

LA CRÉATION PARTAGÉE, UN LIEU DU *COMMUN*

Jean-Pierre Chrétien-Goni, entretien avec Christine Delory-Momberger, entretien avec Jean-Claude Bourguignon

L'Harmattan | « Le sujet dans la cité »

2013/2 N° 4 | pages 68 à 80

ISSN 2112-7689

ISBN 9782336305608

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-le-sujet-dans-la-cite-2013-2-page-68.htm>

Pour citer cet article :

Jean-Pierre Chrétien-Goni *et al.*, « La création partagée, un lieu du *commun* », *Le sujet dans la cité* 2013/2 (N° 4), p. 68-80.

Distribution électronique Cairn.info pour L'Harmattan.

© L'Harmattan. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

la création partagée, un lieu du *commun*

Jean-Pierre Chrétien-Goni¹

Entretien avec Christine Delory-Momberger & Jean-Claude Bourguignon

Jean-Claude Bourguignon : *Il nous a semblé que la question du partage des savoirs était particulièrement sensible dans le domaine de l'art et de la culture, dans la mesure où semblent exister dans ce champ-là, du moins dans la majorité des pratiques, des barrières, un fossé entre création et réception, production et consommation. En tant que directeur du Vent se lève ! tiers lieu, peux-tu nous dire dans un premier temps quel est ton regard sur cette conception et ces pratiques, et faire un rappel de ton propre parcours par rapport à ces questions.*



© Lina Lario

Jean-Pierre Chrétien-Goni : Première chose qui me vient à l'esprit, c'est qu'au fond poser la question du savoir dans le domaine de la pratique artistique est inhabituel. C'est comme si la question du savoir n'était pas en jeu lorsqu'il est question de spectacle, de création, de pratique de l'art. Tout cela est en général considéré comme appartenant à une sorte de mystère, propre à un type d'humain particulier que serait l'artiste. Lorsqu'on ne s'abandonne pas à cette figure sublime, qu'on considère qu'il s'agit d'un métier spécifique, on accepte l'idée que les artistes disposent d'un savoir, en l'occurrence une sorte de savoir professionnel. Mais toujours en installant la même distance : les soudeurs

savent souder, les artistes savent faire de l'art, les uns et les autres font leur travail ; les gens qui utilisent les robinets que les soudeurs ont soudés n'ont pas besoin du savoir du soudeur, les spectateurs qui viennent regarder un spectacle n'ont pas besoin de comprendre

¹ Jean-Pierre Chrétien-Goni est directeur artistique de l'espace de création partagée *Le Vent Se Lève ! tiers lieu* (Paris, 19^{ème} arr.) et maître de conférence au Conservatoire National des Arts et Métiers (CNAM).

Courriel : chretien.goni@leventseleve.com

comment il s'est fabriqué. C'est devenu la position dominante quand s'est affirmée la professionnalisation de l'art, quand l'art est devenu une sorte de métier et non plus un mode d'existence au monde. Il y a une petite citation de Karl Marx qui m'amuse beaucoup parce qu'elle est à la fois énigmatique et extrêmement parlante, au-delà de la provocation contenue dans le propos : « La différence entre les amateurs et les professionnels en matière d'art, c'est que les professionnels font des marchandises et que les amateurs pratiquent la société. »

Je voudrais soutenir que dans les pratiques de l'art, poser la question du savoir, c'est poser la question du partage : partager ce qui est en jeu dans la construction et la production des œuvres. Comment travailler à l'élaboration d'un savoir de cette fracture qui s'affirme et se creuse dans l'écart entre acteurs et spectateurs ? Un de nos projets au *Vent se lève !* est précisément d'œuvrer à la *déspectacularisation* du spectacle, ce qui veut dire sortir des protocoles de marchandisation, mais plus encore de formes d'exhibition, d'exposition à sens unique, de hiérarchie entre ceux qui font et ceux qui regardent. Déspectaculariser ne veut pas dire détruire, faire qu'il n'y ait plus ni théâtre ni opéra ni musique ni chant ni danse qui soient proposés à des spectateurs. C'est changer la conception du rapport que les artistes et les spectateurs entretiennent les uns avec les autres et cela passe par la constitution d'un savoir de cette fracture. C'est examiner comment on peut réfléchir ensemble – ceux qui sont en position de spectateurs et nous qui sommes de temps en temps en position d'acteurs – à cet acte-là qu'on appelle « spectacle ».

Christine Delory-Momberger : *Comment conçois-tu cette déconstruction du spectacle ?*

J.-P. C.-G. : Une première étape de la démarche consiste à entreprendre effectivement cette déconstruction pour explorer concrètement les conditions de ce travail et ses conséquences. La deuxième étape a quelque chose à voir avec une des raisons pour laquelle j'en suis venu au théâtre, il y a très longtemps. Par hasard, quand je suis arrivé à Paris, je me suis retrouvé au théâtre-école de Montreuil² et j'ai été embarqué comme jeune comédien dans un montage d'un texte de Brecht, *Maître Puntila et son valet Matti*. J'ai découvert le théâtre en même temps que les questions politiques et j'ai vu ce qu'on pouvait faire avec le théâtre, justement à la façon dont Brecht le pose. Dans *L'art du comédien*³, il essaie de montrer comment le spectacle peut devenir un endroit où la pensée surgit, un lieu de compréhension des conditions de nos propres existences. Quand on connaît la qualité

² Le théâtre-école de Montreuil (TEM) est un centre de formation à l'art dramatique et aux techniques théâtrales fondé en 1964 à Montreuil (Seine-Saint-Denis) et dirigé jusqu'à sa disparition en 1999 par Jean Guerrin.

³ Berthold Brecht. *L'art du comédien*. Paris : L'Arche.

du théâtre brechtien qui n'est pas du théâtre populiste trivial – qui lui est juste là pour donner la leçon et dire ce qu'il faut penser du monde –, on se dit qu'effectivement il y a une manière de générer à partir de ce théâtre-là un savoir particulier concernant nos conditions d'existence : pour reprendre une vieille expression, « le savoir des luttes ». C'est une des questions qui traverse le travail théâtral de cette époque-là : permet-on aux gens d'élaborer un savoir de leurs luttes ? Ou pour le dire autrement, un savoir de la domination dans laquelle nous sommes pris. Nicolas Romeas⁴, lors d'un débat, disait qu'après tout, le théâtre c'est très simple, cela sert à ce qu'on parle après ! C'est-à-dire que le mouvement émotionnel qui est issu de ce « rêver ensemble », pour reprendre la formule de Serge Rezvani, prend tout son sens dans une parole collective et partagée.

C. D.-M. : *Et comment faut-il s'y prendre pour faire ce théâtre-là ?*

J.-P. C.-G. : Tout d'abord, sortir des logiques spectaculaires. Elles nous offrent des objets à consommer, d'où toute force d'interrogation et de radicalité est annulée. Le subversif se résume à des provocations vite effacées et noyées dans le spectacle généralisé. Un premier temps fondamental consiste donc dans la tentative de construction individuelle et collective d'une pensée, qui nous permettrait la mise à jour d'un savoir de nature pleinement politique. Mais pas d'un savoir comme l'enseignerait un expert ou un nouveau maître. J'ai en tête la question des savoirs assujettis. Foucault dit – je cite de mémoire – qu'il y a une insurrection possible qui peut naître de la rencontre entre le savoir de l'érudition et le savoir des gens. Il a tenté de mettre cela à l'œuvre dans sa réflexion sur la prison. Et il l'a fait en montrant comment se sont articulés à la fois un savoir qui vient de sa propre érudition – dans le travail extrêmement précis qu'il fait sur l'univers carcéral et les conditions de son apparition à la fin du XIX^e siècle – et le savoir des détenus qui étaient à l'époque en révolte avec le Comité d'action des prisonniers⁵. Comment ces savoirs peuvent-ils se rencontrer pour fabriquer quelque chose d'inouï ?

J.-C. B. : *Crois-tu que les artistes – pour employer ce terme très général – soient prêts à reconnaître que leur art est de l'ordre d'un savoir partageable ? N'y a-t-il pas encore l'idée que l'art relève d'un savoir qui ne peut être rendu public, qu'il reste la propriété exclusive de l'artiste ? Ou cela a-t-il disparu ?*

⁴ Nicolas Roméas est directeur de la revue *Cassandre/Hors Champ*.

⁵ Le Comité d'action des prisonniers (CAP), fondé en France en novembre 1972 par Serge Livrozet, est une association de détenus et d'ex-détenus partisans de l'abolition des prisons. Il prolonge l'action du Groupe d'information sur les prisons (GIP) animé, depuis 1971, par Michel Foucault.

J.-P. C.-G. : Bien sûr que non. De même que n'a pas non plus disparu l'idée que le savoir académique était le seul savoir valide et qu'au fond les universitaires continuent à considérer que ce savoir est le véritable outil de décryptage du monde, supérieur à tous les autres. Non, chez les artistes cela n'a pas du tout disparu. Il y a un travail à faire et cela fait partie des choses auxquelles on tente de se livrer au *Vent se lève !* Permettre aux artistes qui veulent effectuer ce pas... de *déconfiscation* – c'est le mot qui me vient à l'esprit – d'avoir un lieu pour le faire. On pourrait décrire une partie de l'histoire de notre culture et la culture en général comme une succession de confiscations de différentes sortes et par différents acteurs, que ce soient les institutions, du côté des ministères de la culture, d'un certain nombre de critiques ou de responsables dans les directions des affaires culturelles, dans les collectivités territoriales. Nombreux sont ceux qui se sont approprié l'art comme étant leur domaine d'élection, de compétence, et qui en ont conçu l'idée faussement généreuse qu'il faut le partager comme on partage un gros gâteau, ou qu'il faut « donner accès » à la culture aux « empêchés », aux « non publics », quel que soit le nom qu'on attribue à ces autres qui n'y seraient pas, ou si peu...

J.-C. B. : *C'est le slogan de « la culture pour tous ».*

J.-P. C.-G. : C'est « la culture pour tous », « l'accès à la démocratisation ». Bien sûr, derrière tout cela, il y a des intentions louables, parfois généreuses ou même charitables. Mais cela repose sur cette ligne de fracture qui partage les gens qui « ont » de ceux qui « n'ont pas » ! On entend des discours sur l'universalité de la culture et des pratiques de création ; beaucoup de gens admettent maintenant qu'il y a de nombreuses manières d'être créatifs, la créativité comme « fait humain » est passée par là, et aussi toute la thématique de l'art brut ; des individus qui n'étaient pas des artistes éduqués et formés ont produit des choses qui font œuvre aujourd'hui, qui font partie de l'histoire de notre pratique de l'art ; des gens se mettent à écrire, à faire des films sans l'avoir jamais appris. Mais cette potentialité est en quelque sorte niée constamment par le maintien forcené de cette ligne qui distingue ceux qui savent et ceux qui ne savent pas.

Ceci est lié, à mon avis, à une problématique identitaire dans un monde où nos identités sont à la fois incertaines et très sollicitées. Nous sommes sans cesse convoqués à en avoir une, et ce n'est pas si simple. Au fond, les « confisateurs » sont des gens qui ont peur d'être dépossédés, de perdre tout d'un coup leur légitimité. Je rapproche cela de ma position du temps où je faisais de la philosophie. Je me vexais assez vite quand j'entendais des gens me dire que finalement tout le monde est philosophe. Non ! Pas possible ! Pour être philosophe il faut avoir fait des études de philosophie, avoir pratiqué la philosophie. L'idée qu'un philosophe puisse naître de rien, de sa simple et propre pensée,

était contradictoire avec l'idée que je me faisais de la philosophie, qui ne pouvait surgir que d'un long labeur, d'une expertise longuement façonnée, d'une formation précise, soutenus par des maîtres dont on pouvait et devait se réclamer, des textes auxquels on puisse se référer. J'étais très répulsif à l'idée d'une sorte de philosophie spontanée parce qu'au fond, c'était une perte de légitimité. C'est la même chose pour le théâtre. Si je dis à un comédien de métier que j'ai croisé en prison une personne qui a traversé la scène avec une puissance d'interprétation comme je ne l'ai jamais vu faire par aucun comédien professionnel, et si j'ajoute qu'en même temps ce n'était pas juste une captation d'un moment à l'insu de la personne, qu'elle faisait vraiment ce qu'elle voulait faire, alors évidemment, c'est blessant, c'est probablement quelque chose qui peut fissurer l'identité à des endroits où elle est fragile.

Au cinéma, des acteurs qui n'avaient jamais fait de cinéma ont eu des prix à Cannes sans avoir jamais eu de formation parce qu'ils étaient juste ce qu'ils étaient. Ou bien un peintre qui sort de nulle part, qui n'a pas fait quinze ans d'études aux Beaux-Arts, fait tout d'un coup irruption sur la scène de l'art. On sent que cette possibilité-là est toujours présente dans la pratique de l'art et cela menace un artiste qui a derrière lui tout un travail d'élaboration et qui n'est pas forcément sûr qu'il puisse faire surgir quoi que ce soit. C'est peut-être pour cela qu'il a besoin de faire comprendre qu'il est dépositaire d'un savoir-faire construit par un long labeur. Et si ce n'était pas vrai ?

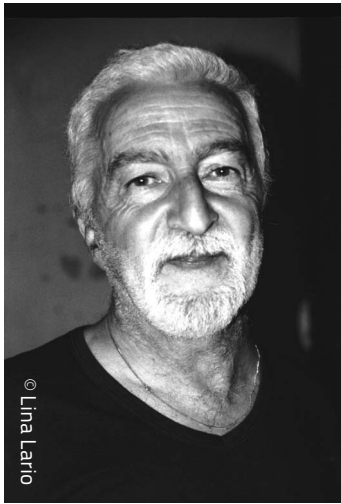
J.-C. B. : *Et c'est sur cette hypothèse forte, sur un pari de cet ordre-là que tu as fondé Le Vent se lève ! que tu tiens à définir comme un « tiers lieu » et comme un « espace de création partagée ».*

J.-P. C.-G. : Pour décrire le travail qu'on essaie de faire au *Vent Se Lève !*, j'emploierai une notion empruntée à Aurore Del Pino, une danseuse qui travaille chez nous. Elle a fait un travail avec des adolescents autistes, elle danse avec eux mais elle ne fait pas de spectacle avec eux, elle dit qu'elle ne veut pas en faire. Elle a trouvé d'autres formes pour partager ce qu'ils ont fabriqué ensemble. Quand quelqu'un lui demande : « Pourquoi tu ne fais pas de spectacle, c'est formidable ce qu'on voit là ! », elle répond : « Mon propos, ce n'est pas de faire des spectacles, c'est d'explorer l'arrière-pays de la danse ».

Je trouve cela magnifique, parce que c'est peut-être cela qui est en jeu. Les savoirs que nous cherchons, ils ne sont pas là, sur la scène, dans un spectacle fini : ils sont dans « l'arrière-pays ». Et cet arrière-pays, il faut aller y voir pour connaître une tradition, découvrir des formes sociales en jeu, l'histoire d'un peuple, l'histoire d'un individu, pour se promener, explorer, lire des fondations, lire des incidents intimes d'existences muettes, des vacarmes oubliés, des colères assourdies mais grondantes encore, des assouissements et tout ce qu'il est d'humanité possible. Le travail qu'Aurore Del Pino fait, elle le sent comme une sorte de puissance soutenante, doté de sa propre force de présence. Tout se dit

dans le travail qui se fait à l'arrière-pays et rien ne pousse directement vers la scène, vers le spectacle. Cela va ailleurs, dans l'image, dans la photo, alors qu'au départ c'était de la danse. Il y a des chemins à trouver qui vont nous faire partager – puisqu'il est bien question de partager – les choses à l'endroit où elles nous intéressent, en restant précisément un moment dans l'arrière-pays. Et c'est cela que j'appelle la création partagée. Et parfois pour surgir en une forme visible.

C. D.-M. : *Est-ce que tu peux préciser ce que tu entends par « arrière-pays » ?*



J.-P. C.-G. : Ce n'est pas simple à définir. L'« arrière-pays » de quel pays ? Quand on est au bord de la mer, on prend comme référence la côte qui est l'endroit de la visibilité, l'endroit de la frontière, qui nous renvoie vers ses arrière-plans. Quand on parle de création partagée, être dans l'arrière-pays ne consiste pas dans le simple moment d'une surface d'exposition où on donne à voir les choses une fois terminées. Cette notion nous invite à une confrontation exigeante : comment fait-on pour partager l'expérience intégrale de la création ? Dans l'histoire du théâtre, lorsqu'on s'est aperçu que le simple moment de la monstration, du spectacle-exhibition ne suffisait plus, on a tenté des expériences, on s'est mis à montrer

les coulisses, les projecteurs, tout l'environnement du spectacle, à faire des débats pour justement dire ce que le spectacle voulait dire... Mais il faut ouvrir d'autres voies et je trouve que cette notion d'arrière-pays nous montre un chemin. Au fond, ce qui est en jeu dans la pratique de l'art, ce n'est pas le temps simple du regard immédiat, mais cette effraction qui advient, quand tout à coup, il donne *plus* à voir. Plus une œuvre est grande, plus l'arrière-pays est complexe, riche et dense, et lorsqu'on s'y enfonce, on va pouvoir faire surgir de l'épaisseur. La création partagée nous embarque dans ces endroits-là. Du coup arrive cette vieille question, presque une antienne, qu'on ne parvient jamais à résoudre : qu'est-ce qui est le plus important, le chemin ou l'aboutissement du chemin ? Eh bien, ce sont les deux, et pas seulement l'un ou l'autre. Et c'est bien sûr deux fois plus exigeant.

J.-C. B. : *Au Vent Se Lève ! tiers lieu, qu'est-ce qu'on partage ? Comment partage-t-on ? Avec qui ?*

J.-P. C.-G. : Le partage se fait d'abord en invitant des gens à venir dans un lieu d'art – si je me permets un jeu de mots – un lieu d'art et de culture *à part*, mais *à part entière*, et

à se prêter au partage, parfois dans des conditions compliquées parce que beaucoup n'en ont au départ aucun désir. C'est compliqué d'avoir envie d'explorer un territoire qu'on ne connaît pas.

C. D.-M. : *De quels gens parles-tu ?*

J.-P. C.-G. : Je parle en particulier de ceux qui sont en difficulté, par exemple ceux qui nous sont confiés par les services pénitentiaires pour ce que nous nous appelons des « chantiers de création » et qu'ils appellent des « travaux d'intérêt général ». Nous soutenons que ce qu'on fait ici relève bien de l'intérêt général mais qu'il ne s'agit pas de repeindre les murs. Il est question de s'embarquer ensemble dans un travail de création. On reçoit des gens qui sont en aménagement de peine, qui portent un bracelet électronique, ou qui sont en régime de semi-liberté ; on reçoit des jeunes qui viennent de l'École de la deuxième chance, qui sont décrocheurs et rattachent à un projet de formation, qui ont fait une sorte de bascule positive ; on reçoit des gens qui ont des difficultés psychiques et qui sont dans des centres thérapeutiques à temps partiel ; on reçoit des enfants en difficulté mentale. Ce sont des publics sur qui pèsent des mots terribles, des publics dont on dit qu'ils sont « empêchés », « en déshérence », « exclus ». Ici, on dit qu'on travaille « avec des gens ».

C'est compliqué de nommer parce qu'il y a des stratégies à l'œuvre derrière chaque forme de nomination. Comment faire pour ne pas y céder, sachant que, en faisant ce que nous faisons, on participe encore une fois à des « dispositifs » au sens de Foucault ? Certaines de nos actions s'inscrivent dans le cadre de dispositifs de réparation sociale, de contrôle social, de surveillance, etc. Quand on accueille ici des gens pour un travail d'intérêt général, ils viennent à proprement parler effectuer une peine et cela n'est pas rien.

Qu'est-ce qu'il se passe à cette frontière-là ? Est-ce qu'on partage leur peine, est-ce qu'on partage ensemble un espace où vont se rencontrer le dispositif qui les contraint et le nôtre, qui se veut autre ? Comment pense-t-on cette relation avec l'institution dont ils dépendent et comment tout cela s'articule ? C'est un des thèmes majeurs d'une réflexion que nous avons ici, y compris d'une réflexion théorique, parce qu'il y a là l'objet d'une interrogation théorique fondamentale, sur la pratique de l'art mais aussi sur les questions d'organisation sociale. Comment l'art peut-il se confronter à la peine judiciaire, comment l'art se confronte-t-il à un enfermement asilaire ? Est-ce qu'il contribue à un dispositif, est-ce qu'il l'alimente, est-ce qu'il s'en distancie ? L'idée qui me vient, c'est d'opposer au « dispositif » de Foucault la notion d'« agencement » dont parle Gilles Deleuze. Ce dernier tente de décrire comment nous agencions nos désirs dans un espace social où ils ne disposent pas d'une place libre et comment ces *agencements désirants* ne sont pourtant pas les seuls faits du sujet. Ils impliquent aussi la structure dans laquelle ce sujet vient

poser son désir et vont la « faire trembler ». Un enfant qui arrive à l'école, un homme qui embauche dans une entreprise y viennent avec tout leur imaginaire, leur désir personnel, et ils entrent en confrontation avec l'institution-école, avec l'institution-entreprise. L'interaction entre le désir et l'institution se structure en un agencement complexe qui se génère dans cette rencontre ; si le sujet persiste dans la rencontre, des affects et des représentations se mettent en place, et cet agencement va faire bouger l'ensemble : le sujet et le système dans lequel il va se poser, dans une forme d'adaptation réciproque ou même parfois de « révolution réciproque ». Réfléchir les agencements, c'est réfléchir à la façon dont cette chose extrêmement mobile qu'est le désir d'un sujet peut produire du tremblement à l'intérieur d'un tout, d'un dispositif. C'est là peut-être ce qui nous guide : produire des agencements de désirs au sein des dispositifs que nous acceptons d'habiter. Faire advenir ces agencements dans une structure d'aliénation. Aussi, peut-être parce qu'un agencement peut être modeste, parfois infime, mais tout de même marqué de l'apparition du désir d'un sujet.

J.-C. B. : *Ce que tu dis pose la question de votre propre position. Comment vous situez-vous vous-même par rapport à l'institution éducative, à l'institution judiciaire ?*

J.-P. C.-G. : Nous ne sommes pas des éducateurs, nous n'appartenons pas au monde judiciaire et nous n'avons rien à voir avec les faits qui ont amené les gens ici. Cela ne nous regarde pas de le savoir. La Justice a fait son travail. Nous ne sommes pas à l'endroit de le discuter, dans ce cadre. Ailleurs, peut-être, sûrement... On peut dire que, d'une certaine manière, nous participons du dispositif qu'elle met en œuvre. Certes, notre projet fondamental est d'opérer, de manière déterminée, un ou des décalages vers une irruption créative avec ceux qui nous sont confiés, mais nous acceptons que le travail que nous faisons ait une dimension explicitement éducative. La tension est donc évidente, palpable, incessante. Nous essayons de ne pas subir les contradictions dans lesquelles nous travaillons, mais de les regarder en face, de les considérer, de les envisager, de les dévisager : ce sont elles qui sont à l'œuvre. La contradiction est tout à fait incontournable, implacable. Comment peut-on exécuter une peine dans un théâtre, un lieu d'une imprescriptible liberté ?

Un tiers lieu, c'est cela, pour moi : un lieu tissé de lignes de haute tension sur lesquelles nous sommes posés – les oiseaux y parviennent, non ? Autrement dit : on ne pratique aucune forme de marginalité mais on pratique le *désalignement*. *Se désaligner* est la démarche du pas de côté, du contour et du détour. On ne peut voir un alignement – ce qui, comme lorsqu'on fait route en mer, est indispensable à l'orientation du voyageur – qu'en se déplaçant un tout petit peu pour observer les environs, ce qui fait repère. En l'absence de ce décalage, on est aveugle. Désaligner, dans notre modernité, c'est, si l'on peut tolérer un autre néologisme un peu rude, dé-séparer, prendre acte des fractures, des séparations

multiples dans lesquelles on est impliqué – la moindre d’entre elles n’étant pas l’atomisation des individus –, pour retisser, remailler sans arrêt, reprendre s’il le faut. Quitte à seulement ouvrir quelques fenêtres sur de possibles tricotages locaux, momentanés. Le mot fracture renvoie à quelque chose de très violent, mais le mot séparation désigne quelque chose de plus insidieux : ce n’est pas la guerre de tous contre tous mais la séparation de tous d’avec tous.

Une autre idée importante qualifie d’un autre point de vue ce que nous faisons : j’utiliserai volontiers l’expression de décolonisation. Mais plutôt une sorte de décolonisation de l’esprit, qui irait de pair avec la décolonisation de territoires d’existence. Je voudrais explicitement faire référence, par exemple, aux jeunes gens que nous accueillons. Leur histoire est émaillée de points de désastre biographique, d’interruptions, d’échecs, que ce soit à l’école ou bien à d’autres points de ratage. Et ils nous posent tous cette question : de quoi êtes-vous porteurs ? Votre tentative de faire société avec nous n’est-elle pas une tentative de nous coloniser, pour que nous rentrions dans les catégories, les cadres que vous avez définis ? C’est très violent pour nous d’être renvoyés à cette place-là. Quand on prononce les mots « d’accès à la culture pour tous », on ne se rend pas compte que ceux à qui on la destine, ils n’en veulent pas, de cette culture. Et que d’une certaine manière, ils n’ont pas complètement tort. Le travail de décolonisation concerne chacun d’entre nous, il nous est indispensable pour sortir des puissances de la domination qui structurent malgré nous nos rapports sociaux, qui empêchent nos humanités.

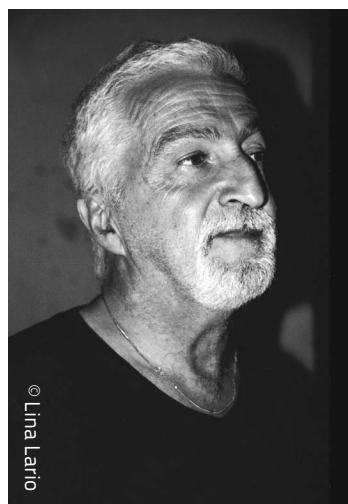
Est-on capable d’accepter que ces jeunes démunis, dérivants, disposent aussi de savoirs et que ce soient de vrais savoirs ? Quand on dit que dans notre *tiers-lieu*, il est question d’éducation mutuelle, on tente d’affirmer qu’une mutualisation politiquement juste doit relever d’une vraie réciprocité. Il y a une chose que j’ai longtemps dénoncée, ce sont les *re-verticalisations*, si je puis m’autoriser un nouveau néologisme... J’ai souvent entendu des artistes qui disaient, à la fin d’un atelier : « J’ai beaucoup appris des gens avec lesquels j’ai travaillé. » C’est d’une certaine manière insupportable de tout hiérarchiser à nouveau, en dernière instance, comme pour annuler une force de transformation qui s’est initiée dans un rapport de recherche d’égalité. L’interrogation réciproque qui vient est bien évidemment la suivante : eux, les gens, qu’ont-ils appris et ont-ils conscience qu’ils ont appris quelque chose à l’artiste ? Il est décisif de pouvoir mettre en place des protocoles de travail qui instaurent des interactions co-construites, des interactions de transformation (qui ne sont ni assimilation ni intégration) et que cela ne représente jamais un acte de domination. Si on est capable de faire ce travail ensemble, alors on avance d’un pas dans ce que j’appelle la décolonisation. « Changer, en échangeant, sans perdre sa nature », comme le propose Édouard Glissant.

J.-C. B. : *Quels sont à tes yeux ces espaces de savoir et de création que l’on peut partager, où peut s’opérer, comme le dit Rancière, un « partage du sensible » ?*

J.-P. C.-G. : Il y a plusieurs pistes. J'insisterai volontiers, d'abord, sur l'importance du lieu où mettre en œuvre cette tentative de partager la création. Ce n'est pas possible partout, dans n'importe quelle condition. Ce que nous appelons ici « la position tierce » est une exigence radicale. Je me permets de renvoyer au texte qui pose le principe par lequel nous inventons notre *Tiers lieu* : « *Tiers lieu* pour tenter d'ouvrir des espaces libres, sans attachements préétablis si ce n'est l'attachement à se laisser aller aux voyages entre nos points fixes, nos références communes ou particulières, à la limite de nos territoires respectifs. Les pratiques de l'art et de la culture sont pour nous en position tierce, à jouer dans le lien et les intervalles, dans les interstices, dans les entre-deux de nos espaces de vie. Définir *Le Vent Se Lève !* comme tiers-lieu signifie qu'il se met à l'écart de l'institué, mais qu'il pose pourtant son action en plein milieu du monde, dans son mouvement de traversée d'une rive à l'autre, à travailler, résister, avancer, par l'invention des mots et des gestes et des sons et des images, en nouant l'épars, en tissant la rencontre entre nous tous, nous les inattendus, tous humains confondus et distingués, artistes de toutes façons, et donc tiers turbulents, gens du voyage et du vent. »

Une autre piste peut se révéler dans le rapport spécifique que l'art entretient avec les choses du monde, en les « doublant », c'est-à-dire en les représentant. Dans la pratique artistique, on s'adonne à partager des choses qui apparemment sont dépourvues d'enjeu réel (« Au théâtre, dit Brecht, on ne fait pas des choses vraies mais on les fait vraiment »...). Cela en est à la fois le piège et la malice. On est libre d'une manière formelle, on s'autorise à aborder des questions graves, parfois tragiques. Les grands sujets qui traversent nos vies et les interpellent, les rapports hommes-femmes, les rapports entre les cultures, le travail d'émancipation, sont convoqués à être visibles, en une expérience singulière – résumée pour moi dans la *scène*. D'une certaine manière, les spectateurs, ou plutôt les protagonistes, c'est-à-dire les « acteurs », sont délestés de la gravité des enjeux et de leur réalité. Le partage trouve là sa forme la plus archaïque que les Grecs ont tenté de nommer dans l'idée de *catharsis*. Mais sous la condition nouvelle et supplémentaire pour moi de dépasser les effusions émotionnelles que suppose la *catharsis*, pour inclure le partage de pensées critiques et l'interrogation des conditions du partage : dans le jeu de ce que nous appelons communément les imaginaires, pour indiquer rapidement ce qui est pour moi l'espace propre du partage possible, où l'idée et le sensible s'entremêlent, s'entretoisent. C'est une réflexion qu'il faut mener, pour revenir à la première partie de ma réponse concernant les lieux où cela est aujourd'hui possible. Et cela ne l'est pas n'importe où.

J.-C. B. : *La création comme pratique du déplacement, du détour... ?*



J.-P. C.-G. : L'art permet le déplacement, et c'est ce que nous essayons de faire avec le programme « Démon : Art et démocratie »⁶. Chaque fois, dans l'espace public, quand on ouvre un débat sur un de ces sujets qui sont à l'agenda des discussions de société, comme par exemple la discrimination, on se heurte rapidement à de nombreux blocages, idéologiques, sociaux, à des préjugés ou à des réactions très conventionnelles. Nous proposons, dans ce programme, de contourner ces difficultés en retardant, si je puis dire, le temps de la parole publique, en entrant dans le thème choisi par des performances d'artistes, des impulsions poétiques, œuvres fragmentées, échappées

belles, qui ouvrent les univers sur des représentations et des émotions *possibles* de la question qui est en jeu. Le pas de côté que permet un détour artistique produit de multiples libérations, d'idées, de propositions, d'expressions pour ceux qui en acceptent le décalage. Pour donner un exemple de ce qu'entreprend ce programme « Démon », j'évoquerai un travail autour de la question de la dette, lors d'un banquet républicain⁷. D'abord, nous avons nourri les participants avec des productions de sons et des interventions de « théâtre éphémère ». Puis nous avons demandé aux gens d'écrire ensemble. La consigne était : à partir de tout ce que vous avez vu et entendu ce soir, posez toutes les questions qui vous viennent à l'esprit, sur la dette, les dettes, nos dettes... et surtout n'apportez pas de réponse. On a obtenu deux cents questions qui ont été lues ensuite par une comédienne, comme un long poème à la fois surréaliste et saisissant par sa percussive politique. Il a même trouvé un titre : « Le Poids du Monde ». À partir de ce moment, après que chacun ait apporté sa contribution – et cette problématique de démocratie contributive est essentielle pour moi –, la parole publique pouvait circuler dans une liberté inouïe. Cet inventaire a produit une forme extrêmement riche, tumultueuse. C'est enthousiasmant d'avoir dans notre besace un paquet de questions aussi larges, parfois étonnantes, inattendues dans

⁶ Le programme Démon, qui bénéficie du soutien du Conseil Régional d'Ile-de-France, a pour projet de mettre en place diverses expériences de ré-apprentissage du débat démocratique pour de larges publics, en s'appuyant sur des « amorces » artistiques traitant de thèmes choisis. L'utilisation d'outils numériques collaboratifs, l'engagement à la publication des contributions des participants caractérisent la méthodologie. Ce programme doit déboucher, au terme de deux années, sur la constitution d'une Université d'éducation populaire « Culture et Démocratie ».

⁷ Les banquets républicains sont des éléments du programme Démon qui se déroulent dans des temps et des espaces conviviaux : partageons un repas et parlons ensemble. Le modèle historique en est fourni par les Banquets Républicains de 1848, imaginés par les défenseurs du suffrage universel pour déjouer l'interdiction du gouvernement Guizot de tenir des réunions politiques publiques. L'interdiction du Banquet Républicain de février 1848 a été indirectement à l'origine de la Révolution dite de 48 qui a abouti à la chute de Louis-Philippe et de la monarchie de Juillet.

leur agencement. On aurait conçu cela dans une institution publique, sans doute deux ou trois économistes auraient été invités pour dire des choses sans doute très intelligentes et pertinentes, deux ou trois questionneurs professionnels auraient capturé la parole, et puis chacun serait reparti chez soi. Le travail artistique que l'on insère dans ces espaces nous entraîne encore une fois vers « l'arrière-pays ». C'est un endroit qui restitue de la liberté, parce qu'on est dans le détour et que, pour aller de A à B, on va passer par toutes sortes de places et d'endroits, et qu'éventuellement on va se perdre, sans se poser de questions d'objectifs et de méthode, en s'allégeant d'une organisation normée de la connaissance, en s'autorisant à être dans l'exploration. Ce temps fait précisément de ces espaces des terrains privilégiés pour s'autoriser le partage. Est sans doute également convoquée là la dimension poétique de l'art. Il y a une puissance collective présente dans nos humanités et j'ai le sentiment qu'à chaque fois qu'on parle d'art, c'est à cette puissance poétique à l'œuvre qu'on en appelle. Et convoquer cette puissance est indispensable à la démocratie. Je prépare un travail sur cette idée que j'emprunte au poète américain Walt Whitman : il n'y a pas de démocratie avancée sans une littérature d'envergure considérable à la disposition des hommes, qui seule nous prépare à l'imagination nécessaire pour mettre en œuvre l'expérience même de la démocratie.

C. D.-M. : *Puissance poétique dans le sens où la poésie est agissante, où elle ébranle quelque chose en nous ?*

J.-P. C.-G. : Nous avons expérimenté la force de la poésie avec de nombreux jeunes qui semblent faire tous les efforts possibles pour se conformer à l'idée qu'ils sont des « éloignés » de la culture... Mais l'accès par la poésie, la littérature est étonnamment efficace. L'espace du possible s'ouvre par la poésie parce qu'au fond, elle nous autorise à lâcher prise. La plupart des gens, même s'ils n'ont pas une immense « culture », peuvent s'autoriser à lire un poème et à se dire : « je ne sais pas trop ce que cela veut dire, mais je prends ce que j'ai à prendre dedans ». Par l'effraction poétique, il n'est pas rare que ceux qui ont accepté de se laisser aller à cette expérience consentent aussi à se dire que ce n'est pas grave de ne pas comprendre ; juste partir avec deux trois morceaux d'émotion dans sa tête. On se laisse habiter. Lorsqu'on lit un poème, on se dit que c'était sûrement plus que ce qu'on a compris, et c'est dans ce « sûrement plus » que se jouent les choses. L'accès à la poésie ouvre des espaces de possibilités qui n'étaient pas si évidents au départ. Presque paradoxalement, eu égard à sa prétendue difficulté ou obscurité, l'expérience poétique, y compris au-delà de la littérature, dans l'image ou le son, nous renvoie à la pratique d'un *commun*. Quelque chose que nous reconnaissons comme nous appartenant à tous et pourtant vécu au profond de notre intimité psychique. Si c'est partageable, cela nous dit le commun, en même temps que l'intime, cet intime que précisément nous protégeons

du regard de l'autre, parce qu'à coup sûr cet autre sait exactement ce dont il s'agit : cette humanité profonde que nous possédons en partage. La puissance poétique de l'expérience artistique réside exactement là où la poésie nous amène.

Et, conséquence politique de cette intimité partagée, nous voyons bien à quel point le non-partage nous expulse de l'humanité, sous quelque forme de *confiscation* que ce soit. Encore une fois, notre tâche est d'entreprendre le travail inlassable de déconfiscation qui doit nous conduire à faire réémerger du commun : ce qui nous appartient, à nous, seuls, ensemble. C'est ce que dit Socrate dans *Gorgias* lorsqu'il constate qu'après avoir défait ses adversaires par ses questions aiguës, il admet que, la vérité, il n'en dispose pas lui non plus ; ni l'un ni l'autre ne la possède mais peut-être apparaît-elle « entre eux », entre nous, dans le solidaire. Le commun, c'est l'entre, le tiers, l'autre d'une certaine manière ; et ce commun nous traverse sans cesse, en tout sens : dedans, dehors, une hospitalité fondamentale où le dedans fait place et alliance au dehors, et inversement. C'est peut-être une des raisons pour lesquelles les pratiques de l'art nous ouvrent à cette possibilité du partage : parce qu'elles nous replacent dans l'horizon du commun.