

## Contribution de la Compagnie ParOles

*Quelques éléments de réflexions suite au groupe de travail sur les Ateliers de Pratiques du 19/11/2001 au Bouquin Affamé / Clichy*

Suite à différentes réflexions qui ont pu me traverser lors des divers temps de discussions de la journée, je tente ici une première proposition d'éléments qui permettent de caractériser un projet quant à son utilité sociale.

Quatre points de vue sont à envisager en permanence pour décliner différemment les diverses remarques qui suivent :

- celui de la Compagnie ParOles (et d'autres structures), telle qu'elle définit sa démarche et son projet fondateurs, ses objectifs et ses modes d'intervention, les ressources humaines qu'elle a pu mettre en œuvre pour les réaliser (origines, cultures, niveaux scolaires, parcours de vie, type d'auto-formation des comédiens intervenant...)
- celui des institutionnels, qui selon les missions qui sont les leurs, vont avoir une approche particulière (Politique de la ville / FAS / Partenaires santé ou Justice...) ou aucune approche de cette notion (refus de la contamination par le social dans le cadre des lignes spécifiquement culturelles de certaines institutions)
- celui, quand il y a lieu, des partenaires en charge des publics (ils ont des attendus spécifiques par rapport à une intervention en marge de leurs activités régulières)
- celui des publics participants aux activités :
  - d'une part par rapport à la difficulté, à la fracture supposée ou repérée
  - d'autre part, par rapport au degré de déphasage que l'activité peut proposer, par rapport aux attentes, au vécu, aux comportements, aux niveaux d'exigence, aux modes de cooptation<sup>1</sup>, au mode relationnel... de chacun d'entre eux.

Déjà se pose le problème de l'évaluation de cette difficulté sur laquelle le travail va porter : cette évaluation sera elle-même différente selon les présupposés ou la connaissance que chacun en a :

- une connaissance souvent théorique et classificatoire pour les institutions, quand celle-ci n'est pas contaminée par les mouvements d'opinion (dangerosité, apitoiement...)
- une connaissance pratique de la part des acteurs et partenaires de terrain, mais souvent partielle puisque liée à la relation entretenue avec personnes en fonction de leurs missions
- pour les publics eux-mêmes, un refus de se reconnaître ou une conformation excessive aux images que la société leur renvoie
- quant à nous, comédiens / formateurs, nous affichons la volonté de ne pas connaître les parcours de vie, ni les difficultés particulières des publics participants en tentant de créer une égalité de traitement quels que soit la difficulté ou le handicap supposé ou immédiatement perceptible. Il nous importe tout particulièrement dans ce contexte de travail de considérer avant tout les personnes pour ce qu'elles sont, là présentes, à ce moment précis, et le groupe qu'elle forme pour l'activité en cours.

Au-delà de ces différences d'approche, il y a également à reconsidérer l'éventuelle pertinence de l'utilité sociale en fonction du type d'activités proposées.

Elles seraient, dans notre cas, de trois grands ordres :

- d'une part, la participation à un atelier créatif supposant une approche technique du travail de comédien, une capacité à faire valoir ses potentiels de créativité (gestuels, textuels, d'interprétation...)
- d'autre part, la capacité à représenter son travail avec les diverses phases de répétition, de contraintes techniques et d'exigences artistiques que suppose la rencontre avec un public
- enfin, le fait d'être spectateur, prioritairement de nos créations, mais aussi de spectacles autres, pour une maîtrise du discours critique tant sur la forme que sur le fond.

Chaque type d'activité serait bien entendu à étudier spécifiquement.

*<sup>1</sup> Cette donnée est fondamentale dans l'organisation de l'atelier et dans la méthodologie choisie : en effet, dans la relation à établir avec les publics participants et dans la démarche de formation artistique à adopter, il n'y a aucune commune mesure entre l'enthousiasme naturel de la personne handicapée, l'envie de rencontre et le refus des contraintes d'un détenu, les formes de rejet d'un groupe de jeunes pilotés par un organisme social, les résistances par rapport à ce qu'ils estiment être le théâtre de la part de jeunes de quartiers s'inscrivant volontairement dans un atelier...*

Pour ce qui est des correspondances les plus évidentes, nous pourrions prendre l'exemple du soutien dont bénéficie la Compagnie au titre des fonds Politique de la Ville.

Faute de connaissances précises de notre part des missions exactes de la DIV, faute en retour d'une disponibilité suffisante de la part de ses agents pour valider par l'observation permanente notre travail, le partenariat (plus que financier dans notre cas) qui s'est établi repose sur toute une série de données implicites.

En général, le vocabulaire et les idées générales sont assez semblables et permettent une compréhension mutuelle.

Cependant, pour des raisons qui nous échappent, il peut y avoir des différences pratiques d'appréhension de nos missions : ainsi pendant tout un temps c'est l'ensemble de notre activité (formations initiales et de formateurs, création et diffusion ... qui a été soutenue. Assez récemment, la partie création n'est plus entrée dans le champ des soutiens à l'activité.

Certes, d'autres partenaires institutionnels sont plus à même théoriquement de les soutenir (services culturels des collectivités locales, DRAC), mais leur soutien apparaît de ce fait comme plus qu'essentiel. Dans le cas d'un retrait de ce soutien, il n'y aurait plus de création possible, ni par conséquent de diffusion.

Or, à l'analyse, la plupart des partenaires "culturels" soutiennent soit le fonctionnement général (CG 87), soit la diffusion (CR Limousin), soit les activités pluri – disciplinaires (DRAC). C'est dire que la part réelle de crédits affectés à la création pure est extrêmement réduite et sans cesse menacée en soi.

Paradoxalement, ce sont des institutions sociales qui soutiennent de façon spécifique l'activité de création (Service d'Aide Sociale à l'Enfance, CAF, DRASS et DDASS...).

Or pour nous les trois ordres d'activités sont indissociables et forment une boucle dont la fonction est d'alimenter à chaque niveau le degré d'exigence artistique, tant dans la pratique d'ateliers et de ses productions, que dans les actions de créations / diffusions avec les comédiens professionnels de la Compagnie.

Dans le cas du partenariat entre les services de la Politique de la Ville et de *ParOles*, il s'agit donc bien dans ce cas-là d'une déclaration d'intention mutuelle clairement identifiable, tant de la part du partenaire institutionnel que de la structure prestataire, quant au type et au champ d'interventions.

Cela supposerait que la structure joue le jeu de l'évaluation (sociale de ses activités), quitte à déterminer ses propres critères d'évaluation, si ceux qui sont proposés par ailleurs ne permettent pas de rendre compte de la pertinence de ses interventions : part du qualitatif et du quantitatif, notion de progrès normatif – sinon normatif // travail sur la personne et ses états, intérêt social // plaisir personnel...<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Il y aurait d'ailleurs toute une réflexion à mener pour tenter une autre définition de ces critères d'évaluation.

Ce serait une recherche, passionnante et essentielle, à laquelle nous commençons à travailler dans le cadre de différentes actions. Elle est, à ce jour, non aboutie à ma connaissance, bien que Marc Klein en ait tenté une première expérience lorsqu'il travaillait au Théâtre du Fil pour échapper aux grilles d'évaluation essentiellement normatives proposées par le Ministère de la Justice.

Or, notre dynamique de projet (sous forme de dossier annuel) et notre mode d'évaluation (bilan chiffré et de fond) tel que nous l'écrivons ne rend compte que du quantitatif, des zones d'intervention et des résultats artistiques (productions d'ateliers, ou qualité de diffusion par le biais de la presse et des retours publics).

Cela signifierait-il qu'il s'agit de déplacer géographiquement une activité "d'utilité artistique" pour qu'elle devienne "d'utilité sociale".

Ne bénéficiant pas de la reconnaissance de l'*excellence artistique* de notre démarche de création par la DRAC (qui cependant nous soutient dans notre projet d'*action culturelle*), pourquoi bénéficierions-nous d'une *excellence sociale* dès lors que nous mettons à l'œuvre notre capacité artistique sur le champ social, ce que nous qualifions depuis la rentrée 2001 d'*actions socio-artistiques*.

Et pour chacun des partenaires institutionnels qui nous soutient, il y aurait à définir au plus précis les concordances ou divergences, le plus souvent implicites, entre notre démarche, telle que nous la définissons, et les attendus en termes de produits, de publics et de bilan.

Il nous importe en effet de savoir non pas seulement à quelle hauteur les institutions nous soutiennent, mais pourquoi, sur quel champ et avec quelle circulation entre les champs social et artistique (ou culturel).

Il nous faudrait donc essayer de voir synthétiquement<sup>3</sup> ce qui entre ces deux *excellences* auxquelles nous ne saurions prétendre ou à laquelle on ne veut pas que nous prétendions, ce qui fait nos spécificités en terme d'intervention, de processus d'actions et de résultats sociaux et artistiques, *socio-artistiques*.

<sup>3</sup>... au-delà des nombreuses traces (écrits théoriques, textes des créations, éléments de communication, photos...) qui rendent compte de notre démarche artistique.

Dans le cadre spécifique d'un atelier de pratiques théâtrales à visée créative, je distinguerai trois temps.

Le premier temps relève du pédagogique ou du basiquement culturel : c'est celui de l'initiation ou de l'apprentissage des savoirs liés aux pratiques théâtrales et des repères que ces savoirs supposent.

Dès ce premier temps, qui appartient à tout (comédien-) formateur, il s'agit que, pour des raisons liées à des difficultés (réelles ou supposées) de type social, mental, physique, sensorielle, les participants aux activités rencontrent des problèmes particuliers pour que la démarche pédagogique se double d'une approche de travailleur social ou d'éducateur spécialisé – sinon d'une profession du champ sanitaire et social plus spécialisé encore.

Le deuxième temps relève (à condition qu'il soit pensé dans la méthodologie et pleinement assumé comme tel par l'intervenant<sup>4</sup>) de l'éducatif.

<sup>4</sup>Dans le cas contraire, on ferait, sans le savoir, du travail social, psycho-pédagogique, kinésique comme M. Jourdain faisait de la prose.

C'est peut-être ce qui peut expliquer la réussite malgré eux de certains artistes parachutés sur des secteurs sensibles dans le cadre des Projets Culturels de Quartiers

Il ne s'agit pas d'être un éducateur au sens propre, mais d'avoir une sensibilité doublée d'une grande expérience pour amener l'atelier de pratiques théâtrales vers cette dimension.

Pour être concis, la pratique d'un atelier va permettre assez facilement de travailler sur quatre secteurs spécifiques (sans aucune priorité dans l'ordre donné ici) :

- la gratification et la revalorisation de la personne
- l'ouverture à l'autre, la perception et l'acceptation de la différence, la socialisation de la personne
- la conscientisation, l'expression de la personne (tout ce qui relève de ce que j'ai pu appeler ailleurs les phénomènes de *présenciation*, qui combinent le travail sur la "présence" de la personne et la répétition que suppose la représentation de cette même présence)

– le plaisir de la personne (ludicité, enjeu et dépassement de soi).

J'ai pris soin de parler dans ces quatre entrées de la seule "personne" pour mieux insister sur le fait que ce même travail se module également et naturellement dans le travail que nous réalisons avec le groupe d'élèves – comédiens.

Et c'est bien cette dimension de groupe qui donne toute sa valeur au troisième temps qui correspond à celui du plaisir partagé dans le défi de la rencontre avec le public.

Inutile de développer sur ce qu'il y a de terrible et de généreux à la fois dans le fait de se donner en représentation devant un public avec lequel il y aura un temps d'échange après le spectacle.

Ce troisième temps, je le qualifierai de proprement artistique.

Sa particularité première est qu'il relève dans le cas des ateliers de pratiques de la production de biens immatériels : on est au-delà du savoir (premier temps), du savoir-être (deuxième temps), et même du savoir-faire (troisième temps), on est dans la gratuité du faire.

Certes, toute activité de cultures ou de loisirs à dimension culturelle à des effets sociaux induits, plus ou moins conséquent selon toute une série de facteurs.

Que dire par exemple de ces citoyens qui viennent s'initier à la fabrication de murs en pierre sèches, et dont la curiosité n'a d'égale que le besoin de se ressourcer, de fuir aussi une certaine réalité : une volonté non-exprimée mais si souvent repérée de re-fabriquer autrement du lien social.

Nous sommes loin alors de démarches clairement annoncées comme travaillant non pas au ré-équilibre mais à la reconstruction de la personne.

Ces deux notions selon le secteur d'activités pourront également se reporter sur le territoire sur lequel s'exercent les activités.

Cela permet d'inclure des projets spécifiques fonctionnant plus particulièrement dans le cadre du développement de zones rurales.

Cela permet de pousser plus loin encore la réflexion quant aux effets de notre action en précisant que la Compagnie *ParOles* est implantée en zone urbaine dite sensible et qu'elle mène l'essentiel de ses activités dans ce type de territoire.

Comment donc établir alors la spécificité ou la plus-value d'une démarche recoupant un ensemble d'activités et qui s'autoproclame d'utilité sociale?

Comment repérer le "plus" de telle ou telle activité.

Une proposition serait de penser ce qui se perdrait en terme de qualité de service si cette activité entrait sur le strict secteur marchand.

Comment en effet monnayer la gratuité dont nous parlions tout à l'heure?

Ce qui reste étonnant est que le pédagogue est payé pour son travail en tant que généraliste (sur le secteur marchand ou sur celui des services), qu'un pédagogue ayant des qualités de travailleur social – ou l'inverse (sur le seul secteur des services), devient un spécialiste hautement qualifié, qu'un artiste apportant en plus de ces deux dimensions celle de plaisir et de gratuité ne parvient que difficilement à contribuer à la vie de l'association qu'il porte ou qui la porte.

Proposons, à l'inverse de cette logique, de considérer pleinement le rôle que sera amené à jouer le quart-secteur des services non-marchands en affirmant que dès lors qu'un *service* peut être inscrit dans une logique marchande, ou qu'il s'instrumentalise dans le monde du service social, il subit inévitablement une perte (cette gratuité qui est le dépassement du pédagogique et de l'éducatif) et que c'est cette dimension qui constitue radicalement sa réelle *utilité sociale*.

Dans ce contexte, bien évidemment, la logique ne serait pas de chercher à marchandiser ou à rentabiliser les *Nouveaux Services* (du moins ceux qui relèvent de cette conception de l'utilité sociale) sur le secteur marchand, mais de se battre pour des choix politiques qui donnent toute leurs places aux nécessités actuelles de nos systèmes sociétaux.

Reste que la démonstration la plus convaincante serait celle qui permettrait de dire que l'existence pérenne d'expériences socio-artistiques telles que la nôtre contribue de façon sensible, quantifiable et budgétisable, à un mieux-être pour des personnes et des espaces en déshérence.

Le jour où nous pourrions démontrer que le coût pour la collectivité de l'existence de structures telles que la nôtre est très largement inférieur aux bénéfices induits en terme de coûts humain, social et sanitaire, nous aurions, nous et les publics avec lesquels nous aimons travailler, de beaux jours en perspectives et autant d'aventures à venir.