 pour *La dernière prédiction*, le spectacle présenté en 2023 : <https://riseup-asso.fr/2023>

<sup>157</sup> Notamment pour payer une avance au théâtre à la réservation, les frais de location salles et de matériel... En 2019, RiseUp 1 a permis de réunir un budget de 30.000 €, permettant de couvrir les dépenses liées au projet, de la location d'un micro, à la salle de spectacle.

ambitieux et exigeant, avec une cession des droits d'auteurs à l'association<sup>158</sup>. Le groupe est ainsi plus soudé.

Globalement, chacun a sa compétence, les chorégraphes ont fait de la danse depuis 10 ans, les metteurs en scène ont aussi une longue expérience du plateau, les compositeurs « *c'est pire* » car ils ont fait le conservatoire. À la scénographie, le budget est contraint, avec des questions sur la chorégraphie avec des arbitrages sur le ratio entre le confort des danseurs et l'espace sur la scène.

Le projet met en œuvre un processus de création en collectif exceptionnel, avec une équipe d'une quinzaine de créateurs réunis autour d'un chef de projet : 7 à l'écriture des paroles et des musiques, 3 à la chorégraphie, 5 à la scénographie / décors et costumes

Les étapes de création se décomposent avec :

- Un dépouillement des ensembles musicaux pour définir le style, par exemple rock avec danse, gospel avec ou sans danse... et les groupes de créateurs vont travailler ensemble sur la partie qui les concerne (chorégraphes, compositeurs...).
- Les compositeurs ont fait des propositions de structures musicales et se sont répartis les rôles pour composer les morceaux en binômes,
- Des « kick off » ont été réalisés pour chaque numéro, avec une proposition de structure du numéro (refrain – couplet, danse, breake, refrain...) et la répartition des rôles parlés/chantés pour s'allier avec la narration. Des réunions sont organisées ensuite pour tout revoir, valider ensemble et répartir en petits groupes sur la composition, les paroles et la musique, avec des deadlines pour cadencer l'ensemble.

Pour le passage au plateau, il y a également des auditions, auxquelles l'équipe de la création peut également participer (pour rester impartial) et, en pratique, plusieurs d'entre eux ont candidaté, ayant différentes « casquettes » de pratiques (instrumentale, en danse...). Il y a 12 rôles, avec 8 choristes qui ont un rôle, 10 danseurs qui n'ont pas de rôle nommé et un orchestre de 20 à 30 sur le plateau, en plus de l'orchestre en fosse.

Les représentations auront lieu au Théâtre André Malraux (TAM) de Rueil Malmaison, où les spectacles précédents ont été joués et la moitié de l'équipe connaît bien les lieux, ce qui est plus sécurisant.

C'est un projet lourd à gérer car il y a beaucoup de personnes impliquées. Le spectacle n'a pas vocation à être rejoué, mais des morceaux sont utilisés pour des petits formats sur la période biennale entre chaque production, et la réflexion sur le prochain spectacle a déjà démarrée...

---

<sup>158</sup> Une question complexe qui a amené à de nombreuses réflexions et discussions et qui reflète bien, plus largement, celles qui émergent au sein des collectifs à la MPAA, comme nous l'avons vu dans avec « Restitution avec les collectifs accueillis à la MPAA » - Deuxième partie II.2 Typologie des collectifs

## Les Comédies Choralo-musicales de Podium Paris

Podium Paris<sup>159</sup> est un chœur gay parisien créé il y a bientôt 20 ans, qui met en scène une nouvelle « comédie choralo-musicale » chaque année qui est jouée dans des théâtres parisiens et franciliens. Le chœur se produit également lors de festivals, de concerts qui reprennent les chansons du spectacle de l'année ou des années précédentes. Il participe également à des événements militants et festifs dans des lieux très variés (par exemple dans les couloirs du RER A pour la Fête de la musique, dans des bars...).

Le chœur répète beaucoup pour réaliser ces objectifs, satisfaire le désir de chant de ses membres, se retrouver dans un cadre amical, car Podium Paris est un lieu de rencontres communautaires regroupant des gens de toutes catégories sociales et origines culturelles. Il représente une façon de militer avec plus de légèreté : les temps de convivialité sont importants (anniversaires, sorties théâtre, temps passé au bar !). Podium Paris regroupe des hommes aux parcours différents, de tous âges, des célibataires, des garçons en couple, des veufs avec des histoires difficiles de conjoints morts du Sida, et aussi des pères de famille ayant quitté leurs épouses. Les plus jeunes sont d'une génération qui a bénéficié de plus de liberté, en tout cas à Paris.

Chaque année, au printemps, plusieurs projets sont présentés en Conseil d'Administration qui choisit après avoir arbitré sur des critères bien précis (nombre de chansons en français, la teneur du récit proposé au regard de l'objet militant de l'association...) et le(s) porteur(s) se retrouve(nt) chargés de monter un casting pour choisir les protagonistes de l'histoire, les danseurs et diriger une équipe qui va s'occuper des chorégraphies, de la communication, de la technique...

Cette année 2024, c'est *Olympe X : Double Je(ux)*, qui a été monté et a reçu le label « Olympiade culturelle » de Paris 2024. Cette comédie choralo-musicale a été jouée 3 fois à la MPAA St Germain au mois de juin et sera reprise au théâtre de Vanves en octobre<sup>160</sup>. *Olympe X : Double Je(ux)*, ce sont 60 chanteurs, 14 protagonistes, 7 danseurs.

Une fois que le projet a été choisi, Michaël et Loïc, les deux porteurs du projet, ont écrit les dialogues en 3 jours au mois de juillet 2023, choisi les chansons (de différents univers musicaux, pour que le répertoire soit riche) avec des idées d'arrangements qu'ils ont présentés à Caroline Faber (la cheffe de chœur), en lui expliquant ce qu'ils voulaient Caroline les a aidés à traduire leurs souhaits pour l'arrangeur, Antoine Delprat.

Petit à petit, en plus des répétitions du chœur qui ont lieu les jeudis soir et un dimanche par mois, ainsi que les réunions de pupitre que dirige la pianiste de Podium Paris, des répétitions des comédiens et des danseurs ont eu lieu les samedis. Des filages se sont organisés en cours d'année, tout le monde a appris les chansons ensemble (le spectacle est entièrement par cœur

---

<sup>159</sup> <https://www.podiumparis.fr>

<sup>160</sup> <https://olymp-x.podiumparis.fr>

sans partition) et a commencé à orchestrer les scènes, les chorégraphies et le jeu pour en arriver au spectacle.

Une équipe s'est occupée de la communication, une de la préparation des protagonistes Drag Queen (cours de maquillage, look...), une des danseurs, etc. La billetterie est gérée en autonomie via Hello-Asso, avec 70 % de vente à 15 jours de la première, l'équipe est assez confiante<sup>161</sup> quand nous la rencontrons.

Il y a surtout des moyens humains : pour tous ceux qui acceptent un rôle en plus de celui de choriste, c'est un vrai engagement et c'est très créatif.

*« On embarque des personnes qui ne font pas partie de la chorale mais qui nous suivent, des vidéastes réalisent un documentaire sur les étapes de la création ! », explique Michaël*

Des décors numériques projetés sur écran ont illustré les scènes de la comédie musicale. Un photographe est venu faire des portraits de tous les chanteurs au service d'un générique projeté le spectacle.

Que ce soit aux répétitions ou en dehors, l'ambiance de Podium Paris est toujours chaleureuse et conviviale, chacun est très investi dans ce qu'il fait. Un nouveau projet est déjà « sur les rails » pour le printemps prochain...

### **Petit florilège de collectifs**

Chez les ***Cornichons dans le bocal***, ce n'est pas une création collective, puisqu'il y a un auteur à qui le collectif laisse la main. Le processus commence par un brainstorming sur le type de pièce qu'ils ont envie de présenter<sup>162</sup>. L'auteur rédige une première trame à partir de ça et revient vers le collectif dans un processus itératif, sachant qu'il est aussi comédien, il a donc ses propres problématiques. Dans une phase plus aboutie, le collectif discute du texte, en guise de mise en bouche. Le collectif a des contacts avec plein de gens, notamment dans le domaine du cabaret, il a donc des idées de metteurs en scène (professionnels) qu'il faut rencontrer, auditionner, pour « *voir si ça matche* ». Ils avaient commencé à se mettre en scène eux-mêmes, mais se sont aperçu qu'ils manquaient de recul et avaient besoin de quelqu'un d'extérieur pour les « *pousser plus loin* ».

Les membres des ***Canons de Paris*** étaient avant dans une école<sup>163</sup> et n'avaient donc rien à faire, ils venaient répéter et repartaient. Mais maintenant, les professeurs et les artistes viennent leur donner la matière - ils sont rémunérés avec le budget précédemment investi pour les frais d'inscription à l'école - et ensuite le collectif est en autonomie pour travailler. Il s'est constitué en association et « *on est assez bien organisés je trouve ! Alors on découvre plein de choses* ».

---

<sup>161</sup> Les 3 représentations se feront finalement à guichet fermé.

<sup>162</sup> Pour la première pièce, c'était « le théâtre dans le théâtre », avec les personnages et les caractères que le collectif a envie de jouer.

<sup>163</sup> NS World, école de comédie musicale

Certaines ***Demoiselles de la comédie musicale*** sont plus fortes en danse, théâtre, chant, chacune tient le lead sur « sa » partie et elles font de l'entre-coaching, l'une pour les échauffements vocaux et créer des petites harmonies, deux plus à l'aise en danse ont proposé une chorégraphie, une autre, comédienne, a contribué à l'écriture et aide pour les intentions. L'inconvénient c'est qu'il est difficile de progresser, elles vont chercher l'aide par des cours privés<sup>164</sup> et des vidéos, car il faut que la personne qui guide la répétition soit « *autoritaire* ». Mais l'avantage c'est qu'elles créent elles-mêmes ce dont elles ont envie.

---

<sup>164</sup> Pendant leur participation à l'école Actisce, un an en 2021, la professeure de comédie musicale dispensait des cours particuliers où il était possible de travailler sur les parties de chacun

## **Le collectif constitué pour *Goepathy and Democracy***

Les contacts et échanges à l'international sont fréquents et de longue date pour S-Composition, avec des connexions et des projets en Europe (Pays-Bas, Belgique, ...), mais aussi à l'international (Maroc, Canada, Rwanda...) et l'idée d'une coopération plus vaste et structurée à l'échelle européenne fait son chemin depuis quelques années. L'appel à candidature pour des projets de coopération du programme Europe Créative 2024 a été l'opportunité de formaliser un partenariat, en un temps record d'à peine trois mois (entre octobre 2023 et janvier 2024) avec quatre partenaires, dont la plupart ne se connaissaient pas auparavant. Le collectif s'est constitué à partir d'un appel à partenaire lancé presque comme une bouée à la mer, mais qui a forgé un collectif d'une parfaite cohérence, tant sur le plan des relations nouées, que de la pertinence du projet élaboré en commun. En quelques heures de réunion à distance et d'échanges sur les priorités de chacun, les appétences pour coopérer et les potentielles contributions, le projet était ficelé, ou presque... En effet, une candidature pour un financement européen ne s'improvise pas et le travail fourni par chacune des équipes a été d'une incroyable efficacité. En témoigne l'évaluation finale de la candidature qui a reçu une note de 75 sur 100, même si cette note n'a pas été suffisante pour obtenir le financement. En effet, il fallait obtenir une note supérieure à 70/100 pour être éligible, mais il fallait au moins 80/100 pour bénéficier d'un financement. Le Collectif est indéniablement prêt pour transformer l'essai lors d'un prochain appel !

Cet exemple est significatif de la réunion des bonnes personnes, au bon moment, avec une concordance d'ambition, d'intérêt et de vision, alors qu'aucune des parties prenantes n'aurait imaginé réaliser un tel travail et un tel chemin six mois auparavant.

## II.4 Éléments de synthèse et pistes de réflexions

### Les mille et une facettes du processus de création en collectif

Comme nous venons de le voir, chaque collectif a sa manière de faire, ses histoires, la grande et les petites, et autant de variations du processus de création en collectif, ou plus modestement et prioritairement, de plaisir à faire des choses ensemble. Pour certains, le schéma est simple : le processus de création se fait collectivement sur une idée générale (un type de pièce, les personnages que l'on souhaite interpréter, les envies du moment...), puis l'auteur rédige une trame dans un processus itératif. On s'occupe de la production : décors (succincts), costumes (importants ou imposants), relations avec les théâtres et billetterie. Mais pour la plupart, l'aventure commence à l'instant où l'idée d'un projet est émise, et chaque situation appelle de nouvelles questions et problématiques.

#### Référents et/ou dirigeants

La plupart des référents de groupes sont la cheville ouvrière, voir le dirigeant de fait, du collectif, qu'il soit constitué en association ou non.

Parmi eux, on distingue plusieurs profils, avec des porosités entre deux dominantes :

- Des personnes avec un engagement entier pour leur pratique et le collectif, indépendamment de toute ambition ou considération de métier ou de carrière,
- Des personnes (une majorité parmi les collectifs rencontrés, mais pas forcément dans l'absolu) qui ont une activité en lien avec la pratique, voire le collectif constitue un support ou complément de leur pratique professionnelle.

Ils agissent en véritables « chefs de l'entreprise collective » et sont ainsi proche d'une responsabilité de chef d'entreprise<sup>165</sup>, qui n'est pas sans poser de nombreuses questions...

#### Reconnaissance des compétences

Selon quelques témoignages, « *ce sont toujours les professionnels qui donnent les cours, ce n'est pas normal !* ». Si les professionnels ont besoin de travailler, ils semblent faire des ateliers « sans lendemain », mais pas pour faire du théâtre « en profondeur ». Comment ces ateliers peuvent être menés par des amateurs ? Dans quelle mesure une certification pourrait être envisagée, à l'instar de projets financés via le FDVA,<sup>166</sup> comme le Certificat de gestion associative de la CMF<sup>167</sup>, ou d'autres dispositifs de fédérations nationales<sup>168</sup> ?

---

<sup>165</sup> En rappelant qu'une association est une entreprise exerçant une activité économique qui relève pour certaines des « industries culturelles », a fortiori dès lors qu'elles emploient des intervenants ou font appel à des sous-traitants

<sup>166</sup> FDVA : Fonds pour le Développement de la Vie Associative <https://www.associations.gouv.fr/FDVA.html>

<sup>167</sup> CMF : Confédération Musicale de France <https://www.cmf-musique.org>

<sup>168</sup> Comme la Ligue de l'enseignement <https://laligue.org>, les CEMEA <https://cemea.asso.fr>, Léo Lagrange <https://www.leolagrange.org>

## Temps de travail et résidences

Des collectifs se rendent compte de ce que peut donner leur spectacle dans la dernière ligne droite (filages et générale), ce qui peut se révéler excitant ou déprimant :

« On a vu seulement la veille ce que ça donne vraiment et ça permet de voir ce qu'il faut ajuster, notamment les changements de rythmes et les transitions entre les scènes qu'on ne peut voir qu'une fois sur le plateau avec la coulisse, la musique... Il va y avoir une réécriture des scènes qui traduisent moins ce que je voulais dire »,

« Des fois on a un super résultat avec peu de répétitions, on arrive sur un plateau la veille, on sacrifie beaucoup de choses, c'est un choix, on répète chez soi, c'est une passion, on fait son travail et vite on sort pour faire du théâtre ».

Des formats de restitutions de « fin de résidence » (dans des lieux partenaires), ou travaux d'étapes (à la MPAA pour des spectacles programmés ailleurs) permettraient à la fois de mieux connaître et suivre les collectifs et, pour les collectifs, d'avoir un regard « extérieur » sur l'évolution de leur travail.

## Diffusion et mise en réseaux

Trouver des salles de spectacle est un enjeu crucial pour diffuser au-delà des cercles habituels et des proches (qui remplissent une bonne partie des salles) et peu de collectifs sont outillés et conscients de ce que nécessite la diffusion :

« J'ai écrit des milliers de mails comme bouteilles à la mer, mais il faut que ça tombe au bon moment »

« Tout le monde aimerait aller à Avignon, mais n'a pas les moyens »

Les festivals n'ont pas une bonne image entre :

- Les festivals de théâtre amateur, majoritairement membres de la FNCTA<sup>169</sup>, permettent d'être repéré, mais sont considérés comme trop sélectifs<sup>170</sup> et compliqués à accéder<sup>171</sup>, pas assez ouverts à la création<sup>172</sup> et gérés par un « cercle restreint » avec des intérêts personnels<sup>173</sup> qui priment sur l'intérêt artistique.
- Les festivals professionnels laissent moins de place aux amateurs, a fortiori depuis le Covid<sup>174</sup>. Par ailleurs, certains projets ne trouvent pas facilement écho auprès des diffuseurs<sup>175</sup>. Deux collectifs aimeraient trouver des partenaires pour créer un rendez-vous ou un festival amateur.
- Les concours, comme *Les Cyranos*<sup>176</sup> pour le théâtre, sont peu fréquents et fréquentés par les collectifs amateurs en France. Il n'en existe pas en chant choral (ou plus depuis que le *Florilège vocal de Tours* a cessé en 2022) et il n'y a guère qu'en danse que les

---

<sup>169</sup> FNCTA : Fédération Nationale des Compagnies de Théâtre Amateur <http://www.fncta.fr/accueil/index.php>

<sup>170</sup> Sur un festival il y a en moyenne 4 à 7 compagnies retenues sur 35 postulants

<sup>171</sup> « La connotation catholique historique fait que notre côté burlesque a du mal à passer »

<sup>172</sup> « Disons que ce n'est pas facilité »

<sup>173</sup> Par exemple cumul de la direction d'une compagnie et de la présidence d'une fédération locale

<sup>174</sup> Qui a amené nombre de lieux de diffusion à facturer les mises à disposition jusque-là gratuites de personnels et services techniques

<sup>175</sup> Par exemple une pièce sur le genre pour laquelle des représentations ont été possibles dans les locaux d'associations LGBT+, mais aucun lieu de diffusion sollicité n'a souhaité le programmer.

<sup>176</sup> Les Cyranos, prix de la fédération du théâtre indépendant <https://lescyranos.org>

concours sont plus vivaces, peut-être car cette discipline a des connexions plus directes avec le sport ?

Pour autant, beaucoup de collectifs ne se posent pas la question de la diffusion, leur seule intention étant de se faire plaisir et de le partager avec leurs amis. Le juste milieu se situe à la limite des disponibilités et engagements, a fortiori pour ceux qui ont des métiers prenants, ou de multiples engagements où la pratique artistique est logée à la même enseigne que d'autres pratiques...

La mutualisation de moyens (décors et costumes...) est une attente plusieurs fois exprimée et serait facilitée par une plus grande mise en réseau pour mutualiser les moyens et favoriser le recyclage, ou de nouvelles interprétations et incarnations vivantes de panoplies en tous genres.

Le numérique est apparemment assez peu utilisé et un service de captation proposé par la MPAA pourrait être apprécié et permettre aux collectifs de disposer de tout ou extraits de leur travail, avec mise en ligne d'extraits sur Azimut, moyennant une participation financière et, le cas échéant un partenariat avec une école audiovisuelle.

### **Pour ne pas conclure**

Comment préserver une envie de pratiquer et rester ensemble ? Comment transformer une idée en un projet concret et viable ? De quels moyens matériels, financiers et intellectuels dispose-t-on, ou lesquels faut-il mobiliser et quelles solutions apporter pour ceux dont on ne dispose pas ? Comment faire face aux imprévus et embûches rencontrés sur le chemin ? De quelle manière peut-on mieux faire, aller plus loin, se dépasser davantage encore dans le processus de mise en œuvre ? Quelles évolutions ou nouvelles étapes peuvent être envisagées pour la création elle-même : en passant par exemple par l'écriture, et l'humanité du collectif dans ses interactions et les relations nouées entre ses membres ? Comment se déployer dans de nouveaux réseaux et consolider ceux qui ont été établis ? Quelle plus-value et que retient-on de cette expérience collective, initiée dans un cercle familial ou amical restreint, ou avec un grand effectif ? Avec un leader sur la direction artistique ou un collectif de créateurs ? Faut-il procéder à une écriture itérative et « se faire la main » sur un auteur classique ou plus « facile » pendant une période donnée ou faire appel à un/auteur/trice ?

*« Il peut y avoir plusieurs options, avec une saison d'écriture et des ateliers de jeu et une présentation en fin de saison, puis la création l'année suivante, suivie d'une tournée la saison d'après. Une autre option serait de solliciter un/e auteur/trice qui accompagne le projet »*

Faut-il prendre son temps et quelle temporalité est adaptée pour motiver les membres du collectif sans les lasser ?

Les parcours de pratique de la partie suivante, laissent entrevoir d'autres formes de processus de création, moins imposants et moins distinctement présentés, mais pas moins intéressants pour autant. En cela, ils alimentent également notre réflexion.

### III. Les parcours de pratiques

Une analyse des parcours de pratique nécessite un travail de longue haleine qui n'est pas l'objet de cette recherche, loin s'en faut ! Quelques jalons de problématiques peuvent toutefois se dessiner à partir des collectifs rencontrés.

Ces pas de souris se concrétisent ici par un regard porté sur :

- Les parcours professionnels des membres des collectifs à la MPAA
- Les participants à une formation de S-Composition,
- Les parcours des praticiens en amateur des collectifs accueillis à la MPAA,

Les enjeux sont de voir ce qui nourrit le processus de création en collectif du point de vue de ce que leurs membres apportent, mobilisent et partagent de leurs connaissances et savoirs acquis. Quelques caractéristiques et éléments singuliers émergent de cette observation de part et d'autre, ou de façon conjointe, avec des similitudes et des croisements.

#### Les parcours professionnels des praticiens en amateur

##### Études, diplômes et métiers

Les entretiens n'avaient pas pour objectif de recenser les métiers des membres des groupes, mais la question a été abordée, soit en ce qui concerne le référent lui-même, soit au sujet du collectif. De fait, les grands groupes sont en général composés de profils sociaux plus variés que les petits effectifs. Et il semble que la tendance de ceux-ci soit plutôt des personnes ayant des métiers et relevant de catégories socio-professionnelles moyennes à élevées<sup>177</sup>.

La pratique est évidemment une passion, certains depuis l'enfance, avec des pratiques constantes (« *je chante depuis toute petite, ma première chorale, c'était A Cœur Joie, je devais avoir 5 ans et puis je n'ai pas arrêté* », « *je chante depuis 30 ans* », « *j'ai fait du théâtre dès l'école, en cours avec Lucien Marchal, puis à Théâtre action pendant 4 ans avant de fonder la compagnie* ») et des préférences pour une discipline ou l'autre, discontinues ou passant de l'une à l'autre (« *j'ai besoin d'une activité artistique, mais aussi sportive* »).

---

<sup>177</sup> Dont voici une liste indicative : 4 membres d'un même collectif issus d'une formation d'ingénieurs en mécanique et transports, dont l'un devenu Agent RATP, un autre en alternance à Fret SNCF, le troisième chez Engie et le dernier à la SNCF ; Ingénieurs (en informatique, en linguistique informatique et lexicographique, dans le nucléaire en retraite - reconverti en masseur professionnel, en agronomie) ; Enseignants, dont professeur des écoles, professeur d'anglais, d'arts visuels, de lycée en supérieur ; Étudiants aux beaux-arts, à Sciences po, en Conservatoire à Paris ; Auteur/trice ; Chargée de mission dans une société de gestion de droits ; Artistes, (comédiennes et comédiens) ; Cheffe de chœur et professeur de musique ; Directeur général d'une entreprise d'assainissement ; Fleuriste ; Journaliste ; Architecte ; Conseiller en accompagnement artistique ; étudiant en Conservatoire d'arrondissement de Paris ; Ingénieurs cadres supérieurs de 32 à 63 ans dans un même collectif ; Plutôt des cadres supérieurs dans une chorale, mais aussi issus de milieux plus modeste ; Kinésithérapeute ; Formatrice - sophrologue - improvisatrice et professeur d'improvisation ; Agents de collectivité (Conseil départemental, Assemblée nationale) ; Cheffe de produit en marketing ; Des retraités, un ou deux dans des collectifs « mixtes », ou en majorité pour certains grands effectifs (chorales en particulier)

## **Le collectif constitué par les stagiaires de la formation *Où atterrir ?***

Le processus *Où atterrir ?* ainsi que la formation mise en place à partir du projet pilote, s'opère dans une double démarche individuelle et collective de questionnement et d'enquête, dans des interactions constantes entre réflexion, recherche personnelle et expérimentation de nouvelles manières d'habiter le monde. Il y a un travail personnel sans frontière artificielle entre ce qui relèverait de la sphère privée et du domaine professionnel, qui se fait aussi en collectif et permet de générer de nouvelles puissances d'agir et de nouveaux types de collectifs, grâce à l'enquête et aux actants que celle-ci fait apparaître (ou désinvisibilise). C'est pourquoi il nous a semblé nécessaire de porter un regard sur les parcours de pratiques en considérant les singularités des personnes qui composent le collectif de cette formation, sachant qu'à S-Composition tout le monde participe, il ne peut pas y avoir d'observateur<sup>178</sup>... Et c'est d'ailleurs ainsi que plusieurs personnes du collectif l'envisagent : comme une entité à laquelle ils participent, sans forcément repérer quelle est la place qu'ils occupent et le parcours de chacun. Bruno Latour en est la référence, avec une fidélité à sa pensée, une filiation spirituelle, familiale ou génétique, où chacun participe à un processus avant de participer à une formation. Tous sont en recherche, voire en reconversion ou reconstruction.

Plusieurs ont une formation supérieure<sup>179</sup>, ou suivi une formation - action (sur la création ou les droits culturels organisée par le Réseau culture 21<sup>180</sup>), sont impliqués dans des groupes de travail au sein d'organisations professionnelles<sup>181</sup>, spirituelles, d'Éducation populaire...

Les origines ou passages dans les sphères étudiantes et professionnelles émanent du spectacle (artiste sonore, chargée de production, metteur en scène et dirigeant de compagnie) et de la culture (guide-conférencier), du soin (pédopsychiatre) et de la médiation (architecture, urbanisme et paysage), de l'enseignement supérieur, et de la recherche, de la finance ou de l'industrie (Chargée de communication), avec des expériences variées, plus ou moins longues, mais fondatrices ou formatrices (en reforestation, dans les réseaux associatifs, pour la création d'un festival...). Les engagements sont tout aussi éclectiques, d'un comité RSE aux projets artistiques et culturels dans différents contextes (patients en psychiatrie, personnes âgées, en activité professionnelle, jeunes migrants...), des travaux de prospective avec des outils d'enquêtes citoyennes de terrains (pour « faire atterrir » les travaux du GIEC sur la période 2050 - 2100 afin d'ouvrir des pistes d'adaptation et d'invention de nouvelles façons d'habiter), avec de nombreux changements de trajectoires, volontaires ou subits : l'arrivée d'enfants qui induit ou impose une forme de sédentarité, la volonté de rompre avec un milieu (de la finance), un métier (devenu démotivant), ou de s'engager (face aux enjeux climatiques)...

---

<sup>178</sup> Pas même le chercheur que je suis, ce qui aurait pu poser un problème, mais il n'était pas question que je reste « sur le banc », surtout après quatre mois à la prison de Guingamp !

<sup>179</sup> À l'Observatoire des politiques culturelles de Grenoble, SPEAP à Science Po Paris, à l'EHESS sur les humanités environnementales, dans une école d'art...

<sup>180</sup> Réseau culture 21 inscrit ses travaux dans la promotion de la diversité et des droits culturels dans l'ensemble des politiques publiques en s'appuyant sur l'Agenda 21 de la culture et la Déclaration de Fribourg

<https://reseauculture21.fr>

<sup>181</sup> SYNDEAC, syndicat des entreprises artistiques et culturelles, principal syndicat du secteur subventionné :

<https://www.syndeac.org>

## Caractéristiques et singularités

### **Enjeux et problématiques des parcours de praticiens amateurs**

#### Le temps dédié à la pratique en amateur et « autour »

Il va de deux heures de répétitions hebdomadaires (lors des répétitions) à plus de 10 heures par semaine, avec la partie de gestion (pour ceux qui sont impliqués dans la gouvernance ou la logistique, avec une répartition des tâches plus ou moins efficace.

*« On est 10 et on est vraiment 10 à être impliqués et aucun ne fait rien, la répartition se fait de manière naturelle, chacun a trouvé sa place avec ses compétences et son temps aussi ».*

La moyenne se situe autour de 5 heures de pratique par semaine.

*« C'est déjà énorme, j'aimerais prendre des cours de chant, mais ça ferait beaucoup et c'est aussi des moyens »*

Pour une minorité (en apparence) les loisirs ne sont pas perméables, en particulier ceux qui travaillent dans la fonction publique qui apprécient d'avoir un temps de loisirs distinct du travail.

#### Enjeux de création et projet artistique

Les collectifs mènent un projet par an en moyenne, avec une à trois représentations. Il est difficile d'en faire davantage avec les contraintes extérieures à la pratique. Il y a une envie générale et constante de continuité, avec la crainte d'une fin possible, que l'amitié soit rompue et que le collectif disparaisse s'il n'anticipe pas sur la faisabilité du projet suivant.

*« C'est compliqué de s'engager sur deux ans pour des gens qui n'ont pas de visibilité sur ce qu'ils feront. »*

Plusieurs collectifs revendiquent une diversité d'origines sociales, culturelles, d'âges et de genres. Ce sont souvent des collectifs militants. Les projets abordent d'ailleurs des sujets se rapportant aux enjeux de société, ouvertement politiques, dans les créations. Il nous a semblé intéressant de relever les thématiques abordées dans les pièces créées par les collectifs, en diffusion ou répétition au cours de la saison 2023 - 2024, et en projet la saison 2024 - 2025, dont la présentation détaillée est jointe (Annexe 4.3 page 107) : militantisme et discriminations<sup>182</sup>, prise et lutte de pouvoir, fascisme, spiritualité et religion, dogmatisme et dérives sectaires, adultère, identités de genre et orientation sexuelle, (non)dialogue et rapports humains, personnages mythiques, absurde, onirisme et burlesque.

Les membres partagent des valeurs de fraternité/sororité, d'entraide et de résilience, notamment par le dialogue, le choix du répertoire (texte, chansons...). Et si la comédie musicale n'est pas un genre réaliste, elle véhicule des idées et valeurs avec des histoires d'amour « à message », par exemple Olympe X sur l'homophobie, Hair sur la guerre du Vietnam, Starmania sur le pouvoir...

Le collectif ne travaille pas nécessairement dans la perspective d'une création, du moins au départ. Le retour au plateau n'est pas « à tout prix », l'objectif peut simplement être de

---

<sup>182</sup> Par exemple, la capacité d'une femme à être indépendante, ce qu'elle a envie d'être (ambitieuse, souvent mise à l'écart...),

répéter, expérimenter pour (re)trouver des sensations, un espace et une forme adaptés au collectif ou à chacun.

Deux collectifs évoquent l'idée de créer un festival, autant pour la rencontre avec d'autres, que pour mutualiser des moyens de production (qu'ils n'ont souvent pas ou ne sont pas suffisants) et pour promouvoir des auteurs contemporains et/ou inconnus.

La solidarité est ici un enjeu, tout comme pour les soucis et accidents de la vie (pour des « galères », pendant le Covid, lorsqu'une comédienne s'est cassée la malléole ...). Elle se fait aussi à travers le jeu, lorsque « *tous les comédiens jouent tous les rôles, un seul et même personnage qu'ils partagent* », ou en mettant en place des « interludes » entre deux créations (qui se font en biennale) sous formes d'ateliers de découvertes de danse, de théâtre...

Les motivations sont souvent l'expérimentation (pour mobiliser des outils à réutiliser, se libérer, ouvrir des portes...) et l'altérité : « *Casser le 4<sup>e</sup> mur et ces représentations* », être en situation réelle et créer la rencontre avec le public, apporter le théâtre à des publics qui n'ont pas l'habitude d'en faire, là où il ne parvient, créer en intergénérationnel...

Le choix du répertoire est délicat, selon l'air du temps, des projets participatifs avec de grands effectifs, pour des événements exceptionnels, et il faut composer avec les goûts du public et des programmateurs, mais « *prendre du plaisir avec les copains, c'est 80 % de chance que le public soit satisfait* ». La difficulté est de savoir quels sont les blocages (politiques, économiques...) auxquels on se confronte, pour chercher les gens qu'on voudrait atteindre sans avoir les clés.

### Enjeux pédagogiques, apprentissage et transmission

Le **volet pédagogique** s'apprend sur le tas, par l'expérimentation et imprégnation, mais peut-être pas du tout par un apprentissage préalable : la pratique du jeu et de la mise en scène, en assistant un professeur de théâtre pendant les répétitions, en testant ce qui fonctionne ou pas lors d'ateliers, par les retours et la satisfaction des personnes (dont les élèves) et progresser ainsi petit à petit.

On ne peut pas faire du Shakespeare lorsqu'on est face à des personnes en difficulté, traumatisées, mais on peut passer par des exercices d'improvisation (sur la voix, le souffle, la respiration) pour s'amuser et voir comment on peut aller plus loin.

*« On a trouvé une certaine cohérence, c'est libre, c'est sympa, c'est décontracté, c'est cool, mais c'est un peu compliqué de dire des vieux aux jeunes, « Ah ouais non mais attends tu dois jouer ça », ou alors « fais tel exercice ». Bon les jeunes aux vieux, c'est peut-être encore plus gênant, chacun fait un peu ce qu'il veut/peut, ce qui ne nous empêche pas éventuellement dans une répétition de dire « Bah tiens pour la prochaine fois essaie de voir si tu ne peux pas rajouter quelques notes » mais c'est vraiment léger, ce n'est pas des cours. »*

Le podcast est aussi un bel outil d'accessibilité, y compris comme objet pédagogique.

**L'apprentissage** s'avère moins difficile qu'imaginé pour des instrumentistes, mais c'est compliqué pour des comédiens, en particulier les plus jeunes, qui ont appris à jouer plus « droit », de façon plus cérébrale, de sortir d'une approche « *de l'extérieur* » comme la bouffonnerie ou la caricature, pour un théâtre plus intérieur où « jouer » le personnage comme si c'était soi, avec toutes ses difficultés, ses failles. Voir beaucoup de spectacles, ça

nourrit énormément, le fait d'explorer, regarder ce qui se fait ailleurs, il y a une intégration qui passe par le corps qui « prend ». Il est parfois difficile de travailler avec des adolescents qui sont en période de transformation, avec beaucoup d'inhibition. Il faut du temps pour dépasser les problèmes physiologiques du moment, pour parvenir à se toucher entre garçons et filles, qui provoque des rires et de la gêne.

Dans le même ordre d'idées reçues, beaucoup de gens disent « *je ne sais pas chanter* », alors que (presque) tout le monde a des cordes vocales et sait chanter, certains s'empêchent de le faire, ou manquent simplement de s'écouter et s'entendre.

Dans toutes les disciplines, le **contact physique** et la limite entre le jeu et la vie sont complexe à gérer dans la pratique en amateur, même s'il n'y a rien de problématique, surtout au début de la pratique et avec les jeunes. Cela demande plus de temps : interpréter un désir violent dépasse le cadre de la scène, autant dans « l'apprivoisement » des membres du collectif, que vis-à-vis du public (« on va me voir jouer », le compagnon ou la compagne seront dans la salle...).

En **danse**, on apprend en répétant, en faisant l'effort de ne pas se juger pour éviter de créer un nouveau travers. Il y a des phases et des nuances entre apprentissage et entraînement (qui renvoie aux automatismes) et les deux sont complémentaires. L'apprentissage du corps peut être de deux nature : corriger un défaut ou une posture « structurellement » juste (qui peut être permanente). « *Il faut répéter en faisant l'effort de ne pas se juger, qui risque de créer un nouveau travers, et accepter qu'un mouvement est assez travaillé pour revenir à tout le corps* ». L'authenticité vient après la technique, donne l'élégance du mouvement et, en fait, le style ou l'identité artistique (performative, percutante, douce...). Il y a une construction musculaire et de souplesse au fur et à mesure des années : quand on voit un danseur et que ça a l'air facile, il y a tout un travail énorme qui ne se voit pas.

En théâtre, deux « écoles » dominent dans le panel des collectifs rencontrés :

- Des « aficionados » qui passent le plus de temps possible à jouer, et pas seulement dans un seul collectif,
- Des étudiants qui découvrent le théâtre lors d'ateliers à l'université et constituent des collectifs d'amis et sont ainsi amenés ou souhaitent poursuivre une expérience « amicalo-artistique »

En musique, les collectifs sont avant tout investis pour le lien social et humain qu'apporte une pratique, a fortiori dans les chorales où la barrière de la maîtrise de la technique musicale est moins rebutante que dans un ensemble instrumental.

### L'improvisation comme démarche ou pratique implicite

L'improvisation est récente et peu reconnue en France. C'est un endroit très masculin à la base et depuis quelques années des filles ont pris le lead. Au départ, l'improvisation consiste surtout en matchs et, grâce à Djamel Debouze, la finale de match d'improvisation il y a deux ans est passée à la Comédie française, c'est une première étape de reconnaissance.

« Oui et... » est la philosophie de l'improvisation (au lieu de « oui mais ... »), une ouverture à l'autre et à la co-construction, où l'on accepte ce qui a été proposé « et » que l'on prolonge. Un exercice mécanique où quelqu'un commence une phrase à laquelle les autres ajoutent des mots, des situations. L'improvisation amène à quelque chose qui ne se fera plus jamais, c'est un travail technique, avec le caucus<sup>183</sup> d'une chanson pour construire les rimes, une histoire... C'est un travail solitaire et collectif avec l'apport du groupe de lâcher-prise, de confiance et aussi l'impression de se jeter dans le vide, avec des peurs, des jugements... C'est aussi un effort de déconstruction, quand on vient du milieu lyrique par exemple, où ça n'est ni une pratique, ni dans la formation, mais bien utile pour apporter de la souplesse. C'est aussi très utile pour les castings et en audition<sup>184</sup>, pour des projets participatifs<sup>185</sup>, avec une fonction importante du MC (Maître de cérémonie), qui discute avec le public et permet les interactions. L'improvisation sert dans tous les pans et moments de la vie : pour l'enseignement (artistique tout comme dans le parcours scolaire)<sup>186</sup>, la création et la recherche, le développement personnel ou appliqué au monde de l'entreprise<sup>187</sup>...

*« On est dans la réaction au quotidien alors que dans l'impro on sait pourquoi on le fait »*

*« L'improvisation c'est la quintessence de la coopération, l'impro amène des capacités d'adaptation, d'écoute, de confiance dans sa capacité d'agir, improviser n'est pas le vide sans filet, on peut le faire si on s'écoute et on écoute les autres. »*

## **Pratiques en amateur et pratiques professionnelles**

### Les freins à la pratique et à un parcours artistique professionnel

Ils sont nombreux ! En voici une sélection, pas forcément représentative de toutes les réalités :

- La parentalité, l'arrivée d'un enfant change les rythmes et la manière de voir la vie, ses priorités,
- Les niveaux imposés lors du recrutement, par exemple de 3<sup>e</sup> cycle en conservatoire pour un orchestre amateur, qui peut décourager de se présenter à une audition,
- La maîtrise technique (d'un instrument pour la musique, de la voix pour le théâtre, du mouvement pour la danse...) selon le niveau d'exigence, de rigueur et de difficulté pour accueillir et l'exigence du résultat, la capacité à apprendre ou retenir rapidement, d'improviser ou préparer longtemps à l'avance un programme à jouer ensemble,
- Le cloisonnement des répertoires et la spécialisation : il est assez difficile de trouver des gens polyvalents, capables de passer d'un registre à un autre, alors que les programmations se diversifient au sein même d'un spectacle, d'un concert et des festivals. C'est à la fois une question de volonté, de savoir-faire, de compétences, de

---

<sup>183</sup> Le moment de concertation, pendant environ 1 minute, avant de commencer l'improvisation

<sup>184</sup> Ce à quoi on ne prépare pas ou très peu dans les (certains) métiers de la scène

<sup>185</sup> Car il y a souvent/toujours une sollicitation du public pour proposer des choses et participer

<sup>186</sup> Travail sur la relation aux autres, prise de parole, créer une scène (début, milieu, fin), détail des ouvertures et fermetures d'impro, langage entre les uns et les autres

<sup>187</sup> Dans le domaine professionnel, l'usage des outils de l'improvisation s'appelle l'improvisation appliquée

vision et de représentations, avec des complexes d'infériorité et de supériorité, voire de rivalité<sup>188</sup>

- Et puis, en matière de représentation, il y a la fameuse question « et tu en vis ? ».

### Particularités et complémentarités liées aux métiers et aux pratiques professionnelles

Une chanteuse lyrique s'est rapprochée d'un collectif pour se former à l'improvisation chantée, mais n'en fait pas dans sa pratique professionnelle, car l'opéra est millimétré, mais tout ce qui est prévu ne se produit pas... Il n'y a pas de beaucoup de place pour l'improvisation et elle manque à l'opéra. Beaucoup d'artistes n'ont pas une grande aisance et sont vite perdus sur scène en cas d'imprévu. Dans la préparation, les metteurs en scène n'ont pas toujours d'idées, voire n'ont pas préparé leur travail selon ce qu'affirment certains interprètes, et il faut pouvoir faire des propositions, se lancer.

Une cheffe de chœur cumule les compétences et les activités : elle est aussi professeur de musique en collège (titulaire du CAPES avec une épreuve de direction et de transposition à vue) et pianiste, a également été professeur de solfège en conservatoire.

*« J'ai suivi une formation de 3 ans en yoga, qui me permet de diriger les échauffements par un éveil corporel approprié ».*

Une choriste, coach en accompagnement de dirigeants d'entreprise travaille beaucoup avec les groupes, « d'où mon besoin d'une voix qui porte ».

### Amateur / professionnel, les risques du métier

À la MPAA, la perspective professionnelle n'est pas un sujet, les membres des collectifs ont (presque) tous un travail « à côté ». Chacun est bien conscient des difficultés et de la précarité des métiers du spectacle « c'est très dur, surtout en improvisation » (quelle que soit la discipline en fait !)

*« Il y a de très bons artistes qui ne sont pas professionnels, qui vivent par la formation et pas le spectacle, c'est compliqué de se professionnaliser ».*

*« Un professionnel c'est quelqu'un qui gagne sa vie en faisant son activité, mais pas toujours, il y a des compagnies amateurs extraordinaires et très « professionnelles ».*

*« Le plateau a toujours été un souci, je suis très traqueuse, j'ai toujours eu le trac, mais j'adore proposer et créer. C'est quelque chose qui reste en tête, on n'y est pas venu pour rien, ça nous rattrape, ça manque, il suffit d'aller au théâtre un soir, ça m'émeut énormément car ça ne nous lâche pas et on se dit qu'on ne peut pas finir notre vie en n'ayant pas fait ce pourquoi on est fait et le spectacle est hyper délétère, il y a de vrais talents foutus à la poubelle, ça me rend triste et pour autant il y a des choses horribles qui ont un succès faramineux, on est balancé là-dedans et c'est quoi la réponse ? Aller se vendre ici et là ».*

*« J'ai une situation familiale qui fait que j'ai besoin d'argent à la fin du mois, ce n'était pas une option très stable comme orientation, mais je me suis orienté vers un sujet qui me passionne beaucoup, l'environnement et la recherche ».*

Certains ont toutefois l'ambition d'en gagner leur vie à terme, mais par étape, car ça use de donner toute son énergie,

*« Dans un monde parfait, c'est une ambition professionnelle, mais pas à court terme, je suis heureux dans ce que je fais ».*

*« Faire quatre boulots en même temps, on se pose de vraies questions existentielles ».*

---

<sup>188</sup> Par exemple entre musique classique et savante

## La mise en scène, un accomplissement

Pensé dès le départ ou révélation, la mise en scène est un vecteur de prise de confiance en soi et de reconnaissance.

*« En avançant dans ma pratique, j'ai souhaité monter mon spectacle, passer à la mise en scène et produire, souhaitant devenir professionnelle, mais je me trouve actuellement sur une « ligne de crête », il faudrait un mécène pour y parvenir ».*

*« Je me suis rendu compte que le théâtre permettait de joindre tous les arts, surtout en tant que metteur en scène. Le théâtre a été une thérapie et m'a aidé à sortir de ma timidité ».*

## L'envie et le processus d'écriture

Nous avons rencontré ou croisé une palette incroyable de formes d'écriture et de disciplines artistiques, avec des auteurs confirmés (au sens où ils ont déjà publié plusieurs pièces et ouvrages) et d'autres plus « jeunes », en expérience mais pas forcément en âge.

Deux complices au sein d'un collectif constituent un véritable duo avec des visions, des compétences et des savoirs complémentaires : pour l'un, l'idée d'écrire est venue d'une pièce d'un autre membre du groupe dans le style *One-man-show* qui a suscité l'envie, en commençant par quelque chose de léger dans le style de Feydeau. Il préfère penser la scène complète dès le départ, ce qui peut rendre sur scène, alors que l'autre va directement à la faisabilité au plateau sur les propositions du premier à chaque étape de l'écriture.

La solitude peut être intense et pesante pour l'auteur.

*« Je suis par moment envieuse de mon conjoint qui va au boulot partager avec des collègues, c'est lourd sur le long terme, des mois de travail solitaire. Ce n'est pas gênant dans la pratique, mais dans l'environnement. D'ailleurs je vais au café pour écrire, je vois la vie passer devant moi, j'ai besoin de bruit pour me concentrer, de ne pas être seule physiquement. Le fait de rencontrer des lieux, des gens qui parlent, peut briser la solitude, pouvoir avoir un endroit où être simplement accueilli. »*

## La porosité des pratiques professionnelles et/ou en amateur

Il y a une porosité entre les pratiques professionnelles et en amateurs, mais aussi entre elles, à la croisée entre cumul (volontaire ou inconscient), plutôt par gourmandise que par ambition, et de nombreuses complémentarités entre les pratiques et les fonctions. Il est difficile de tracer une typologie, mais on distingue trois « sphères » où l'on retrouve souvent des personnes impliquées à la fois dans la gestion de projets professionnels et amateurs / associatifs, dans la conception et la réalisation (écriture, mise en scène, coaching...) et dans plusieurs pratiques artistiques simultanées (théâtre, musique, danse, improvisation...), et évidemment tout particulièrement pour des pratiques qui le nécessitent comme les comédies musicales qui mobilisent différents savoir-faire.

## **Il faut être (un peu) fou !**

Pour clore ce chapitre sur les parcours de pratiques, voici une anecdote à la fin d'un entretien sur le parvis de la MPAA Saint-Blaise, où une dame qui habite l'immeuble et voyant une fenêtre ouverte au-dessus de nos têtes, nous indique en passant que la voisine du dessus jette régulièrement de l'eau par la fenêtre et qu'il faut faire attention car « *elle n'est pas normale* », ce à quoi l'un de nos interlocuteurs répond « *elle a de la chance !* ».

## IV. Les bénéficiaires : publics et participants

Après avoir exploré l'environnement des pratiques, le processus de création en collectif et les parcours de pratiques, voyons de plus près quels en sont les bénéficiaires. La notion de bénéficiaires est ici entendue pour toutes les personnes y participant, que ce soit en tant que public, bénévole, habitant, usager... Nous mettons de côté, au moins pour le moment, un débat sémantique et philosophique sur le terme le plus approprié, qui peut varier selon la nature, la composition et les profils des collectifs et selon les enjeux et contextes dans lesquels ils se créent et évoluent, autant que selon les croyances et les représentations, les cultures - populaires et savantes - et les milieux socio-économiques.

Les circonstances de cette recherche, et notre curiosité partagée avec les structures d'accueil sur les rapports humains, nous ont amené à reprendre une réflexion sur collectifs accueillis à la MPAA afin de la poursuivre en l'élargissant à l'ensemble de ses publics (spectateurs, participants aux ateliers et rencontres...) d'une part et à considérer le collectif constitué par les stagiaires de la formation *Où atterrir ?* pour ce qui concerne S-Composition d'autre part.

### Amateurs ou pratiques en/des amateurs ?

La question de l'adresse, de l'altérité en quelque sorte, est omniprésente dans les pratiques sociales, y compris dans les pratiques artistiques : à et pour qui ? Pourquoi et pour quoi ? ... tout autant que nous l'avons à l'esprit, comme évoqué en introduction sur les questions de prendre, recevoir et donner sa part.

Elle est naturellement prégnante dans les politiques publiques et dans le projet de la MPAA en particulier, dans la mesure où il y a peu de visibilité et de travaux de recherche en la matière et que la question de la dénomination de la MPAA fait partie des enjeux et du projet de mandat en cours de Sonia Leplat sur l'opportunité de changer le nom de l'établissement au regard de la qualification des amateurs et de leurs pratiques. C'est une véritable question de fond, a priori dans une société démocratique qui a inscrit les droits culturels dans son référentiel et, a fortiori, dans un établissement qui leur est dédié : de quoi parle-t-on ?

S'agit-il des personnes que l'on qualifie d'amateurs et amatrices, ou bien ce sont les pratiques que l'on qualifie ainsi ? Et, dans les deux cas, pourquoi, comment, par qui et à quelles fins sont-elles qualifiées (s'il elles le sont et s'il est nécessaire de le faire) ? Mais au-delà, et peut-être surtout, à quoi s'opposeraient-elles, en principe comme en droit ? Aux professionnels ou à leurs pratiques, à des pratiques qui mériteraient d'autres qualificatifs, à des personnes qui auraient des compétences, qualités ou des (pré)dispositions particulières ? Une chose est sûre, l'absence d'évaluation et le manque de recherche confortent le peu d'intérêt des politiques publiques pour le sujet, voire les stratégies d'évitement ou d'exclusion (notamment des espaces de dialogue politique et social) pour ne pas l'évoquer, ni leur (les pratiques et les personnes qui les représentent) laisser des espaces de reconnaissance dans les instances professionnelles et les politiques publiques.

## **Observation cartographique et longitudinale des publics de la MPAA**

La MPAA ne répond malheureusement pas à l'ensemble des besoins de salles dédiées aux répétitions et pratiques libres à Paris, loin s'en faut !<sup>189</sup> L'analyse des publics de la MPAA est un enjeu important<sup>190</sup> et fait partie des orientations du projet de mandat 23 - 26 de la direction, « *afin de connaître plus précisément les lieux de pratiques et leurs volumes d'accueil* »<sup>191</sup>, en mobilisant « *les plateaux artistiques et l'ensemble des lieux culturels* » dans cette identification et d'objectiver un « *dialogue sur les besoins des amateurs et amatrices. Une enquête de publics, plus précisément d'amateurs.trices, sera mise en place afin de mieux connaître la composition des groupes et creuser les thématiques communes : diffusion des spectacles, mutualisation de moyens, pratiques libres, etc.* »<sup>192</sup>

### **Investigations**

Le processus d'observation a fait l'objet d'investigations à partir des sources et ressources disponibles en interne :

- La base de données « *Ressources* »<sup>193</sup> pour la gestion des demandes de location et des plannings<sup>194</sup>, l'application de travail collaboratif WIMI<sup>195</sup> utilisée par les équipes d'accompagnement, d'accueil et de médiation, ainsi qu'un tableur en ligne pour le suivi des relations avec les collectifs accueillis. Des entretiens avec les responsables des services concernés ont permis d'appréhender l'arborescence et l'utilisation de ces différents outils
- L'exploration des ressources accessibles sur la plateforme AZIMUT, qui a été l'opportunité d'une (modeste) contribution à son évolution, en particulier pour alimenter les ressources sur les réseaux en France et à l'international,
- Un recensement réalisé en 2023 par Émilie Tollet, en stage à la MPAA dans le cadre d'une licence de management culturel, sur « *les pratiques artistiques amatrices émanant d'une revendication et/ou d'une réalité territoriale, entendu sous le prisme géographique et culturel, et/ou d'une revendication sociale* »,

---

<sup>189</sup> La MPAA a reçu 1 362 demandes de groupes en 2023 : 840 au fil de l'eau (dont 362 accueils) et 522 dans le cadre des commissions (dont 416 accueillis). Le différentiel dans les cas de « fil de l'eau » correspond à un nombre relativement important d'abandons de la demande (environ 200), ce qui donne environ 384 refus faute de place. Cette répartition entre abandons et refus est à prendre avec précautions car il s'agit d'un comptage à la main du service accompagnement, à défaut d'un outil permettant d'établir des statistiques fiables.

<sup>190</sup> Peut-être plus crucial encore depuis la pandémie de Covid, qui a sidéré, suspendu et enclenché des mouvements parfois contradictoires de transformation des pratiques en amateur

<sup>191</sup> En dehors de ceux identifiés (MPAA, salles associatives et privées, centres Paris Anim' engagés sur ces sujets) qui semblent constituer un réseau invisible et puissant : salles de classe, salles paroissiales, salles de mairies

<sup>192</sup> Extraits de « Orientations 2023 – 2026 // Revendiquer l'alternative » de Sonia Leplat en février 2023

<sup>193</sup> Ressources, application de gestion de billetterie spécialisée dans le spectacle vivant : <https://ressources-si.com>

<sup>194</sup> Également utilisée pour la gestion administrative et financière par les services concernés)

<sup>195</sup> WIMI, suite collaborative de gestion documentaire, de projets et communication <https://www.wimi-teamwork.com/fr>

- Les publications et le développement d'AZIMUT, la plateforme ressource de la MPAA<sup>196</sup>, comprenant des annuaires, des dossiers thématiques et fiches outils et, depuis ce printemps, des forums de discussion.

## Exploration de terrain

Le processus a été mis en œuvre à partir :

- ⇒ De discussions ponctuelles avec Sonia Leplat, lors d'échanges sur les enjeux relatifs au projet de l'établissement, à l'évolution des services, des activités et des partenariats à l'œuvre, des pistes de développement de ressources (dans tous les sens du terme), les attentes et visions de chacune des parties prenantes sur ce que pourrait produire et ainsi éclairer une telle enquête,
- ⇒ D'un groupe de travail mis en place à cet effet<sup>197</sup>, où les attentes exprimées portaient principalement sur :
  - Les groupes amateurs : composition, origine historique et géographique, caractéristiques sociodémographiques, profils de pratiques (collectives et individuelles, disciplines, depuis quand, formation...),
  - L'interconnaissance et la circulation des groupes entre les activités de la MPAA et leur connaissance de la MPAA,
  - La manière de mieux répondre aux attentes auxquelles la MPAA ne répond pas, en vue de faciliter la mise en réseaux (notamment avec d'autres lieux de répétition, de production et diffusion) et l'ancrage territorial (en lien avec chaque site et sur le Grand Paris, l'inclusion (sur les langues et les difficultés d'accès)).

Des questions ont été listées lors de cette réunion sur les contacts et la manière d'enquêter, dans la mesure où les coordonnées disponibles sont celles des référents des groupes mais pas de leurs membres, sur la prise en compte rétroactive des retours et appréciations sur les années précédentes, ainsi que sur les modalités de mise en œuvre de l'enquête et la mobilisation de l'équipe.

Ces échanges ont alimenté l'élaboration d'un cahier des charges pour le soumettre à plusieurs prestataires potentiels.

---

<sup>196</sup> AZIMUT a fait l'objet d'un important travail de restructuration et de développements accompagné par Benoît Labourdette, en particulier de mise en place de forums de discussion et d'échanges en ligne pour faciliter les contacts et la mutualisation des pratiques en amateur. L'ensemble de l'équipe de la MPAA a été très investi dans ce processus avec pour ambition d'en faire un outil plus utile et vivant pour les amateurs, comme les professionnels et les institutions, mais aussi comme outil de médiation pour les équipes de la MPAA elles-mêmes : <https://www.ici-azimut.fr>

<sup>197</sup> Composé de la direction, du responsable de la ressource, de la responsable de l'accompagnement et des responsables des sites de la MPAA, qui s'est réuni le 2 mai 2024

## Esquisse du cahier des charges pour une enquête sur les publics de la MPAA

La conception de ce cahier des charges (en Annexe 2.3 page 76), a été guidée par une expérience de l'observation au sein du réseau des agences régionales, notamment dans le cadre d'une mission de mutualisation de l'observation du secteur culturel en région<sup>198</sup> et la contribution à plusieurs enquêtes nationales<sup>199</sup>.

En résumé, il présente :

- ⇒ La MPAA et son contexte : activités et services, moyens humains et locaux, publics (groupes et spectateurs), positionnement politique et stratégique,
- ⇒ Les enjeux en termes de connaissance des pratiques artistiques en amateur à Paris et des groupes et personnes qui répètent à la MPAA,
- ⇒ Les objectifs cartographiques et d'état des lieux visant à nourrir les orientations du projet et questionner les services effectifs de la MPAA, ainsi que de restitution et de valoriser des résultats,
- ⇒ Les publics, à savoir les groupes et leurs membres et les personnes qui participent à des activités ou fréquentent la MPAA,
- ⇒ Le calendrier allant de la rentrée 2024 à juin 2025,
- ⇒ Des hypothèses de structuration de deux questionnaires, sous forme de liste par entrées thématiques (personnes physiques et personnes morales) pour (sa)voir qui sont ces publics et comment ils voient la MPAA.

---

<sup>198</sup> Coordination de la mission *Observer, étudier : des savoir-faire à partager, Entre pluralités et principes de convergence*, menée par Adrien Le Vaillant - 2008

<sup>199</sup> Principalement :

- *Une approche des pratiques chorales en France*, Ministère de la culture, Plateforme interrégionale, IFAC 2007 <https://www.pfi-culture.org/wp-content/uploads/sites/1052/2016/04/approchepratchor.pdf> et *Le monde des pratiques chorales : esquisse d'une topographie* Ministère de la culture, Plateforme interrégionale, IFAC 2007 : <https://artchoral.org/wp-content/uploads/2010/02/pratiques%20chorales-parties2.pdf>
- Enquête interrégionale sur les financements publics de la culture, ministère de la Culture, Arcade Paca, Nacre Rhône-Alpes, Agence Poitou-Charentes et Arteca - 2012
- Les pratiques d'accueil inclusives dans les structures d'enseignements artistiques et les pratiques de la musique, Musique en Territoires - MESH 2023

## Les participants à la formation au dispositif *Où atterrir ?*

### Origine de la démarche avant l'entrée en formation

La participation des stagiaires réunis pour la session de formation *Où atterrir ? 2023 - 2024* est motivée avant tout par la pensée de Bruno Latour et les enjeux relatifs au climat, pour des personnes déjà engagées sur ces questions et problématiques d'une manière ou d'une autre<sup>200</sup>.

Pour certains c'est un peu le hasard, pour d'autres la lecture de Bruno Latour et de tout un courant de pensée (Vinciane Despret, Isabelle Stengers, Frédérique Aït-Touati, Jérôme Gaillardet...), qui « *donne de l'espoir face à la crise écologique, fait honneur au tragique de la situation* » et nourrit de nouvelles manières de faire, penser, se déplacer, s'impliquer sur le nouveau régime climatique. Il s'agit d'une révolution, d'un « *changement fondamental de paradigme, de faire le lien entre science, art et politique et ces auteurs aident à le penser.* » « Rejoindre »<sup>201</sup> le dispositif fait sens dans une perspective de le proposer ensuite à d'autres personnes, pour mettre en pratique un changement d'ontologie, les amener à des « déplacements »<sup>202</sup>.

D'autres ont découvert *Où atterrir ?* par les conférences – spectacles, les entretiens de Bruno Latour sur Arte, ou plus particulièrement lors d'une rencontre sur le théâtre à la Maison Jacques Copeau<sup>203</sup>, en participant à la première Université d'été organisée par S-Composition et *La Maison Ateliers*<sup>204</sup> en juillet 2023, ou bien lors de journées ou séquences de présentations du parcours *Où atterrir ?*<sup>205</sup>.

### Motivation pour le processus et la formation *Où atterrir ?*

Le dispositif *Où atterrir ?* se situe au croisement de la science et des arts et, en tant que tel, est un moyen de synthétiser des idées pour mieux les communiquer, une opportunité de s'extraire du quotidien professionnel et une fenêtre ouverte vers un autre univers, au-delà d'une reconversion professionnelle, ce qui est aussi une réalité pour plusieurs stagiaires.

---

<sup>200</sup> Et plus largement sur des enjeux de responsabilité sociétale et environnementale et de transformation de manières de vivre, des rapports avec le vivant et le non humain...

<sup>201</sup> Plutôt que se l'approprier

<sup>202</sup> Moralement et émotionnellement, mais pas nécessairement physiquement

<sup>203</sup> Maison de Jacques Copeau lieu où s'est affirmé un projet artistique fondateur dans les années 1920, creuset d'une rénovation de l'art dramatique, aujourd'hui un laboratoire de la création s'y déploie

<https://www.maisonjacquescopeau.fr>

<sup>204</sup> La Maison-Ateliers (LMA) est un espace d'innovation et d'expérimentation du quotidien et de pédagogie au service d'un territoire, du vivant et du collectif, un lieu de vie, de rencontre, de partage, de création. LMA accueille des résidences, des formations et formations-actions, des spectacles et festivals, séminaires, vacances-ateliers, événements privés et fêtes mais aussi un gîte et une café-restaurant.

<sup>205</sup> Qui suscitent des questionnements, mais ne sont pas suffisantes pour bien appréhender le processus et invitent à aller plus loin

Deux participants suivent parallèlement un parcours similaire sur le fond proposé par le Collège des Bernardins<sup>206</sup>, défini par Bruno Latour<sup>207</sup> et au sein de *La Vie Nouvelle*<sup>208</sup>, une association personnaliste<sup>209</sup> qui propose un parcours pour ses membres.

La méthode était donc connue dans ses grandes lignes pour la plupart et utilisée par l'une dans ses enseignements, en écho avec la philosophie de Michel Crozier<sup>210</sup> (bien que ne faisant pas le lien entre biologie et sociologie avec les modes d'existence). La pratique corporelle, très présente dans *Où atterrir ?*, aide à imprégner la théorie<sup>211</sup> dans le cadre d'une réflexion sur la création artistique, sur des projets et les politiques culturelles, à l'échelle intercommunale et départementale...

Cette formation est, pour la plupart, le prolongement d'un travail et du déploiement d'activités ancrées localement dans d'autres relations aux territoires, avec des structures culturelles, de santé, scolaires... Elle peut aussi être une contrainte vertueuse<sup>212</sup>, une formation professionnelle continue pour transformer les pratiques de travail et de recherche pour une prise en compte des enjeux écologiques dans une école d'ingénieur<sup>213</sup>. C'est aussi une façon de s'éloigner de la sphère du travail où il n'y a plus de plaisir, mais seulement fatigue et lassitude et voyant le monde changer, que l'on s'engage sur cette formation qui propose des manières intéressantes de penser, sans forcément prendre la mesure des contenus<sup>214</sup>.

---

<sup>206</sup> Collège des Bernardins : centre de recherche et de conférences, d'expositions et de concerts qui propose des formations <https://www.collegedesbernardins.fr>

<sup>207</sup> Composé de 7 séances de 2 heures, avec les mêmes outils, mais une dimension spirituelle qui donner un autre sens à la démarche écologique

<sup>208</sup> *La Vie Nouvelle*, mouvement d'Éducation Populaire créée en 1947 par André Cruiziat et Pierre Goutet, dont Jacques Delors a été l'un des membres éminents, qui agit pour un monde durable, apaisé et juste <https://www.lvn.asso.fr>

<sup>209</sup> Personnalisme : courant philosophique de l'entre-deux guerres créé par Emmanuel Mounier qui a également créé la revue *Esprit*

<sup>210</sup> Michel Crozier, 1922 – 2013, sociologue du travail, fondateur du CSO au début des années soixante, principal concepteur de l'analyse stratégique et de l'action collective en sociologie des organisations

<sup>211</sup> Mais c'est un processus long, qui ne se fait pas bien sur des groupes d'étudiants que l'on voit seulement une à trois fois dans l'année en séminaire de recherche

<sup>212</sup> Répondant à l'obligation de suivre une formation annuelle d'au moins 20 heures pour rester inscrit à l'Ordre des architectes

<sup>213</sup> La mise en place du processus nécessite dans ce cas d'être adapté au temps scolaire qui est très cadencé et dont les formats ne sont pas faciles à adapter. La stratégie consiste donc à y procéder par étape, avec un petit groupe (en proportion à l'effectif de l'établissement) pour entraîner les encadrants ne peuvent pas déléguer l'enseignement (qui sont plutôt suiveurs des demandes des étudiants, qui sont davantage prescripteurs et il faut s'assurer de leur mobilisation pour que les enseignants suivent). Un processus d'industrialisation progressif permettrait d'adapter la pédagogie du cursus aux attentes des étudiants afin qu'il ne soit pas « hors sol ».

<sup>214</sup> L'une s'attendait à approfondir le travail et la pensée de Bruno Latour et mieux comprendre les enjeux, plus que les aspects pratique du processus

## Pour une nouvelle considération des publics

La question des publics a déjà fait l'objet de nombreuses recherches et publications, qui sont pour partie à l'origine et à la source de la création de l'Inseac, en particulier, pour ce qui concerne les éminents travaux d'Emmanuel Ethis<sup>215</sup>, Damien Malinas<sup>216</sup> et toute les équipes qui les ont accompagnés sur la connaissance des publics des festivals d'Avignon et de Cannes, entre autres. Nous y avons puisé des informations et sources d'inspiration tout au long de ce parcours depuis un an.

Mais nous ne sommes là pas tout à fait au même endroit des publics, ou plutôt à un interstice de natures croisées de publics, en tant qu'individus et collectifs, qui ne sont pas encore suffisamment identifiés, connus et valorisés pour ce qu'ils sont. En effet, la notion de public indique spontanément une idée d'extériorité et de mise à distance que nous avons du mal à appréhender, qui ne relève pas véritablement du processus de création en collectif et qui ne fait pas complètement sens dans la vision développée ici. Cette approche renouvelée du collectif constitué par les stagiaires de la formation *Où atterrir ?* et le travail préparatoire pour une enquête des publics de la MPAA apporte une première ébauche de problématiques pour laquelle nous ne doutons pas que les résultats apporteront des éclairages intéressants.

---

<sup>215</sup> Notamment *Aux marches du Palais, Le Festival de Cannes sous le regard des sciences sociales* (2002), *Avignon, le public réinventé* (2003), *La Petite fabrique du spectateur* (2011)...

<sup>216</sup> Notamment *Portrait des festivaliers d'Avignon. Transmettre une fois ? Pour toujours ?* Presses universitaires de Grenoble, collection « Art, culture, publics » (2008), *Faire le OFF. Sociologie des publics du festival OFF d'Avignon*, Éditions Universitaires d'Avignon avec Quentin Amalou (2019), *Avignon, le public participant*, La Documentation Française, L'Entre-temps, avec Emmanuel Ethis et Jean-Louis Fabiani (2008)...

## V. Les compétences et savoirs mobilisés

### Les liens entre pratiques artistiques et pratiques professionnelles

Nous avons traversé les pratiques artistiques en parcourant leur environnement, différentes facettes du processus de création et la diversité des parcours et des parties prenantes dans les projets et les pratiques. Mais qu'en est-il des savoirs et des compétences mobilisés ? Sont-ils spécifiques à la pratique artistique, ou « détournés » des pratiques professionnelles ? Ou bien inversement ? En quoi les uns nourrissent les autres et réciproquement ? Sont-ils identifiés et utilisés consciemment, ou instinctivement, par habitude ? Sont-ils évalués et comment ? Avec quelle reconnaissance implicite ou revendiquée, objectivée par une simple attestation, un bilan ou une certification ?

Pour apporter un début de réponses à ces questions essentielles, nous allons revenir dans un premier temps sur la résidence de composition à Sevrans, où les lycéens ont « quand même » appris des choses et fait quelques découvertes. Et nous reviendrons sur les parcours des membres des collectifs accueillis à la MPAA qui témoignent de ce en quoi leur pratique professionnelle nourrit (ou pas) leur pratique artistique, et inversement. Puis nous tâcherons de faire un premier bilan d'étape du chantier sur l'évaluation ouvert à S-Composition, qui n'en est qu'à son balbutiement, en essayant de voir quels processus, dispositifs et outils d'évaluation peuvent être mobilisés et adaptés à des contextes de pratiques artistiques spécifiques, ou de formation. Nous essayerons enfin de tirer quelques fils susceptibles d'ouvrir et concrétiser cette démarche avec des perspectives de développement de certification des compétences pour les praticiens - amateurs comme professionnels - et les animateurs/médiateurs des dispositifs *Où atterrir ?* et pour la Pédagogie de la création partagée.

### **Compétences acquises dans le cadre scolaire de Saltus Campus**

La directrice de l'établissement, qui a toute confiance en l'équipe pédagogique et soutient pleinement le projet, est convaincue de l'effet bénéfique pour les élèves de s'impliquer pour gagner en assurance, a fortiori pour *Zone sensible* qui est complètement en phase avec les enjeux pour les jeunes<sup>217</sup>, le fait de s'intéresser et de pouvoir croiser des sujets de société comme l'écologie, le climat...

Il n'y a pas de constat de changement immédiat du point de vue de l'équipe pédagogique, « *mais en tant que prof on est rarement objectif* » et il peut y avoir des effets à terme, « *avec l'espoir qu'ils se diront que c'était bien* ». Le fait de trouver un sens, avoir un fil conducteur n'est pas évident dans la durée et le format avec trois temps d'ateliers « dispersés » ne facilite pas l'engagement, avec la double difficulté de s'ouvrir et que « ça vienne vraiment de soi ». Il

---

<sup>217</sup> L'ambition de Saltus Campus est de « former des jeunes aux nouveaux métiers de l'agriculture et de la gestion de l'environnement, en milieu rural et urbain » : <https://www.saltuscampus.fr>

conviendrait de rassembler les temps de création sur une période plus courte et concentrée (en journées sur une semaine).

L'expérience et les conditions apportent beaucoup aux lycéens : les exercices d'échauffements et le travail sur les émotions, le rendu final et le fait que ce soit très professionnel avec le matériel et l'équipe technique « *qui donne de la valeur à leur travail* ». Le côté intergénérationnel et le croisement avec le groupe d'adultes aurait mérité d'être creusé davantage, car il y a eu de belles rencontres mais certaines ont été très courtes ou n'ont pas eu lieu.

Le contexte est particulier : dans un établissement nouveau, avec des enseignants qui le sont, de fait, aussi et c'est le premier projet qui a été mené un peu « à l'aveuglette » et avec un principe de découverte, mais le fait de ne pas savoir à l'avance peut être déstabilisant pour les jeunes. Il est important de faire des recherches préalables pour situer et donner de l'ampleur au projet, proposer un cadre sécurisant, voire être plus directif.

La crainte de l'absentéisme a amené à ne pas donner trop d'informations en amont, mais ne change rien au fait que ce soit un projet de classe (donc obligatoire). C'est bien de se baser sur le volontariat, mais c'est bien aussi qu'il y ait une contrainte et un cadre, par exemple qu'il y ait un artiste avec chaque petit groupe pour plus accompagner les jeunes, mais en même temps c'est bien qu'ils aient de la liberté, de l'autonomie. Il n'y a pas de formule magique...

Ce que les lycéens de Saltus Campus retiennent ou ont particulièrement apprécié au cours de cette expérience concerne la musique (serait-elle un art plus populaire ?) : les effets sonores, mais surtout d'avoir l'autorisation de toucher et utiliser les instruments (illustrant parfaitement la pensée de John Dewey), mais il y a eu de la pression pour chanter (au lieu de jouer d'un instrument), avec le fait d'articuler (qui semble plus difficile qu'un texte parlé).

Certains estiment que rien n'a changé, disent qu'ils n'ont pas apprécié et « *rien tiré* » de ce spectacle, à part les falafels (lors du cabaret où une petite restauration était offerte au public). D'autres ont apprécié l'ambiance et l'expérience elle-même qui était agréable, le travail en groupe, avec l'impression d'avoir « *accompli une nouvelle étape* » (dans la prise de parole, la confiance...)

Il leur a cependant manqué de temps et d'organisation pour la préparation et le contenu de leur « *pièce* », ils ont été perturbés par la présence et le placement des spectateurs car « *on s'était entraîné à apprendre une routine et au moment du spectacle la routine était rompue* », ou émus par « *la dame à ma table qui a fait la petite fleur bleue* ».

Ils disent avoir appris à mieux articuler, avoir confiance en eux, que « *j'étais plus doué pour jouer de la musique que pour chanter* », mais aussi des termes et des concepts qu'ils ne connaissaient pas, comme zone critique « *qui m'a plu* », géopathe (qui pourrait devenir un métier), « *je me dis pourquoi pas le refaire ?* ».

Pour la suite, les avis sont partagés au sein de l'équipe pédagogique, avec des sorties au spectacle, ou un théâtre classique qui permette aux lycéens de jouer un rôle, ou bien la pratique de la danse, un moyen d'expression qui met peut-être moins en difficulté avec la

question du geste qui est très liée à leur futur métier. Une autre option serait de mettre de côté les projets culturels pour un projet sportif ou de voyage, mettre en place un accompagnement à la posture professionnelle pour les classes de premières et développer la question culturelle au sens large pour les secondes, plus tournée vers l'agriculture. Un autre projet pourrait se faire sur la musique, considérant qu'il y a beaucoup de noms de rues de musiciens célèbres dans le quartier et que c'est une occasion pour monter un projet avec des musiciens locaux...

## **Mobilisation et transfert des savoirs**

### En quoi la vie professionnelle nourrit la pratique artistique ?

La pratique professionnelle aide dans la pratique artistique : dans la gestion de projet, pour créer une association, s'organiser (« *une compétence que n'ont pas les artistes "pure souche" »* ), faire un planning, gérer les salles... même si ce ne sont pas des enjeux et des responsabilités ou des prises de risques comparables. La structure du travail et les aspects techniques sont aidant pour s'organiser au théâtre, avant le spectacle et en dehors du jeu et de la mise en scène : la place pour le décor, régler le micro et la caméra.

Ça aide par exemple pour des présentations et la rédaction, mener des groupes de travail et réaliser les bilans, pour la connaissance du cadre légal (taxes, droits d'auteurs...), construire un budget et faire des demandes de subventions.

*« On a un tableur où tout est organisé, noté, pour les décors, les accessoires, les démarches pour les locations de salles, le nombre de billets vendus au jour le jour etc. »*

*« Nous avons eu un contact avec un producteur qui a halluciné de notre mode de gestion de projet, c'est grâce à nos expériences professionnelles, c'est plus simple, on connaît la vie en entreprise de A à Z, avec un recul plus présent. Un artiste classique ne va pas se soucier des aspects logistiques et nous on fait tout et on se sert de nos compétences acquises dans nos boulots ».*

L'absurdité de certains mécaniques ou processus de travail et leur mise en application, avec des objectifs intenable et le stress que cela génère, est une source d'inspiration pour écrire et jouer des pièces absurdes.

### En quoi la pratique artistique nourrit la vie professionnelle ?

La pratique artistique et se produire en public aident sur le plan professionnel, donne confiance en soi et de l'aisance dans les rencontres avec les personnes que l'on côtoie, pour prendre la parole en public, faire des présentations aux collègues ou anticiper des choses à faire, mais aussi pour « *parler de ce qui nous passionne* ».

*« En tant qu'enseignant, je réutilise des techniques de placement de voix, ça entretient la mémoire, il y a toute une galerie de personnage dont on peut s'inspirer et j'ai appris à être plus serein face à un groupe ».*

Un atelier d'improvisation théâtrale facilitera la dynamique de groupe en entreprise ou dans une formation, apprendre à se connaître, appréhender la fragilité, l'acceptation de l'échec qui est importante pour fédérer un groupe, faire avec et construire ensemble. La pratique du jeu de rôle peut être précieuse en entreprise où il ne faut pas se mentir. Dans une conférence de presse, on ne peut pas préparer les réponses et il faut improviser.

L'articulation et la maîtrise du corps, se tenir droit, la prestance et la tenue sont également évoquées, notamment par les danseurs.

La créativité n'a pas beaucoup de place dans certains environnements de travail, mais peut permettre de « s'échapper » momentanément, ou bien d'aller à la rencontre de personnes de milieux et âges différents, vers lesquels on ne va pas spontanément. Certains parlent d'un cercle vertueux, notamment par le fait que des collègues viennent au spectacle, donnent des encouragements.

*« Depuis que j'ai ça dans ma vie (et j'allais bien !) je me sens complète et le fait de l'avoir me donne l'impression de plus performer au boulot ».*

Le théâtre (notamment) aide à surmonter le stress dans l'environnement professionnel et échanger, s'insérer dans des (nouveaux) milieux avec des gens que l'on ne connaît pas, même si la confrontation au public est aussi une forme de stress.

*« La pratique m'a donné une résilience et une volonté au travail pour aboutir et réussir. »*

Le travail de posture et l'application des règles du théâtre au travail a des effets, avec des retours positifs de collègues : « t'arrives à projeter ta voix, tu te tiens bien, t'es claire ».

### La porosité entre vie artistique et vie professionnelle... et vie « privée »

Forcément, travail et pratique ne sont pas hermétiques, parfois on peut être différent à un endroit ou un autre. Il y a par exemple une similitude entre tenir un rôle et captiver les « spectateurs » que sont aussi les élèves en classe.

Pour des personnes qui travaillent dans le secteur culturel, c'est bien d'avoir un lien avec le terrain, ça permet de s'intéresser et d'investir plus particulièrement les questions de pratiques amateurs, à partager dans le cercle du travail, « ça rend très concret ce pourquoi je travaille en fait » et amène à être référente au sein de l'équipe sur des ressources, des études, un colloque...

*« Pour moi, c'est un maillage, être ici, ça fait partie d'un tout dont j'ai conscience avec mon travail. »*

Le processus collectif, dans la mesure où il n'y a pas de leader, demande de l'exigence et aide dans la vie professionnelle (notamment pour des dispositifs méthodologiques) à être dans l'écoute et pas le jugement, la bienveillance et l'entraide (comme dans la phase de découverte des personnages pour trouver la « couleur juste »), apprendre à exprimer son avis de façon posée, travailler pour une œuvre collective pensée en commun, « avec la possibilité d'apporter notre pierre à l'édifice ». Il y a une forme de transmission collective et de mise en commun de ce que les uns et les autres apportent au collectif.

*« Concrètement un rôle de diva pour lequel la comédienne avait du mal à trouver la "bonne hauteur", on a fait des exercices corporels pour trouver de l'ampleur dans ses mouvements, on a cherché des exercices pour l'aider à trouver cette ampleur. Aider quelqu'un lorsqu'il y a une difficulté, dans une forme de coopération et d'entraide ».*

Mais la pratique artistique n'aide pas à la préparation d'une épreuve de culture générale pour un concours administratif, sauf peut-être si le sujet porte sur le/son domaine de pratique, et encore...

*« Paradoxalement, bien que faisant du théâtre c'est l'épreuve qui me semble le moins facile ».*

La cheffe de chœur en revanche, qui en dirige plusieurs, « s'arrange » pour adapter son travail et le rendre compatible avec les attentes des amateurs : rassembler des membres de plusieurs

chœurs pour en constituer un en répétitions sur des week-ends, qui permet des allers-retours, un travail plus concentré, des concerts communs...

L'amplitude des projets participatifs, avec beaucoup de monde, permet l'implication de plusieurs collectifs et institutions, et donne des opportunités, comme une restitution ou une répétition générale publique à la MPAA/Canopée.

La Covid a déstabilisé tous les business plans qu'on pouvait imaginer et c'est bien de « se fixer un but mais ne pas avoir peur de changer de direction ».

*« Bien sûr il y a des choses de la vie, des ruptures amoureuses qu'on embarque dans des créations artistiques, qui viennent impacter des histoires qui nous intéressent, ça fait écho à ce qu'on vit dans la vie mais pas tant que ça, c'est plutôt la pratique artistique qui vient impacter ma vie pro et perso que l'inverse »  
« Je sens la porosité et l'impact que ça a sur ma manière d'être et ma vision du monde, La pratique de l'art c'est pour échapper à la vie pro à la base, je ne veux pas avoir des impulsions de ma vie pro dans ce que je fais artistiquement, mais je vais être chargé de ma journée, si je suis plutôt « dans le rouge », je vais jouer avec cette charge émotionnelle qui est personnelle ».*

Et parfois tout se mélange aussi :

*« Avec l'improvisation, des relations humaines se sont créées [...] et au boulot aussi forcément, écouter sincèrement, ne pas essayer de construire, ça a changé ma façon de communiquer. Parfois dans ma vie perso je suis moins dans cette écoute avec mes proches et plus avec mes relations de travail, comme quoi un même comportement ne peut pas être appliqué dans tous les contextes ! Souvent on a plus de préconçus avec des schémas familiaux en place depuis longtemps qui font qu'on est dirigé par des choses plus inconscientes et au niveau pro on n'a pas ce background, on n'est pas propriétaire de soi dans le milieu professionnel. »*

## Succès et déboires de la formation professionnelle

Les réformes successives de la formation professionnelle, pas moins de 5 en à peine 14 ans<sup>218</sup>, ont chacune apporté leur lot de gratifications (ou de consolation) et des dispositifs plus ou moins satisfaisants, avec une lourdeur administrative et bureaucratique partout et régulièrement dénoncée, tant du côté des personnes formées que des organismes de formation, dans un secteur hyperconcurrentiel où tous les coups ne sont pas permis, mais les dérives et les abus assez fréquents.

### **Le tournant de 2018**

Avec la réforme de 2018 pour la « liberté de choisir son avenir professionnel<sup>219</sup>, le gouvernement a réussi un tour de force, en faisant main basse sur une grande partie des financements de la formation du secteur privé, les transformants en financements publics par la création de France compétences<sup>220</sup> et en confiant la gestion des fonds à la Caisse des dépôts. C'est pourtant une réforme vertueuse dans l'intention, qui invite à prendre du recul et mener une réflexion sur les enjeux, objectifs et modalités de l'activité de formation, à prendre conscience de ses pratiques et les améliorer, identifier des sources et ressources pour opérer une veille (sur la formation, les cadres administratifs et l'environnement sectoriel/professionnel), sur les réseaux, les outils, les process... Elle enjoint à considérer la formation non plus comme une offre, mais comme un parcours centré sur la personne tout au long de la vie, avec une mise en visibilité pour les bénéficiaires et les parties prenantes. Cette démarche concerne donc aussi bien les formateurs, les équipes (de gestion, administration, communication) et les prestataires sous-traitants, que les apprenants, les employeurs et les financeurs. Elle s'opère en amont, avec une phase exploratoire et réflexive (pourquoi, pour quoi faire, est-ce le bon endroit, le bon moment ? ...), dans une phase opérationnelle sur la période de formation (organisation, supports, outils, processus) et en aval (évaluation à long

---

<sup>218</sup> La loi de 2004 rend la formation professionnelle accessible à vie aux salariés et aux demandeurs d'emploi et crée l'allocation formation et le Droit individuel à la formation (DIF)

<https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000000613810>, tandis que l'accord national interprofessionnel (ANI) [https://www.legifrance.gouv.fr/conv\\_coll/article/KALIARTI000021980340](https://www.legifrance.gouv.fr/conv_coll/article/KALIARTI000021980340) et la loi de 2009

<https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000021312490> réduit le nombre d'Organismes Paritaires Collecteurs Agréés (OPAC) et les transforme en Opérateurs de compétences (OPCO), crée le Service public d'orientation (SPO) et le Fonds paritaire de sécurisation des parcours professionnels (FPSPP).

L'ANI de 2013 [https://www.legifrance.gouv.fr/conv\\_coll/id/KALITEXT000029131309](https://www.legifrance.gouv.fr/conv_coll/id/KALITEXT000029131309) et la loi de mars 2014 sécurisent les parcours professionnels, créent le compte personnel de formation (CPF), le Conseil en évolution professionnelle (CEP), l'Entretien professionnel (EP) et le Service public régional de l'orientation (SPRO), le recours à la VAE, aux contrats de professionnalisation et à l'alternance sont élargis. La « loi Travail » de 2016 met en place des contrats permettent l'individualisation des droits d'accès à la formation professionnelle continue <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000032983213>

<sup>219</sup> Texte de loi : <https://www.legifrance.gouv.fr/dossierlegislatif/JORFDOLE000036847202> et présentation : [https://travail-emploi.gouv.fr/IMG/pdf/loi\\_pour\\_la\\_liberte\\_de\\_choisir\\_son\\_avenir\\_professionnel-2.pdf](https://travail-emploi.gouv.fr/IMG/pdf/loi_pour_la_liberte_de_choisir_son_avenir_professionnel-2.pdf)

<sup>220</sup> <https://www.francecompetences.fr>

terme des transformations et du parcours professionnel...), avec une continuité du processus qualité.

### **Certification de la qualité**

Qualiopi, label sur la qualité de l'organisme de formation (et pas le contenu des formations !) concerne toutes les personnes qui interviennent et toutes les étapes de la formation, depuis la conception jusqu'à la communication :

- ⇒ En amont sur les prestations (objectifs, contenus, positionnement ...), les résultats obtenus et les perspectives professionnelles proposées,
- ⇒ Dans la mise en œuvre en matière d'accueil, d'accompagnement, de suivi et d'évaluation,
- ⇒ Sur les ressources RH et matérielles, pour l'adaptation des moyens pédagogiques, techniques et d'encadrement,
- ⇒ En matière de veille et de réseau de partenaires sur la formation, les compétences et les métiers, le handicap et la conception universelle, la sous-traitance et les partenariats (formateurs, AFEST, apprentissage...),
- ⇒ Et sur le management de la qualité, pour une démarche d'amélioration continue basée sur les appréciations et réclamations.

La plupart des critères sont souvent déjà mis en pratique dans les organismes, mais pas forcément formalisés ou conscients pour les responsables, dont beaucoup témoignent, a posteriori, de l'intérêt de cette certification.

### **Certification des compétences**

La certification des compétences (bien distincte de la certification Qualiopi) qui est à présent gérée via l'enregistrement auprès de France Compétences, valide une/des (blocs de) compétence/s acquise/s par l'apprentissage et/ou la formation et/ou la pratique (bénévole comme professionnelle), qui contribue/nt à l'exercice autonome d'une activité professionnelle et constituées d'autres éléments qui ne contribuent pas directement à l'exercice d'une activité professionnelle (savoirs généraux). L'enjeu est de développer des parcours personnels, identifier des savoirs (être, vivre, faire), de mieux reconnaître les acquis par la valorisation de professionnalités (auprès de partenaires, employeurs et organismes) :

- ⇒ Le Répertoire National de Certification des Compétences (RNCP) regroupe des titres de métiers (artiste, metteur en scène, régisseur, administrateur...),
- ⇒ Le Répertoire Spécifique (RS) regroupe des habilitations de normes réglementaires (électrique...) ou de marché (licence d'entrepreneur...) et des compétences transversales à l'exercice d'un ou plusieurs métiers.

## Pour la continuité des parcours

Bien sûr, il reste de véritables injustices, en particulier au regard de la formation professionnelle dans la fonction publique, où les agents ne disposent pas véritablement de leur droit à la formation, puisqu'ils doivent obtenir l'accord de l'administration pour bénéficier d'un financement dans le cadre du CPF, lequel est limité en heures plafonnées (et pas en euros cumulables comme dans le privé), et dépend de critères de pertinence pour l'administration (alors que le bénéficiaire choisit librement sa certification dans le privé). Il est surprenant que le droit soit ainsi inférieur, ou du moins différencié, dans le public par rapport au privé, alors que ce sont souvent les syndicats de fonctionnaires qui parviennent à instaurer un rapport de force dans les négociations.

L'apprentissage et la transmission sont au cœur du projet de société et de la vie humaine, depuis la petite enfance, à toutes les étapes d'un parcours de vie, jusqu'à l'âge de la retraite et bien après. Depuis quelques décennies, la question s'envisage aussi de façon plus ouverte et plus simplement, dans une transmission de pair à pair et intergénérationnelle, comme on a pu le voir face à la disparition de certains métiers d'art et d'artisanat par exemple, mais aussi dans des formes plus fréquentes de tutorat et d'accompagnement de jeunes par des personnes expérimentées, dans le cadre associatif ou scolaire.

Mais les interpénétrations, les imprégnations réciproques indispensables continuent à manquer, avec un cloisonnement prégnant entre les différentes sphères, éducative et scolaire, professionnelle et économique, personnelle et familiale... alors qu'elles sont indispensables et complémentaires les unes des autres. Cela apparaît de manière évidente dans les témoignages collectés ici parmi les membres des collectifs en matière de transfert de savoirs entre personnes d'un même groupe, au service des pratiques artistiques et du projet qui les fédère. Les corporatismes et les intérêts sectoriels ou communautaires, les tensions générées par les réformes maladroites ou insuffisantes, les conflits entre le fond et la forme, ainsi que les postures parfois radicales, ne facilitent pas le dialogue et la construction de parcours tout au long de la vie. Comme pour la question des publics, une distanciation demeure et les espaces de concertation et de dialogue pour une élaboration collaborative restent insuffisants et trop cloisonnés, tant dans les instances professionnelles qu'institutionnelles et politiques.

Mais un processus vertueux est en à l'œuvre, dont la coopération à l'échelle de l'Europe est un élément structurant, avec des politiques fondatrices, notamment le processus de Bologne<sup>221</sup> et les différents programmes de l'Union européenne, dont Erasmus<sup>222</sup>, dont le champ d'application s'est élargi en 2014 en réunissant plusieurs programmes distincts<sup>223</sup>.

---

<sup>221</sup> Voir le site de l'Union Européenne : <https://education.ec.europa.eu/fr/education-levels/higher-education/inclusive-and-connected-higher-education/bologna-process>

<sup>222</sup> Programme accessible via une agence nationale <https://info.erasmusplus.fr>

<sup>223</sup> Dont les programmes Erasmus, Grundtvig, Leonardo da Vinci...

## TROISIÈME PARTIE

### ENSEIGNEMENTS ET PROJECTIONS

#### I. Résultats de l'observation

L'observation réalisée au cours de ces six mois a permis de prendre la mesure d'un certain nombre d'enjeux et de problématiques. Cette imprégnation des dispositifs, visions, pratiques et actions menées par les uns et les autres a permis de penser, élaborer et contribuer à différents chantiers et productions, avec une préoccupation et un intérêt conjoint de structuration, de développement et d'épanouissement.

Les réalisations et livrables comprennent notamment :

- La réalisation d'une analyse synthétique du recensement des pratiques « situées » réalisé en 2023 par Émilie Tollet,
- La rédaction d'un cahier des charges pour une enquête statistique des publics de la MPAA prévue à partir de l'automne 2024,
- L'évaluation d'une formation au dispositif « *Où atterrir ?* », dont le bilan a été présenté à S-Composition et dont les enseignements sont présentés ici,
- La conception d'un outillage pour une évaluation qualitative des projets artistiques, actions et des parcours de formation menés par S-Composition,
- La valorisation de dispositifs de pratiques et de création artistique, dans la perspective de la mise en œuvre de parcours de certification, avec l'ambition de les inscrire dans des parcours qui soient bien pensés tout au long de la vie, au-delà du cadre professionnalisant.

L'enjeu n'était bien évidemment pas de faire aboutir ces chantiers, mais d'apporter une pierre à ces édifices qui demandent du temps, de la patience, de la persévérance et des convictions fortes. Voici donc un point d'étape sur leur évolution et leur avancement aux termes de ces quelques mois.

## **Analyse et synthèse sur les pratiques en amateur « situées »**

Cette analyse a été réalisée en reprenant et en approfondissant les travaux d'Émilie Tollet<sup>224</sup> sur « *les pratiques artistiques amatrices émanant d'une revendication et/ou d'une réalité territoriale, entendu sous le prisme géographique et culturel, et/ou d'une revendication sociale* ». La synthèse, en annexe 2.3 page 96, contient :

- Une cartographie des pratiques situées géographiquement<sup>225</sup> et des répertoires pour les pratiques non situées<sup>226</sup>
- Un « profil type » des groupes du panel : constitution, diffusion, moyens, connaissance de la MPAA, besoins et autres pratiques artistiques
- Une analyse des données au regard de l'investissement des collectifs dans les réseaux et en termes de collaborations, sur les attentes et besoins exprimés et leur connaissance de la MPAA
- L'identification de pistes de développement de la MPAA et d'enjeux prospectifs sur l'analyse des publics de la MPAA.

Ce travail constitue une ressource supplémentaire pour l'appréhension et la compréhension des pratiques en amateur. Il a notamment permis de disposer d'éléments comparatifs sur le processus de création en collectif et la typologie des collectifs, ainsi que sur les profils et les parcours de praticiens. Il a également alimenté le bilan d'activité 2023 de la MPAA et la réflexion sur l'élaboration du cahier des charges de l'enquête sur les publics.

## **Perspectives de l'enquête sur les publics à la MPAA**

Une première comparaison entre les travaux mentionnés ci-dessus et les entretiens avec les collectifs réalisés dans le cadre de cette recherche, fait apparaître quelques différences dans les indicateurs. Par exemple, 55 % des collectifs de l'enquête sur les pratiques situées de 2023 sont constitués en association, alors qu'ils sont 80 % parmi ceux rencontrés en 2024. Les méthodologies et l'échantillonnage sont différents, il faudrait voir de plus près si ce sont des signes d'évolutions et dans quelle mesure cela peut alimenter des hypothèses pour l'enquête des publics de la MPAA prévue à l'automne.

La qualification des bénéficiaires dans le cadre de cette recherche est limitée. D'abord car les notions même de public n'ont pas été définies au préalable. Ensuite car nous n'avons pas suffisamment affiné la méthode d'investigation, ni clairement établi une problématique pour tirer des conclusions, a fortiori sur le plan statistique. Mais surtout, car notre intention était, à l'inverse, d'ouvrir le champ de la diversité, des origines, des parcours et des ambitions des personnes participant à un processus de création en collectif. Rappelons aussi qu'il ne s'agissait pas d'une observation (d'œuvres) de création artistique, mais plus largement d'un processus

---

<sup>224</sup> En stage à la MPAA dans le cadre d'un stage de master 1 de management culturel en 2023

<sup>225</sup> C'est-à-dire les groupes accueillis à la MPAA ayant une pratique issue ou représentative d'un autre pays ou territoire dans le monde

<sup>226</sup> Représentatives d'une ou plusieurs disciplinaires

en mouvement, ou plutôt de considérer toute forme de collectif comme une création artistique, que ce soit dans le cadre d'une formation, de pratiques professionnelles et en amateur. Et enfin, car la première motivation à s'intéresser à la question des publics est venue de la perspective d'une enquête à la MPAA et que la question des publics s'est avérée comme une évidence tout au long de notre recherche.

Le cadre de cette enquête est à présent posé et sa conception a bien nourri les différents aspects et espaces de notre observation participante, à la MPAA<sup>227</sup>. Il lui appartient à présent de l'ajuster autant que de besoin, avec les coopérations fructueuses qui semblent se mettre en place, et au prestataire de s'en emparer pour la mettre en œuvre. Rendez-vous est pris pour en découvrir les résultats en septembre 2025 !

### **Enseignements de la formation « Où atterrir ? »**

Les entretiens ayant eu lieu en cours de formation, personne n'avait le recul nécessaire pour se rendre compte objectivement de l'ensemble des acquis de la formation, en particulier sur la capacité d'animer et transmettre le processus. L'exercice s'avère d'autant plus délicat que cette formation s'inscrit dans une période de transformations pour beaucoup de participants, dans des étapes et espaces de réflexion singuliers, avec des choix de concernements et des objectifs différents<sup>228</sup>, incertains, voire avec une absence de vision pour la suite. Une évaluation, la plus exhaustive et objective possible, a été réalisée pour S-Composition. Elle ne trouverait pas sa place ici, mais nous pouvons en partager quelques surprises et ouvertures qui ont particulièrement retenu notre attention.

Le fait que « *cette démarche "tête de pipe par tête de pipe" comme disait Bruno Latour, contribue à des relations plus ajustées, qui nous ajustent collectivement sur le nouveau régime climatique* », est une croyance et espoir bien ancrés. Le projet pilote en est la base et se nourrit de l'expérience du collectif lui-même<sup>229</sup> par ses propres expériences. La démarche peut également s'enrichir avec d'autres (chercheurs, musiciens, personnalités artistiques...), en poursuivant les mêmes objectifs (d'écoute, d'autonomie...), de manière à éviter qu'elle « *se fige sur l'expérience pilote* ».

La dimension d'empouvoirement au dispositif invite à proposer ce dispositif dans des lieux défavorisés, notamment pour qu'il y ait des profils plus diversifiés, ce qui amène à préciser si et comment il est plus accessible, ou pourrait l'être. S'il y a une part de réflexion individuelle dans le processus qui peut permettre de résoudre des difficultés, ce n'est pour autant pas un dispositif thérapeutique qui permettrait de « *résoudre un mal-être ou l'éco-anxiété ambiante un peu partout* ». Il y a dans ces deux questions de l'accessibilité une tension - entre exclusion et Care - et un enjeu constamment en jeu dans le processus.

---

<sup>227</sup> Tout comme à S-Composition et pour d'autres démarches de travail et de recherche

<sup>228</sup> D'essaimer le processus, créer un bourgeon...

<sup>229</sup> Comme de la première session en 2022 - 2023

La formation a répondu à un besoin d'imprégnation et de réflexion, par les fondements sous-jacents idéologiques et les pensées présentées, par l'aspect pragmatiste dans la manière de convoquer des théories et des pratiques artistiques dans une expérience sensible.

L'attention de l'équipe et la considération égalitaire dans la manière de la mettre en œuvre et l'animer finissent de convaincre de la proposition, du dispositif et de sa philosophie.

La méthodologie sur la relation entre la dimension corporelle<sup>230</sup> et les contenus théoriques interroge, faisant écho à une recherche, dans la mesure où l'échauffement est un travail intense et dense dans certains contextes<sup>231</sup>, mais inhabituel avec d'autres publics qui nécessitent une approche spécifique, une (re)connexion par les échauffements (et pas uniquement « bouger dans l'espace »), pour « *donner de l'épaisseur à une pensée* » et comprendre par l'expérience, ce qui demande du temps, des formes différentes et nouvelles (par exemple d'amener des élus sur un plateau plutôt qu'en réunion...).

L'observation oligoptique<sup>232</sup> a été une découverte et une surprise inspirante.

S'il existe des techniques similaires sur le plan artistique et politique, la conjonction du travail sur les boussoles et de l'engagement physique, corporel et artistique, ouvre de nouvelles pistes pour la recherche sociale, avec une imbrication entre enquête de terrain et recherche, en utilisant une nouvelle interface, avec une autre manière de regarder (soi, les autres, le monde). La possibilité d'une « participation consciente »<sup>233</sup> a été particulièrement appréciée par des personnes qui ont un parcours, une situation ou des choix de vie complexes ou difficiles<sup>234</sup>, mais pas pour d'autres<sup>235</sup>.

Nous nous sommes également interrogés sur les critères du changement susceptibles d'être envisagés pour « transformer l'essai » de cette formation, et voici deux pistes évoquées par les stagiaires parmi d'autres :

- L'engagement des personnes à partir des « symptômes » partagés, pour engager un mouvement à différents paliers (par exemple à l'échelle d'une ville), avec tous types d'activités au sein d'un collectif. La transformation de ce collectif en un mouvement plus global avec plus de temps et des étapes, sous forme de pépinières plantées dans une démarche à long terme,
- Plutôt que réfléchir sur le fait d'avoir atteint des objectifs de départs, réfléchir à ce que l'on a pu ralentir, avec des objectifs peut-être moins concrets, en se laissant du temps sur sa boussole, une supervision (et super vision) pour transmettre et créer un déplacement pour quelqu'un qui se sentirait sur sa propre position de départ.

---

<sup>230</sup> Toilette de l'acteur, utilisation de l'espace avec les boussoles...

<sup>231</sup> Par exemple École Jacques Lecoq, ENSATT/rue Blanche...

<sup>232</sup> Terme inventé par Bruno Latour qui désigne le procédé de voir, suivre au mieux, tracer précisément les mouvements et les trajectoires de quelques-uns des éléments (organisations, objets et actants) de la réalité du monde

<sup>233</sup> Le coût approximatif de la formation est indiqué aux participants qui sont invités à contribuer en fonction de ce qu'ils estiment et peuvent payer

<sup>234</sup> « *Un grand bonheur à découvrir et pouvoir faire le lien avec le processus de changement souhaité de vie professionnelle* »

<sup>235</sup> Pas nécessairement dans une situation plus confortable, qui n'auraient pas mobilisé leur crédit de formation pour cette formation si elles avaient mieux prêté attention et compris le principe

## **Point d'étape sur le chantier de l'évaluation des dispositifs de S-Composition**

Comme indiqué en introduction, la réflexion sur l'évaluation est un nouveau périmètre de travail pour S-Composition, envisagé comme un sujet de recherche sur l'ensemble des dispositifs, projets et actions du collectif. Bien évidemment, les questions des valeurs, de la progression et de l'évaluation sont présentes en permanence dans les processus de travail, de recherche et de création. Nous ne pouvons donc pas en faire un bilan, mais porter un regard et faire un « instantané » sur les échanges et réflexions partagés avec le collectif jusqu'à ce jour.

L'ambition, qui peut aussi être considérée comme un objectif, consiste à mettre en place un processus qui permette de procéder à une évaluation de l'utilité sociale à partir de ce que les parties prenantes identifient comme ce qu'apporte la structure ou le projet évalué, tel que le propose Hélène Duclos<sup>236</sup> : construire une vision collective et globale de l'unité sociale, de la structure, du sens de l'action et de son impact social qui va permettre d'établir un référentiel d'évaluation. Cette démarche a été pensée dans un contexte précis, en l'occurrence le chantier de S-Composition, mais il peut s'appliquer à toute autre structure, que ce soit pour une formation, une création collective, ou dans un processus de recherche et recherche-action. Il convient de l'adapter selon le contexte en considérant trois entrées ou approches :

### Les apprenants/participants, avec une appréhension :

- ⇒ Du positionnement (en amont) sur les acquis, les prérequis et la vision (de la personne comme de la structure qui porte) : pertinence de participer à l'action pour chaque partie prenante (Pourquoi celle-ci et pourquoi maintenant ?), parcours, compétences et savoirs acquis, motivations et aspirations, enjeux de méthodes et d'usages (professionnels et personnels), territoires d'exploration opérationnels et symboliques,
- ⇒ De l'évaluation continue - en cours de processus - sur les expérimentations, les principes et composantes, les outils de perception et de compréhension, les mises en situation et de l'évaluation finale par la personne, la structure et les parties prenantes (partenaires d'un projet, employeurs pour une formation professionnelle...), avec une évaluation/auto-évaluation individuelle et collective, des retours d'expériences, voire des mises en situation,
- ⇒ De l'évaluation à moyen et long terme (de 6 mois à 1 an ou plus), sur la mise en application et les bénéfices constatés, l'évolution des compétences et des usages (méthodologiques, utilitaires et philosophiques) sur le terrain, dans la sphère professionnelle et/ou personnelle et dans l'environnement (par exemple en termes de réseaux).

---

<sup>236</sup> *Et si l'évaluation était un outil de développement des droits culturels ?* dans *Droits culturels, les comprendre, les mettre en œuvre*, l'Attribut

### Les formateurs/animateurs/médiateurs<sup>237</sup> en matière de :

- ⇒ Compétences, parcours et formation (complémentaires) à suivre (via un plan de développement des compétences, le compte CPF...),
- ⇒ Intervention(s), sur la préparation, la mise en œuvre et l'évaluation de l'intervention : formalisation des supports et appropriation/transmission des consignes, les acquis mobilisés, les difficultés rencontrées et les améliorations possibles,
- ⇒ Avec une co-évaluation par la structure (RH) et les partenaires, commanditaires et prestataires ou sous-traitants (le cas échéant),
- ⇒ Veille et formation professionnelle : sur les pratiques, les esthétiques, les métiers, les secteurs, les cadres administratifs, les pédagogies...

### La structure porteuse :

Il s'agit ici de celle qui porte le projet et de tout autre partenaire : processus à l'œuvre (organigramme, protocoles - tels que chartes, guides, règlements...) et critères, méthodes (étapes, formalisation, transmission...) et outils de gestion et de suivi (modèles, formulaires, tableaux de bord, supports<sup>238</sup>). L'intention n'étant pas d'alourdir les procédures, mais « d'investir du temps pour en gagner ensuite » par un processus réflexif qui clarifie le sens de l'action et en faciliter la compréhension et la vision (pour soi comme pour les autres).

### **Processus de certification des compétences**

Comme pour le chantier sur l'évaluation, il n'est pas possible de procéder à un bilan, d'autant que la certification des compétences est un processus complexe, qui nécessite du temps (de trois mois à trois ans, voire davantage) et que cela nécessite un travail minutieux d'identification, de description (familière à S-Composition !), de formulation et de mises en situation concrètes de pratique pour être en phase avec les besoins identifiés sur le terrain.

En outre, la certification vise bien la finalité et pas le parcours (de pratique ou de formation) sur lequel la certification va évidemment se baser, mais la forme de l'évaluation sera différente, ou du moins différenciée. Par ailleurs, comme pour le permis de conduire (et en fin de compte tout diplôme), si la compétence doit être acquise et qu'ainsi la personne doit être en mesure de mettre en œuvre l'ensemble d'un référentiel, cela ne veut dire qu'elle maîtrise pleinement l'ensemble des situations et mises en application de ce référentiel, c'est une évidence ! Mais il/elle doit pouvoir mobiliser sa/ses compétences pour répondre à toute situation rencontrée et pas forcément de porter seul/e l'ensemble du processus, donc y compris en ayant recours à d'autres personnes (compétences bien sûr !).

---

<sup>237</sup> Y compris les équipes administratives, techniques et pédagogiques

<sup>238</sup> Voir les propositions de modèles en annexes 3.6 à 3.10 de la page 96 à la page 102

À titre d'exemple voici quelques questions<sup>239</sup> qui peuvent se poser avant de pouvoir tracer la base structurelle d'un référentiel de compétences et que nous avons en partie traversé à propos des dispositifs de S-Composition :

De quel périmètre de pratique et de métier(s) s'agit-il ? Relève-t-il de pratiques en amateurs (qui peuvent disposer de financements spécifiques<sup>240</sup>) ou professionnelles (accessibles via le CPF, les OPCO, mais aussi l'employeur qui a une obligation de former ses salariés) ? L'enjeu est-il de certifier la ou les compétences acquises pour l'appliquer personnellement, ou dans une fonction ou mission de transmission (ce qui change la manière de définir la mise en œuvre des compétences dans la pratique et peut amener à la conception de certifications distinctes) ? La compétence est-elle « globale », c'est à dire transversale à l'exercice d'un ou plusieurs métiers (relevant dans ce cas du Répertoire Spécifique), ou est-ce pour exercer un métier (qui relève alors du RNCP), le cas échéant avec des « blocs » de compétences ? Y a-t-il un niveau minimal de « recevabilité » pour attester (certifier) de l'acquisition des compétences ?

Le processus d'élaboration et de validation du référentiel sera différent pour un titre de métier<sup>241</sup> et pour une compétence transversale<sup>242</sup>, mais les étapes sont similaires dans les deux cas :

- Constitution d'un « comité » de certification (avec des professionnels en interne, des experts associés sur le secteur concerné, de la formation, d'organisations professionnelles, institutions...),
- Étapes et phase de discussion et d'échange sur le projet de certification (réunions internes, journée professionnelles...),
- Séminaire(s) d'expérimentation(s) pour une mise en situation avec un/des groupe/s « cibles » afin de confronter sa propre vision à la réalité de terrain et ajuster le référentiel de compétences si/autant que de besoin,
- Enquêter auprès de personnes et structures (employeurs, financeurs, partenaires, personnes...) pour vérifier (et justifier auprès de France Compétences) des besoins identifiés et de l'employabilité des personnes certifiées,
- Finalisation et dépôt d'une demande d'enregistrement sur la plateforme de France Compétences (pour les compétences professionnelles) ou auprès des autorités compétences (ministères de tutelles et fédérations pour le secteur culturel).

---

<sup>239</sup> Avec un support à titre d'exemple en annexe 3.11 page 130

<sup>240</sup> Tels que le Fonds de développement de la vie associative (FDVA) au niveau national pour les fédérations et local pour les organisations : <https://www.associations.gouv.fr/FDVA.html>, le dispositif « danse en amateur et répertoire » du CND : <https://www.cnd.fr/fr/section/77-danse-en-amateur-et-repertoire>

<sup>241</sup> Qui nécessite d'avoir au moins trois promotions de personnes formées et certifiées pour le RNCP

<sup>242</sup> Dont l'élaboration nécessite un travail de plusieurs mois

## **Réflexions croisées**

### **La farandole des publics**

La qualification des bénéficiaires dans le cadre de cette recherche ne peut être que partielle et subjective. D'abord car les notions même de public n'ont pas été définies. Ensuite car nous n'avons pas suffisamment précisé la méthode d'investigation, ni clairement formulé de problématique pour tirer des conclusions d'un point de vue qualitatif, et d'aucune manière sur le plan statistique. Mais surtout, car notre intention était, à l'inverse, d'ouvrir le champ de la diversité, des origines, des parcours et des ambitions des personnes participant à un processus de création en collectif. Rappelons aussi qu'il ne s'agissait pas d'une observation du processus de création d'œuvres artistiques, mais plus largement d'un processus, par essence en mouvement. Notre ambition est de considérer toute forme de collectif comme une création artistique, que ce soit dans le cadre d'une formation, de pratiques professionnelles et en amateur. Et enfin, car la première motivation à approcher la question des publics est venue de la perspective d'une enquête à la MPAA qui a suscité notre intérêt pour en tracer le cahier des charges. C'est ainsi devenu une question évidente et récurrente tout au long de notre recherche.

### **Prendre le temps**

La résidence de création à Sevran montre bien à quel point il est délicat et essentiel de porter un regard, non seulement sur la qualité des projets d'Éducation artistique et culturelle, mais aussi sur ce qu'ils produisent, au-delà des appréciations sur la restitution, en termes de compétences et de développement de la personne. Cela passe, bien évidemment, par l'expérience et la continuité des pratiques tout au long de la vie. On constate à quel point la diversité (des formes, des parties prenantes, des esthétiques, des médiums...) dans le processus de création en collectif sont des éléments importants. L'on voit bien également à quel point ces expériences sont déterminantes dans les étapes de la vie. Mais l'on constate également que la question du lien entre les différentes formes d'expériences (personnelles, professionnelles, familiales, spirituelles, artistiques...) et les phases d'existence (dans l'enfance, à l'adolescence, dans la vie d'adulte, de la personne âgée...) ne se pose pas spontanément ou très peu, créant des ruptures de parcours, alors qu'elle a un impact permanent et par réciprocité sur toute situation vécue au cours de la vie, et pas nécessairement ni uniquement à court terme.

### **Réflexion et réflexivité**

Il y a souvent une réaction quasi épidermique dès lors que l'on évoque l'évaluation. Il est pourtant essentiel, si ce n'est à chaque instant du moins régulièrement, de se demander à quoi sert une action entreprise, quel sera son effet et quels bénéfices on peut en retirer. Si c'est une

évidence pour le secteur de la formation professionnelle, d'une part, et du point de vue de l'institution éducative, pour ce qui concerne l'Éducation artistique et culturelle d'autre part, il n'en va pas de même de façon naturelle pour le monde de la création artistique. Les questions de valorisation et de transmission sont clivantes, y compris dans des démarches volontaires. Elles nécessitent peut-être un travail sémantique et d'appropriation voire de renouvellement du langage, y compris dans la formation initiale. Par exemple, pour revenir sur un enjeu et un débat récurrent à propos des enseignements artistiques, se demander pourquoi on vient au conservatoire (autant les enseignants que les apprenants) et ce que l'on y fait, comme ce que l'on peut en faire (ailleurs, autrement, après), en quoi l'apprentissage d'une pratique (de danse, musique, théâtre, cirque...) peut apporter ou aider d'autres manières d'être et de faire ?...

De fait, l'évaluation nécessite de l'anticipation et du temps pour traiter ces questions de façon pragmatique et efficiente. Elle ne peut se penser juste avec une (bonne) intention de départ et une course contre la montre au moment de terminer un projet pour le pérenniser ou renouveler une subvention. Elle demande un processus longitudinal de miroir et de jumelles, pour un double effet de regard minutieux et distant, rétrospectif et prospectif pour les parties prenantes, acteurs engagés dans la production (d'idées, de projets ou dispositifs) et publics de tous profils.

### **Complexité et complémentarité**

Le regard porté sur les équipes de la MPAA et les collectifs qu'elle accueille, comme sur le collectif constitué par les stagiaires de la formation *Où atterrir ?* (parmi d'autres d'exemples) montrent bien à quel point il y a de concordances, de convergences et aussi de singularités (plutôt que de divergences) entre les parcours de pratiques et les savoirs et compétences mobilisés au quotidien, sans filtre entre les sphères d'application.

## II. Perspectives et retombées

« Tant que l'art sera le salon de beauté de la civilisation, ni l'art, ni la civilisation ne seront en sûreté »

John Dewey, *L'art comme expérience*<sup>243</sup>

« Mille regrets... »<sup>244</sup>

Une quantité non négligeable, et même une masse importante, des données collectées n'a pas été traitée et mise à profit de cette recherche. La faute principale en revient sans doute au chercheur lui-même, avec son habitude de faire des connections et tisser des liens incessamment entre une chose et l'autre (ce qui n'empêche pas leur pertinence) et sa volonté de tout embrasser, y compris nombre de personnes rencontrées ces derniers mois, pour leur témoigner de sa reconnaissance !

Les entretiens avec les membres du collectif S-Composition et de nombreuses discussions informelles avec les membres de l'équipe de la MPAA ont été à peine suggérés en filigrane et ceux avec des partenaires proches ou « complices » des structures d'accueil<sup>245</sup> constituent des témoignages éclairants, ici mis de côté, mais méritent amplement d'être partagés. De même, certains dispositifs et processus de création en collectif sont suggérés tantôt<sup>246</sup>, alors qu'ils témoignent d'une créativité, de méthodes et de démarches collectives extra ordinaires en concordance parfaite à notre sujet. Les différentes rencontres professionnelles qui ont jalonné ces six mois ont aussi été sources de points de vue, théories et expériences éclairantes<sup>247</sup>, dont l'on ne goute qu'indirectement quelques effluves...

---

<sup>243</sup> Édition Essais Folio 2021, page 548

<sup>244</sup> En référence à une magnifique et douce chanson polyphonique de la Renaissance, dont le texte a été mis en musique par plusieurs compositeurs, et surtout Josquin des Prés

<sup>245</sup> En particulier François Rancillac rencontré au titre du dispositif TR.I.P. mené à la MPAA depuis plusieurs années, Valérie Philippin chanteuse lyrique aux mille talents engagée dans la création contemporaine, improvisatrice, compositrice et autrice, Herman Delikayan chargé de médiation au Théâtre Berthelot de Montreuil au sujet des collaborations menées de longue date avec la MPAA, RiM, autrice prolifique et inclassable, compositrice, interprète, slameuse, rencontrée lors d'un atelier d'écriture à la MPAA/Saint-Blaise, Jana Klein et Stéphane Schoukroun qui mènent différents projets de création au sein de la compagnie (S)-vrai sur la thématique du couple avec de nombreux projets participatifs...

<sup>246</sup> Notamment :

- La Pédagogie de la création partagée, l'un des quatre dispositifs de S-Composition qui n'a pas été approfondi, dont les « briques » assemblées sont le carburant d'une démarche emblématique du processus de création en collectif
- Le projet européen *Geopathy and Democracy* qui, s'il a été concentré sur une courte période du stage, n'en a pas moins été intense et instructif
- *Pimper l'invisible*, un jeu de carte ludique interactif conçu par Perrine et Olivier du Collectif Impatience avec trois séries de cartes (pour le démarrage, la pause et la fin des séances), permettant dépasser le cadre de la répétition et favoriser l'interconnaissance au sein du collectif, mais aussi la médiation entre les équipes d'accueil de la MPAA et les collectifs (disponible dans chaque site de la MPAA dès la rentrée et sans doute bientôt pour tout collectif désireux d'y jouer !)

<sup>247</sup> Dont voici le calendrier dans un ordre chronologique, et dont nous avons réalisé un compte-rendu pour chacune d'entre elles :

## **Petit passage en revue de la Revue !**

Mais point de nostalgie et, en écho à la liesse qu'ont su déployer les Jeux olympiques de Paris 2024, qui nous ont accompagné dans cette phase de rédaction, et à l'instar des souvenirs de revues remémorés par Lady Gaga avec Zizi Jeanmaire, Joséphine Baker ou Mistinguett, revenons un instant sur le menu du « *Festin des Dieux de l'Olympe* » et passons donc en revue les phases successives du processus de création en collectif que nous avons traversé, afin de voir ce que nous pouvons en retenir.

### **Du théâtre des opérations au champ de bataille : l'environnement**

Les processus de création en collectif inventent de nouveaux modes de transmission, faisant écho aux objectifs des droits culturels qui entendent encrer un travail collectif au cœur de l'action publique, sans pour autant porter atteinte à la liberté de création.

Le passage de la notion de publics au profit de celles d'usagers et de parties prenantes modifie la fonction même de la médiation institutionnelle, dont la tendance était la production d'un discours qui différencie le public visé, dans le but de délivrer des clés d'interprétation des œuvres.

Comment concevoir une médiation pour une œuvre pas encore écrite, à peine pensée ? L'institution, poussée aux limites de sa raison d'être, est contrainte à la créativité, à aménager des espaces réels pour la rencontre entre les artistes et les créateurs, des espaces réflexifs pour penser à plusieurs, ne pas imposer la restitution des œuvres dans le format des modalités de présentation de leurs auteurs. Elle est appelée à une volonté paradoxale d'effondrement des savoirs et des discours dominants, pour faire place et preuve d'hospitalité envers le non spécialiste, rarement considéré comme légitime à faire entendre sa voix. Peut-il véritablement devenir expert ? Quel type d'objectivité peut-il produire quand il convoque des (non spécialistes) locaux disqualifiés, non légitimés ?

La pratique appelle la pratique, le parcours s'entrecroise avec lui-même dans l'alternance des projets structurels et personnels en mouvement permanent. Mais quelle évaluation peut-on

- 
- Le *Forum des pratiques artistiques en amateur organisé par la ville de Nantes pour présenter un diagnostic partagé sur les pratiques artistiques amateurs à Nantes dans la perspective d'un plan de pratiques artistiques amateurs* le 23 février <https://x.com/nantesfr/status/1761071003780649068>
  - La restitution de l'enquête sur « *Les chœurs amateurs et leurs chef-fes en France* » menée par plusieurs organisations françaises présentée au CESE le 22 mars <https://artchoral.org/les-choeurs-amateurs-et-leurs-chef%C2%B7fesen-france-regard-sur-la-pratique-artistique-de-35-millions-de-francais>
  - La rencontre-débat Pégase autour de la recherche-évaluation sur la généralisation de l'éducation artistique et culturelle à l'école menée pendant 5 ans des établissements de l'académie de Versailles, à la Gaîté Lyrique le 3 avril <https://www.fondationcarasso.org/les-projets/pegase-programme-experimental-de-generalisation-des-arts-a-lecole>
  - Le 25<sup>e</sup> congrès de la Fédération Nationale des Collectivités pour la Culture les 11 et 12 avril au théâtre Joliette à Marseille <https://www.fncc.fr/congres-de-la-fncc-2024>
  - La rencontre « *Inclusion de l'accessibilité à la participation* » organisée par le CNCA (une occasion de revoir des collègues de l'Inseac) le 17 mai au Sénat <https://cnca-morlaix.fr/programmes/inclusion-de-laccessibilite-a-la-participation-2>

en faire et sur quels critères qui respectent et n'entravent pas cet engagement, dont l'intention reste la valorisation et sans tomber dans les écueils de la performance ?

Quels échos l'énergie et les injonctions structurelles trouvent-elles dans les processus de création en collectif et auprès des personnes qui les mettent en œuvre ?

### **De la partition à la carte d'état-major : le processus**

Le processus de création en collectif relève et révèle une alchimie dans l'interaction entre une entité (le groupe) avec ses composantes (les membres) et son environnement (matériel, humain et physique), prenant en compte, de façon consciente ou non, les cultures originales et originelles innées et acquises (traditions, héritages et habitudes institutionnels, pratiques locales et déterritorialisées). Le principe rejoint ce que John Dewey appelle « la contribution humaine »<sup>248</sup>, comme la somme d'interactions entre sujet et objet, où les éléments du monde physique et social se modifient avec le contexte dans lequel ils s'inscrivent. Comme ici, l'art y est convoqué pour construire la personnalité, dans une approche décloisonnée de l'expérience perceptive du désir et de la pensée par la pratique, avec un (ré)ajustement constant (par la répétition, l'innovation créatrice ou induite de la pensée...) dans l'action du collectif.

L'expérience est avant tout interne au collectif (sans un auditoire spécifiquement identifié, présent ou convoqué), égoïste et égotique, mais sans exclusive dans le partage formel (par exemple au travers de la restitution ou la représentation publique) ou informel (par exemple dans les récits et l'expression des émotions auprès de l'entourage) du plaisir de la pratique et de son partage avec d'autres au sein du collectif.

Le rituel de la répétition fait tomber les barrières et réifie une forme de communication universelle et libre au travers d'une célébration partagée par l'art, comme récompense des efforts fournis dans l'espace privilégié de la pratique, de la communauté constituée par le collectif.

La diversité des savoirs convoqués, des modes opératoires, des relations établies égrenées ici invitent à une analyse plus profonde de ce qui les sous-tend, afin de vérifier et valider, le cas échéant, une esquisse de typologie. Celle-ci peut difficilement être isolée du contexte (l'environnement et les parcours), des parties prenantes (les « bénéficiaires ») et d'une cartographie des compétences mobilisées par tous et chacun. La parcelle de terrain qui a été débroussaillé offre de vastes étendues de pratiques restant à défricher et déchiffrer.

### **De la toilette de l'acteur à l'itinéraire de santé : le parcours**

Segmentés ou linéaires, les parcours que nous avons croisés, dont nous avons découvert les étapes et apprécié les trajectoires, sont tous d'une grande richesse ! Tantôt évidents et tout tracés, voire prémédités, tantôt chaotiques, jalonnés de détours et semés d'embûches (matérielles, symboliques, affectives...). Ils racontent des épisodes, des épopées ou des vies

---

<sup>248</sup> John Dewey, *L'art comme expérience*, Chapitre XI, pages 401 à 440 - 2010

entières, avec générosité et délices. Pleins de découvertes inattendues, de surprises salvatrices ou handicapantes, de déconvenues et d'initiation, de joie et de pudeur, ils suscitent l'empathie et la compassion, mais aussi le désir irrésistible de les connaître davantage, les vivre et les confronter.

Mais les repères manquent pour en dresser un portrait généalogique et pragmatique, pour les valoriser et les améliorer, car ils sont, pour une part (celle des pratiques en amateur) peu lisibles, reconnus et pris en compte dans les politiques publiques et, pour une autre part (celle qui relèvent de dispositifs « hors norme » comme à S-Composition), marginalisés, autant d'eux-mêmes par militance et par choix, que par inquiétude du point de vue des institutions et des pouvoirs publics.

Plus précisément, entre la voie « royale » des enseignements artistiques après les parcours scolaires (de l'école et à présent la crèche jusqu'à l'enseignement supérieur) le jeune citoyen entrant dans la vie active (de plus en plus tard) a bien des difficultés à identifier ce qu'il peut faire, comment et où, en dehors de gagner sa vie. C'est tout juste si les questions de vie familiale et sociale se posent passé la trentaine (alors qu'il y a quelques lustres on « entrait dans la vie active » dès la majorité), mais les désirs, de pratiques artistiques et culturelles en particulier, sont rarement mis en première ligne et considérés dans les choix de vie.

De nombreuses propositions complémentaires ou alternatives ont vu le jour depuis quelques années, par exemple des académies, des écoles de jeunes (spectateurs / acteurs / danseurs...) ou concours visant la reconnaissance et l'insertion (inclusion ou réinsertion) de (jeunes) talents, par exemple le Concours d'éloquence initié en 2023 et bien d'autres...

Mais de nombreuses questions restent ouvertes : Quelle est l'accessibilité de ces actions, en termes de handicap, mais aussi plus largement de conceptions universelles ? Qui en bénéficie et, au-delà des quartiers prioritaires de la ville pour lesquels des dispositifs ont été déployés ces dernières années, comment les communautés les plus isolées et défavorisées en bénéficient-elles ? Mais surtout, comment les attentes, besoins et expressions de mécontentements, sont pris en compte dans les politiques publiques et par le législateur ? Et « à l'autre bout de la chaîne » pour ainsi dire, comment l'implication de nombreuses collectivités dans des politiques publiques, des projets et processus davantage participatifs (comme s'en font l'écho Culture•Co<sup>249</sup> et les éditions de l'Attribut<sup>250</sup> parmi d'autres) trouvent-ils écho auprès des citoyens, habitants et électeurs ? Quels processus coopératifs et collaboratifs, tels que ceux portés par l'UFISC<sup>251</sup>, sont mis en œuvre avec l'ensemble des parties prenantes ? En d'autres termes, comment les droits culturels tels qu'ils sont déployés notamment par Réseau culture 21 sur le champ des politiques publiques<sup>252</sup> sont-ils concrètement mis en œuvre de part et d'autre ?

---

<sup>249</sup> Notamment avec le LUCA, Laboratoire d'usages Culture(s) – Arts – Société : <https://www.culture-co.fr/passer-a-l'action>

<sup>250</sup> Avec des publications périodiques plus que recommandables (Dard Dard, Nectart, Panart), qui a récemment organisé « La bascule » à l'occasion de ses 20 ans <https://editions-attribut.com/20-ans> et dont notre bibliographie est assez significative à défaut d'être représentative : <https://editions-attribut.com>

<sup>251</sup> Union des fédérations d'intervention du secteur culturel : <https://www.ufisc.org>

<sup>252</sup> <https://reseauculture21.fr>

## Des spectateurs aux troupes : les publics

Le changement sémantique de la nouvelle dénomination par l'INSEE des catégories socioprofessionnelles (CSP) en « professions et catégories socioprofessionnelles » (PCS) renforce la place de la professionnalité avant celle de la socialité des personnes, ce qui pose un véritable problème, car cela induit que la qualification des personnes en matière économique s'opère d'abord par le prisme des métiers et ensuite par celui du contexte dans lequel ils se situent. Si les pratiques observées dans les collectifs font état d'une diversité de profils, et des fois la revendique, notre constat confirme, en l'état, qu'une majorité de praticiens et participants sont issus de milieux sociaux des classes moyennes, voire élevées. Nous ne disposons d'aucune donnée tangible sur ce point, mais les déclarations individuelles ou au titre d'un collectif montrent bien cette tendance (que pourra confirmer ou infirmer l'enquête des publics de la MPAA). Plus précisément, la musique chorale semble plus accessible, d'une part car la voix est un instrument dont dispose (presque) tous les êtres humains, utilisé dès le premier « cri » de la naissance jusqu'au rôle de l'agonie et, d'autre part, car c'est une pratique où sortir de chez soi (et de l'isolement) et les répétitions sont prétexte à la rencontre, à l'amusement et à la socialisation. La musique instrumentale semble tout aussi ouverte à tous, si ce n'est qu'une partie des musiciens passent par un apprentissage longtemps (toujours ?) réservé à une élite, ou expriment les difficultés que représente la pratique sans une maîtrise à minima de la technique de l'instrument.

Nous n'avons pas suffisamment rencontré de danseurs pour proposer une ou des hypothèses. Est-ce le signe d'une pratique plus repliée sur son domaine et son milieu (constat que nous avons pu faire en tant qu'interprète), une pratique plus intime car corporelle ? Ou un secteur moins et plus récemment structuré <sup>253</sup>, davantage contrôlé<sup>254</sup> et en « équilibre » (le point essentiel du danseur !) entre une pratique artistique et une pratique sportive, ou un domaine qui s'est émancipé, au moins en partie, de l'académisme avec la danse contemporaine, la reconnaissance progressive du hip-hop parmi d'autres esthétiques ? Nous avons en revanche rencontré suffisamment de comédiens et comédiennes pour noter que le théâtre est une pratique souvent issue d'expériences à l'Université, même si ce n'est pas un passage

---

<sup>253</sup> Les fédérations sont bien moins nombreuses et reconnues :

- La seule fédération de pratique artistique couvrant historiquement les danses classique, jazz et contemporaine est la Fédération Française de Danse (FFDanse), peu reconnue tant qu'elle avait principalement le soutien du ministère de la Culture, se développe en tant que Projet Sportif Fédéral (PSF), du fait que le Breaking et la Breakdance sont devenues des disciplines olympiques <https://www.ffdanse.fr>,
- Les fédérations de danses sportives, plus nombreuses, sont principalement axées sur le cadre juridique et administratif, avec un modèle économique plus structuré et orienté vers les services (licences de pratique, assurance responsabilité corporelle...) : Fédération des Sports de Danse de France et danses de loisir (FSD) <https://fededanse.fr>, France danse fédération (FDF) <https://francedansefederation.fr>
- Les réseaux de centres chorographiques, plus récemment organisés en réseau (et créés par le ministère de la Culture) que les lieux de théâtre : ACCN <https://accn.fr> et Association des Centres de développement chorégraphique nationaux <https://www.a-cdcn.fr>

<sup>254</sup> Le Diplôme d'État (DE) est obligatoire pour enseigner la danse, alors qu'il ne l'est pas pour les autres disciplines artistiques et l'assurance est rendue obligatoire du fait que la danse soit considérée comme un sport par le ministère des Sports

systematique pour les étudiants, et si la concurrence et les rythmes intenses (parfois effrénés) des études supérieures ne facilitent pas la préservation d'espaces de pratique. Par ailleurs, le théâtre universitaire relève pleinement des arts de la scène qui le laissent trop souvent de côté. Si l'on regarde les cinquante dernières années, la génération des militants des années 1960 a tenté d'utiliser le théâtre pour renouveler la pédagogie des études littéraires et, plus largement, des universités, tandis que celle des années 1990 s'est appuyée sur la massification de l'enseignement supérieur et la multiplication des équipements universitaires pour promouvoir le développement culturel. Le réseau A+U+C<sup>255</sup>, créé à l'époque est, aujourd'hui encore, le fer de lance de l'action culturelle des universités, sans oublier les fédérations d'éducation populaire<sup>256</sup> où le théâtre a été l'une des pratiques artistiques de prédilection (Fabiani 2008)<sup>257</sup>, ni d'autres initiatives en faveur des pratiques théâtrales<sup>258</sup>.

Nous devons toutefois y regarder de plus près, ou plutôt un peu plus loin, c'est-à-dire observer les graines semées au cours du parcours scolaire et les fruits qu'elles donnent de quelques mois à plusieurs années, voire décennies après. Il faut bien le dire, le champ de la recherche en la matière est plutôt en jachère, alors qu'il est essentiel pour comprendre et mesurer l'impact à moyen et long terme de l'Éducation artistique et culturelle et pour étayer - si besoin en est - deux contributions (ou plutôt contributeurs) qui nous semblent fondamentales.

### **Des talents aux galons : les savoirs et les compétences**

Comme pour les quatre thématiques précédentes, les témoignages de savoir et compétences sont riches d'enseignements :

Tant sur l'ingénuité, l'imagination et la créativité (puisqu'il s'agit bien et d'abord de cela) dont chacun fait preuve au sein des collectifs, que sur les périmètres et la qualité des méthodes, outils et processus convoqués, inventés et mis en œuvre, de façon plutôt magistrale vu les « *moyens du bord* » dont beaucoup de collectifs disposent.

Mais là aussi, tout n'est pas si simple qu'il y paraît : le torchon brûle (depuis toujours ?) entre évaluation quantitative et qualitative, entre tenants de l'académisme et de l'excellence (pour ne pas parler de l'exception culturelle) face à la liberté de créer belle et bien inscrite dans les lois de la République, entre la certification à tous crins (trop « bureaucratique » comme certains le disent) face aux droits humains fondamentaux...

La liste des oppositions, confrontations et controverses peut être longue. L'essentiel n'est pas de la rendre exhaustive, mais plutôt de réfléchir à des modes de concertation, des perspectives de collaboration et des terrains de recherche complémentaires.

---

<sup>255</sup> Art + Université + Culture (A+U+C) est le réseau national de l'action culturelle dans les établissements d'enseignement supérieur et de la recherche. A+U+C fédère les services culturels, de culture scientifique et technique et les acteurs de la politique culturelle de plus de soixante établissements d'enseignement supérieur et écoles supérieures, assure une interface avec ses partenaires pour contribuer aux réflexions et à la rédaction de textes ministériels et interministériels : <https://www.auc.asso.fr>

<sup>256</sup> Dont la FNCTA, la ligue de l'enseignement...

<sup>257</sup> Jean-Louis Fabiani : *L'Éducation populaire et le théâtre. Le public d'Avignon en action* - 2008

<sup>258</sup> Par exemple Universités Populaires du Théâtre créé en 2012

### III. Continuité de la recherche

#### **« Et maintenant, que vais-je faire... », ou comment continuer ?**

Les politiques culturelles et d'Éducation artistique et culturelles se doivent d'intégrer cette double adresse et un langage commun d'accession à une participation réellement autonome à la vie culturelle.

La charte de l'EAC est une première étape pour permettre à l'enfant, puis l'adolescent et l'adulte, de partager cette nécessité, non seulement de découvrir et d'aller à la rencontre des œuvres et des artistes, qui serait quelque chose d'extérieur à soi, mais aussi d'incarner pleinement le fait et le faire de l'œuvre. Autrement dit, le processus de création lui-même et toutes les interactions que cela implique avec l'environnement. Ainsi, par une pratique à partir de soi, la personne peut avoir une participation active à la diversité des expressions et des représentations du monde, dont certaines peuvent être familières ou éloignées.

Il n'y a, dans ce cas, plus de rapport d'éducation, mais des intentionnalités de pair à pair, où chacun peut apprendre de l'autre et tout au long de la vie, dans une interaction et la porosité avec les différentes sphères de la vie, que nous ne listerons pas afin de ne pas être restrictif.

Cette perspective nécessite sans doute une révision, ou du moins une relecture des parcours d'Éducation artistique et culturelle à l'aune des droits culturels inscrit dans les lois, au moment même où la charte de l'EAC a vu le jour. Ceci amène inévitablement à une réflexion (à défaut d'une révision) sur les missions du ministère de la Culture, dans leur vision malrucienne de la décentralisation culturelle pour rendre accessible en partant de l'expression artistique des personnes elles-mêmes. Cette affaire touche l'ensemble de la société et à la manière dont chacun prend part au projet de vivre ensemble de notre démocratie, indissociable du bien commun au service de l'intérêt général, que ce soit dans un champ artistique, culturel, éducatif, social, économique, de la santé, de l'aménagement du territoire de la transition écologique ... pour permettre une participation pleine et entière à la vie culturelle et sociale, avec toutes les compétences relevant de ces domaines, mais aussi de tout ce qu'elles peuvent apporter dans d'autres domaines, sphères, territoires et modes de développement humain.

#### **« Que reste-t-il de nos amours... », ou comment agir ?**

C'est pourquoi notre projet est de procéder à une nouvelle étape de recherche qui pourrait s'intituler « *EAC : que reste-t-il de nos amours, ou comment les pratiques artistiques et culturelles construisent un parcours de citoyen tout au long de la vie ?* ». L'objectif consiste à procéder à une évaluation rétrospective des bienfaits (et écueils) de l'Éducation artistique et culturelle tout au long de la vie, pouvant alimenter et éclairer la recherche et l'élaboration des politiques publiques.

Cette ambition, nécessite de procéder à une exploration à rebours minutieuse de ce qui

construit un adulte dans son parcours artistique, culturel, social, moral, physique, physique et psychique, par une observation que nous souhaitons développer.

À cet effet, nous nous inspirons notamment de la contribution d'Émilie Flon<sup>259</sup> à propos des travaux de Carlo Ginzburg<sup>260</sup> sur le paradigme indiciaire<sup>261</sup>. Ce dernier, qui réunit, selon lui, l'archéologie, la géologie, l'astronomie, l'histoire, la psychanalyse, mais aussi la médecine, la géologie, l'astronomie physique et la paléontologie, est éclairant : ces disciplines ont « *la capacité de faire des prophéties rétrospectives. [...] Quand on ne peut pas reproduire les causes, il ne reste plus qu'à les inférer à partir des effets* ». Ces sciences raisonnent par abduction : « *elles consistent à produire une interprétation des causes de la réalité à partir des traces ou d'indices* ». Ces disciplines scientifiques, mais aussi certaines méthodes interprétatives des œuvres d'art, ou la capacité déductive des détectives, ont comme point commun de s'appuyer sur des indices, c'est-à-dire des traces, même infinitésimales, afin de saisir une réalité plus profonde, impossible à atteindre autrement. Le noyau de ce paradigme indiciaire est donc que « *si la réalité est opaque, des zones privilégiées existent - traces, indices - qui permettent de la déchiffrer* ».

## **Le Triumvirat du processus de création en collectif**

Ainsi, la suite de cette recherche, telle que nous pouvons l'imaginer, pourrait se présenter en trois axes prioritaires :

- L'évaluation longitudinale des effets de l'Éducation artistique et culturelle,
- L'inscription de parcours d'éducation artistique et culturelle tout au long de la vie dans les politiques publiques (non plus comme un domaine ou secteur, celui de « l'EAC », mais comme processus vital),
- Un examen de l'Éducation artistique et culturelle à l'aune des droits culturels.

## **L'évaluation de l'Éducation artistique et culturelle**

L'évaluation de l'Éducation artistique et culturelle est principalement opérée sur la réalisation de projets du point de vue des organismes impliqués (établissements et Éducation nationale, opérateurs culturels et collectivités territoriales, structures culturelles et compagnies artistiques) et du point de vue des personnes qui apportent leur concours et compétences

---

<sup>259</sup> Dans son ouvrage *Les mises en scène du patrimoine : savoir, fiction et médiation* (pages 104 et suivantes)

<sup>260</sup> Carlo Ginzburg, docteur en philosophie à l'université de Pise où il a enseigné, éminent représentant de la microhistoire, professeur d'histoire moderne à l'université de Bologne, puis enseignant à l'université de Californie (États-Unis). Il est également historien de l'art et s'est notamment intéressé à la sorcellerie et à sa répression à la fin du Moyen Âge.

<sup>261</sup> Pensée qui consiste à formuler des jugements sur l'homme et la société à partir de symptômes et d'indices pour sortir des impasses de l'opposition entre rationalisme et irrationalisme. Ginzburg s'appuie sur une méthode attributionniste mise au point par l'artiste et politicien Giovanni Morelli entre 1874 et 1876, pour attribuer une toile à un peintre sans commettre d'erreur par ce qui représente sa signature en termes de détails picturaux : de nombreux détails (tels que oreilles, ongles, orteils...) permettent par comparaison et logique, d'identifier un auteur.

(artistes, enseignants, artistes intervenants...). L'évaluation de l'impact de l'Éducation artistique et culturelle pour les bénéficiaires, et en priorité les élèves, est quant à elle peu explorée, en dehors de la satisfaction dont ils peuvent témoigner lors des restitutions auxquelles ils assistent ou participent (ateliers, spectacles, expositions...).

Si des évaluations à court et moyen termes sont à l'œuvre (par exemple avec le Living Lab de l'Inseac pour les élèves de la ville de Guingamp<sup>262</sup>, l'enquête sur la politique nationale d'EAC menée conjointement par la Cour des comptes et l'Inseac (en cours<sup>263</sup>), ou plus largement avec le référentiel du label 100 % EAC<sup>264</sup>, les travaux du DEPS sur le pass Culture<sup>265</sup>...), il n'y a pas, à ce jour, d'évaluation sur le long terme reposant sur un dispositif scientifique permettant d'identifier les apports de l'Éducation artistique et culturelle dans la construction d'une vie d'adolescent et d'adulte, sur le plan artistique et culturel et, a fortiori, dans les pratiques sociales, la sphère familiale et le domaine professionnel.

Bien évidemment, ce travail demanderait la mise en place d'une, voire plusieurs cohortes sur plusieurs décennies, autant dire un travail irréaliste techniquement et financièrement, à moins de penser l'observation sur un schéma multigénérationnel (peu considéré dans les politiques publiques et les échéances électorales).

Le premier axe exploratoire est, de fait, en lien direct avec l'Éducation artistique et culturelle et le cadre dans lequel cette recherche a été menée, c'est-à-dire l'Inseac. Il consiste à prolonger, étayer et confirmer l'évaluation de l'Éducation artistique et culturelle telle que Jean-Marc Lauret a pu l'argumenter et la développer, en particulier dans *L'art fait-il grandir l'enfant ? Essai sur l'évolution de l'Éducation artistique et culturelle*<sup>266</sup> et la réclamer depuis de nombreuses années.

Pour résumer, il y présente les problématiques de l'Éducation artistique et culturelle, les champs d'investigations à approfondir pour la mise en place d'actions et développe trois notions de l'évaluation de l'Éducation artistique et culturelle :

- ⇒ Les valeurs des actions et politiques et les éventuelles concordances/divergences entre celles véhiculées par le discours et celles révélées par les actions,
- ⇒ L'écart entre objectifs et résultats obtenus, efficacité et efficience de l'action, mettant en valeur les effets extrinsèques et intrinsèques de l'Éducation artistique et culturelle, sans en déduire des liens de causalité dans la vie de l'adulte et qui révèle une analyse segmentée de l'activité cognitive liée à la polarité de l'éducation à et par l'art, où la

---

<sup>262</sup> <https://www.cnam-inseac.fr/living-lab-eac>

<sup>263</sup> Et pour laquelle nous avons travaillé sur une vision de cahier des charges dans le cadre d'un PEPS à l'Inseac : <https://drive.google.com/drive/u/0/folders/109zcCVyfiXhqml0KiKYTIo9VvkNpxh98>

<sup>264</sup> Mis en place en 2021 par le Haut Conseil de l'éducation artistique et culturelle (HCEAC) : <https://www.education.gouv.fr/le-haut-conseil-de-l-education-artistique-et-culturelle-11552>

<sup>265</sup> Dont la dernière publication sur les usages du pass Culture dans les collèges et lycées en 2022-2023 : <https://www.culture.gouv.fr/espace-documentation/statistiques-ministerielles-de-la-culture2/publications/collections-de-synthese/culture-chiffres-2007-2024/education-artistique-et-culturelle-les-usages-du-pass-culture-dans-les-colleges-et-lycees-en-2022-2023-cc-2024-2>

<sup>266</sup> Publié dans *La culture en questions*, éditions de L'Attribut - 2014

continuité de l'expérience permet d'évaluer l'éducation globale de l'enfant en replaçant l'éducation artistique dans le socle commun des compétences et connaissances,

⇒ De rapporter l'efficacité et l'efficacités d'une action d'éducation artistique aux conditions qui permettent au processus engagé de déployer tous ces potentiels.

Ces travaux sont une référence sur l'impérieuse nécessité d'évaluer l'impact de l'éducation artistique et culturelle sur les apprentissages des élèves et des jeunes. Une exploration rétrospective de ce que les personnes retiennent, peuvent rappeler à leurs (bons) souvenirs de leurs expériences multiples, pourrait donner des clés de lecture et de compréhension, non seulement des acquis de l'Éducation artistique et culturelle, mais aussi du temps long nécessaire pour les assimiler, en prendre conscience et les déployer, d'une part et de voir quelles sont les interactions (ici aussi) avec les expérimentations péri - extra - post scolaires. Cette observation orchestrale (et pas uniquement sur les pratiques musicales, loin s'en faut) permettrait d'identifier des parcours de pratiques et d'acquisition des compétences par le biais de dispositifs institutionnels, mais aussi de parcours spontanés, hors de toute contrainte et sentiers battus. Évidemment, cela ne facilite pas forcément le « passage à l'échelle » des programmes et dispositifs de l'Éducation nationale, mais cela ne doit pas dispenser une prise en compte de la singularité des parcours de chacun.

### **Une nouvelle répartition des compétences de l'Éducation artistique et culturelle**

Le deuxième axe proposé concerne les politiques publiques liées à l'Éducation artistique et culturelle et au « 100 % EAC » déployé depuis 2022, et plus particulièrement à la vision magistrale de Marie-Christine Bordeaux et François Deschamps sur la répartition des différentes responsabilités entre les ministères et les échelons de collectivités territoriales et leurs administrations respectives<sup>267</sup>.

En bref, ces propositions apportent une réponse réaliste (et toujours d'actualité de notre point de vue) pour une politique publique de l'éducation artistique aux trois principaux niveaux de collectivités qui gèrent (séparément) des populations scolaires (écoliers, collégiens, lycéens) par le prisme du bâti. Le principe consiste à renverser la perspective, en repartant des compétences propres à chaque échelon, en phase avec le parcours d'Éducation artistique et culturelle qui s'étend sur toute la « carrière » scolaire, dans et hors temps scolaire :

- Les régions, en charge de la formation professionnelle et des réseaux, seraient chargées de maintenir et créer des pôles de ressources pour l'EAC, avec une fonction de formation, de conseil, de mise en réseau et d'édition de ressources, avec des pôles thématiques (spectacle vivant, arts visuels et architecture/cadre de vie),
- Les départements, chefs de file pour la diffusion de l'éducation artistique et l'intégration de l'éducation artistique dans les schémas départementaux des enseignements artistiques,

---

<sup>267</sup> Éducation artistique, l'éternel retour ? Une ambition nationale à l'épreuve des territoires", Marie-Christine Bordeaux et François Deschamps, collection : La culture en questions, Éditions de l'Attribut, 176 pages

- Les métropoles, villes et intercommunalités, comme chefs de file pour le financement de l'accueil et de la médiation culturelle dans les équipements dont elles assurent la gestion, y compris en direction des collégiens et des lycéens, sans que les collectivités cessent de financer des projets dans les établissements dont elles ont la responsabilité en matière de patrimoine bâti, afin de ne pas casser les dynamiques existantes,
- Le rôle de l'État serait d'être le garant d'une cohérence entre les différents territoires régionaux, du souci de qualité dans les réseaux, avec une fonction d'évaluation et d'encouragement à la recherche.

Si le pass Culture est « *passé par là* », les résultats de la dernière enquête du DEPS<sup>268</sup> montrent que la part collective est (pour l'instant ?) peu mobilisée par les établissements (46 % du budget alloué), majoritairement pour des sorties culturelles (37 % en collège et 45 % en lycée) au théâtre et au cinéma. La pratique artistique est (toujours) essentiellement basée sur l'expérience du « spectateur », mais pas sur l'expérience par la pratique.

La mise en place de cette structuration permettrait une expérimentation combinée avec une évaluation de celle-ci, visant une mise en œuvre, un suivi et une évaluation efficaces des politiques publiques d'Éducation artistique et culturelle.

### **L'Éducation artistique et culturelle par le prisme des droits culturels**

Dans le premier Hors-série de *Nectart* paru en 2023<sup>269</sup>, Jean-Damien Collin propose une relecture des politiques publiques dans toutes leurs déclinaisons en regard des droits culturels<sup>270</sup>, en partant de la définition des politiques culturelles par Michel de Certeau comme un ensemble « *d'objectifs, moyens et actions visant à modifier des comportements selon des critères ou principes explicités* »<sup>271</sup> (...) « *dont les droits culturels sont une matrice d'application* »<sup>272</sup>.

<sup>268</sup> Éducation artistique et culturelle : les usages du pass Culture dans les collèges et lycées en 2022-2023

<sup>269</sup> Aux éditions de l'Attribut, conçu en partenariat avec Culture-Co dans la continuité des rencontres nationales de l'EAC qui avaient lieu à Guingamp à l'automne 2022 : <https://editions-attribut.com/product/nectart-hs1>

<sup>270</sup> Jean-Damien Collin, *Comment les droits culturels transforment les politiques culturelles ?* Hors série N°1 Nectart - 2023

<sup>271</sup> Michel de Certeau, *La culture au pluriel* - 1974

<sup>272</sup> Trois exemples sont donnés, avec des interactions entre et avec d'autres domaines :

- Le sport, avec l'identité culturelle des Jeux Olympiques de 1936, 1972 [et nous pourrions ajouter ceux de 2024] significative des enjeux culturels et des rapports humains de leur époque, des dérives (sexistes, politiques...), des limites (avec le dopage), le rapport à l'environnement,
- La santé, qui questionne les différentes médecines et l'accès aux soins, les rapports à la nature, la biologie, la chimie, les savoirs et techniques associés, à l'appréhension et la compréhension d'une situation et les liens avec l'alimentation, le rapport à l'expérience de la mort
- L'environnement, en matière de (re)connaissance des écosystèmes vivants, végétaux (pêche, chasse, jardinage...) et des énergies

Une politique de transport à des liens avec l'éducation, l'alimentation, la santé, le sport, l'économie, le logement et vice versa, qui amène à travailler les dimensions culturelles de chaque secteur dans ses moyens et action pour les droits culturels : parties prenantes, ingénieries et connexions avec les autres politiques, Pour reconnaître les expertises et les collaborations à l'œuvre, en travaillant la mise en œuvre des droits culturels en matière d'information de formation et d'héritage

Cette vision oblige à repenser les politiques publiques et prendre conscience de la dimension culturelle d'autres domaines d'action et dans chaque politique sectorielle, afin que chaque personne puisse conscientiser et développer son identité culturelle, pour un équilibre des communautés culturelles.

De nombreuses ressources, humaines et matérielles, ont été construites au fil des ans, en particulier depuis l'inscription des droits culturels dans différentes lois françaises<sup>273</sup> et sont à présent disponibles. Nous pensons en particulier au travail mené de longue date par l'UFISC<sup>274</sup>, le Réseau Culture 21<sup>275</sup> pour le secteur culturel. Bien sûr, des démarches et ressources ont été pensées et produites avec des intentions similaires dans les autres domaines de politiques publiques. Il y a par conséquent une littérature relativement vaste et des énergies en présence pour trouver les synergies possibles et appropriées pour une évolution transversale (entre les domaines de politiques publiques) et longitudinale dans une logique de parcours tout au long de la vie (au-delà de l'Éducation artistique et culturelle) de la mobilisation et la mise en action des droits culturels.

Ce chantier aurait également l'avantage de travailler à l'élaboration d'un outil de type charte, non pas en parallèle, mais complémentaire à la charte de l'Éducation artistique et culturelle de 2016 (qui donc « fêtera » bientôt ses 20 ans), en vue d'une autre forme d'EAC que les pouvoirs publics semblent ou pourraient vouloir mettre en œuvre : Il y a en effet une frontière, floue mais pas incompatible, entre « 100 % EAC » sur le périmètre des parcours scolaires et une politique publique plus vaste qui s'adresserait à l'ensemble de citoyens. Celle-ci pourrait s'élaborer en tant qu'EAC d'une « Émancipation, Artistique et Citoyenne » que nous proposons de tracer dans la continuité de ce travail.

### **Approches complémentaires et incontournables**

Outre les aspects ci-dessus qui n'ont pas été mis sur l'établi dans notre recherche, ce travail conçu en coopération avec plusieurs instituts et laboratoires (ou du moins chercheurs) de différentes disciplines, permettra également de prendre en compte des pans restés en marge et pour certains invisibles dans cette recherche.

Parmi les plus importants à prendre en compte :

---

L'activation du capital des habitants d'un territoire par les politiques culturelles pour avoir des effets sur les politiques sectorielles pour aider à réaliser des cadres de vie et de développement qui s'appuient sur une socialisation esthétique et culturelle, relative à la contribution des personnes, redonnant leur place aux politiques culturelles avec un travail à faire pour reconfigurer la question des arts : En prenant en main les arts politiques, nous devons aussi travailler les notions inattendue et puissantes d'art thérapeutiques agricoles juridique, du déplacement et du deuil...

<sup>273</sup> Pour mémoire, la loi NOTRe de 2015, la loi LCAP de 2016, la loi de 2019 sur la création du Centre National de la Musique et loi de 2021 sur les bibliothèques

<sup>274</sup> Nommé précédemment : <https://www.ufisc.org>

<sup>275</sup> Nommé précédemment : <https://reseauculture21.fr>

## La conception universelle et le handicap

La notion d'accessibilité universelle, implicite dans les conventions internationales, et sa déclinaison en matière de droits culturels inscrits dans les lois françaises, en particulier la loi de 2005 pour « l'égalité des droits et des chances, la participation et la citoyenneté des personnes handicapées »<sup>276</sup>, ainsi que l'évolution des enjeux de société (changement climatique, numérique, crise politique et économique, impacts de la pandémie) amènent à penser un nouveau prisme de l'éducation et des pratiques artistiques et culturelles, prenant en compte la personne, dans toutes les dimensions (patrimoniale, spirituelle, sociale...) et les écosystèmes dans lesquels elle vit et évolue.

Faire « œuvre commune » dépasse les processus de création, de plus en plus présents dans les projets artistiques et culturels (projets participatifs, créations collectives et collaboratives, dispositifs de participation citoyenne...) pour traverser toute la société. Cette réalité nouvelle pose de nombreuses questions :

- En premier lieu sur la liberté de création et le périmètre de l'accessibilité à la création, comme le montre la littérature et les démarches judiciaires de plus en plus nombreuses pour la reconnaissance des droits des créateurs et des artistes, et comme en témoigne notamment l'Observatoire de la liberté de création<sup>277</sup> et les articles d'Agnès Tricoire, avocate spécialiste de ces questions.
- Mais aussi sur la réalité et les modalités de la participation entre prendre (sa) part (Joëlle Zask) et la place du praticien qui devient cocréateur (Marie Preston).

À l'aube du vingtième anniversaire de la loi de 2005<sup>278</sup>, dont la mise en œuvre reste particulièrement timide dans le domaine des pratiques artistiques et culturelles, est l'opportunité d'approfondir les problématiques qui restent à l'œuvre, et lever les obstacles à la participation que constituent l'accès à la formation et aux métiers, le manque général de connaissance de la société sur le monde du handicap et, plus largement, l'enjeu de changer le regard sur le handicap, pour que les personnes en situation de handicap ne se demandent plus « *sommes-nous des humains à part pour être étudiés comme des cas ?* »<sup>279</sup>.

Plus généralement, les problématiques d'inclusion concernent de nombreuses minorités et communautés issues de migrations, visibles ou invisibles, qui n'ont souvent pas ou peu accès aux équipements culturels. De nombreuses questions doivent être prises en compte et se posent en matière de réalisation ou de participation à un processus de création en collectif, que ce soit en termes d'accessibilité sous toute forme, d'extériorisation ou d'externalisation, de connaissance réciproque, de curiosité et de respect...

---

<sup>276</sup> Mais aussi NOTRe, LCAP, CNM et bibliothèques rappelées ci-dessus

<sup>277</sup> Observatoire de la liberté de création : <https://www.ldh-france.org/sujet/observatoire-de-la-liberte-de-creation>

<sup>278</sup> Loi du 11 février 2005 pour « l'égalité des droits et des chances, la participation et la citoyenneté des personnes handicapées »

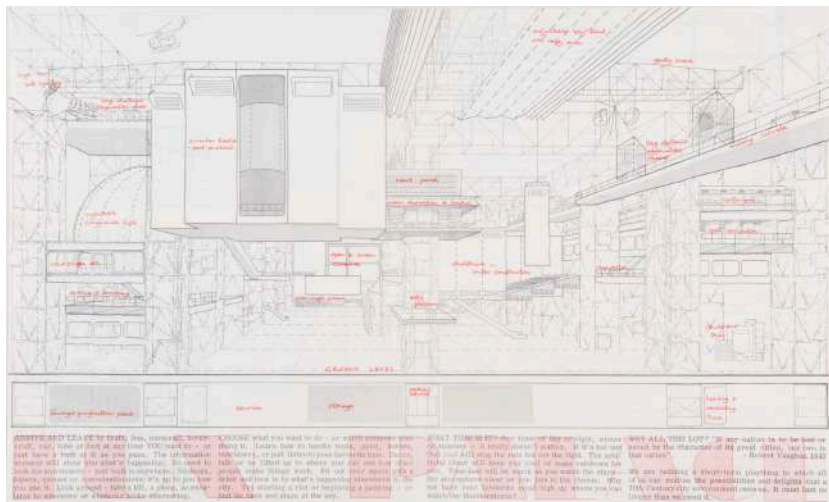
<sup>279</sup> Question - témoignage de l'artiste Babouillec lors de la rencontre « *Inclusion de l'accessibilité à la participation, 20 ans de la loi de 2005 dans l'art et la culture* » organisée par le CNCA au Sénat le 17 mai 2024 (compte-rendu sur demande) <https://cnca-morlaix.fr/programmes/inclusion-de-laccessibilite-a-la-participation-2>

## Le numérique

Voici un autre et vaste sujet qui mobilise médias, chercheurs, pédagogues... Et qu'il n'a pas été possible de prendre en compte ici, mais pas par manque d'intérêt. L'invitation à découvrir le projet inouï et inédit du *Fun Palace*<sup>280</sup> imaginé par l'architecte britannique Cédric Price comme une « *construction improvisée à l'infini* » selon la metteuse en scène (et co-instigatrice du projet) Joan Littlewood, a suscité une grande curiosité. Il est significatif de la vision de la cybernétique à l'époque par rapport au numérique aujourd'hui et exemplaire sur la démarche collaborative, mettant en place de nombreux comités et sous-comités pour garantir l'efficacité du processus de ce qui aurait pu être la première expérience de réalité virtuelle. Il est également emblématique en termes de liberté et de créativité instantanée que permet le projet lui-même (infrastructure, scénographie, espace de circulation, etc.), mais aussi sur le rapport au contrôle systématique des données relatives aux intérêts et aux préférences d'activité des utilisateurs.

Il fait en cela écho aux nombreuses questions que suscitent les préconisations sur *L'évaluation des dispositifs pédagogiques innovants* de l'ANRT<sup>281</sup>, lesquels proposent un référentiel de normalisation de l'usage du numérique à partir d'une approche ludique, dans un objectif de « passage à l'échelle » qui semble assez peu compatible avec l'expérience du processus de création.

À l'heure d'une mobilisation médiatique et médiatisée sur l'intelligence artificielle, le numérique est, à n'en pas douter, un enjeu à prendre en compte (et à relativiser également ?) dans toute démarche de recherche.



*Fun Palace*, Cedric Price et Joan Littlewood, Brochure promotionnelle - 1964  
Canadian Center for Architecture

<sup>280</sup> *Fun Palace*, le palais joyeux, imaginé par l'architecte britannique Cédric Price au début des années 60, à l'architecture modulaire sans limitation, dont le centre Beaubourg est très largement inspiré, de même que l'école d'architecture qui s'ouvre avec Price, qui avait vocation à ouvrir le public britannique à de nouvelles expériences, à l'apprentissage et à la découverte tout au long de la vie dans de nouvelles conditions économiques de la société de loisirs.

<sup>281</sup> *L'évaluation des dispositifs pédagogiques innovants* de l'Agence Nationale Recherche Technologie (ANRT) et Ampiric, pôle pilote de formation des enseignants et de recherche pour l'éducation - 2024

## **Le changement climatique**

Nous l'avons abordé partiellement au travers des dispositifs de S-Composition et de la démarche du collectif autour de la pensée de Bruno Latour et des éminentes parties prenantes du consortium *Où atterrir ?* Mais un traitement du sujet, non pas à part entière, mais de façon entière, en lien avec les autres problématiques évoquées s'impose. À ce titre, des partenariats et coopérations sont indispensables, avec ce collectif comme avec toute autre personne ou entité prête à s'investir sur la transversalité et la complémentarité de ces questions.

## CONCLUSION

### **Balbutiements**

La recherche menée au cours de l'année 2023 - 2024 dans le cadre du Master de l'Inseac a permis :

- De dresser, dans un premier temps, un état des lieux des politiques publiques de l'Éducation artistique et culturelle<sup>282</sup>,
- Puis, dans le cadre du présent mémoire, de tracer une première typologie de collectifs en processus de création, amateurs et professionnels, et d'esquisser une cartographie des profils des participants à ces collectifs,
- D'élaborer des outils d'évaluation de différents dispositifs de création et de réalisations artistiques (en particulier dans le cadre du chantier sur l'évaluation initié par S-Composition),
- De tracer les bases de (futurs) référentiels de compétences.

Ces travaux permettent de disposer d'un matériel et d'un matériau riche<sup>283</sup>, invitant à approfondir une observation et une qualification des compétences mobilisées dans la vie artistique et culturelle, mais aussi en quoi elles nourrissent les autres sphères de la vie humaine (privée, incluant la vie familiale et sociale, publique et professionnelle). Et réciproquement, comment les pratiques au sein de ces sphères nourrissent la pratique artistique et culturelle.

Ces recherches montrent (notamment) que peu de personnes pensent spontanément à faire le lien entre leurs pratiques actuelles et les sources et ressources où elles « puisent » leurs savoir-faire, savoir-être et savoir vivre. Mais lorsqu'on les interroge sur cette question et les invite à y réfléchir, elles parviennent à reconstruire des (bribes de) parcours d'apprentissages et de pratiques, en (se) rappelant des souvenirs et des émotions enfouies, qui les amènent à prendre conscience de certaines compétences ainsi acquises. Ce constat - parmi d'autres - nous invite à poursuivre et approfondir nos recherches.

Le processus de création en collectif interroge les compétences acquises par l'expérience (John Dewey) et les processus d'apprentissage, par soi-même, entre pairs et dans un cadre de formation (initiale, supérieure et continue, ou dans une terminologie plus « européenne » formelle, informelle ou non formelle).

Il s'inscrit dans une continuité du développement des compétences, par l'éveil artistique et culturel des jeunes enfants et la « santé culturelle » du tout petit (Sophie Marinopoulos), par la contribution de l'art « pour faire grandir l'enfant » (Jean-Marc Lauret) et des « territoires de

---

<sup>282</sup> « D'une utopie à une politique publique d'éducation artistique et culturelle : quelle place pour l'évaluation ?  
Projet d'expérimentation professionnelle et scientifique (PEPS) sur la préfiguration d'une enquête de la Cour  
des comptes : <https://drive.google.com/drive/u/0/folders/109zcCVyfiXhqml0KiKYTIo9VvkNpxh98>

<sup>283</sup> Pas moins de 116 entretiens ont nourri ce mémoire

l'éducation » (Sandrine Doucet), mais aussi plus largement, au regard de la priorité pour l'Éducation artistique et culturelle du gouvernement et l'ambition de la généralisation de l'Éducation artistique et culturelle dans les politiques publiques (Marie-Christine Bordeaux). Être un créateur, amateur comme professionnel, avec toutes les interactions que ces notions présupposent ou induisent, invite à explorer et décrire de façon précise et approfondie les acquis constitués à travers une diversité de pratiques (artistiques, professionnelles, familiales, sociales...), mais aussi l'héritage culturel des enseignements artistiques, de l'Éducation artistique et culturelle et, plus largement, de la transmission intergénérationnelle symbolique et langagière, au sens de l'histoire des idées et des grandes œuvres de l'esprit et au sens anthropologique du terme.

### **Pour la recherche**

On peut, dès lors, aborder cette recherche à l'inverse, c'est-à-dire en menant une observation rétrospective sur ce que racontent et décrivent, aujourd'hui, les personnes de leur parcours et de ce qu'elles peuvent rattacher à l'Éducation artistique et culturelle, dans leurs expériences et projets artistiques tout au long de la vie, mais aussi par le biais d'autres pratiques (sociales, professionnelles...).

Bien sûr, la mémoire est parfois défaillante et de nombreux facteurs interagissent, voire interfèrent, y compris en matière de pratiques artistiques et culturelles. Et c'est précisément ce qui peut permettre de mettre en relief, de façon nuancée et en creux, les traces et les origines de la façon de vivre aujourd'hui des projets et expériences, notamment artistiques, passées, en identifiant et en distinguant les particularités, les imprégnations et les transformations que produisent l'éducation et les pratiques artistiques.

### Terrain d'exploration

L'on ne peut se contenter de conclusions approximatives et sans discernement de ce qui peut relever, directement ou non, de la pratique artistique aux différentes périodes d'une vie (enfantine, scolaire, universitaire, professionnelle...), de l'héritage culturel (familial, historique, communautaire, ethnique...), des acquis accumulés tout au long de la vie. Une observation rétrospective des acquis liés à l'EAC et aux pratiques artistiques et culturelles nécessite donc un travail scientifique qualitatif approfondi auprès de plusieurs groupes et communautés d'âges, de milieux sociaux, de zones géographiques, de bassins de vie et d'habitats (rural – urbain...).

### Fruits de la recherche

La restitution de ce travail de terrain permettra de qualifier les connaissances et les savoirs acquis et de cartographier les différentes sphères de compétences issues des espaces d'apprentissage et de pratique (parcours scolaire, enseignements artistiques, éducation populaire, environnement professionnel...).

Un travail de comparaison entre les différents livrables (sociogrammes, portraits, personae, ...) permettra, dans un deuxième temps, de vérifier les hypothèses sur l'origine des compétences identifiées, voire d'identifier des zones d'apprentissages induites ou fortuites.

Les résultats de ces recherches pourront notamment permettre d'alimenter le travail de l'ensemble des parties prenantes de l'éducation et des pratiques artistiques :

- Sur l'adaptation des projets et des programmes scolaires au regard des acquis visés dans, mais aussi au-delà du parcours scolaire,
- Pour adapter les parcours d'enseignements artistiques (établissements classés ou non) au regard de la réalité des pratiques des personnes passées (ou non) par un cursus de conservatoire ou école d'art,
- Pour ajuster les référentiels de compétences des titres et diplômes, voire en créer de nouveaux, et les formations qui y mènent, afin de mieux outiller et préparer les encadrants (artistes, intervenants, enseignants...) aux métiers et activités de la transmission, de la médiation et des pratiques artistiques.

### Partenariats

Cette recherche, ou plutôt faut-il considérer ces recherches, car elles couvrent des domaines scientifiques divers, offrent l'opportunité d'établir des coopérations avec plusieurs universités et laboratoires scientifiques : en sciences de l'information et de la communication, en sciences sociales et anthropologie, en sciences de l'éducation... mais aussi en considérant des instances telles que le Conseil national de la culture scientifique, technique et industrielle (CN-CSTI) et des modes de représentation de l'ensemble des parties prenantes dans un processus de recherche. Chacun étant en mesure de mener ou participer à un axe spécifique de recherche, auprès de « publics » spécifiques (des enfants / adolescents aux personnes âgées, selon un contexte socio-économique, un domaine pédagogique ou de pratique...), selon un cadre d'observation convenu et défini au préalable.

### **À bon entendeur...**

Cette complémentarité d'approches inscrit véritablement l'Éducation artistique et culturelle tout au long de la vie et, de façon linéaire et complémentaire, la formation tout au long de la vie dans un même parcours continu et, par le fait, dans un processus de création en collectif continu, susceptible d'apporter une aide à la réflexion et à la décision sur des politiques publiques qui prennent mieux en compte les droits culturels attachés à la personne.

Les graines (y compris de folie) sont semées, quelques perspectives tracées (sans être gravées dans le marbre), il ne manque donc plus que quelques moyens (pour un jeune chercheur qui en a peu mais plein d'idées).

Mettons-nous tous autour de la table !



## **POST-SCRIPTUM :**

### **PORTRAITS DE PRATICIENS**

Chaque entretien réalisé au cours de cette recherche témoigne d'émotions et sensibilités particulières, de trajectoires et parcours uniques, d'imaginaires et ingénuité incroyables, de richesses humaines et diversités infinies et insoupçonnables. Il faudrait pouvoir et nous souhaiterions les restituer en intégralité pour les partager... Mais ce sont aussi des espaces d'intimité à respecter, dont chacun est maître et dispose à son gré.

C'est pourquoi nous avons procédé à une sélection, totalement subjective et personnelle, de parcours et profils pour présenter quelques portraits de personnes qui nous ont particulièrement touché ou impressionné. Chacun a été sollicité pour relire, amender et approuver son portrait qui reflète, en tout ou partie, et le plus fidèlement possible, nos échanges<sup>284</sup>.

Merci à chacun d'avoir accepté cette publication, qui restitue une partie méconnue de votre talent et un zeste de votre générosité.

Et comme promis en préambule, je me suis aussi prêté au jeu de ces portraits qui sont présentés ici dans l'ordre alphabétique du prénom de la personne. Par l'effet du hasard, je me trouve en dernier, une autre façon de rendre hommage à mes prédécesseurs !

#### **Alexander, Yosakoi** de Paris

A séjourné au Japon pour ses études, où il a découvert le Yosakoi. Il a vu un spectacle quelques années plus tard à Paris puis est devenu un spectateur régulier du yosakoi en France.

Il a prospecté et fini par choisir le Yosakoi (plutôt que le Taïko) avec sa compagne (qui ne pratique plus mais est restée bénévole de l'association).

C'est un style de danse peu commun qui donne envie de le promouvoir, qui a tendance à être confondu avec l'Awa odori qui est très proche et dont le Yosakoi s'est inspiré à la base, il y a des similitudes mais ce n'est pas du tout la même chose. C'est très rythmé, il y a un aspect cardio qui est très plaisant, on ne s'ennuie pas, c'est vraiment une activité d'équipe, la fédération est très active et facilite les échanges.

C'est très riche et on ne trouve pas l'équivalent dans d'autres sports.

Passionné de jeux vidéo, en particulier pour les jeux de rythme (suivre « en trépigant »), sportif qui fait de la musculation et des sports physiques, le Yosakoi rassemble plusieurs pratiques qu'il apprécie et la culture japonaise, avec des contacts variés.

Ingénieur en informatique dans la recherche en linguistique et la lexicographie (rédaction de dictionnaires), un secteur où les emplois sont plutôt rares et concentrés sur Paris. Au début, il travaillait dans un laboratoire qui n'était pas axé sur une langue particulière et après avoir passé des concours administratifs il devient fonctionnaire au CRLAO (Centre de recherches linguistiques sur l'Asie orientale), un laboratoire dont les recherches ne portent que sur les langues d'Asie orientale.

---

<sup>284</sup> Chaque personne chaque interviewée a approuvé, voire amendé une proposition de texte pour l'insérer dans ce mémoire et pour des présentations susceptibles d'être faites, notamment avec les structures d'accueil des deux stages (la MPAA et S-Composition), en référence aux recommandations légales relatives à la préservation de l'information des participants et la confidentialité des entretiens dans le cadre de la recherche en sciences humaines et sociales, et du règlement général de la protection des données (RGPD)

C'est donc très profitable pour pratiquer la langue, mais les loisirs ne sont pas perméables, il est content d'avoir le temps d'avoir des loisirs et c'est agréable de travailler efficacement le japonais, mais ce n'est pas une nécessité, d'autant que les langues de son environnement professionnel sont variées et pas forcément apparentées au japonais. Il n'y a pas de bénéfices à l'inverse non plus, si ce n'est améliorer le niveau de langue, mais surtout en tant que membre du bureau et secrétaire, le fait d'avoir été formé dans 2 masters, il a fait de nombreux travaux écrits qui ont permis d'acquérir des compétences de présentation et de rédaction, utiles pour la gestion administrative de l'association et des documents qui s'y rapportent.

Son implication au CA demande beaucoup d'investissement et il va arrêter après 3 ans pour redevenir « simple » membre de l'association et danseur.

#### **Alice, demoiselles de la comédie musicale :**

A été bercée dans son enfance par la comédie musicale, aime bien les chansons qui donnent une dynamique, le mélange entre plusieurs disciplines avec le théâtre, la danse et la chanson...

Alice a fait de la danse contemporaine de 13 à 20 ans et a toujours bien aimé chanter, participer à la chorale à l'école, mais n'a jamais pris de cours à part Actisce en 2021. Elle a besoin d'une activité artistique, mais aussi sportive à laquelle elle consacre 2 à 3 heures par semaine.

La pratique professionnelle aide dans la pratique artistique (plus que l'inverse, car n'étant pas professionnelles, il n'y a pas de leader) : s'organiser, faire un planning, gérer les salles... Le processus collectif demande de l'exigence et aide aussi dans la vie professionnelle ; On est obligé de s'écouter, c'est bien et pas facile parfois, on apprend à exprimer son avis de façon posée. Dans la vie professionnelle elle demande et prends davantage l'avis des autres.

Entre les 3 heures de répétition, l'administratif, l'organisation, des résidences en week-end, elle consacre en moyenne 5 heures par semaine au groupe, c'est déjà énorme. Alice aimerait prendre des cours de chant, mais ça ferait beaucoup et c'est aussi des moyens.

#### **Aline chorale Alléchant**

J'ai travaillé 20 ans dans la finance et maintenant j'ai des activités bénévoles : à la Mission Locale de Paris j'aide les jeunes à rédiger leur CV et trouver du travail, je suis aussi administratrice dans une école et je enfin pour Lire et Faire Lire je fais de la lecture à élèves de maternelle.

Je n'ai jamais travaillé en musique et cela m'aurait été difficile. En revanche, sur mon temps de loisir j'ai écouté énormément d'Opéra en lisant le livret pour chanter en même temps.

#### **Anna Tournaire, Groupe rouge**

Étudiante à l'ENS de Lyon (qui dispose de moyens pour une première production d'élèves), et qui a commencé à travailler avec des amis, 1 lyonnaise et 3 parisiens. Metteuse en scène et autrice, Anne écrit beaucoup : appel à texte à la Colline sur un monologue, entre à l'ENSATT en écriture sur les poèmes dramatiques. Sa première pièce « *Conversation téléphonique* » a fait l'objet d'une ébauche lors de répétition avec des amis et de plusieurs réécritures depuis 2020. Une amie a aidé à traduire d'autres axes d'écriture qui ont amené à une « vraie » pièce créée en mars 2024 au théâtre Kantor de l'ENS à Lyon

Connu la MPAA : travaillé avec Wanda Bernasconi qui a monté *C'est extra*, répété à Saint Blaise et présenté au Théâtre des déchargeurs

#### **Anne, Littéral**

Cours Florent, puis assistante metteur en scène, la troupe n'a pas tenu ; « Avignon nous a épuisé et éclaté. Je suis plus solo et dans le cinéma, j'écris des scénarios, tout en gardant un lien avec son amie Actuellement sur un projet de roman biographique, avec un travail d'enquête

Situation compliquée actuellement, avec une AAH en raison de deux maladies auto-immunes, vit avec son conjoint qui est salarié dans le privé et sa petite fille de trois ans, ça tire un peu sur les fins de mois mais ça permet de travailler à mi-temps sur le projet (car il faut aussi s'occuper de la maison).

La question de l'ambition d'être autrice est récente. Celle d'être actrice a été très présente en sortant du cours Florent, avec un frein du fait du doute et de mon sens de la « morale » si je peux dire, aller se vendre, participer aux soirées pour se montrer, combiné à des mauvaises expériences machistes du milieu m'en ont éloigné et c'est comme ça que j'ai commencé à écrire. Avec cette attente interminable du téléphone qui sonne quand on ne connaît pas la bonne personne, c'est hyper anxiogène, on ne trouve pas sa place. L'arrivée du bébé et le confinement ont changé la vie et tout fait exploser. Le projet est passé à deux doigts de tomber de reprendre le salariat et mon conjoint a dû reprendre une activité salariée et tout ça m'a beaucoup éloigné du milieu, des castings et j'ai beaucoup de mal à y revenir, sauf avec Laura, même si j'ai le tract dès qu'il faut rentrer sur le plateau, mais ça passe une fois qu'on a commencé. On s'amuse aussi. Le plateau a toujours été un souci, je suis très traceuse, j'ai toujours eu le trac, mais j'adore proposer et créer. C'est quelque chose qui reste en tête, on n'y est pas venu pour rien, ça nous rattrape, ça manque, il suffit d'aller au théâtre un soir, ça nous m'émeut énormément (larmes) car ça ne nous lâche pas et on se dit qu'on ne peut pas finir notre vie en n'ayant pas fait ce pourquoi on est fait et le spectacle est hyper délétère, il y a de vrais talents foutus à la poubelle, ça me rend triste et pour autant il y a des choses horribles qui ont un succès faramineux, on est balancé là-dedans et c'est quoi la réponse ? Aller se vendre ici et là, on a déposé des dossiers de résidence (pour le 104 où on en a déjà faite une il y a quelques années, et un podcast qui a été envoyé à Radio France qui proposait un accompagnement technique de production), mais sans faire une recherche effrénée, aussi car on séquence pour ne pas être submergées.

L'ambition à terme est d'en gagner sa vie, mais par étape, car ça use de donner toute son énergie, faire 4 boulots en même temps, on se pose de vraies questions existentielles, en gardant un pied dedans et un autre métier à côté.

### **Antonin, *Les Odysées musicales***

Parcours : 32 ans pianiste, saxophoniste, compositeur, a participé à plusieurs orchestres, OdyMus est la 2° comédie musicale, par bouche à oreille via un collègue après un projet à Musical Factory. Travail par séquences et scènes, en binôme, avec un compositeur principal et un autre qui est en support, j'ai fait beaucoup de progrès ! On écrit à 95 % et on ajuste au cours des répétitions, on va forcément changer des choses (la tessiture d'un chanteur, le niveau d'un instrumentiste...).

### **Arthur, *Les Odysées musicales***

#### Parcours

Ingénieur agro et Consultant, pour la 2° année dans le projet de comédie musicale originale, porteur de projet avec la responsabilité de l'écriture de l'histoire, c'est à dire découper l'histoire en chansons, définir le thème narratif, identifier les objectifs de chaque scène, puis un an d'écriture pour débiter les 6 mois de répétitions en septembre. Spectacle de 2h environ, avec entracte, joué 3 fois mi-février 2025, dans un grand théâtre en banlieue parisienne. Environ une 100aine de personne sur le projet entre les artistes sur scène et en fosse, les personnes en coulisse/régie et les 15 personnes environ à la création du spectacle.

#### Compétences :

La gestion de projet est ma vie de consultant (gestion de risque climatique pour les banques) qui ressemble à ce que je fais : faire parler des gens, les mettre d'accord, trouver des solutions, mener les projets, quel que soit le domaine, avec une préférence pour la comédie musicale et la connaissance de ce répertoire qui me permet d'avoir la légitimité en tant que chef de projet. Dans un monde parfait, c'est une ambition professionnelle, mais pas à court terme, je suis heureux dans ce que je fais.

### **Aurore, *Pixel Heroes***

Formation d'ingénieur informatique

J'ai découvert le théâtre d'improvisation grâce à un atelier d'initiation lors d'un séminaire inter-entreprises sur la communication. C'était très basique et, avec le recul, bien loin du niveau d'improvisation que je connais aujourd'hui.

Ensuite, lors d'un forum des associations, je voulais m'inscrire à un cours de théâtre, mais il n'y avait plus de places. Alors, je me suis inscrite à un atelier d'improvisation. Je me suis vraiment amusée et je me suis dit : "C'est génial, je veux continuer à faire ça !". Dans l'école, L'Antr'Act, j'ai appris la technique et la 2ème année, nous avons commencé à monter des spectacles sous l'encadrement des professeurs. Aujourd'hui, je consacre entre 5 à 8 heures par semaine à cette activité et participe à différents spectacles d'improvisation théâtrale.

Je fais toujours de l'improvisation, notamment de la comédie musicale improvisée. Cela consiste à créer un spectacle à partir d'un thème donné par le public, avec des musiciens qui jouent en live. Il y a aussi des parties de danse, de chant, des textes, une histoire à construire, et tout cela s'enrichit de chansons et de chorégraphies.

Quand j'ai commencé l'improvisation, je venais de prendre mon premier poste de management d'équipe. L'impro est alors devenue un excellent exutoire par rapport au monde de l'entreprise. J'étais la plus jeune du département, ce qui n'était pas évident, mais l'improvisation m'a permis de me défouler et de mieux avancer. Petit à petit, j'ai pris du recul et je me suis dit : "Si tu es capable de jouer une licorne sur scène, tu peux bien faire une présentation en entreprise." Cela m'a permis de relativiser mon perfectionnisme : les choses n'ont pas besoin d'être parfaites pour être réussies. Si j'y arrive en improvisation, pourquoi pas au travail ? Ce n'est pas de l'art-thérapie, même si je vois beaucoup de gens qui s'initient à l'impro pour apprendre à parler en public. Il y a aussi un aspect très enrichissant autour de la gestion de l'échec, de l'écoute, du rebond par rapport à ce que l'autre propose, et de l'acceptation des différences comme source d'apprentissage.

Mon travail et ma pratique s'enrichissent mutuellement. Ce que je retire de l'un nourrit l'autre et inversement. Ce qui a changé, c'est que je ne suis pas moins exigeante, mais je sais désormais doser mes attentes, prendre du recul sur ce que je veux, et accepter les différences. Ma capacité à communiquer est devenue bien plus fluide. Faire des présentations n'a jamais été difficile pour moi, mais désormais j'ai une confiance accrue : "même pas peur".

### **Caroline, cheffe de chœur, Podium Paris**

Je suis chanteuse, auteure, compositrice et interprète. Je suis titulaire du DE jazz vocal, discipline que j'enseigne dans plusieurs établissements et sous forme de stages. Je dirige un chœur de musique brésilienne depuis 10 ans et Podium Paris de puis 3 ans.

Au départ, j'ai fait mes études en Fac de droit et ai ensuite travaillé dans l'édition, avec une spécialisation dans le droit de l'environnement. J'ai vécu de gros accidents de parcours familiaux, traversé de gros chagrins. J'étais une femme très joyeuse et je n'allais pas me laisser enfermer dans un bureau, passer à côté de ma vie ! Sur les conseils d'un ami je suis allée passer une audition dans une école de jazz, en ignorant même que c'en était une. Ont suivi deux ans d'ateliers jazz vocal amateurs au terme de quoi, je suis partie de mon travail pour un congé formation dans une école de jazz. Après ce congé, j'ai accepté l'idée d'être au chômage, ce qui me paraissait invraisemblable à l'époque (j'avais connu le chômage de mes parents, je filais droit !). J'ai rapidement décroché un travail de choriste d'une artiste camerounaise, Sally Nyolo et là j'ai rencontré des gens formidables ! Je respirais de la même manière qu'eux : des musiciens de la Réunion, des Antilles, du Bénin... Ils me faisaient découvrir de musiques que je n'avais jamais entendues et qui me plaisaient ! Dans ce groupe il y avait l'exigence, le gout de la fête, le monde créole.... J'ai aussi monté plusieurs groupes de jazz et suis intermittente du spectacle depuis 25 ans. Mon 5e album sortira au mois de janvier 2025 avec le pianiste Hervé Celcal sous le nom de notre groupe, DeNduM

J'ai connu des gens qui ont tout lâché pour devenir musiciens, ça leur permet de tenir : je pense à un ancien élève qui est devenu directeur d'école de musique. Mais l'amateurisme, comme à Podium Paris, est aussi une chance. C'est pour beaucoup la condition *sine qua none* pour leur équilibre psychologique, pour les sortir de leur milieu socio-professionnel et leur permettre de se dépasser dans un domaine qui n'a rien à voir avec ce qu'on demande aujourd'hui à un travailleur.

### **Didier, Voix d'Ile-de-France**

Chante depuis 30 ans, d'abord 20 ans dans un ensemble vocal à petit effectif, puis aux Voix d'Ile-de-France depuis 12 ans.

Pour lui, se produire en public aide sur le plan professionnel.

Il s'est retrouvé président un peu par hasard, suite au décès du président et il n'y avait pas grand monde en capacité de le faire. La pratique professionnelle (organiser des projets informatiques de développement de logiciels en maîtrise d'œuvre) a sans doute aidé dans la fonction de président. Les projets de chœurs ne sont toutefois pas très compliqués au regard du professionnel.

### **Dellya, *Canons de Paris***

J'ai fait 5 ans dans cette école de comédie musicale, j'en avais fait le tour. J'avais envie d'être en maîtrise du projet, pas forcément d'avoir à recréer aussi une cohésion chaque année parce que je me suis rendu compte que moi, ça me fatiguait.

Je suis musicienne, enfin un peu, quand je dis musicienne, je suis plus côté musique que danse et théâtre, je chante depuis toute petite, je pense que ma première chorale, c'était A Cœur joie, je devais avoir 5 ans et je n'ai pas arrêté depuis. Et puis les parents faisaient de la musique aussi. J'ai fait partie d'assez gros projets. J'étais dans une école à horaires aménagés très jeune, j'ai donc toujours fait de la musique. Je suis passée par le conservatoire classique à Bourg-la-Reine, j'ai fait un cursus de chant classique. Après, j'ai chanté pendant des années, j'ai fait partie d'un groupe de rock, puis ensuite de Gospel. Il y a 5 ans je me suis rendu compte que j'avais envie de m'investir dans autre chose et la comédie musicale, ça m'a toujours attiré. Je trouve qu'il commence à y avoir des choses intéressantes en France, mais c'est quand même assez nouveau. Donc super contente aussi de faire partie de ce mouvement-là, parce qu'il y a vraiment le niveau des artistes professionnels qui monte d'année en année. Il y a 15 ans ce n'était pas génial. Il n'y avait pas énormément de propositions de spectacle de qualité, je trouvais. C'était vraiment les comédies musicales à la française, pas forcément ce qui me fait kiffer quoi. Donc voilà, je trouve que c'est un art hyper génial, c'est top, c'est vraiment la première fois que j'ai l'impression d'être au bon endroit, de pouvoir m'exprimer avec les 3 disciplines, c'est génial.

Je ne consacre pas énormément de temps. Et puis après ça va changer quand on va avoir toute la matière, on va chacun bosser énormément. Ça dépend des rôles. Là où j'étais avant dans l'école, j'ai eu souvent des gros rôles, donc ça pouvait prendre du temps évidemment, des textes de 40 ou 50 pages, c'est long. Mais je dirais 2 à 3 h par semaine en moyenne, sans compter les démarches, la logistique et tout. Mais on est bien organisés, je dirais plutôt 1 h par semaine pour cette partie-là.

On est 10 et on est 10 à être impliqués et aucun ne fait rien, la répartition s'est faite de manière naturelle. Chacun a trouvé sa place avec ses compétences et son temps aussi. Certains sont plus investis. Puis des fois il y en a qui n'ont pas le temps. Bon évidemment les 2 personnes qui sont moins là, elles sont moins présentes dans l'organisation.

On est deux à travailler dans la culture, c'est quelque chose qui est forcément facilitant.

### **Dominique, *Clé de fol***

Flutiste, besoin de maintien et jouer avec d'autres, à l'inverse du pianiste par exemple qui peut jouer tout seul, la musique c'est plus intéressant à plusieurs et le relais des annonces de la Cité de la musique marche bien, les musiciens sont d'un niveau assez bon

Quand vous êtes pianiste, vous pouvez jouer tout seul, mais la flûte c'est un instrument d'orchestre et jouer tout seul est un peu limité en répertoire. C'est un instrument qui a besoin de jouer avec d'autres, plus peut-être qu'un pianiste. En tout cas, moi j'ai toujours trouvé que la musique c'était plus intéressant à plusieurs et j'ai toujours plus ou moins cherché à jouer avec d'autres. Donc les relais c'est bah effectivement mettre des petites annonces. Les petites annonces de la cité de la musique, c'est un soutien assez précieux parce que ça marche bien et qu'en général on a des gens relativement sérieux, la flûte traversière est plutôt destinée au répertoire classique, du coup sur la cité de la musique vous avez vraiment des gens qui savent ce que c'est que la musique classique et qui peuvent vous accompagner.

Le problème est de trouver le lieu pour se rassembler et c'est casse-tête, la Mairie de Paris a eu une bonne initiative

A fait une formation littéraire, voyant que ça ne menait rien à part à l'enseignement « qui m'aurait gonflé », au bout de 2 ans, j'avais fait un cycle. Au CELSA (journalisme et communication) en 2 ans donc, comme dirait mon entourage j'ai mal tourné. Je suis devenue journaliste tout en restant dans la presse écrite. J'ai un peu moins mal tourné en écrivant, et donc j'ai fait essentiellement de presse féminine et j'ai essayé de rester dans le domaine culturel, c'est à dire j'ai fait beaucoup de cinéma, musique. Et puis un peu de tout ce qu'on trouve dans les magazines féminins, mais j'ai fait pas mal de télé parce que j'ai trouvé que c'était un média super intéressant et j'ai travaillé longtemps à TV Obs, à Telecables des choses comme mais de façon libre, en freelance, ça permettait de travailler sur plusieurs supports et dans plusieurs ondes et sur plusieurs thématiques. J'en avais un peu marre et j'ai été rattrapé par l'édition parce que, je pense que vous le savez, souvent les éditeurs font appel à des journalistes pour écrire les bios de gens qui ne savent pas forcément écrire ou dont on ne parle tant ; un médecin, un footballeur, vous voyez ce que je veux dire... Donc j'ai fait ghostwriter pendant quelques années aussi et après j'ai tout arrêté parce que j'avais l'impression d'être une machine à écrire. Et depuis 2, 3 ans, 4 ans, je sais plus, je suis à la retraite avec 2 - 3 petites activités à gauche à droite, mais avec mon temps libre pour pouvoir fluter un peu.

#### Le parcours artistique

Au début, il était décevant, c'est à dire que j'ai une famille qui était plutôt mélomane, avec un grand-père qui était premier trombone. J'ai un peu baigné dans ce milieu, on m'a dit souvent il faut faire des choses. C'est vrai que la musique, j'ai trouvé ça très jeune, j'ai trouvé ça fabuleux en tant que Mélomane, après jouer un instrument, c'était autre chose et je dois dire que j'ai été peu enthousiasmée par l'enseignement lié à l'école, au lycée, au collège, ni dans les conservatoires. Je trouvais ça ennuyeux, mais je vous parle de ça il y a 40 ans, ça a peut-être changé, j'espère, mais ce n'était pas gai.

Et du coup, en fait, j'ai bossé en autodidacte. Et j'ai toujours aimé la flûte parce que je trouve que l'instrument le plus aérien, le plus ludique qu'on puisse trouver. J'ai bien joué pendant une dizaine d'années. Ensuite, disons que le boulot plus la vie de famille m'a un peu rattrapé. J'ai arrêté de jouer pendant presque 10 ans. À 40 ans, j'ai un peu changé de façon de travailler, et j'ai retrouvé du temps, donc j'ai repris. Ça a été un peu compliqué, mais j'ai repris quand même et puis de nouveau, 10 ans après, c'est compliqué de s'y remettre par rapport à une organisation de ville. J'avais un peu oublié le solfège. J'ai un instrument qui était vieux, fallait changer, c'était un peu compliqué. Il fallait quelqu'un pour jouer avec moi. Là aussi, au niveau de l'aide pédagogique, les profs et tout, je n'ai pas trouvé ça passionnant. Parce qu'il vous manque des fondamentaux. Bon moi ça ne me branchait pas. Bien sûr, je comprends qu'il y a une part qu'il faut en passer par là, mais j'avais envie d'autre chose, je trouvais des profs qui n'étaient pas forcément au top, c'était peut-être très parisien, c'est 16 h 16h28, à 27, 28, ça y est pour emballer on fout à la porte, je n'ai pas trop aimé. Et puis à 50 ans, c'est là où j'ai commencé aussi à faire des bouquins et j'ai arrêté de nouveau parce que j'étais vraiment complètement débordée. Et puis, il y a des gens qui se lèvent à 06h00, ils se couchent à 00h00, tout va très bien Madame la marquise, moi je ne peux pas, il me faut 9 h de sommeil, il me faut du temps libre, donc le stakanologiste au boulot Ce n'est pas moi, donc j'ai arrêté de nouveau quelques années et j'ai repris vraiment sérieusement, c'est très bizarre comme parcours. J'ai repris sérieusement passés 55 ans et maintenant avec du temps j'arrive vraiment à jouer plus régulièrement mais jouer quoi ? C'est à dire il y a plus de cours, il y a plus de principe de temps en temps, une fois tous les. J'ai une sommité pour me faire plaisir qui me dit oui oui on va se rencontrer et puis on se fait un petit coup, un petit truc comme ça, mais c'est juste là, c'est vraiment du jeu et plus de l'apprentissage, même si j'en ai sûrement encore beaucoup besoin, mais ça me gonfle.

#### **Élisa, Zaza & Co**

Parcours de comédienne assez spécial, avec des études d'anglais et d'art dramatique en province, quelques années d'enseignement en anglais, puis montée à Paris où elle a tout de suite été prise sur un grand projet et bien travaillé comme comédienne, en téléfilm plus qu'en théâtre, en étant

intermittente. Entrée à Canal+ en 1992 comme télé-négociatrice (à présent conseiller clientèle) où elle est restée pendant 25 ans et dans laquelle elle a pu évoluer professionnellement, un travail qu'elle a adoré, tout en continuant des ateliers le soir ou le week-end.

Elle a commencé à négocier un départ à partir de 2013, ne voulant pas partir sans être sûre d'avoir un spectacle, à savoir *George Dandin* en 2015. Elle tourne de temps en temps des Grosland, mais fait peu de théâtre, car il faut beaucoup de moyens pour résister. Le théâtre n'a pas la même économie que le cinéma.

### **Eva, *Le champ des étoiles***

Éducatrice, fonctionnaire, a fait d'autres choses dans la même administration.

A fait du piano de 6 à 20 an (un très mauvais souvenir), s'est mise au théâtre à l'âge de 15 ans, a fait des stages au Théâtre Gérard Philippe dirigé par Stanislas Nordey, notamment avec Laurent Sauvage, mais les auditions et la compétition ne lui ont pas plu. Au cours d'un atelier elle se rend compte que le groupe n'était composé que de professionnels et l'un des metteurs en scène recrutait en fait en mode casting, sans que ce soit officiellement des castings. Elle a animé un atelier pour des enfants et des ados avec sa sœur (qui a fait des études théâtrales, écrit et fait de la mise en scène), ensuite comme co-metteuse en scène, puis comédienne. Elle a arrêté quand elle a eu un enfant, pendant 12 ans, a créé sa première compagnie qui s'est arrêtée suite à un désaccord avec le cocréateur, deux ans après Angéline lui a proposé de monter une autre compagnie, *Le champ des étoiles*, dont elle assure les mises en scène. Son principe est de faire en sorte que tout soit gratuit pour tout le monde, ce qui limite les moyens, mais aiguise le jeu dans la simplicité et la justesse

### **Évrard, chef d'orchestre, *Open strings***

Comment es-tu devenu chef d'orchestre ?

Je ne peux pas vraiment me dire chef d'orchestre, parce qu'on essaie de faire tourner et par rapport à d'autres musiciens qui sont meilleurs musiciens que moi. Moi j'ai démarré la musique avec un prof de piano qui était pianiste de bar, quelqu'un qui m'a appris la musique. Plus en l'écoutant qu'en lisant les partitions. Du coup j'ai un peu de lacunes. Je suis un peu moins bon en solfège, mais j'ai cette écoute de la musique. Qui fait que j'ai plus de facilité à entendre les différents instruments, à savoir quand ils doivent jouer, et cetera. Donc j'ai cette hauteur que peut être que d'autres ont moins et du coup j'ai cette facilité pour être de chef d'orchestre. Mais il y en a d'autres, d'autres musiciens qui ont fait vraiment des études poussées en musique, donc qui pourraient l'être. Mais voilà, pour l'instant, ils préfèrent jouer. Mais l'année prochaine ça tournera un peu plus là cette année, c'est vrai c'est moi le chef d'orchestre. Mais l'année prochaine on va plus faire tourner, que je rejoue un peu et que d'autres puissent aussi se familiariser avec ça.

On avait Roselyne qui est une dame qui est celle qui nous arrange nos morceaux qui elle vraiment a fait des études poussées en écriture en donc elle est vraiment très calée mais elle préfère jouer. Et moi c'est vrai que j'aime beaucoup diriger aussi parce que finalement c'est faire de la musique autrement, j'ai mon idée de certaines pièces qui n'est pas forcément l'idée la plus commune et on travaille chaque instrument, chaque famille pour atteindre tel son, tel rendu, tel caractère. Donc c'est vachement intéressant aussi.

Quel est ton parcours musical ?

Je jouais du piano, en jazz et en classique, mais surtout en jazz, l'improvisation, on l'écoute, tout ça, quand j'étais petit, et après j'ai démarré le violon avec cette opportunité qu'était la Philharmonie, donc les cours pour adultes débutants et c'était pendant le COVID, donc là j'ai découvert l'instrument. C'était un peu particulier parce que c'était à distance. Mais j'avais envie de continuer et l'année d'après on a démarré une session de d'orchestre pour débutant. Et là c'était formidable parce qu'en fait, le problème du piano c'est que c'est surtout un instrument qui est individuel, je n'avais pas un niveau en jazz suffisant pour intégrer un groupe de jazz et j'avais vraiment cette envie de jouer en orchestre, parce que la musique c'est avant tout un partage des émotions. Donc ça me manquait. Donc ça a cliqué tout de suite le fait d'apprendre à jouer en orchestre. Et c'est vrai qu'après, sachant qu'on ne pourrait pas reprendre à la philharmonie, c'est là qu'on on a tous eu envie. On a été une grande partie de des

gens de la philharmonie à avoir envie de continuer, parce que ça aurait été terrible de s'arrêter comme ça. Et on a créé Open strings et au début on était peut-être une quinzaine et aujourd'hui on a une cinquantaine. Et après, il y a eu beaucoup de chance, c'est vrai que le fait d'avoir la Canopée c'est une chance, je ne suis vraiment pas sûr que sans la canopée on ait pu continuer. Parce que quand tu vois le prix des salles de répétition à Paris, ça reste enfin c'est là, ça aurait été un vrai investissement. Alors que là non seulement. Y a le prix et puis il y a le fait qu'il y a des instruments sur place et ça c'est formidable. On a pu rajouter une harpe. La Contrebassiste elle peut venir sans sa contrebasse, donc c'est il y a vraiment que du positif et c'est plusieurs coups de chance qui font qu'aujourd'hui on est ce qu'on est.

#### Faut-il un niveau suffisant pour intégrer notre orchestre ?

Ah, c'est une bonne question. Je ne sais pas parce que vu que je n'ai jamais essayé parce que je me suis aussi beaucoup interdit d'intégrer un orchestre. Après je pense que c'est très subjectif parce que vu que je n'étais pas dans un cursus conservatoire, je n'ai jamais eu un avis objectif de ce qu'était mon niveau et de ce qui me permettait de faire. Mais, comme beaucoup, on rentre dans la vie professionnelle et on met un peu de côté la musique et c'est vrai que c'est une question d'opportunité.

#### C'est une question de niveau ou de légitimité ?

Je pense qu'il y a aussi beaucoup une question de rencontre. C'est à dire que si tu rencontres des gens qui te poussent et qui te disent bah finalement tu penses ne pas avoir le niveau, mais finalement tu as la musicalité parce qu'en fait c'est beaucoup ça et même si tu ne feras pas ce que font les meilleures pianistes qu'on peut entendre, tu peux accompagner, tu peux apporter quelque chose au groupe. Alors justement, nous l'orchestre, on aimerait faire en sorte de rester ouvert pour que justement des gens qui pourraient penser ne pas avoir le niveau viennent. Ils viennent nous voir et puis se rendre compte que bah finalement ils peuvent prendre plaisir même avec leur niveau et donc on continue à avoir des partitions avec différents niveaux. Ce qui était le cas la philharmonie et qu'on trouve vraiment très bien quoi, c'est que dans un orchestre classique, par exemple il y a violon 1 et violon 2, mais ce n'est pas tant une question de niveau, qu'est-ce que ça joue plutôt la mélodie ou plutôt l'accompagnement ? Alors que là on essaie d'avoir au moins une partition pour ceux qui ont un niveau plus faible pour qu'ils puissent quand même prendre plaisir. Et j'espère vraiment qu'on va continuer à faire ça parce qu'il y a énormément d'orchestres à Paris, mais très souvent, on nous donne un niveau minimum qui est un nombre d'années passées au conservatoire ou un niveau en cycle, genre 3e cycle, ça met tout de suite une barrière, par exemple à la philharmonie cette année, il y avait un concert participatif pour jouer un morceau en même temps que l'orchestre professionnel et donc c'est un morceau très connu de Bach, l'Aria de Bach et dans l'annonce ils disaient 3e cycle minimum. Sauf que moi, je n'ai jamais fait de violon et je m'étais censuré. Et puis c'est une camarade de l'orchestre qui m'a dit « mais si viens, allez tu as le niveau » et tout ça. Et effectivement je me suis inscrit, ça allait et j'ai pris énormément de plaisir. Donc c'est vrai que cette barrière-là de dire le niveau minimal pour intégrer l'orchestre, c'est dommage parce que ça coupe beaucoup de gens qui prendraient vraiment du plaisir et ça leur ferait beaucoup de bien. Je pense que faire de la musique, ça apporte vraiment quelque chose dans nos vies qui sont pleines de stress et de choses, je trouve ça un petit peu dommage.

#### Quels sont les apports de cette expérience ?

Je ne pratique plus beaucoup en ce moment, mais je j'y retournerai l'année prochaine en en tant que. Il n'y a pas de pression en tant que chef et je peux me tromper, ce n'est pas très grave, mais je le prends quand même sérieusement, c'est à dire que je le travaille comme chez moi parce que ce n'est pas facile. On a un orchestre qui commence à être un peu volumineux et ce qui est dur en tant que chef, c'est réussir à imposer le tempo et à ne pas se laisser prendre par les instrumentistes. C'est à dire que quand il y a certains instruments qui commencent à accélérer il faut réussir à garder notre tempo et que ce soit eux qui s'adaptent à nous et pas nous qui nous adaptions à eux parce que sinon après ça devient le brouhaha pas possible. Donc moi j'ai énormément progressé là-dessus à garder ma stabilité, ce que je ne pouvais pas forcément au début. Et quand on est chef, il y a la battue et aussi l'expression qu'on veut donner. Donc il faut cette indépendance entre la main droite qui donne la battue et la main gauche qui donne le caractère. Et ça n'était pas facile au début. Et après un an et demi de pratique, ça commence à venir.

### As-tu des retours sur la manière de diriger ?

Écoute, il y a « mes musiciens » qui me disent qu'effectivement, c'est de mieux en mieux, ce qui me fait plaisir, et aussi des musiciens qui viennent d'autres orchestres, avec d'autres expériences qui disent que la battue au moins elle est claire, que ça permet rapidement de bien réussir à se situer dans le morceau et donc de se plonger plus rapidement dans le morceau. C'est vrai que moi je fais partie d'un autre orchestre où le chef c'est un ancien chef professionnel qui est habitué à travailler avec des gens qui sont des amateurs très bons et qui ont moins besoin d'une battue claire. Et du coup c'est vrai que à certains moments dans les morceaux ce n'est pas facile s'y retrouver quoi. Donc ça reste un niveau amateur où chaque mouvement est très clair et presque naïf, mais au moins ça permet à tout le monde, du débutant à celui qui a plus l'habitude, de bien se repérer. Et je pense que ça aide à faire plus rapidement un morceau qui est homogène.

### Et en quoi la pratique musicale a un impact sur ta pratique professionnelle ?

Pouvoir jouer de la musique comme ça le weekend ? Je suis prof de physique. En fait je pense qu'il y a une interaction entre les 2 parce que forcément quand on est prof on a toujours aussi ce besoin de diriger mais en essayant quand même qu'il y ait une adhésion parce qu'on ne peut pas diriger contre, il faut diriger avec. Et du coup, il y a mon expérience de prof qui fait que j'essaie de prendre en compte les avis de tous. J'essaie de voir quand il y a une. Et de respecter cette envie et pas forcément d'imposer toujours mes envies. Et puis effectivement, il y a aussi le retour, le fait de travailler avec des adultes, avec qui on a des interactions qui sont de suite plus franches qu'avec des élèves, du coup moi ça me permet peut être aussi d'anticiper les besoins d'élèves de jeunes adultes qui ne vont pas forcément me dire des choses auxquelles je vais être peut être plus sensible parce que les adultes d'ici me disent par exemple, là on est fatigué, là on a besoin que tu nous réexpliques de A à Z pour que ce soit parfaitement clair, etc. Donc je pense qu'il y a un aller-retour qui n'est pas évident, mais qui est là. Je suis dans une posture pédagogique en tant que chef. La construction est un petit peu la même, il y a un objectif et je pense qu'il faut expliquer aux gens comment on va essayer d'atteindre ensemble cet objectif. Et ça, je pense que c'est quelque chose qui est devenu très accepté aussi dans la fonction enseignante. Et c'est à dire qu'aujourd'hui, on explique aux élèves, aux étudiants pourquoi ils doivent faire ça, pourquoi on leur explique comme ça pourquoi il faut qu'ils fassent telle méthode et pas une autre pour qu'en fait il y ait une adhésion qui soit plus forte.

Je pense que l'objectif c'est faire en sorte que chacun prenne plaisir en jouant, mais en même temps que le rendu collectif soit beau pour tout le monde. Que le « chef d'œuvre » dans le sens qui a une finalité, qui a une certaine exigence et que on puisse être fier de ce qu'on a réalisé.

C'est un objectif partagé par tous ceux qui sont là. Si on prend par exemple des gens qui ont un niveau, ils pourraient aller dans différents orchestres de très haut niveau, mais ils continuent avec nous alors qu'il n'y a pas besoin de travailler des heures et des heures chez soi parce qu'on recherche le beau son, on essaie de se mettre au service du collectif et d'avoir un résultat qui soit, voilà qui soit beau tout simplement.

Chacun chez lui essaie de s'enregistrer pour qu'il y ait un exemple à l'instant T, et puis on essaie de commenter : « ça, c'était bien, ça c'était moins bien ». Et chacun peut chez lui savoir ce qu'il peut améliorer pour justement une amélioration globale et qu'on aille tous vers le vers le même objectif.

### Et toi, comment tu le verbalises dans les répétitions ?

En fait, on reprend, on joue et après on dit vous c'était bien là. Par contre là il faudrait un peu plus de caractère, où là il faudrait qu'on vous entende moins pour que tel instrument soit plus entendu, et cetera. Donc c'est ça les répétitions, c'est on joue et puis on reprend les choses, on essaie de rejouer pour améliorer et puis à la fin on dit voilà, pour la prochaine fois, vous essayez de de travailler ça et ça. Et puis. Voilà que ça soit mieux la prochaine fois. On essaie petit à petit et après, ce qui est difficile, je trouve, c'est qu'il faut réussir à avancer à chaque fois sans qu'il y ait d'impression de stagnation et que certains s'ennuient. Moi c'est ça ma plus grande crainte avec cet orchestre, vu qu'il y a des niveaux très différents, que les plus bas niveaux ils aient l'impression que ça aille trop vite et que les plus hauts niveaux aient l'impression que finalement à chaque répétition il n'y a pas un delta suffisant qui pourrait justifier ce besoin de répétition. Pour l'instant, ça a l'air d'aller, mais je pense que c'est un écueil à cet orchestre, le fait d'être tous très différents, il faut réussir à garder une motivation et que chacun trouve

quelque chose à améliorer à chaque fois et qu'il n'y ait pas cette possibilité d'ennui, au contraire d'être trop loin et de lâcher.

#### Quel processus, quels sont les outils pour toi ?

Beaucoup de communication. C'est à dire que moi, en tant que chef, je prends beaucoup de temps à essayer d'échanger soit directement, soit par texto pour essayer de prendre un petit peu les avis, voir ce qu'ils en pensent, c'est l'outil principal parce que s'il y avait trop de vide entre les répétitions, il y aurait des gens qui commenceraient à prendre un peu de la distance, pas forcément s'impliquer autant mais c'est pas facile parce que c'est chronophage et tout le monde n'a pas forcément envie de voilà de partager. Mais il n'y a pas de secret, dans chaque pupitre, même s'il n'y a pas de chef de pupitre comme c'est le cas dans les orchestres professionnels. C'est fait de manière plus ou moins claire, mais il y a quelques personnes « référentes », qui échangent beaucoup plus. Et puis moi après j'essaie d'échanger avec ces personnes pour être sûr qu'il n'y ait personne sur le côté du chemin et qu'y ait personne qui en ait marre, qui s'ennuie, etc.

Et puis y a aussi beaucoup le choix des morceaux qui est une vraie difficulté. Parce que chacun a ses goûts, certains préfèrent le classique avec le baroque, d'autres préfèrent les choses un peu plus contemporaines et on essaie de veiller à ce qu'il y ait un équilibre. L'équilibre dans le niveau, l'équilibre dans les morceaux. En fait, notre orchestre, c'est toujours une recherche, c'est un équilibre instable.

À un moment donné, on se demandait s'il faudrait qu'on ait un bureau, car on est une cinquantaine aujourd'hui et il y a le choix des morceaux qui est vraiment une chose de fort et on se demandait s'il fallait qu'il y ait des gens qui soient représentatifs et qu'ils fassent ces choix-là. On a voté parce que c'est beaucoup participatif, on fait beaucoup de votes et finalement les gens ont préféré qu'il n'y ait pas de bureau pour que en fait il n'y ait pas certain qu'il y ait l'impression d'être moins entendu que d'autres. Donc on continue à essayer de prendre les avis de tout le monde mais ce n'est pas facile.

On a un dossier partagé et les gens mettent les morceaux qu'ils aimeraient jouer.

Et après, il y a aussi le problème des arrangements parce. Très souvent les morceaux on ne peut pas les jouer tels quels parce que soit ils manquent des instruments, soit au contraire nous on. Donc c'est un équilibre entre les morceaux qui sont jouables par notre orchestre. Et puis ensuite il y a aussi le goût des arrangeurs. C'est à dire que ça prend beaucoup de temps d'arranger un morceau. Et donc on ne va pas demander à des gens qui font ça pour le plaisir et pour en loisir de passer des dizaines voire des centaines d'heures à arranger les choses qui ne leur plaît pas. Et puis en plus le rendu de toute façon ne serait pas bien. Donc c'est un équilibre assez subtil mais on est 4 ou 5 arrangeurs maintenant et donc on essaie chacun de d'arranger des morceaux qui nous plaisent et de telle sorte qu'on ait un répertoire qui soit vraiment varié. Donc on va vraiment du baroque jusqu'au contemporain.

Il y a beaucoup de ressources sur un site notamment qui s'appelle NewScore. Mais il n'y a pas tout, y a certains morceaux qui ne sont pas arrangés et y en a certains qui sont arrangés pour des effectifs qui ne sont pas forcément les nôtres. Donc y a certains morceaux sur lesquels on peut partir déjà d'une base et ensuite rajouter. Mais parfois y a des morceaux classiques qui ne sont pas arrangés. Et là, il faut vraiment qu'y ait un vrai travail d'arrangement parce que c'est un vrai travail de composition l'arrangement, il ne faut pas croire que c'est juste, « bah, je prends des notes que je fais du copier-coller ». Faut vraiment veiller à l'équilibre, c'est pour ça que c'est des vrais musiciens qui peuvent faire l'arrangement.

#### Processus de décision, de gérer le groupe, c'est des processus de décision collectif ?

Oui, on est un noyau dur qui est le noyau initial. C'est des gens qui vraiment adorent la musique et s'investissent énormément, on essaie de faire des pré-décisions, parce que si on demandait toujours des votes pour tout, on se perdrait quoi. Et une fois qu'on en est là, on met ça au vote collectif.

Le noyau, c'est une dizaine avec toutes les familles d'instruments qui sont représentées.

#### Quelle est leur part de mobilisation ?

On fonctionne beaucoup en groupes, sur le téléphone et vu qu'on se voit aussi beaucoup à l'extérieur, dans d'autres orchestres, c'est beaucoup de conversations autour de repas, de choses comme ça, informelles, c'est ce qui fait le mieux avancer les choses.

Je suis dans un gros orchestre, qui a un niveau très élevé, qui s'appelle le *Violon d'Ingres*, là le chef est un ancien professionnel, avec des gens qui ont vraiment un bon niveau. Et puis je suis dans un autre

petit orchestre, qui est géré par un violoniste professionnel. On a ce besoin aussi de faire de la musique avec des professionnels pour que nous aussi on évolue. On ne peut pas tout faire en tant qu'amateur, il n'y a pas tout qui nous vient comme ça donc c'est bien aussi d'avoir un professionnel qui nous fait sentir et qui nous fait améliorer notre musicalité.

En fait, pendant la répétition, on n'a pas trop le temps et vu qu'on est une quarantaine, c'est très difficile de prendre en compte les individualités. Et en plus au niveau des caractères, il y en a certains qui vont très facilement interagir, parfois trop, et d'autres qui ne vont jamais rien dire. Et ça c'est vrai que ce n'est pas facile. Donc c'est pour ça que pendant les pauses après ou par message on essaie de demander « alors comment t'as senti ? Voilà quelles sont tes impressions ? » Mais pendant la répétition, en plus on en a qu'une toutes les 2 semaines, faut vraiment qu'il y ait cette efficacité. Et puis si on commençait à prendre les avis vraiment de tout le monde, certains s'ennuieraient donc je demande souvent, alors qu'est-ce que vous en pensez ? Ça va ? Est-ce que vous avez des remarques ? Mais je n'en fais pas plus, parce que sinon ça ferait trop. Mais a priori c'est une méthode qui semble fonctionner parce que même ceux qui sont les plus timides et les plus discrets après on leur demande, Ah non, moi ça me va très bien, c'est très bien comme tu fais. Et je pense que, de toute façon, si les gens ne sont pas satisfaits, ils arrêtent. On a eu des gens qui sont venus essayer, qui ont arrêté assez rapidement. Je pense que l'avantage de Paris, c'est que chaque musicien peut vraiment trouver ce qui lui plaît.

#### Qu'est ce qui te manque aujourd'hui ?

En fait, moi j'ai vraiment trouvé mon équilibre, on fait des morceaux qui nous plaisent, on progresse ensemble, on interagit, tout ça. Donc il y a vraiment ce sens de collectif de faire de la musique ensemble qui est vraiment ultra présent et qui me plaît beaucoup. Et après, d'un point de vue du violon, j'ai l'autre orchestre qui me fait progresser techniquement, et puis ensuite le petit orchestre avec lequel on fait vraiment de la musique, où on travaille notre musical. Donc moi j'ai vraiment trouvé un équilibre idéal. Donc j'espère que l'année prochaine on pourra continuer comme ça, que la canopée nous acceptera encore et que là c'est vraiment, c'est vraiment parfait. Et tous les musiciens on a ça et puis on a autre chose à côté. Parce que je pense qu'on ne peut pas tout faire dans un même orchestre, il faut que chaque orchestre ou bande apporte quelque chose de différent des autres et qu'ensuite, chacun s'y retrouve globalement.

Je suis quelqu'un qui se pose beaucoup de questions, qui n'est pas sûr de lui. C'est important d'avoir des retours. Et aussi les retours des musiciens sont enfin voilà tout. Tout le monde a l'air d'être content et de prendre vraiment beaucoup de plaisir et c'est ça qui compte et. Moi je suis-je suis ravi de ce partage et là on avance encore avec des nouveaux projets, cette année on a, on a joué avec une chanteuse, avec une harpiste, c'est vraiment formidable. Et s'il y a 3 ans on m'avait dit que je ferais tout ça et je n'aurais jamais pensé donc. C'est vraiment une chance extraordinaire qu'on a !

#### Un complément de formation à la technique de direction ?

J'ai bien sûr pensé et pareil, il y a toujours l'autocensure, on y revient toujours à ça. Il y a des master-class de direction, mais le problème c'est que s'est dirigé vers des gens qui font déjà de la direction, donc je cherche, je suis sûr qu'il y aura une opportunité un jour ou l'autre et je rencontrerai un chef qui me dira bah attends, viens, on va faire quelques cours. Et finalement, maintenant qu'on est un peu rentré dans le monde de la musique, en fait 80, 90% des gens sont vraiment sympas, ouverts, ils sont dans le partage. Et c'est vrai qu'on a cette image de musiciens qui sont un peu hautains, qui font tout de suite une barrière avec ceux qui sont amateurs, non-initiés et tout. Et en fait, on se rend compte que la plupart des gens qui jouent à l'opéra, c'est des gens qui sont très contents de partager, ils sont là, ils nous posent des questions, Ah ouais, tu joues ça ? Ah c'est formidable. Enfin ils sont dithyrambiques, alors que forcément on joue ça d'une manière qui est vraiment très loin de comment eux ils le jouent. Mais ouais, j'étais vraiment impressionné tous, enfin presque tous les professionnels qu'on rencontre sont vraiment là à nous féliciter pour ce qu'on fait, à nous pousser à continuer et à nous faire des commentaires qui nous font avancer aussi. Donc on est vraiment rentré dans un monde qui n'est pas celui auquel on pense et qui est vraiment enrichissant.

Il n'y a pas d'enjeu, pas de pression, on a tous le même objectif, du beau et de prendre plaisir ensemble, c'est vraiment la une activité humaine avec un grand H

### Est-ce que ça a changé la pédagogie en tant que prof ?

Je pense ouais. Comme je t'ai dit, parce que vu que les étudiants n'ont pas forcément les mêmes relations que des adultes ont avec nous, peut-être qu'on anticipe certains de leurs besoins d'une manière qu'on pouvait ne pas avoir avant. Par exemple le fait de provoquer l'adhésion, c'est quelque chose qu'on enseigne aujourd'hui aux jeunes profs aussi, ce n'est pas une révolution, quand j'ai commencé, c'était peut-être moins présent, plus vertical descendant disons, parce qu'il ne faut pas non plus rentrer dans le tout doit être horizontal.

Je pense qu'il y a vraiment cet équilibre entre la direction, le descendant et le montant. Le fait qu'il y ait ce collectif qui se forme et qui montre de lui-même vers la direction où il souhaite mener. C'est un peu comme la foudre qui tombe, c'est quelque chose qui se retrouve. Et le fait d'expliquer les objectifs, expliquer pourquoi on fait ci comme ça, expliquer ce qu'on ce qu'on aimerait entendre, je pense que c'est quelque chose qui transpire, qui va dans les 2 sens. Alors c'est vraiment une expérience extraordinaire et j'ai hâte de lire les autres expériences parce que je pense qu'on n'est pas les seuls. C'est, je pense que tous les groupes qui sont là à la canopée, je pense qu'ils ont des histoires intéressantes aussi, le groupe qui est après nous, ils font de la musique je pense nord-africaine et j'aime bien savoir comment ils ont fait pour faire ça. Est-ce que c'est la musique qui les a fédérés ou est ce qu'ils étaient fédérés avant ? Ils font de la musique et comment ils font pour faire connaître leur musique pour la.

Mais ce qui est beau c'est qu'on voit que la musique fédère, c'est quelque chose comme tu dis, il n'y a pas d'objectif chiffré, il n'y a pas de choses comme ça, mais c'est quelque chose qui aspire, qui amène les gens à aller vers le haut. C'est un art qui est ce côté positif. Qui nécessite de l'action de la part des gens parce que par exemple, tu prends la peinture, mais la peinture faut être un peu initié, faut savoir lire un tableau et on est un peu. Alors on n'est pas passifs parce que les artistes vont dire que c'est une interaction entre le tableau et le regardeur. Mais la musique c'est les gens qui créent la musique, donc il y a vraiment ce côté actif qui fait que c'est un art qui est à part. Ce qui fait que c'est un art qui est si populaire dans le bon sens du terme, c'est à dire qu'il n'y a pas que la musique classique, toute forme de musique, c'est un art qui fédère et qui fait aller les gens vers le haut. Donc c'est formidable qu'il y ait une structure comme la MPAA, c'est vraiment c'est un truc, je trouve ça formidable. Il n'y a pas que la musique classique c'est tous les types de musique, c'est permettre à des gens de s'élever grâce à la musique, donc ça, je trouve ça vraiment formidable.

La danse, le théâtre, la peinture... Ouais mais la peinture c'est quand même toi qui fais ton tableau. La musique ce n'est pas que moi, c'est l'orchestre. Moi j'ai une idée. Mais encore une fois je suis dans l'interaction avec l'orchestre et il y a quand même cette petite différence je pense.

### **Florence, chorale *Alléchant***

Architecte. Ce qui m'inspire, c'est que c'est un de mes professeurs qui a fait ce bâtiment et j'aime savoir que je suis sous son toit. Je travaille des fois en musique. Je suis alto et j'ai toujours vu un parallèle avec ce que je suis au travail. Pour moi, dans le chant, l'envolée lyrique est plus chez les sopranes alors que la mélodie des altos est plus dans le soutien. Dans ma vie active, je suis plus dans le concret de la mise au point de projet.

### **Gary Roland, *Des étoiles dans les yeux***

Gary a fait le conservatoire et un Bac musique (joue du clavecin) à Dijon, puis étudie à Chambéry en préprofessionnel fin 2019 et ensuite à Paris. Il avait assez jeune envie de devenir professionnel de l'art, sans trop savoir lequel et quoi avant de commencer le conservatoire, il s'est rendu compte que le théâtre permettait de joindre tous les arts, surtout en tant que metteur en scène, le théâtre a été une thérapie et l'a aidé à sortir de sa timidité. Il a eu le déclic de ce métier grâce à la découverte de la danse très jeune qui lui a donné « des étoiles dans les yeux ». Il n'y a que sur scène qu'il se sent 100% bien dans la vie, le seul endroit où l'on peut faire des erreurs, vivre, accepter les émotions.

Il travaille en parallèle de son spectacle sur un projet en troupe semi-pro à Palaiseau sur une pièce de Jean Anouilh, dont la première sera à Granville cet été et jouera en Ile-de-France sur la saison 24-25,

mais aussi en tant que régisseur lumière/son sur un projet de spectacle à Paris et, en intérim sur des missions comme agent d'accueil et relations au public dans des musées.

### **Guillaume, *Citerne bleue***

Travaille aux éditions Actes Sud, un grand vivier d'auteurs contemporains (Jean-Michel Ribes, Wajdi Mouawad...) et a l'occasion de voir un nombre important de spectacle, ce qui a nourrit sa vision du théâtre et de la danse. Après avoir travaillé une quinzaine d'année à la communication il est Responsable des achats et moyens généraux au sein de la direction. Il a notamment géré la présentation de la saison à la Scala, avec des comédiens qui faisaient des lectures, réalisé des livres audios.

Au sein de la compagnie, Guillaume gère la production et se consacre à la mise en scène, avec une grande part de travail d'improvisation collective dans la première phase de travail, puis mène un travail sur le jeu intérieur et les relations entre les personnages. Il joue parfois, mais de moins en moins.

Suite à la fin de ces deux projets (création " La vie imaginaire du directeur général" et "La Campagne" de Martin Crimp), il va disposer de temps en 2024-2025 pour envisager d'autres choses pour l'avenir. Il est également attentif aux lieux et envisage toujours, un jour, de reprendre le fonctionnement d'un théâtre ou un lieu pluridisciplinaire collaboratif.

### **Guillaume, *Phena studio***

Professeur des écoles, fait du théâtre depuis tout petit, pas fan d'improvisation, mais apprécie de pouvoir travailler à l'année, avec un vrai personnage, ça lui a plu.

Il a connu plein de gens via une autre asso de théâtre l'an dernier, sans trop de rapports avec l'association, pour la production d'une scène en autogestion, qui s'est mal passé et il a été question, avec le groupe d'amis, de reprendre le théâtre avec Phena Studio avec d'autres moyens et un élargissement de l'activité de l'association, ce qui a amené à un travail de structuration (en cours) pour bénéficier d'un compte bancaire, pour la gestion des cotisations...

Une année, il a participé à la brocante de la MPAA qui a permis de vendre des décors d'une association.

### **Laura, *Littéral***

Cours Florent, professeur de théâtre dans une école privée, formatrice en communication et intervenante théâtre pour d'autres structures (ministère de la Justice, scolaires, etc) lors de stages avec des femmes en insertion « sous main de justice » comme on dit, où on est là pour qu'elles s'amuse et se découvrent à travers le théâtre et d'autres formes d'art

Ayant laissé de côté le métier de comédienne (mais pas le théâtre professeur de théâtre et formatrice) pour la musique, a souhaité « s'enfermer dans sa bulle » pour apprendre la composition musicale électronique et gérer un logiciel, tout en chantant.

À un moment donné, en parallèle de l'activité d'enseignement, qui assure le côté alimentaire, elle s'est dit qu'elle avait besoin de reprendre le théâtre et la création, ça lui manquait trop.

Cet été, elle va suivre une formation d'Ingénieur du son de deux semaines aux 40° Rugissants.

### **Loïc, *Podium Paris***

Le spectacle vivant est ma passion. Depuis que je suis arrivé à Paris il y a une vingtaine d'année, je vais voir énormément de spectacles, concerts, théâtre, danse, partout... Lorsque j'étais au Festival d'Avignon l'été dernier, nous étions en pleine réflexion sur la mise en scène d'Olympe X. Je regardais les pièces avec un œil différent, en me disant « ah oui, il y a ça qui peut se faire comme ça », et « là pendant une heure il y a juste un banc et on comprend parfaitement, on nous transporte dans un bus, une discothèque, un hall d'immeuble et je me suis dit qu'avec peu de moyens et peu de décors, on peut faire un spectacle. Et c'est ce qu'on a essayé de faire avec Mika : monter une pièce avec très peu de décors.

Depuis 20 ans, je me suis nourri de tellement de choses et lorsque je suis arrivé à Podium, j'ai eu envie de participer à la création d'un spectacle.

Quand on a commencé la mise en scène avec Mika, c'était un peu vertigineux car je n'avais jamais fait cela et finalement, dès la première répétition avec les comédiens c'est devenu évident. C'est important de faire en sorte que tout soit lisible pour le public, que tous les comédiens et danseurs soient à leur avantage, qu'on les voit tous. On a souhaité au maximum faire avancer le chœur sur la scène pour qu'on le voit et quand 60 choristes prennent possession de l'espace scénique c'est impressionnant ! Ce sont probablement les tableaux les plus forts du spectacle...

### **Marine, *Les Odysées musicales***

27 ans, travaille dans l'industrie pour TotalEnergies dans la branche des lubrifiants

A fait de la danse et du piano, puis orgue et chant-choral au conservatoire à Toulon, sans se spécialiser et a arrêté au lycée. Elle a souhaité prendre part à des projets, mais dans la partie production de la première année RiseUp (la création avec Arthur qui était à l'initiative du projet), puis a commencé son activité professionnelle.

En 2022, un message des anciens de RiseUp invitait des volontaires pour monter une comédie musicale et c'est comme ça qu'elle s'est retrouvée présidente. Elle a repris le violon depuis un an pour le plaisir de pratiquer et d'apprendre, ça fait plus de bruit mais c'est bien de voir la courbe d'apprentissage : quand on arrive à sortir des morceaux on est assez fier.

Je ne suis pas du genre à me mettre au centre de la scène, je n'aime pas être au centre de l'attention, mais participer à un projet. Diriger une association a un petit côté « débrouille » et « galère à financer » où on apprend sur le tas, au fil de l'eau.

### **May Abuli, *L'écharpe de Colombine***

Metteuse en scène, directrice de la compagnie, fait du théâtre depuis 30 ans

« *Si le bout du nez travaille, tout le corps travaille aussi* » (Vsevolod Meyerhold)

May donne des cours aux membres de la troupe (notamment), de façon officielle dans un lieu près de Chatelet le vendredi (comme annoncé sur leur site), qui est en fait un deuxième lieu de répétition pour le spectacle en cours (projet annuel)

### **Odile, chorale *Alléchant***

Je suis coach en accompagnement de dirigeants d'entreprise et développement des organisations donc je travaille beaucoup avec les groupes, d'où mon besoin d'une voix qui porte.

Chez moi, derrière mon ordinateur, j'ai toujours travaillé en musique, souvent Mozart car c'est une musique soutenante et mélodieuse. Et aussi la musique a toujours été présente en famille.

### **Sarah-Laurence Cal, *A priori***

Parcours d'autrice-chanteuse (répertoire jazzy en français écrit et interprété par Sarah-Laurence), danseuse, comédienne. Sa maman très jeune, a fait des choix professionnels plus stables (salarial) qui l'ont éloignée de la professionnalisation artistique. Aujourd'hui, elle tente d'en faire son métier (Écrire, produire et mettre en scène) mais le système est ainsi fait qu'il est difficile de sortir des cases dans lesquelles on avait évolué précédemment. A part la MPAA qui offre aux amateurs de produire leurs spectacles, rien n'est fait pour ça.

A travaillé à Disney, dans la finance, à l'ADAMI, à la SACD, dans les Pompes funèbres et à présent comme chargée de répertoire à la SCPP (Droits voisins de la production phonographique).

Nanterrienne, autrice<sup>285</sup> et prête-plume<sup>286</sup>, correctrice pour le Théâtre du bout du monde et Altermachine Productions. Autrice de pièces de théâtre, elle écrit à partir de faits divers<sup>287</sup>. La

---

<sup>285</sup> *Prismes*, roman nommé au prix de la "Journée du Manuscrit francophone" et *L'Odeur*, en cours de lecture

<sup>286</sup> *Je suis métèque*, Roland Giromini, avec l'envie de savoir qui se cache derrière des visages fermés

<sup>287</sup> Elle s'est par exemple inspirée de l'histoire de Yannick Martin, un joueur de bombarde noir qui a raflé beaucoup de prix au Bagad Kemper mais qui a été victime d'une bastonnade commanditée par un breton vivant au Japon, parce que noir

pièce *Les mondes parallèles*<sup>288</sup> publiée chez l'Harmattan<sup>[1]</sup>, met en exergue les préjugés des uns vis-à-vis des autres. Écrit également à partir de son expérience personnelle et professionnelle, par exemple *Hubert*, publiée chez L'Harmattan, une pièce qui dénonce l'ubérisation et qu'elle a mise en scène, représentée en 2022 à Nanterre et en 2023 au Festival "Les Remontantes" de la MPAA.

A écrit un recueil de poèmes *Survivre à la ville* qui fera l'objet d'une édition et d'un seule en scène, qui (elle l'espère) lui permettra de financer son prochain spectacle, *Le 4ème âge du Monde*, pièce dont elle est l'autrice, qu'elle met en scène et dont les répétitions se déroulent à la MPAA Broussais<sup>289</sup>.

### **Stéphane, étudiant**

La pratique vocale n'est pas une vocation de la plus tendre enfance, mais elle est née en germe d'un émerveillement lorsque je n'avais pas 10 ans et que je me suis retrouvé à l'opéra. Une amie de ma mère ne pouvant s'y rendre, elle a proposé la place à ma mère et comme celle-ci n'était pas disponible, elle lui a répondu « *mais tu n'as qu'à en faire profiter ton fils !* ». Ma vision passait à peine au-dessus du siège devant moi et j'étais fasciné par le faste des décors, la force des voix et la magie de la mise en scène. Au moment de choisir une orientation en fin de classe de troisième, face à mon incapacité de choisir et me décider, ma prof de musique m'a suggéré de me présenter en section musicale au lycée (section musicale A6 à l'époque), dès lors que je m'engageai à prendre des cours d'un instrument (en l'occurrence la guitare classique). Ce choix « malgré moi », ou plutôt dont je ne prenais pas la mesure, a été déterminant pour toute la suite. J'ai ainsi découvert le plaisir de faire de la musique en collectif, que ce soit par l'écoute, l'analyse d'œuvre, la musique de chambre et la pratique chorale qui est devenue mon métier pendant une dizaine d'années. Plus précisément, j'ai participé à un stage d'été à Villefranche-de-Rouergue pour chanter le *Stabat Mater* d'Antonin Dvorak, que nous avons interprété au lycée et là, José Aquino, le chef d'orchestre, m'a vivement conseillé de me présenter à l'Opéra de Lyon qui était en plein renouvellement, avec l'arrivée de John Eliot Gardiner et la création de l'orchestre de l'opéra. Si tôt dit, si tôt fait : mon père m'a emmené en voiture de Strasbourg à Lyon le 31 août, j'emmenageai dans une chambre d'étudiant miraculeusement disponible à la Cité universitaire Allix à mon arrivée le 1er septembre, et j'auditionnai dans la foulée au chœur de l'opéra où j'ai été admis à l'École des chœurs. Les productions les plus prestigieuses se sont succédées, *Les Boréades* et *Hippolyte et Aricie* de Rameau, *Medea* de Gavin Bryars (en création mondiale et en coproduction avec le Théâtre des Champs-Élysées), et ensuite ont commencé les tournées dans les théâtres de province...

Les conditions de travail à l'époque étaient déplorables dans beaucoup de théâtre, où l'on arrivait le lundi pour une musicale, trois jours de mise en scène, puis générale et deux à quatre spectacles sur le week-end, pour commencer un autre ouvrage dès le lundi suivant dans un autre théâtre, le tout dans des décors de toiles peintes défraîchies, des costumes du début du siècle qui tenaient debout, et un régime d'intermittence qui n'existait pas encore. Évidemment, certaines maisons d'opéra, dotées de chœurs permanents (et de plus de moyens) offraient de meilleures conditions, avec trois à quatre semaines de répétition. C'était avec grand plaisir que je participais à des productions d'*Aïda*, *Turandot*, *Freischütz*, *Otello* et bien d'autres dans les opéras de Nantes, Metz, Nancy, Rouen... Mais au bout de 10 années de ce sursystème, épuisé moralement, physiquement et surtout vocalement, j'ai arrêté du jour au lendemain, sans chanter une seule note pendant plus de 10 ans, pas même sous la douche ! Petit à petit l'oiseau fait son nid et, l'envie revenant, j'ai auditionné au Chœurs et solistes de Lyon - Bernard Tetu (où j'avais déjà chanté 20 ans auparavant pendant mes premières années à Lyon), où Catherine Molmeret, la cheffe, m'a dit il « *y a de beaux restes, mais va falloir bosser !* ». J'ai enchaîné les projets et les ensembles au gré des déménagements et des opportunités, avec les *Voix en aparté* et de Philippe Forget en Bourgogne, puis de nouveau les Chœurs et solistes de Lyon, puis le Chœur de l'Orchestre de Paris, depuis à présent 10 ans.

---

<sup>288</sup> Où 3 personnes sont dans un train en panne entre Quimper et Paris

<sup>289</sup> Un extrait de 20 minutes sera présenté à la MPAA en septembre 2024 pour l'ouverture de la saison et les représentations auront lieu en mars 2025 dans un petit théâtre de Nanterre

Ces lieux de pratique sont pour moi des espaces d'une observation participante et dans une conception orchestrale tels que je les ai appréhendés pour cette recherche, de même que nombre d'engagements associatifs où, là aussi, nous sommes dans un processus de création en collectif.

La pratique d'un rituel, quel qu'il soit, musical, pédagogique, philosophique ou spirituel, favorise l'engagement et l'émulation, facilite la mise en confiance et l'égalité de considération entre des personnes différentes au sein d'un même collectif. Il faut bien dire que c'est cette diversité de situations et d'expériences qui motive ma réflexion et nourrit mes recherches sur le processus de création en collectif.

## BIBLIOGRAPHIE

### Ouvrages

- ARENDRT Hannah, *La crise de la culture* Folio - 1989
- BECKER Howard, *Les mondes de l'art*, Flammarion - 2010
- BOURDIEU Pierre, PASSERON Jean-Claude, *Les Héritiers* dans *Les étudiants et la culture*, Éditions de Minuit - 1964
- CARASSO Jean-Gabriel, *Nos enfants ont-ils droit à l'art et à la culture*, Collection La culture en questions, L'Attribut - 2005
- BORDEAUX Marie-Christine et DESCHAMPS François, *Éducation artistique, l'éternel retour ? Une ambition nationale à l'épreuve des territoires*, L'Attribut - 2013
- BORDEAUX Marie-Christine, *L'éducation artistique et culturelle à l'épreuve de ses modèles* Quaderni N° 92 - 2017
- CITTON Yves, *L'avenir des Humanités*, La Découverte - 2010
- CITTON Yves, *Pour une écologie de l'attention*, Seuil - 2014
- DE CERTEAU Michel, *La culture au pluriel*, Union générale d'éditions, 10/18 - 1974
- DE SINGLY François, *L'enquête et ses méthodes : Le questionnaire*, Armand Colin, 3<sup>e</sup> édition - 2014
- DÉTREZ Christine, *Sociologie de la culture*, Armand Colin - 2020
- DEWEY John, *L'art comme expérience*, Essais, Folios - 2010
- DEWEY John, *Le public et ses problèmes*, Essais, Folios - 2010
- DONNAT Olivier (direction), *Regards croisés sur les pratiques culturelles*, Documentation française - 2003
- ÉTHIS Emmanuel, *La petite fabrique du spectateur, Être et devenir festivalier à Cannes et à Avignon*, Éditions Universitaires d'Avignon - 2012
- ÉTHIS Emmanuel (direction), *Avignon, le public réinventé, Le Festival sous le regard des sciences sociales*. Documentation Française - 2002
- FABIANI Jean-Louis, *Après la culture légitime - Objets, publics, autorités*, L'Harmattan - 2014
- FLON Émilie, *Les mises en scène du patrimoine : savoir, fiction et médiation*, Hermès Lavoisier - 2012
- FREIRE Paolo *La pédagogie des opprimés*, Libertalia - 2018
- GRIGNON Claude & PASSERON Jean-Claude : *Le savant et le populaire, misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature* Hautes études, Gallimard, Seuil- 2015
- HELGUERA Pablo, *Collaborative participation, A Materials and Techniques Handbook*, in *Education for Socially Engaged Art* - 2010
- JONCHERY Anne, OCTOBRE Sylvie (direction), *L'éducation artistique et culturelle, une utopie au prisme des sciences sociales*, Presses de Sciences Po - 2022
- LABORIT Henry, *Éloge de la fuite*, Idées, Gallimard - 1976
- LATOUR Bruno, *Où atterrir ? ? : Comment s'orienter en politique*, Cahiers libres, La Découverte - 2017
- LATOUR Bruno, *Où suis-je ? : Leçons du confinement à l'usage des terrestres*, La Découverte, - 2021
- LATOUR Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes, Essai d'anthropologie symétrique*, La Découverte - 2006
- LATOUR Bruno, WOGLAR Steve : *La vie de laboratoire, la production des faits scientifiques*, La découverte - 1996
- LAURET Jean-Marc, *L'art fait-il grandir l'enfant ? Essai sur l'évolution de l'Éducation artistique et culturelle*, La culture en questions, L'Attribut - 2014
- LE BOULANGER Jean-Michel, *Éloge de la culture en temps de crise*, Apogée - 2017
- MALINAS Damien, *Portrait des festivaliers d'Avignon : transmettre une fois ? Pour toujours ?* Presses Universitaires de Grenoble - 2008
- MARTIN Olivier, *L'analyse quantitative des données*, Armand Colin, 5<sup>e</sup> édition - 2023
- MATHEWS Stanley, AURELI Pier Vittorio, *Potteries thinkbelt & Fun Palace*, Collection Territoires Laballery - 2016
- MORIN Edgar, *La méthode*, 2 tomes de 6 volumes, Opus, Seuil - 2008

MORIN Edgar, *Sur la crise*, Flammarion - 2020  
 NICOLAS LE STRAT Pascal, *Le travail du commun*, Éditions du commun - 2016  
 PEDDLER Emmanuel, *Sociologie de la communication*, Nathan Université - 2000  
 POUTHIER François et MIQUEU Christophe (direction), *La fabrique territoriale de l'éducation artistique et culturelle. Cinq ans de pratiques partagées dans les intercommunalités engagées de Nouvelle-Aquitaine*, La Librairie des territoires, Sarrant - 2019  
 PRESTON Marie, *Héritages et modalités des pratiques artistiques*, dans *Co-création*, Empire avec le CAC Brétigny - 2019  
 RAFFIN Louis, *Le message de Proteus*,<sup>290</sup> Glyphes - 2018  
 RANCIERE Jacques, *La mésentente, politique et philosophie*, Galilée - 1995  
 RANCIERE Jacques, *Le partage du sensible*, La Fabrique Éditions - 2000  
 RANCIERE Jacques, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique Éditions - 2008  
 WEBER Max, *Le savant et le politique*, Bibliothèques, 10/18 - 1963  
 WINKIN Yves, *Anthropologie de la communication, de la théorie au terrain*, Points essais, Seuil - 2000  
 ZASK Joëlle, *Participer. Essais sur les formes démocratiques de la participation*, Le Bord de l'eau – 2011  
 ZHONG-MENGUAL Estelle, *L'art en commun – Réinventer les formes du collectif en contexte démocratique*, Les Presses du réel - 2019

### Ouvrages collectifs

*Politiques culturelles territoriales, Coopération et droits culturels, transitions écologique et sociétale, éducation et formation*, Hors-série N°1 Nectart, L'Attribut - 2023  
*Droits culturels, les comprendre les mettre en œuvre* L'attribut - 2022  
*Co-création*<sup>291</sup>, édité par Céline Poulin<sup>292</sup>, Marie Preston, Stéphanie Airaud, Empire avec le CAC Brétigny, 2019  
*La culture en questions*, Collection - L'Attribut - 2014

### Actes, rapports, comptes-rendus et dossiers

ARNAUD Lionel, GUILLON Vincent, MARTIN Cécile, *Élargir la participation à la vie culturelle : Expériences françaises et étrangères*<sup>293</sup> - 2015  
 BENSAMOUN Alexandra, LABARTHE Françoise, TRICOIRE Agnès, *L'œuvre de l'esprit en question(s) un exercice de qualification*, Mare & Martin éditeurs - 2015  
 DOUCET Sandrine, *Les territoires de l'éducation artistique et culturelle*, rapport au Premier ministre - 2017  
 COLLIN Jean-Damien, *Comment les droits culturels transforment les politiques culturelles ?* dans *Politiques culturelles territoriales, coopération et droits culturels, transitions écologique et sociétale, éducation et formation*, Hors série N°1 Nectart - 2023

<sup>290</sup> Dans cette saga d'anticipation, les personnages sont confrontés aux grands problèmes de notre temps : bouleversements technologiques, montée des inégalités et dégradation de l'environnement. Mais la vie humaine ne se réduit pas aux questions matérielles, elle a une dimension spirituelle. Initié aux pratiques du bouddhisme tibétain, Louis Raffin a suivi son maître à plusieurs reprises au Ladakh et au Népal où, dans un monastère isolé, il a vécu une expérience qui a changé sa perception du monde.

<sup>291</sup> Réflexion collective sur les pratiques artistiques coopératives et de cocréation engagées dans le champ social

<sup>292</sup> Textes de Stéphanie Airaud, Andrea Ancira, Marnie Badham, Virginie Bobin, Caroline Darroux, François Deck, Marie Fraser, Véronique Goudinoux, Núria Güell, Adelita Husni-Bey, Florence Jou, Grant H. Kester, Camille Louis, Pascal Nicolas-Le Strat, Maude Mandart, Christian Maurel, Céline Poulin, Marie Preston, Katia Schneller, Myriam Suchet, Mathilde Villeneuve

<sup>293</sup> Enquête de l'OPC qui prend appui sur la réalisation de 20 études de cas en France et à l'étranger (Allemagne, Espagne, Grande-Bretagne, Norvège, Brésil, Etats-Unis), présentées à partir de 7 entrées thématiques : Éducation artistique et culturelle, appui sur des ressources locales, projets itinérants ou hors les murs, nouveaux équipements, numérique et multimédia, entertainment, transformations urbaines.

FABIANI Jean-Louis, *L'Éducation populaire et le théâtre. Le public d'Avignon en action*, PUG, Collection « Art, Culture, Publics » - 2008

FERRAND Laure, *Les enjeux de l'éducation artistique et culturelle : entre légitimation des acteurs et sensibilisation aux inégalités sociales*, Collection Analyses & synthèses, INJEP - 2019

GOZLAN Angélique (Direction), *Effet des actions de médiation culturelle sur les enfants et les adolescents* (Rapport), Université de Picardie Jules-Verne, Université de Nice-Sophia Antipolis - 2018

LAURET Jean-Marc, *Évaluation des politiques EAC : approche critique et prospective*, Quaderni- 2017

LATOURET Bruno et Consortium *Où atterrir ?*, *Où atterrir ? Projet pilote entre Saint-Junien et La Châtre, 2019 – 2021 Régions Nouvelle Aquitaine et Centre*, SOC - 2024

LOZANO Lénéaig : *Les amateurs dans le spectacle vivant : défi juridique, enjeux sociaux*, Thèse de doctorat - 2021

MARINOPOUS Sophie, *Une stratégie nationale pour la Santé Culturelle : Promouvoir et pérenniser l'éveil culturel et artistique de l'enfant de la naissance à 3 ans dans le lien à son parent* (ECA-LEP), rapport au ministre de la Culture - 2019

MARTEL Marie-Claude & NARON Jean-François (rapporteurs) : *Engagement bénévole, cohésion sociale et citoyenneté*, Avis du CESE - 2022

MARTEL Marie-Claude, *Vers la démocratie culturelle*, Avis du CESE - 2017

NEMESSANY Violette (coordination), *L'évaluation des dispositifs pédagogiques innovants*, Agence Nationale Recherche Technologie - 2023

OCTOBRE Sylvie, THOUMELN Claire, *les usages du pass Culture dans les collèges et lycées en 2022-2023*, Culture Chiffres, ministère de la Culture - 2024

VICART Jean-Louis et SEYVOS Jean-Pierre, *Réflexions sur la musique de chambre en amateur*, ARIAM Ile-de-France - 2007

*La pratique théâtrale des amateurs : quels enjeux, quels partenariats ?* Actes de la rencontre nationale du Théâtre des amateurs au Théâtre du Peuple à Bussang, Ministère de la culture et de la communication - 2010

*Pour un Théâtre d'Aventures !* Actes de la 2<sup>e</sup> rencontre nationale du théâtre amateur au Théâtre Rural d'Animation Culturelle à Beaume de Venise, Ministère de la culture et de la communication - 2012

*Les pratiques participatives au cœur de l'expérience culturelle*, Cycle des hautes études de la culture Rapport du Groupe 5, ministère de la Culture - 2022

*Développer la culture de la participation - Atelier du 18 novembre 2019*, Faculté d'économie<sup>294</sup> ICPC - 2019

#### Articles :

COLIN Jean-Damien, *Comment les droits culturels modifient les politiques culturelles ?* Hors-série Nectar N°1, L'Attribut - 2023

DAHAN Chantal, JESU Louis, *Apprentissage de l'autonomie et quête de sens : l'accompagnement des pratiques culturelles et artistiques des jeunes dans les MJC et les Foyers ruraux*<sup>295</sup>, Notes & rapports INJEP - 2018

DEWEY John, *Evaluation, in Theory of valuation*<sup>296</sup>, *International Encyclopedia of Unified Science* - 1939

---

<sup>294</sup> Atelier organisé par l'Institut de la concertation et de la participation citoyenne (ICPC), qui a réuni une vingtaine de personnes pour une réflexion partagée sur l'évolution de leurs pratiques. <https://i-cpc.org/wp-content/uploads/2019/12/CR-Atelier-culture-de-la-participation.pdf>

<sup>295</sup> À la suite des différentes recherches de l'INJEP sur les pratiques culturelles et artistiques des jeunes, cette étude s'intéresse particulièrement aux projets culturels menés par des fédérations et associations d'éducation populaire en direction des jeunes de 11 à 18 ans. L'observation sur le terrain d'un certain nombre de projets culturels et artistiques nous a permis de mieux connaître et évaluer la nature singulière de leur approche et de leur accompagnement.

<https://injep.fr/wp-content/uploads/2019/01/rapport-2018-16-MJC-foyers-ruraux-1.pdf>

<sup>296</sup> Dewey distingue trois notions :

LATOURE Bruno, *Comment les arts peuvent-ils nous aider à réagir à la crise politique et climatique ?* Conférences lors de la rencontre « Ce que les arts nous disent de la transformation du monde » - 2020<sup>297</sup>

GINZBURG Carlo, *Signes, traces, pistes, Racines d'un paradigme de l'indice*, dans *Le Débat*, histoire politique société, Gallimard - 1980

MERVAN-ROUX Marie-Madeleine, *Non, le participant n'est pas un amateur*, Entretien avec Marie-Christine Bordeaux dans *l'Observatoire* 2012/1 N° 40, Observatoire des politiques culturelles – 2012

MONTOYA Nathalie, *Le "charisme de fonction" de l'artiste à l'école ? Retour sur la construction et les effets d'une hypothèse*, *Quaderni* N°92 - 2016

PRÉVOST-THOMAS Cécile, *Le concert participatif. Une forme efficiente pour partager la médiation de la musique classique*<sup>298</sup>, *Revue musicale OICRM* (savante, fonds Érudit) Volume 7, Numéro 2 - 2020

SAUVAGEOT Anne, *Le Partage de l'œuvre. Essai sur le concept de collaboration artistique*, collection Logiques sociales, L'Harmattan - 2020

### Vidéos et podcasts

LATOURE Bruno, *Entretiens avec Bruno Latour*, Culture pop et ARTE - 2022

*Formes participatives du patrimoine et l'EAC*, établi de l'INSEAC - travaux - 2022

<https://etabli-eac.cnam-inseac.fr/patrimoine>

- 
- Valuing : prier, tenir pour cher, estimer, approuver, défendre, être concerné par, « de facto valuing (appréciations immédiates)
  - Evaluation : formation de jugements à partir de De facto valuing, jugements évaluatifs, qui appréhendent les événements et les objets en fonction d'autres événements et objets évaluatifs
  - Valuation : englobe les deux précédentes notions, appréciation immédiate que constituent les valeurs en tant que fait et les appréciations évaluatives en tant que jugement, ne constituent pas deux notions distinctes mais sont étroitement articulées

<sup>297</sup> Article republié par l'Observatoire des Politiques Culturelles en 2022) <https://www.observatoire-culture.net/arts-crise-politique-climatique>

<sup>298</sup> À partir de l'observation de La nuit des Mayas, concert participatif issu du dispositif de concerts-médiation Musiques entre les lignes, conçu par Thierry Weber à la Haute École de Musique de Lausanne, cet article propose de mesurer les différentes dimensions, effets et enjeux du concept de participation à travers son application au secteur de la médiation de la musique. <https://www.erudit.org/fr/revues/rmo/2020-v7-n2-rmo05575/1072414ar>