



HAL
open science

Enjeux communicationnels et injonctions à la créativité dans des dispositifs participatifs

Caroline Didier

► **To cite this version:**

Caroline Didier. Enjeux communicationnels et injonctions à la créativité dans des dispositifs participatifs. Sciences de l'information et de la communication. Université Grenoble Alpes, 2015. Français. NNT : 2015GREAL010 . tel-01404136

HAL Id: tel-01404136

<https://theses.hal.science/tel-01404136>

Submitted on 28 Nov 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES

Spécialité : **Sciences de l'information et de la communication**

Arrêté ministériel : 7 août 2006

Présentée par

Caroline DIDIER

Thèse dirigée par **Isabelle PAILLIART**

préparée au sein du **Laboratoire GRESEC (EA608)**
dans l'**École Doctorale Langues, littératures et sciences
humaines**

Volume 1

Enjeux communicationnels et injonctions à la créativité dans des dispositifs participatifs

Thèse soutenue publiquement le **30 septembre 2015**,
devant le jury composé de :

Madame Julia BONACCORSI

Professeur en sciences de l'information et de la communication,
Université Lyon 2, Président, Rapporteur

Madame Michèle GELLEREAU

Professeur en sciences de l'information et de la communication,
Université Lille 3, Rapporteur

Monsieur André HELBO

Professeur en sciences de l'information et de la communication,
Université libre de Bruxelles, Membre

Monsieur Benoit LAFON

Professeur en sciences de l'information et de la communication,
Université Grenoble Alpes, Membre

Madame Isabelle PAILLIART

Professeur en sciences de l'information et de la communication,
Université Grenoble Alpes, Membre



THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES

Spécialité : **Sciences de l'information et de la communication**

Arrêté ministériel : 7 août 2006

Présentée par

Caroline DIDIER

Thèse dirigée par **Isabelle PAILLIART**

préparée au sein du **Laboratoire GRESEC (EA608)**
dans l'**École Doctorale Langues, littératures et sciences
humaines**

Volume 1

Enjeux communicationnels et injonctions à la créativité dans des dispositifs participatifs

Thèse soutenue publiquement le **30 septembre 2015**,
devant le jury composé de :

Madame Julia BONACCORSI

Professeur en sciences de l'information et de la communication,
Université Lyon 2, Président, Rapporteur

Madame Michèle GELLEREAU

Professeur en sciences de l'information et de la communication,
Université Lille 3, Rapporteur

Monsieur André HELBO

Professeur en sciences de l'information et de la communication,
Université libre de Bruxelles, Membre

Monsieur Benoit LAFON

Professeur en sciences de l'information et de la communication,
Université Grenoble Alpes, Membre

Madame Isabelle PAILLIART

Professeur en sciences de l'information et de la communication,
Université Grenoble Alpes, Membre





1^{ère} expérimentation

Construction d'un récit mis en scène par des habitants devant un public dans un débat citoyen sur le thème de l'eau dans la ville.

3 ateliers de préparation :
quels usages de l'eau dans la ville, hier et aujourd'hui ?

Restitution « créative »

- Réalisation d'un dépliant
- Sketch des habitants



2^{ème} expérimentation

Construction d'un protocole en groupe sur la notion de circuit-court dans la ville.

3 journées de réalisation :
« faire découvrir aux autres du groupe qui je suis à travers la pratique d'une de mes activités, dans un lieu insolite »

Restitution « créative »

- Réalisation d'une performance



REMERCIEMENTS

En préambule à la thèse, je souhaite adresser mes remerciements aux personnes qui m'ont apporté leur soutien et leur aide pendant les années de doctorat.

Je remercie Isabelle Pailliant pour ses conseils et pour sa lecture attentive qui m'ont permis d'achever ce travail et de présenter une thèse.

Je remercie les membres du jury pour la contribution qu'ils apportent à ce travail : Michèle Gellereau, Julia Bonaccorsi, Benoit Lafon et André Helbo.

Je remercie également Bernard Miège pour m'avoir confié la gestion des archives et des abonnements de la revue Les enjeux de l'information et de la communication pendant trois années consécutives.

J'exprime ma gratitude à Razika Hammache pour son aide efficace sur l'organisation de la vie de doctorante, sa disponibilité et son écoute.

Enfin, j'adresse mes sincères remerciements à Caroline et à Bertrand pour leur relecture et leurs encouragements réguliers. Leur regard extérieur a été décisif dans la poursuite de ma thèse. Je pense également à ma famille et à mes proches qui ont suivi l'avancement et soutenu mon projet jusqu'au bout. Merci à Anne pour le travail de danse qui a accompagné ma réflexion sur l'engagement. Merci à Baldev pour sa clairvoyance et sa lumière.

RESUME

Le renouvellement des formes de participation des structures culturelles et territoriales pose la question du positionnement des acteurs de la participation dans la mise en place de dispositifs participatifs. L'analyse des dispositifs participatifs montre en quoi ces derniers inscrivent la participation dans une mise en scène de la participation sur le territoire. Des évolutions sont relatives à la « figure » du participant et à sa « parole » potentielle dans les structures et soulèvent des contradictions entre des logiques d'audience et de production, et une volonté d'intégrer des formes plus « sensibles ». En effet, des injonctions à la « créativité » apparaissent dans la mise en place de parcours dans la ville avec les participants, des ateliers d'écriture pour scénariser les usages du territoire et des restitutions sur scène des expériences de participation, nécessitant de la part des participants un engagement corporel et scénique. Des collaborations avec le monde de l'entreprise et la recherche scientifique conduisent à une complexification des langages de la participation et des techniques empruntant à la fois à l'animation théâtrale et à l'entreprise, du management de la « créativité ». Face à ces conditions, les participants manifestent leur volonté de contrôler leur image et de s'emparer des dispositifs pour communiquer leur propre « sens » de la participation. Autant de conditions s'inscrivent dans des modes d'engagement dans les dispositifs participatifs qui interviennent dans une situation d'épreuve de la confiance envers les structures. La réflexion sur les conditions de mise en scène des dispositifs participatifs, les modes d'engagement des participants, leur scénarisation et leur dramatisation de la participation en lien avec les acteurs de la participations, politiques et administratifs, ainsi que sur les spécificités des stratégies de mise en visibilité de l'activité de participant, permettent de poursuivre l'analyse de l'espace dramaturgique de la participation et de ses enjeux politiques.

ABSTRACT

The cultural and local institutions are trying to renew the public debates forms. The participatory devices components are getting immersive and multimodal, making the participants physically and bodily involved. However, some factors as « sociability » and « creativity », which are increasingly introduced in the participatory devices, would change the participant status into audience status. We analyzed strategies used by the participation's actors to set up the participatory devices and make the participant as « co-producer ». We analyzed the participants appropriation. The participant's body engagement gives a visual image of his activity : it makes it observable for the institution. Therefore, the body's image is taking importance in the aesthetic experience of public debate as reaching a social network experience. The network experience would redefine the expressiveness and the articulation between individual identity and « community ». In order to analyse the communication issues it raises, we focused on different process of the participatory devices : the exhibition's participant, the narrative construction of the engagements and the scenarisation of the participation.

SOMMAIRE

<i>Introduction générale</i>	11
------------------------------	-----------

1^{ère} PARTIE : ACTEURS DE LA PARTICIPATION DES INSTITUTIONS CULTURELLES

TERRITORIALES	37
----------------------	-----------

Chapitre 1 : La participation sensible dans les institutions culturelles	43
---	-----------

1- La participation à l'épreuve d'un objectif « esthétique »	46
a- Mise en scène des participants	46
b- Esthétisation	48
c- L'expérience esthétique de la communication : régime des formes de liaison	51
d- Le sensible en acte : l'exemple du théâtre	53
e- Les modalités sensibles de l'activité	59
f- Le sujet réflexif au cœur de la pragmatique esthétique	62
2- Esthétisation dans les projets culturels	65
a- Montée d'une « esthétisation » des supports de communication	65
b- Entre esthétique et stylisation	69
c- La vie culturelle en mal d'enchantement	72
d- Injonction de la participation : « Soyons créatifs ensemble ! »	75
e- Le problème de l'appropriation face à des logiques d'audience	79
3- Théâtralisation de la vie des structures culturelles et territoriales	82
a- Participer via les formes théâtrales	82
b- Des ateliers de théâtres dans les organisations	83
c- La mise en forme théâtrale	85
d- Prendre la parole via des formes théâtrales	88
4- Dimensions sensibles de la participation	91
a- La dimension visuelle	91
b- La dimension de création collective	92
c- La dimension expressive	95
d- La dimension de créativité	97
e- La dimension matérielle	101

Chapitre 2 : Le(s) sens de participer	103
--	------------

1- L'animation de la participation : objectifs sociaux, managériaux et politiques	106
a- Animation culturelle : pédagogie de l'expérience esthétique	106
b- L'animation de la participation : entre flou et spécialisation	109
c- Flou des rôles et des statuts dans l'animation de la participation	114
d- Diversification professionnelle des acteurs de la participation	116

e-	Des supports de communication comme preuve de participation _____	119
2-	Logiques de production des structures culturelles et territoriales _____	125
a-	Logique d'action _____	125
b-	Logique d'expérimentation _____	127
c-	Logique d'innovation _____	131
d-	Logique de collaboration _____	137
e-	Logique de capitalisation _____	141
3-	L'activité de participer _____	145
a-	Investir une arène _____	145
b-	Prendre part : exercer son jugement _____	147
c-	Etre un « public agissant » _____	150
4-	Epreuves de participant : essai de catégorisation _____	153
a-	Les ateliers préparatoires : le sens d'« endurer » ensemble _____	153
b-	La restitution scénique : le sens d'être « engagé » _____	157
c-	L'après-participation : le sens de participer _____	160
5-	Les activités réflexives du participant _____	164
a-	Interpréter le lien institutionnel _____	164
b-	Se reconnaître dans une communauté _____	167
c-	Produire quelque chose de commun _____	170
	Conclusion de la première partie _____	172
	2^{ème} PARTIE : DRAMATURGIE DES DISPOSITIFS PARTICIPATIFS _____	176
	Chapitre 3 : Mise en scène et injonctions à la créativité _____	178
1-	Conceptions professionnelles d'une « parole » de participant _____	181
a-	Une parole « incarnée » _____	181
b-	Une parole « en action » _____	185
c-	Une parole « authentique » _____	190
2-	Conceptions communicationnelles d'une parole située de public participant _____	194
a-	Cadrage de la parole dans les dispositifs d'évaluation du public _____	194
b-	Cadrage de l'activité _____	198
c-	La notion de « statut culturel » _____	201
d-	La parole proférée sur une scène _____	203
3-	Injonctions à la créativité : quelles implications ? _____	206
a-	Polysémie du terme « créativité » _____	206
b-	La créativité : technique managériale et espace transitionnel _____	211
c-	Captation de l'activité créative : « scénisation » _____	214
4-	Le dispositif scénique comme concentré de niveaux d'abstraction _____	218
a-	Niveaux d'abstraction dans le dispositif _____	218

b-	Le dispositif comme épreuve de l'expérience collective _____	221
c-	De l'immersion : la présence mise en avant _____	223
d-	La valorisation du sensoriel : qu'en est-il de l'argument « opposable » ? _____	228
5-	La créativité : « logique dispositive » _____	231
a-	« Bienveillance dispositive » : des manières de faire créatives _____	231
b-	Déambulation au sein des dispositifs : le cas artistique _____	234
c-	Créativité dans les dispositifs _____	237
Chapitre 4 : Modalités et catégories de l'engagement _____		239
1-	L'engagement corporel perçu : mouvement, regard, parole _____	244
a-	Puissance expressive de l'engagement corporel _____	244
b-	Poids du regard dans la prise de parole _____	248
c-	Perception de l'assemblée _____	251
d-	Médiation d'une place _____	253
2-	Cadre scénique de l'engagement _____	255
a-	Définition de « cadre scénique » _____	255
b-	Impasse du signe scénique _____	257
c-	L'expressivité _____	259
d-	Modalités de l'expressivité _____	263
e-	Modalités communicationnelles _____	266
3-	Théâtralité : geste en « scène » _____	270
a-	La kinésique et la proxémique _____	270
b-	La performativité scénique _____	272
c-	Le sens du gestuel _____	275
d-	Médialité du geste _____	281
4-	Caractéristiques de l'engagement corporel scénique _____	283
a-	Se <i>confronter</i> aux regards : fonction scopique _____	283
b-	<i>Scénariser</i> la présence _____	286
c-	<i>Exposer</i> le poste de débattant _____	290
d-	Instituer une assemblée d' « acteurs » _____	293
Conclusion de la deuxième partie _____		298

3^{ème} PARTIE : LES INJONCTIONS PARTICIPATIVES A L'EPREUVE DE TACTIQUES CREATIVES 300

Chapitre 5 - La scénarisation de la participation : avancée sur les hypothèses _____		302
1-	Esthétisation de la participation (H 1) _____	304
a-	Revalorisation du sensible dans l'expérimentation institutionnelle _____	304
b-	Scénarisation de la présence sur le territoire _____	307
c-	Représentation institutionnelle _____	313

2-	Epreuves de la reconnaissance de participant (H 2)	315
a-	« Se tester » : de la référence à soi à l'épreuve de soi	315
b-	« Etre compris » : la confiance recherchée	319
c-	La « rencontre » : la réciprocité recherchée	322
d-	« Etre entendu » : la puissance politique invoquée	326
3-	Gestion des injonctions à la créativité (H 3)	330
a-	Compétences projetées de la figure d'usager-participant	330
b-	Une expérience ludique de découverte	335
c-	La gestion de la consigne et des injonctions à la créativité	340
4-	Dramaturgie des dispositifs participatifs (H 4)	346
a-	La scénarisation comme révélateur de divergences sur le savoir	346
b-	L'organisation comme révélateur de la capacité d'improviser	351
c-	Rendre compte comme révélateur de l'activité de participer	354
Chapitre 6 : Le dispositif scénique dans l'expérimentation du social		358
1-	Théâtralisation du social : assigner en « public »	360
a-	Retour sur la notion de « performance »	360
b-	Emancipation et capacité	362
c-	La théâtralisation de la participation	366
2-	Tensions « dramatiques » sous-jacentes à l'engagement en public	369
a-	L'image perçue d'être « acteur »	369
b-	La dramatisation dans l'approche communicationnelle	375
c-	Dramatisation : constitution d'un niveau de métacommunication	377
d-	Le sens de dramatiser	380
3-	Dramaturgie du dispositif participatif scénarisé	383
a-	Un espace d'interpellation	383
b-	Un espace commun de monstration	386
c-	Un espace de scénarisation	391
4-	Positionnement de participant	393
a-	La scène comme cadre de l'expression légitimée	393
b-	L'engagement en public comme performance	397
c-	La scénarisation comme appropriation des dispositifs participatifs	401
Conclusion de la troisième partie		406
Conclusion générale		410
BIBLIOGRAPHIE		415

Introduction générale

Contexte de la recherche et intérêt du sujet

Notre intérêt pour la thématique des « dispositifs participatifs » a débuté au début de notre seconde année de Master Recherche Sciences de l'Information et de la Communication mené à l'Institut de la Communication et des Médias en 2009. Une première analyse du domaine « arts-sciences » a été conduite dans le cadre de la Biennale Arts-Sciences à Meylan portée par l'Hexagone qui est un théâtre qui a le label de scène nationale et depuis 2014 le label Arts-Sciences. Ce festival présentait un certain nombre de dispositifs techniques, numériques et scéniques, des ateliers de débats ainsi qu'un colloque. Certains dispositifs étaient exposés au CCSTI¹ de Grenoble et étaient conçus par le groupe de musique Ez3kiel avec le concours d'ingénieurs du CEA² de Grenoble.

Ce terrain exploratoire nous a permis d'observer des dispositifs participatifs au cours de laquelle nous avons pu caractériser les potentiels sémiotiques inscrits dans certains objets « hybrides ». Ces objets intégraient par exemple des capteurs de mouvement et de vitesse (technologie Kinect notamment) qu'il fallait actionner par le toucher ou avec le déplacement du corps. Le corps constituait donc un périphérique de l'objet technique. Nous avons alors noté la présence de contraintes physiques très fortes suivant le modèle de stimulus/réponse, avec des réponses préprogrammées et une infime part d'aléatoire. Présentés comme la pointe de l'innovation technique et artistique par les concepteurs et par les organisateurs de la Biennale, ces programmes semblaient réenchanter la théorie de l'information dans sa version cybernétique triviale, celle qui privilégie le point de vue du système et son intérêt sur sa compréhension.

Ce point de vue cybernétique laisse de côté un autre aspect qui est décisif dans les processus communicationnels : l'*agonistique*. Les capacités des utilisateurs à « jouer » (au sens d'inventer une réponse qui ne soit pas prévue par le système) sont assurément sous-

¹ Centre de Culture Scientifique Technique et Industrielle de Grenoble

² Commissariat à l'énergie atomique et aux énergies alternatives de Grenoble

estimées. Il s'agit pour les visiteurs de répondre à l'injonction de jouer un jeu qui n'en est pas véritablement un, selon le philosophe Jean-François Lyotard : « *c'est la machine cybernétique qui marche à l'information, mais par exemple les buts qu'on lui a donnés lors de sa programmation relèvent d'énoncés prescriptifs et évaluatifs qu'elle ne corrigera pas en cours de fonctionnement, par exemple la maximisation de ses performances* »³. Si ces modalités brouillent les frontières entre l'art et le divertissement, le problème est que le visiteur est très contraint par ces programmes dans l'expérience esthétique. Nous avons centré notre problématique sur l'appropriation des individus en situation de participation, où ils sont invités à faire des actions dans un environnement « immersif » et, *in fine*, ils « donnent à voir » quelque chose à un « public ». Ces situations participatives semblaient « euphémiser » l'aspect agonistique de la communication puisque les participants sont inscrits ici dans un régime de la réactivité. Il s'agissait alors d'identifier les conditions de l'expérience pour évaluer la place des différents acteurs. Notre choix s'est donc porté sur des structures culturelles et territoriales qui expérimentent des dispositifs au sein desquels des participants sont invités à produire un type de « parole » sous des conditions.

La notion de performance nous a semblé pouvoir constituer une entrée encore peu, voire non, utilisée par les chercheurs dans le questionnement sur les formes de participation et l'appropriation des participants. La question des formes de l'expression dans la discussion publique est très peu explorée. Pourtant, le secteur de l'action culturelle mobilise beaucoup dans ses pratiques avec les publics des formes autres que le langage verbal comme la photographie, la vidéo, la déambulation, le mouvement, les ateliers d'écriture, etc., avec un objectif de faire émerger une parole collective et un « engagement » plus visible des participants. La question de la performance a pris de l'importance au gré de l'avancée de notre recherche. Au préalable, la performance avait un sens seulement linguistique, c'est-à-dire d'un acte au sens d'un engagement, ainsi qu'un sens artistique « *spécialement lorsque l'artiste utilise son corps comme moyen d'expression* »⁴. A l'obtention de premiers résultats, la notion prenait petit à petit un sens de « performer » la réalité, c'est-à-dire des moyens discursifs qui agissent sur l'expérience. Le premier dispositif a fait émerger la performance comme une modalité de participation (sensible et éprouvée), dépassant l'unique conception

³ Lyotard Jean-François (1979), *La condition postmoderne*, Paris : Les Editions de Minuit, 2009, p. 33

⁴ Le Petit Robert 2013

linguistique de l'énoncé, qui constitue simultanément l'acte auquel il se réfère. Une dialectique entre récit de soi et situation collective, par une inscription corporelle sur la scène politique, une capacité à se raconter en participant et une incarnation du citoyen qui vit sur un territoire où il peut agir sur l'orientation du débat (notamment ici avec l'ouverture du débat sur la créativité, la création collective, les formes d'expression, l'engagement) nous semblait être à interroger. La performance s'est précisée comme étant un fil conducteur à la suite d'un autre dispositif cette fois-ci avec un théâtre scène nationale (que nous nommerons institution culturelle pour plus de commodité), à l'occasion de rencontres organisées avec des acteurs universitaires, des étudiants et des partenaires issus de structures culturelles pour préparer une biennale d'art-science.

Les chargées de participation souhaitaient renouveler les formes d'expression pour des dispositifs participatifs tels que l'atelier citoyen organisé chaque mois, et les Rencontres de l'Imaginaire (Rencontres-i) que le théâtre organise tous les deux ans pour préparer sa Biennale Arts-Sciences. Ces terrains d'enquête permettaient d'axer la réflexion sur la capacité des individus à prendre part à un sujet d'intérêt général et de construire une scénarisation leur permettant de rendre commun et partageable leur vécu singulier et local d'usager du territoire. Au cours de discussions informelles avec des participants avant le démarrage de notre enquête, nous avons collecté des retours d'expérience allant dans le sens d'un manque de considération et d'écoute de la part des élus, des dirigeants des structures et des organisateurs des débats. Comme cela semblait faire consensus, aussi bien du côté des habitants que des structures, nous avons donc décidé de ne pas fonder l'enquête que sur des entretiens qui auraient probablement abouti à cette même conclusion, au final en rendant compte de cette ligne de force déjà *a priori* très communément partagée.

Il s'agissait dans un premier temps d'interroger des pratiques de professionnels de la participation et un certain nombre d'outils de l'animation de l'improvisation théâtrale, de « mise en corps », d'écriture, de photographie et de mise en scène. Nous cherchions à éprouver des conditions qui puissent ouvrir et questionner les barrières observées au cours de séances dans ce type de débat : le manque d'aisance à l'oral des membres du public, l'insuffisance des connaissances sur le sujet pour débattre, le retrait du public sous la pression des figures d'autorité, l'hyper spécialisation des arguments, les difficultés à co-

construire à partir de la diversité d'opinions, la dissimulation ou les amalgames dans les discours, le manque de proximité avec le cadre institutionnel, une immersion trop directe difficile pour se positionner, une rhétorique cloisonnante, etc. Il s'agissait dans un second temps de vérifier quelles ressources autres que la parole verbale et l'argumentation les participants étaient prêts à mobiliser pour interroger leur propre statut. Que peuvent-ils mettre en œuvre pour se sentir exister en tant que citoyen ? Comment les structures s'y prennent-elles pour faire *incarner* et rendre visible une « parole » de participant, sans simplement les « *faire parler* » ?

Il paraissait important d'interroger les conditions dans lesquelles les dispositifs étaient mis en œuvre et les croyances autour d'une égalité de parole, cette volonté dans les objectifs des organisateurs de « lisser » les différences de statuts et de donner l'impression d'une égalité du poids des paroles. Parce que l'égalitarisme, en souhaitant mettre tout le monde au même niveau quels que soient les efforts fournis, s'apparente pour certains à une forme d'injustice. Ce sont ces conditions du dispositif qui prônent le participatif qu'il s'agit de qualifier car elles sont le point de rencontre entre des stratégies et des injonctions participatives des initiateurs des projets culturels avec les habitants et des tactiques créatives de ces participants qui redéfinissent la place qu'on a pu leur assigner en dépassant potentiellement ou en contournant le cadre défini. Les conditions font produire du récit sur « c'est quoi participer ? » Produire une « parole collective » : en quoi peut-elle se révéler être en faveur de la construction de sa place et de son identité d'utilisateur-participant ? C'est quoi une expérience de participation ?

Objet de recherche

Les initiateurs politiques de la participation dans les institutions culturelles et territoriales rendent visibles à l'extérieur les actions qui multiplient les collaborations avec les chercheurs universitaires et les experts professionnels de la région grenobloise. Cette évolution observée parmi les dispositifs participatifs montre que les techniques de mise en visibilité et d'animation empruntées à l'entreprise côtoient désormais les langages

artistiques et universitaires, dans une diversification des formes d'expression qui reste complexe à saisir. Le paradoxe est que ce sont ces mêmes représentants du savoir qui font la promotion de techniques managériales utilisées par les entreprises, en insistant sur les notions de créativité et de co-construction. Ces différents acteurs sont intégrés aux discussions publiques organisées par les collectivités. En effet, les collectivités collaborent avec des universitaires pour animer et encadrer des ateliers de débats sur des questions liées aux usages du territoire par les habitants.

Les usagers du territoire et de ces collectivités publiques cherchent à faire entendre leur « parole » auprès des élus et des décideurs locaux. Au sein de dispositifs dont la tendance observée est une forte procéduralisation des débats publics, les usagers ont le sentiment de ne pas être entendus, comme nous l'avions constaté dans des échanges avec eux préalables à la constitution du terrain d'enquête à la fin des débats. Ils répondent alors à des propositions de participer à des ateliers de discussion mais sans poursuivre un objectif de faire changer les choses, que ce soit concernant leur statut de citoyen qu'au sujet du problème débattu. Une des motivations premières qui est ressortie de notre enquête est celle d'aller à la recherche d'informations et d'acquérir une meilleure connaissance du territoire sur lequel ils vivent. Ils déclarent ainsi ne pas avoir d'attentes préalables quant à leur participation sur le contenu des dispositifs. Néanmoins, pour ceux qui s'engagent et s'impliquent tout le long, il y a une déception affirmée lorsque la portée de leur implication n'est pas mise en valeur par la suite. Il y a ainsi une attente de reconnaissance et d'identification, que leur statut de participant - qu'ils se sont *appropriés* - leur permet de défendre. Mais cette attente n'est pas clairement ni directement exprimée à l'institution : elle ressort principalement au moment des retours d'expérience, et plus généralement en aparté, et, *a fortiori*, en privé, à l'écart du collectif.

Problématique de recherche

Afin de promouvoir leurs activités et d'occuper un espace visible sur le territoire, des institutions culturelles et territoriales font la promotion de la participation. Elles utilisent des

procédés pour rendre plus visible et plus visuelle la parole des usagers dans des ateliers de discussion publique. Les structures cherchent à rendre visible la « parole » des participants, en réduisant l'acte d'expression à la forme d'expression. La « parole » qui est de l'ordre de l'audition ne suffit semble-t-il pas à démontrer l'attachement des usagers au territoire à aux institutions. Les structures veulent rendre visible l'utilisateur en action sur le terrain en multipliant les dispositifs dans lesquels le participant doit être « actif », avec des parcours dans la ville, des mises en scènes en public et des témoignages audibles ou visibles sur des supports de communication. Mais en montrant que la « parole » est l'activité du participant, les structures accordent un intérêt plus patent à la forme expressive qu'à l'intentionnalité, ce qui est un problème. Les dispositifs participatifs en étant contraignants sur le plan de l'expression réduisent la participation à une manifestation de la présence. L'appropriation des participants ne constitue pas le point majeur de la réflexion des structures.

Ce problème est renforcé par le fait que les objectifs de la participation ne leur sont pas clairement annoncés aux participants. Les dispositifs participatifs ambitionnent de toucher un public le plus large possible sans pour autant apporter de réponses concrètes aux problèmes soulevés, parce que l'urgence n'en constitue pas un trait de caractère. Les « institutions » favorisent les discussions publiques autour de sujets concernant le territoire mais ces sujets n'ont pas d'enjeux décisionnels forts.

Les participants attachent de l'importance à leur image dans la mise en œuvre de leur participation. Ils sont également attentifs à l'implication des différents acteurs ainsi qu'à leurs postures. Ces éléments revêtent une importance de choix à leurs yeux, au même titre que la prise en compte de leurs propositions. Ils « enquêtent » pour savoir comment leur parole va ensuite être « reprise » par les dirigeants. Ils attendent de recevoir en retour de leur participation une attestation de leur place, avec leur image qui en soit valorisée. Ils considèrent qu'en participant aux dispositifs, ils produisent un travail réel et concret.

En outre, la production est au cœur des réflexions au sein des collectivités, davantage sur des formes à rendre capitalisables que sur les ressources humaines. Les temps de participation pour les cas analysés dans la présente recherche excèdent la journée ou la séance unique de discussion publique. Cela pose le problème d'une professionnalisation des politiques de participation des collectivités qui entre en confrontation avec les productions

« bénévoles » des participants, des animateurs et des structures locales qui accompagnent la réflexion sur les formes de participation.

Afin de dynamiser les ateliers et de produire des images plus visuelles de la participation, les initiateurs réfléchissent à des formes différentes de la démonstration rhétorique en faisant appel à des groupes d'artistes de l'improvisation théâtrale. Ils engagent les participants sur des pratiques corporelles et scéniques en se dotant d'outils venant du monde de l'entreprise ou de l'animation théâtrale. Ils encouragent une production plus « créative » et plus visuelle des participants. Il y a une dissonance entre des injonctions à la créativité, établie à partir d'une liste de la créativité issue du management de groupe pour le théâtre, et de la mise en scène improvisée pour la communauté d'agglomération, et la démarche d'une participation qui soit plus fondée sur la « co-construction ». Nous définirons ces termes de « créativité » tout au long de notre recherche afin de mettre en évidence son caractère polysémique dans les dispositifs.

Il s'agit donc de mettre à l'épreuve les conditions de ces contradictions d'intégrer des formes artistiques dans la réalisation des dispositifs avec des contraintes de production importantes. Les discours des dirigeants semblent renforcer les hiérarchies de statuts. Notre problématique se situe dans l'articulation entre la conception et la circulation des notions sur la participation, avec des logiques présentes sur trois niveaux d'intervention.

- Une des logiques des acteurs de la participation politique a été jusqu'à présent de faire débattre sous un modèle de la démocratie participative. En effet, ces sont les procédures délibératives qui comptent beaucoup pour les professionnels. Les procédures sont depuis peu questionnées par les professionnels qui développent des situations immersives pour faire participer. Un colloque sur les biais de l'immersion dans les projets participatifs en janvier 2015⁵ montre que cette approche immersive de la participation devient un objet scientifique émergent. Il s'agit de caractériser cet objet qui est à la fois en émergence dans le champ professionnel et comme objet de recherche scientifique.

⁵ « Chercheur.e.s et acteur.e.s de la participation : Liaisons dangereuses et relations fructueuses », colloque du Gis Démocratie et Participation qui s'est tenu les 29 et 30 janvier 2015 à l'Université Paris 8

- La réalité englobe une plus grande variété de formes dans les discussions publiques que l'argumentation verbale. Celle-ci demeure toutefois la principale analysée, alors que ce sont les formes plus visuelles qui sont actuellement expérimentées dans les collectivités. Une des logiques structurantes est ce paradoxe entre la volonté d'intégrer des formes du spectacle vivant, faisant appel à l'expression scénique des participants, tout en nourrissant des objectifs de rationalisation de la créativité et de capitalisation du travail produit par les participants. L'orientation productiviste s'oppose à la démarche de l'expérimentation et de la co-construction annoncée par les responsables.

- Une autre logique concerne les participants dans leur mode d'engagement. Ils sont motivés par la volonté de se cultiver et de s'informer sur leur territoire ainsi que de contribuer à faire vivre un sens de la collectivité, en se sentant écouté et en découvrant d'autres idées, tout en poursuivant des objectifs personnels de reconnaissance identitaire, de mise à l'épreuve de leurs capacités et des motivations pour des résultats qui soient applicables et valorisables dans des actions concrètes, pour s'en ressentir privilégié. Si la démarche personnelle peut se situer au départ au premier plan de la participation, elle va ensuite se structurer autour du sens du collectif. C'est par ce processus de mise en collectif que la participation va leur apparaître plus légitime. C'est également en ayant des moyens d'agir pour le rendre opposable et justifiable de leur point de vue à eux.

La problématique sur laquelle s'est fondée notre recherche est donc la suivante :

Le renouvellement des formes de la participation s'inscrit dans l'évolution des pratiques de la discussion publique et du rôle du participant. Au sein des dispositifs participatifs, les discours des responsables mettent en avant des notions de la « créativité » et de l'« engagement ». La participation, lorsqu'elle est incitative corporellement, expose sur une « scène », ressentie physiquement mais aussi psychiquement, et pouvant alors être appropriée par les participants. La problématique de notre enquête est que la scénarisation

produite entre les différents acteurs fait réfléchir sur les conditions hiérarchiques dans lesquelles les participants sont intégrés. L'analyse des modes d'engagement en public dans les dispositifs participatifs et de l'appropriation révèle l'émergence d'un « sens de participant » et de stratégies de mises en scène spécifiques qui s'opposent et sont limitées par différentes conditions telles que des cadres immersifs, des logiques de production, des injonctions à l'engagement corporel et scénique et un langage technique employé par les professionnels. Ces conditions créent des motivations nouvelles pour participer que nous souhaitons analyser.

Démarche empirique

Afin de conduire cette recherche sur les dispositifs participatifs, nous avons mobilisé différents matériaux. Notre choix s'est porté sur des dispositifs participatifs mis en place par des structures culturelles et territoriales. En effet, nous avons repéré la récurrence de ces thèmes de la « création collective » et de « l'expérimentation » dans les projets participatifs culturels menés par des structures différentes qui avaient étonnamment des discours similaires pour faire participer les usagers. Nous avons sélectionné une communauté d'agglomération et un théâtre scène nationale. Nous nous sommes intéressée à deux dispositifs participatifs récurrents de ces structures.

Dispositif n°1

Pour la communauté d'agglomération grenobloise, il s'agit d'un atelier citoyen qui se tient mensuellement et qui remplace un dispositif qui s'intitulait *Les Jeudis du projet d'agglo*. *L'Atelier métro citoyens* qui le remplace a multiplié les rencontres à une fois par mois entre les élus et les usagers du territoire alors que les *Jeudis du projet d'agglo* se tenaient en moyenne trois à quatre fois dans l'année. La responsable nous indiquait que le nombre de

participants a légèrement diminué par rapport aux *Jeudis du projet d'agglomération*, avec entre 100 et 50 personnes par atelier citoyen, mais qu'il a permis d'augmenter le taux de renouvellement des participants, sachant qu'avant, « c'était 50% qui était toujours les mêmes »⁶. L'objectif est également différent de l'ancien atelier public :

*« L'objectif des AMC par rapport aux Jeudis du projet de l'agglomération c'est justement d'aller plus sur le terrain, dans la proximité par rapport aux gens, d'aller voir d'autres gens qui ne se déplacent pas sur cette forme de débat. Donc du coup, c'est de leur proposer aussi d'autres possibilités d'accès à la parole que la conférence-débat avec le micro qui circule dans un amphithéâtre. »*⁷

Cet Atelier métro citoyens nous a intéressée parce qu'il présentait des tensions visibles entre des objectifs de production et celui de l'exploration de nouvelles formes, comme la responsable nous en a fait part lors de notre première rencontre pour construire les ateliers :

*« Là c'est vraiment intéressant parce que ça produit vraiment quelque chose. Parce qu'en fait sur les AMC pour l'instant on n'a pas vraiment produit, entre le premier qu'on a organisé sur la pollution de l'air et puis sur le logement, on n'a pas vraiment réussi à produire quelque chose, on n'a pas suffisamment structuré pour produire quelque chose voilà. Celui du 25 avril là sur les déplacements on devrait déjà commencer à réussir à produire parce qu'on va travailler sous forme de petites tables et on va demander aux gens d'essayer de faire émerger un projet lié aux déplacements pour mieux se déplacer dans l'agglomération, donc là aussi, avoir de la matière qui sorte. Moi je me dis la forme de cette matière, ce que ça produit à chaque fois, voilà c'est expérimental comme on l'a dit c'est à chaque fois différent. Donc celui du mois de mai on va produire sur un processus en deux ateliers préparatoires plus l'atelier derrière, on va produire des choses. »*⁸

L'objectif est donc précisément de trouver des formes plus « vivantes » qui mettent en avant la présence de « l'utilisateur » sur le territoire et l'intérêt du « participant » pour les dispositifs de la communauté d'agglomération, comme nous l'avons vérifié et que nous allons développer dans la présente recherche :

⁶ Entretien d'approfondissement avec la chargée de participation, le 5 juillet 2012

⁷ ibidem

⁸ Réunion de préparation des ateliers du dispositif de la communauté d'agglomération avec la chargée de participation, le 6 avril 2012

« On a besoin d'un document écrit qu'on n'a pas aujourd'hui. On n'a pas de compte rendu écrit. Moi je ne voulais pas aller vers un compte rendu parce qu'il y avait eu des comptes rendus de *Jeudis de projet d'agglo*, c'est chiant à mourir. »⁹

Le choix de ces dispositifs pour observer les conditions de la participation s'est réalisé à la suite de discussions avec les acteurs professionnels en master lors de colloques et d'ateliers. Ainsi, la chargée de mission participation des habitants de la Métro (Grenoble-Alpes Métropole) a été invitée à l'Institut de la Communication et des Médias (université Stendhal) pour faire part des projets de l'institution de renouveler les formes de participation dans le cadre de ses nouveaux ateliers mensuels. Cette rencontre a constitué la possibilité de mettre en place ce dispositif avec la Métro sur l'atelier sur l'eau avec des ateliers préparatoires et une restitution des participants sur scène en public. Cet atelier citoyen nous donnait l'occasion d'analyser l'introduction des formes d'expression et de mettre à l'épreuve l'engagement des participants, ainsi que de pouvoir qualifier la participation, selon les conditions de celle-ci et le vécu de ceux-là.

Les participants ont été contactés par mail par la responsable des *Ateliers métro citoyens*. Elle s'est servie de la base de données qu'elle a constituée au fil des ateliers qui comprend plus d'une centaine de participants. Les participants qui ont répondu présents étaient des acteurs de la société civile avec notamment la FRAPNA¹⁰, une représentante de la Jeune Chambre Economique de Grenoble, un ingénieur sur l'environnement retraité, un géographe et historien qui co-préside l'association éco-patrimoniale Territoire et Patrimoine, le président de l'association LAHGLO¹¹, un conseiller municipal d'une commune de l'agglomération, un autre candidat sur les listes municipales de 2014 dans une commune de l'agglomération, puis des citoyens sans activité politique. Ils étaient 11 au total. Les ateliers ont consisté en une présentation par des intervenants spécialistes de la question traitée « L'eau comme ressource et risques », suivi d'un parcours sur le territoire (écourté pour l'atelier citoyen en raison des conditions météorologiques) et mis en forme par un travail d'écriture des participants.

⁹ Entretien d'approfondissement avec la chargée de participation, le 5 juillet 2012

¹⁰ Fédération Rhône-Alpes de protection de la nature

¹¹ Anciennement Union des Associations d'Habitants des Quartiers de l'Agglomération (UAHQA)

Figure n°1 : Présentation du géographe. Dispositif *Atelier métro citoyens*.



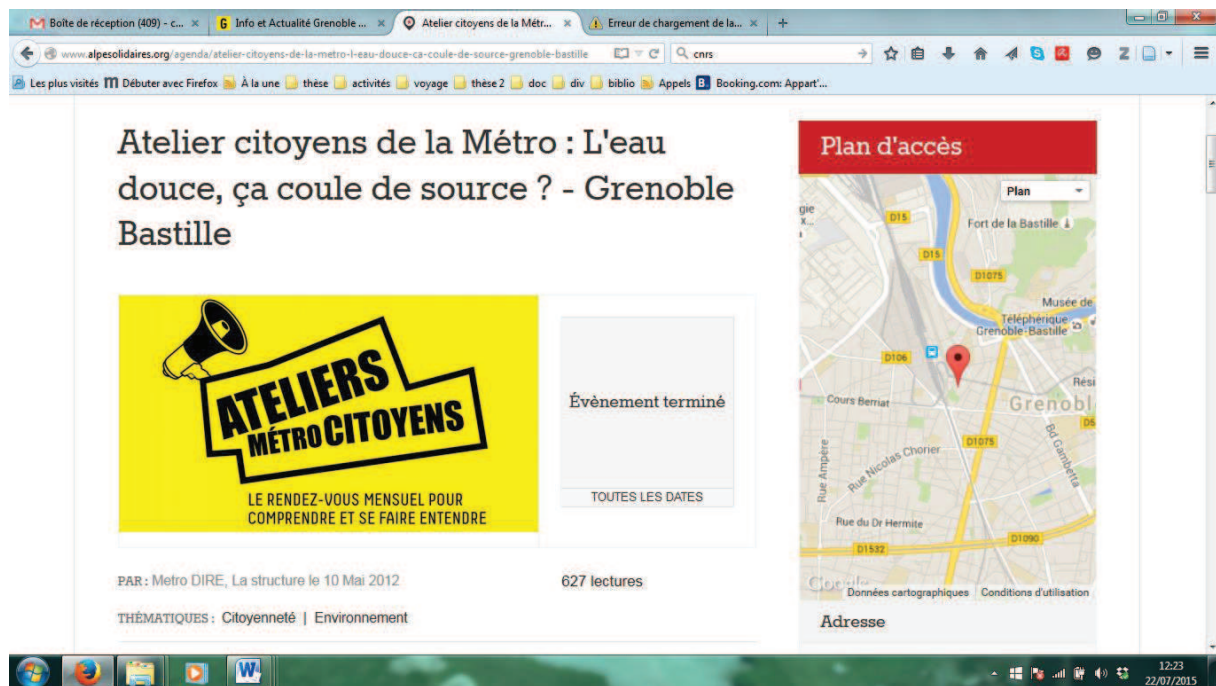
Figure n°2 : Groupe de participants au travail. Dispositif *Atelier métro citoyens*.



Ce dispositif avec les participants s'est déroulé sur plusieurs temps, entre avril et juin 2012. Tout d'abord, il y a eu deux ateliers préparatoires avec un groupe d'une dizaine de participants. Le premier atelier préparatoire s'est déroulé au Stade des Alpes et a débuté avec la présentation d'un enseignant-chercheur géographe de l'Institut de Géographie Alpine. Le second s'est déroulé à l'Agence d'Urbanisme de la Région Grenobloise et a débuté avec la présentation de la responsable de la Communauté de l'eau potable de

l'agglomération grenobloise. Ces deux intervenants sont reliés au laboratoire universitaire Pacte (Politiques publiques, Action politique, Territoires) qui est une unité mixte du CNRS¹². Les participants ont ensuite travaillé par deux ou trois pour écrire des questions à propos des ressources et des risques de l'eau sur le territoire métropolitain grenoblois. Ils ont produit un récit à la fin des 2 ateliers préparatoires que deux d'entre eux ont ensuite présenté de manière théâtrale face à un public, avec un sketch et une mise en scène, le jour de *l'Atelier métro citoyens* sur l'eau, à la Bastille qui est un lieu du patrimoine historique de la ville.

Figure n°3 : Présentation de l'Atelier métro citoyens « L'eau pure, ça coule pas de source ? »¹³



¹² Centre national de la recherche scientifique

¹³ <http://www.alpesolidaires.org/agenda/atelier-citoyens-de-la-metro-l-eau-douce-ca-coule-de-source-grenoble-bastille>, consulté le 22 juin 2015

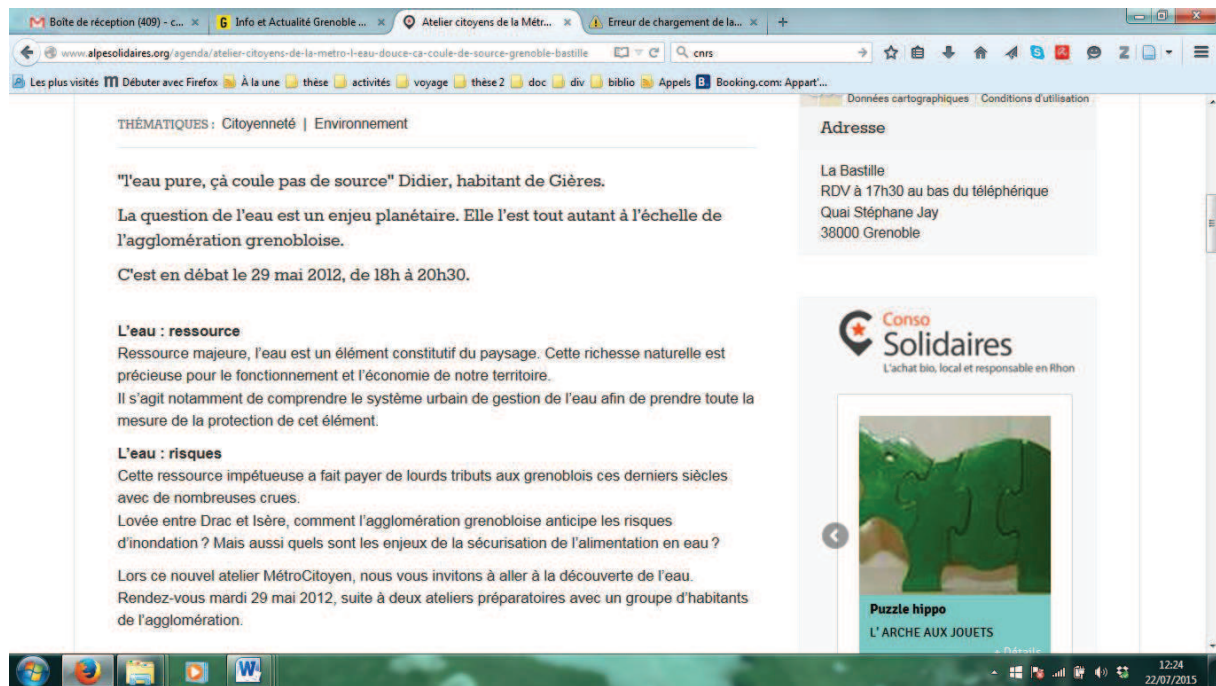


Figure n° 4 : Affiche de l'Atelier métro citoyens sur l'eau.



Dispositif n°2

Le dispositif des *Rencontres de l'Imaginaire (Rencontres-i)* a lieu tous les deux ans et il est organisé par l'Hexagone de Meylan pour préparer la Biennale Arts-Sciences de l'année suivante. Ce dispositif est né en 2002 dans l'agglomération grenobloise à l'initiative de l'Hexagone. Ces rencontres permettent de définir les grandes lignes du programme, avec la contribution de divers acteurs professionnels de l'agglomération grenobloise. L'objectif de ce dispositif est de faire réfléchir des acteurs sur la thématique du festival sous différents points de vue : mondes de l'entreprise, de la recherche scientifique et de l'art. La spécificité en 2013 a consisté à proposer trois jours de réflexion avec des partenaires du théâtre explique la chargée de participation :

« On n'a jamais fait 3 jours, c'est la première fois. C'était une autre méthode de travail. Là ça a été d'abord que les gens passent systématiquement par cette expérience des 3 jours pour pouvoir être partenaires, alors qu'avant ça n'a jamais été ça. »¹⁴

Une autre spécificité a consisté à faire participer des étudiants de trois universités différentes de Grenoble (Sciences sociales et humaines, Lettres arts langues science langage communication ainsi que Sciences technologies santé). Le directeur de l'Hexagone insiste bien sur l'importance de ces collaborations entre différents acteurs professionnels pour ce festival :

« C'est ainsi qu'est née, au sein des Rencontres-i, l'idée d'un espace de recherche commun avec le CEA, idée qui a pris forme en 2007 avec la naissance de l'Atelier Arts Sciences auquel est maintenant associé le CCSTI – la Casemate (Centre de Culture Scientifique Technique et Industriel de Grenoble). Aujourd'hui, c'est l'Atelier Arts Sciences qui nourrit les Rencontres-i devenues Biennale Arts Sciences. »¹⁵

Ce sont également des tensions visibles entre des objectifs de co-production de contenu et l'exploration de nouvelles formes qui nous a incitée à mener une étude sur ce dispositif. Le dispositif s'est déroulé sur trois jours avec des préparations et des réunions

¹⁴ Entretien réalisé avec la chargée de participation des Rencontres-i, le 7 mars 2013

¹⁵ <http://rencontres-i.eu/projet-ri-2013/>, consulté le 22 juin 2015

supplémentaires. L'équipe d'organisation pour cette édition s'est entourée de trois universitaires, en philosophie, en sciences de l'information et de la communication et en géographie. Pour animer les ateliers en groupe, l'équipe a fait appel à des partenaires qui travaillent avec le théâtre depuis plusieurs années. Il y avait ainsi un responsable du CAUE¹⁶ ainsi que des artistes membres du collectif *Ici-Même*. Une partie des participants a été contactée par mail par l'Hexagone. L'autre partie, qui comprenait les étudiants, a été sollicitée par les enseignants-chercheurs qui faisaient partie de l'équipe de pilotage du dispositif.

Il y a eu deux ateliers préparatoires entre octobre 2012 et février 2013 qui devaient servir à définir un « protocole » sur le thème de la Biennale Arts-Sciences de 2014, le « circuit-court ». Le dernier atelier consistait à faire la restitution des protocoles par groupe sur scène, qui était suivie d'une discussion ouverte à tous les participants ainsi qu'aux partenaires et aux étudiants, soit au total, plus d'une centaine de personnes. Tous les participants se sont rendus sur les trois lieux différents qui étaient prévus pour chacun des trois jours : l'Hexagone dans une petite ville voisine de Grenoble, l'Institut de la Communication et des Médias dans la banlieue proche de Grenoble et l'Institut de Géographie Alpine dans le sud de Grenoble. Une centaine de participants étaient présents le premier jour, avec un peu plus de la moitié le dernier jour d'atelier. Les participants ont été divisés en groupes de dix personnes. Ils représentaient un profil de personnes ayant tous fait des études supérieures et ayant une connaissance du secteur culturel institutionnel. Il y avait ainsi une majorité de travailleurs du milieu culturel et artistique, des artistes, des étudiants ainsi que des universitaires.

¹⁶ Conseil d'Architecture d'Urbanisme et de l'Environnement

Figure n°5 : Un groupe de participant au travail. Dispositif des *Rencontres-i*



L'expérience participative consiste ici à mettre en scène des usages du territoire : parcours sur le territoire, récolte de matériaux, écriture de « scénarii » et de « protocoles », restitution théâtralisée devant l'ensemble des participants et du public et production écrite distribuée ou projetée au public. Pour le dispositif avec la communauté d'agglomération, l'atelier citoyen avec la restitution des ateliers préparatoires était annoncé par des affiches sous les abris bus et par des flyers, conviant ainsi toute personne de l'agglomération grenobloise. Pour le dispositif avec l'Hexagone, la restitution finale n'était pas ouverte au grand public, mais les étudiants étaient des publics contraints. Cette différence n'a pas produit de différences notables dans les manières des participants de « scénariser » leur engagement.

A l'occasion de ces deux dispositifs, nous avons fait de l'observation participante et des entretiens semi-directifs. Tout d'abord, nous avons assisté aux réunions d'organisation avec les différents organisateurs (dirigeants des structures, élus, chargés de participation, les universitaires, les concepteurs/animateurs et les professionnels spécialistes de la question traitée). Ensuite, nous avons co-animé les ateliers avec un groupe d'une dizaine de participants pour les deux dispositifs. Nous avons continué l'observation pendant les ateliers préparatoires tout en apportant une aide aux animateurs. Lors des déplacements sur le

territoire pendant les ateliers, nous avons suivi les groupes. Nous avons assisté les participants sur leur productions écrites et scéniques. La discussion publique pour chaque dispositif a fait l'objet d'une observation pour analyser les conditions scéniques. Nous avons ensuite réalisé des entretiens semi-directifs de retour d'expériences avec les participants qui ont fait la restitution scénique.

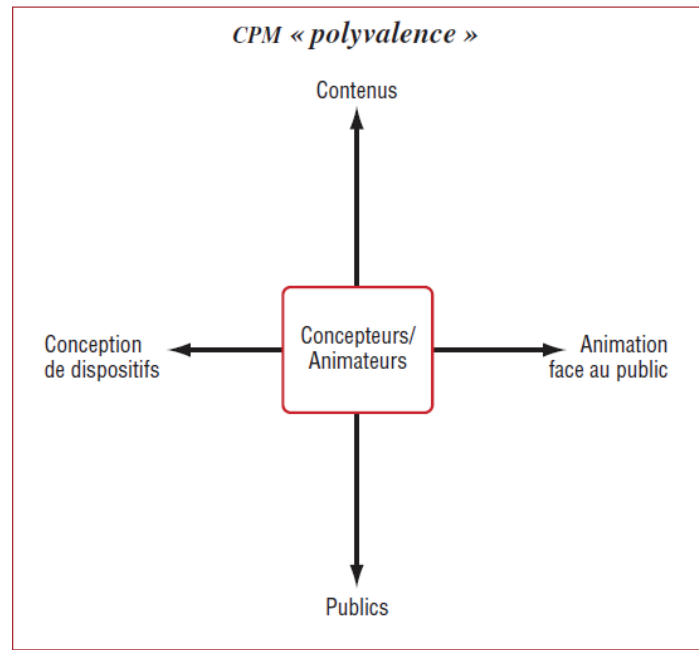
Par la suite, nous avons assisté à d'autres événements organisés par ces deux structures. Nous avons participé au colloque organisé à Minatec dans le cadre des Rencontres-i qui s'est tenu le 11 octobre 2013 « Création artistique, numérique et formation ». Nous avons également participé au forum sur la participation organisé par la communauté d'agglomération Grenoble-Alpes métropole qui s'est tenu les 23 et 24 novembre 2012 au Palais des Congrès. Le forum regroupait une centaine de personnes pour travailler en groupes sur le thème de la « métropole de demain ». Nous avons également suivi la réalisation de la Biennale Arts-Sciences de l'Hexagone de Meylan en octobre 2014.

Nous distinguerons les dirigeants des structures, les chargés de participation et les concepteurs/animateurs. Les chargés de participation font partie des concepteurs/animateurs mais ils sont employés par les structures tandis que par exemple, pour les Rencontres-i, les concepteurs/animateurs étaient des « partenaires » de l'Hexagone. Ils occupent une activité professionnelle en dehors de l'animation dans ce dispositif, qu'ils exercent bénévolement. Ils impliquent leur propre structure dans la Biennale Arts-Sciences : c'est un moyen pour eux d'attirer plus de public dans leur structure et pour leurs événements. Ils proposent ainsi une activité ou une exposition dans le cadre de la Biennale Arts-Sciences. Afin de faciliter la lecture, nous utilisons le terme de « concepteur/animateur » tout au long de notre texte en référence à une étude du Département des études de la prospective et des statistiques (DEPS)¹⁷ qui qualifie ce poste en tension entre la conception de dispositifs de médiation (chargés de projets) et la réalisation effective des projets face au public (animateurs, guides, artistes...) : « *Selon la taille des structures, une telle division du travail est plus ou moins marquée. Dans les petites*

¹⁷ Aubouin Nicolas, Kletz Frédéric, Lenay Olivier, « Médiation culturelle : l'enjeu de la gestion des ressources humaines. », *Culture études* 1/2010 (n°1), pp. 1-12, www.cairn.info/revue-culture-etudes-2010-1-page-1.htm, consulté le 8 juillet 2012

structures, les profils sont plus polyvalents, assurant à la fois la conception des actions de médiation et leur mise en œuvre face au public. On les appelle les concepteurs animateurs. »¹⁸

Figure n°6 : Configuration professionnelle de la médiation « concepteurs/animateurs »



La difficulté est que cette qualification est parfois imprécise et ce poste soulève des problèmes de posture professionnelle parfois. Une chargée de la participation qui a été conceptrice/animateuse pendant les *Rencontres-i* souligne cette difficulté de se positionner :

« Je trouvais que c’était difficile d’être à un endroit où il fallait qu’il y ait un discours professionnel, et puis quand j’étais participante je me lâchais plus ! Mais personnellement, j’ai fait beaucoup d’allers retours pendant ces 3 jours dans ces deux positionnements. »¹⁹

Le changement de posture, de conceptrice à animatrice nécessite d’interroger les emplacements, les déplacements, les traductions, de dire d’où la personne parle, de signifier son angle de vue, et les conditions d’élaboration des différentes « paroles ». Il s’agissait pour nous de distinguer les stratégies des différents acteurs, dont les statuts restent difficiles à saisir dans les dispositifs participatifs. Avec la multiplication des rencontres sur le thème de

¹⁸ Ibid, p. 4

¹⁹ Entretien réalisé avec la chargée de participation des Rencontres-i, le 7 mars 2013

l'arts-sciences²⁰ ainsi que la mise en place d'ateliers sur les usages du territoire en lien avec l'innovation technologique, il est significatif qu'une réflexion est menée au sein de ces structures depuis quelque temps sur l'animation de la participation et la collaboration entre disciplines, laboratoires de recherche, monde de l'entreprise et usagers du territoire.

Posture de recherche et méthodologie

La difficulté de notre posture réside dans notre immersion dans les dispositifs. Nous avons fait de l'observation participante pendant toute la réalisation des dispositifs : de la conception avec les organisateurs, au suivi des ateliers avec les participants et jusqu'à la restitution collective des groupes et au bilan des dispositifs. L'immersion pose la question de pouvoir prendre de la distance par rapport à ces acteurs principaux (le politique, l'universitaire, l'artiste et le participant). Une immersion était nécessaire afin d'identifier les perceptions des acteurs dans l'activité de participants et les représentations des professionnels dans les discours pendant la participation. Mais un recul suffisant l'était tout autant pour parvenir à distinguer des paradoxes dans les injonctions à la créativité et sa mise à mal par des tactiques créatives des participants. Cela représentait pour nous à la fois des temps forts d'engagement dans la mise en place des dispositifs.

Ces temps forts nécessitant une immersion et de l'engagement concernaient surtout les moments de délibération avec les acteurs sur leurs pratiques, dans les réunions et dans les entretiens d'approfondissement, et au moment des retours d'expériences avec les participants. Il nous a fallu ensuite un temps de retrait important afin de structurer le matériau récolté. Nous avons participé en aidant surtout sur un plan logistique mais nous ne pouvons pas ignorer que notre présence a pu avoir une influence sur les choix des organisateurs et des participants.

²⁰ Notamment avec le déroulement de deux colloques en 2011 auxquels j'ai assisté :

- « Art Science et territoire », premier colloque organisé dans le cadre la Biennale Arts-Sciences de l'Hexagone, à Minatec
- « Art Science Technologie », premier colloque organisé par Phelma et l'ACROE dans le cadre de la 8^e édition des rencontres de l'ACROE autour de nouvelles technologies de l'information, de la communication et du numérique appliquées à la création artistique

Ce biais a tenté d'être contourné en étant dans la démarche de poser des questions plus que d'apporter des réponses aux différents acteurs. Il n'y avait pas de commande à honorer auprès des structures ni d'objectif de résultat à fournir avec notre participation. Nous avons tenté de garder une distance en enregistrant toutes les réunions et tous les ateliers afin de produire une interprétation à partir des énoncés des acteurs, que nous avons étayée avec nos notes d'observation.

Nous avons également interrogé tout au long de la recherche la « co-construction » de sens et de co-production d'activités. Nous avons ainsi tenté de distinguer les rôles des différents acteurs pour montrer la complexité et les influences entre acteurs. Joëlle le Marec souligne que dans les dispositifs de suivi des publics, ces biais sont très fréquents : « *Dans les situations directement observables, s'il y a co-construction du sens, celle-ci concerne bien plus un lien entre le chercheur-sociologue et le public qu'il interroge, que le lien entre les instances de production du discours muséal et le public.* »²¹ Toutefois, sans cet engagement et ce suivi régulier, les participants n'auraient probablement pas livré leurs perceptions de la même manière. Pour ces raisons de « proximité », mais entre les différents organisateurs et la recherche, nous avons préféré ne pas intégrer les verbatims des réunions afin de préserver leur anonymat.

Nos catégories sur l' « engagement » et sur la « créativité » ont été étayées avec des notions scientifiques en philosophie, science politique, psychanalyse et en art du spectacle. Notre recherche s'inscrit dans un ancrage théorique interdisciplinaire qui emprunte aux recherches en sciences de l'information et de la communication sur l'animation culturelle, aux sciences politiques pour la structure du débat public en France, aux arts du spectacle pour les outils mis en place pour renouveler les formes d'expression et à la sociologie des publics de la culture pour appréhender les activités des participants. La participation est un champ de recherche particulièrement sujet à l'interdisciplinarité. Mais ce champ est peu envisagé en dehors d'un idéal de l'intercompréhension.

C'est dans une démarche immersive d'observation participante, avec une approche ethnopragmatique pour analyser les engagements des différents acteurs, que cette recherche a été poursuivie. A la suite des travaux sur l'aspect de l' « engagement » dans la

²¹ Le Marec Joëlle, *Publics et musées. La confiance éprouvée*, Paris : L'Harmattan, 2007, 221 p, p. 155

participation, comme le chercheur Mathieu Berger, nous insistons sur l'importance de croiser les données énonciatives des discussions publiques et le contexte de production de ces engagements. Il s'agit d'analyser les engagements dans les discussions publiques sans les restreindre à l'idéal-type que constitue la capacité discursive de délibération des participants que le chercheur souligne : « *Il est devenu habituel en sciences sociales de réduire cette capacité d'engagement en public et de participation à une capacité discursive de "délibération", à la faculté de produire un discours éclairé par des raisons publiques, de satisfaire aux principes d'une argumentation ou d'une critique articulant des formes de bien commun et engageant une désindexicalisation du propos, "une montée en généralité".* »²² C'est ainsi que pour la présente recherche, le choix a été de saisir les règles de la participation dans les dispositifs participatifs et d'en identifier l'appropriation des participants : « *pour l'individu intervenant dans une discussion publique, il existe une relation forte entre le fait de rendre ses propres propos reconnaissables – c'est-à-dire à la fois intelligibles, sur un plan cognitif, et acceptables, sur un plan normatif – et celui de reconnaître ce qui est en train de se passer, les règles contextuelles en vigueur au moment de son intervention.* »²³

Dans cette perspective, il s'agit ici de faire ressortir un faisceau d'indices qui permettent de faire le lien entre les engagements et la production « scénique ». En effet, le geste - ici de produire une narration collective - et l'acte de langage - de prendre la parole en public sur scène ou dans le territoire - peuvent être resitués dans une *ethnopragmatique du politique* : « *Elucider la spécificité d'un geste, évaluer la force illocutoire d'un acte de langage demandent à l'auteur de confronter les données conversationnelles enregistrées et ses notes d'observation sur l'ordonnement spatial et temporel de la réunion, mais également de sortir des "parenthèses" de la cérémonie pour considérer la vaste gamme des activités publiques ordinaires et des environnements routiniers dans lesquels se trouvent pris ces mêmes acteurs.* »²⁴

²² Berger Mathieu, « Répondre en citoyen ordinaire. Pour une étude ethnopragmatique des engagements profanes », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 15 | 2008, pp. 191-208, mis en ligne le 01 décembre 2010, consulté le 13 février 2012. <http://traces.revues.org/773>, p. 191

²³ Ibid, p. 192

²⁴ Ibid, p. 196-197

Mais à la différence de la proposition de Mathieu Berger pour une méthode ethnopragmatique, le cœur de la présente recherche n'a pas reposé sur l'observation et l'enregistrement d'un corpus de réunions publiques. En effet, les dispositifs participatifs mis en place au sein des deux structures ont donné lieu à deux discussions publiques, avec comme spécificités d'avoir été orientées autour d'un travail de production effectué par les participants en atelier et restitué après en public. C'est ainsi que pour répondre à notre questionnement sur les formes de la participation à la discussion publique, nous définirons la « dramaturgie » des dispositifs. En effet, il s'agit de faire ressortir les *modes d'organisation* et les *modes du dire* de la participation, en décrivant les procédés qui ont mené au final à une scénarisation de la participation.

Les dispositifs participatifs donnent l'opportunité d'interroger la performativité de l'engagement scénique dans le débat. Plusieurs modalités comme la tenue sur scène des participants, le tour de parole et le travail d'expression scénique, ont fait ressortir des manières de construire un positionnement des uns et des autres sur la créativité et la co-construction du *territoire* de la participation. Ce mode de débat, théâtral au sens d'Erving Goffman, devant une assemblée, a ouvert un espace aux participants pour se situer en tant qu'« usagers-participants ». La conception de « l'activité » et des « cadres » est reprise par le chercheur en sociologie Mathieu Berger suivant les cadres de l'expérience d'Erving Goffman pour l'analyse des discussions publiques. Le chercheur développe une analyse ethnopragmatique dans sa thèse en sociologie²⁵ sur laquelle nous nous appuyons pour fonder notre méthodologie d'enquête : « *Dans un processus de concertation, les acteurs que nous observons prennent toujours la parole à un certain moment d'une certaine réunion, organisée à l'intérieur d'une certaine phase du processus de projet, et cela sur une certaine "scène" parmi d'autres. L'ethnographie à laquelle nous pensons n'est donc pas seulement combinatoire (au sens de combiner les canaux de description et les angles d'approche de la situation) elle est aussi ambulatoire.* »²⁶

²⁵ « Répondre en citoyen ordinaire Enquête sur les "engagements profanes" dans un dispositif d'urbanisme participatif à Bruxelles »

²⁶ Berger Mathieu, « Répondre en citoyen ordinaire. Pour une étude ethnopragmatique des engagements profanes », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 15 | 2008, pp. 191-208, mis en ligne le 01 décembre 2010, consulté le 13 février 2012. <http://traces.revues.org/773>, p. 196

Pour les deux dispositifs, nous avons assisté aux réunions de travail avec les organisateurs et les experts intervenant (des universitaires et des directeurs de structures), que nous avons enregistrées. Ces réunions ont été exploitées mais les verbatim ne sont pas retranscrits en annexe pour des raisons de confidentialités des acteurs intervenant dans l'organisation. Seuls les entretiens d'approfondissement avec les chargés de participation, les partenaires et les entretiens de retour d'expérience avec les participants figurent en annexe. Nous avons également co-animé deux groupes sur les deux projets, que nous avons filmés, photographiés ou dessinés. Ces matériaux ont fait l'objet d'un visionnage ou d'une revue avec les participants. En effet, c'était pour recueillir leurs perceptions de leur image de participant, au moment des entretiens pour le dispositif de *l'Atelier métro citoyen*, et au moment d'une réunion collective avec les participants pour le dispositif des Rencontres-i. Nous avons observé les participants dans la construction de leurs scénarii ou de leur protocole pendant les ateliers préparatoires. Nous avons ensuite assisté à leur restitution sur scène que nous avons filmée ou prise en notes. Nous avons enregistré le débat public qui a suivi. Nous avons co-réalisé avec les deux conceptrices de chaque projet les supports écrits qui ont été diffusés pendant le débat public. Enfin, nous avons fait des entretiens d'approfondissement pour recueillir les retours d'expérience des concepteurs et des participants.

Les discours enregistrés pendant les réunions d'acteurs et les présentations de dispositifs aux participants ainsi que les discussions publiques qui ont clôturé ces dispositifs ont été enregistrés, retranscrits et ont fait l'objet d'une analyse de contenu du champ lexical des notions fondées sur nos hypothèses de recherche. Les entretiens ont été construits à partir de catégories d'analyse des modes actanciels de la reconnaissance du philosophe de la phénoménologie et du langage Paul Ricoeur dans son ouvrage *Parcours de la reconnaissance*. Notre observation de la scénarisation a permis d'établir la catégorisation en nous appuyant sur des catégories théâtrales du chercheur en études théâtrales Patrice Pavis dans son *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*.

Nous avons croisé ces différents faisceaux d'éléments afin d'obtenir des indices de politisation des participants, suivant les indications de Mathieu Berger : « *Elucider la spécificité d'un geste, évaluer la force illocutoire d'un acte de langage demandent à l'auteur de confronter les données conversationnelles enregistrées et ses notes d'observation sur*

l'ordonnement spatial et temporel de la réunion, mais également de sortir des "parenthèses" de la cérémonie pour considérer la vaste gamme des activités publiques ordinaires et des environnements routiniers dans lesquels se trouvent pris ces mêmes acteurs. La voie ouverte est celle d'une "ethnopragmatique" du politique. »²⁷ La différence est que nous avons souhaité utiliser cette approche pour élucider les effets de mise en scène et de présence dans les dispositifs.

Hypothèses

- Les discours sur l'expérimentation, sur la co-construction et sur la créativité qui encadrent les dispositifs participatifs sont contradictoires. Ils viendraient masquer un désir de faire valider les propositions de l'institution sous des paroles diluées et disséminées entre différents lieux de production. Mais au final, les programmes tiendraient peu compte des propositions des participants (sans signaler véritablement qui a produit quoi et comment). A tout le moins, ils ne valoriseraient les résultats que pour mieux s'en servir une fois seulement après avoir vérifié lors de la participation que c'est l'adhésion qui l'a emporté à la toute fin.
- La préparation en petit groupe en atelier permettrait aux participants de mieux situer les positionnements des différents acteurs, et les statuts de chacun. Tandis que *l'expression scénique* permettrait de révéler les statuts de la participation chez les participants. Le partage des productions entre participants donnerait la possibilité de se situer par rapport à un collectif et ainsi d'accéder à une politisation que les dispositifs de débat traditionnel ne favorisent pas. En effet, ils ne les favorisent pas en ne jouant que sur un axe frontal élu/habitant, expert/profane. La multiplication des procédures techniques peu adaptables aux contraintes de la pratique effective du territoire font une injonction à être créatif tout en n'approuvant pas une diversité d'espaces d'expression. Il y a des divergences entre directeurs de structures et

²⁷ Ibid, p. 196-197

organisateurs au moment de la restitution des participants si elle est peu exploitable par la suite. Cette tendance observée fait aboutir principalement à un renforcement de la hiérarchie établie du système représentatif au détriment du participatif tel qu'il est proposé par les participants.

- Ce n'est pas parce qu'il y a de plus en plus de dispositifs à caractère immersif et multimodal que le sens de participer change nécessairement : il est difficile d'établir une relation causale entre le désir accompli d'avoir participé et la *mise en scène* de la participation organisée par les dispositifs. Il peut y avoir un intérêt renforcé au départ et pendant la participation, et il peut y avoir une relecture de la participation chez les participants à partir de l'expérience scénique et narrative vécue en groupe. Cependant, au final, les participants gardent le même sentiment de ne pas être suffisamment écoutés, et d'avoir une parole pas véritablement représentée dans les supports de communication des institutions (programmes, ateliers, projets, etc.).
- Une méthodologie de la participation ne semblerait possible que dans la confrontation des logiques des différents acteurs impliqués. Elle doit aider à montrer que l'expression scénique n'est pas la mise en scène (la carte n'est pas le territoire). C'est en faisant émerger les stratégies de légitimation des discours des organisateurs et directeurs et en catégorisant les modes du dire la participation chez les participants que l'on peut mettre à l'épreuve les sens de la participation et en faire une modélisation. Les postures sont parfois ambiguës et l'analyse de ces modes permettrait d'identifier les sens de la participation chez chacun des groupes d'acteurs. Comprendre la place de chacun au sein des dispositifs participatifs et la situer dans le rapport avec les conditions de sa mise en œuvre dans les discussions publiques des institutions culturelles permettraient de ne pas confondre les postures de représentation et les motivations réelles de la participation. Un cadre d'analyse intégrant les composantes visuelles permettrait de ne pas être tributaire des images produites par ces expérimentations actuellement pratiquées dans ces collectivités. Une méthodologie ethno-pragmatique semble devoir être adaptée à l'analyse de l'expression scénique en ce que celle-ci est une des composantes majeures de la discussion publique pour les cas présentement étudiés.

1^{ère} PARTIE : ACTEURS DE LA PARTICIPATION DES INSTITUTIONS CULTURELLES TERRITORIALES

Cette première étape de notre raisonnement a pour objectif de mettre en relation les discours de responsables de la participation et les pratiques de mises en scène observées dans les dispositifs participatifs. Elle propose de discuter les approches théoriques permettant de traiter la visée de construction d'une « parole collective » qui structure les ateliers de débat. L'emploi de formes théâtrales que nous avons observées atteste d'une évolution du débat public dans les institutions territoriales et culturelles. Cette tendance à la mise en scène de la participation est interrogée à travers les logiques professionnelles et les contraintes des dispositifs participatifs de deux projets d'institutions culturelles de la métropole grenobloise, l'atelier citoyen de la communauté d'agglomération et les *Rencontres-i* de l'Hexagone.

Les pratiques d'expression sont envisagées ici en tant que formes d'engagement en public particulières. Ces formes d'engagement apparaissent significatives des pratiques de participation des usagers sur un territoire. Elles sont en renouvellement au sein de structures territoriales et culturelles. Pour les dispositifs de débat public, la chercheuse en sciences de l'information et de la communication Laurence Monnoyer-Smith a soupçonné un écrasement de « l'agir créatif » des participants sous des procédures très contraignantes du débat public traditionnel. Elle envisage la possibilité de mettre en œuvre des formes moins centrées sur la parole verbale qui seraient tout autant productives dans la construction du débat : « *Sont donc catégorisées comme non rationnelles toutes les formes d'argumentation qui ne relèvent pas directement de l'échange langagier mais d'autres formes d'expression, plus ou moins artistiques, ou bien qui, bien que relevant de l'échange langagier ne répondent pas pour autant aux exigences de validité du discours susceptible de produire une norme.* »²⁸

La chercheuse montre que la théorie des « coups » structure la discussion publique sous une

²⁸ Monnoyer-Smith, Laurence, *Les voies de l'expression citoyenne dans les sociétés modernes. Formes et contraintes des dispositifs du débat public*, Mémoire d'habilitation à diriger des recherches en SIC, sous la direction de Robert Boure, Université de technologie de Compiègne, novembre 2007, 193 p

norme délibérative particulière. La délibération se fonde sur la norme de la confrontation argumentative. Cette conception semble avoir pour conséquence de favoriser un glissement sémantique : la participation, c'est la compétition. La participation est alors seulement appréhendée en termes de jeux de pouvoir. Nous verrons comment les pratiques de participation ne réduisent pas toujours la dimension agonistique au combat.

En effet, la conception agonistique peut se traduire également par une mise en jeu de la créativité des participants, comme nous le verrons dans notre analyse. La dimension ludique est présente dans les pratiques de délibération des participants et elle est l'objet de questionnements prépondérants dans les dispositifs participatifs qui renouvellent leurs modes de participation, ce qui provoque des tensions entre les dirigeants et certains organisateurs. Pour certains acteurs, la pratique du débat se constitue d'une succession de règles de la délibération à appliquer, ce qui conduit à renforcer l'opposition « experts/profanes », comme nous l'approfondirons à travers les logiques des acteurs de ces structures dans le chapitre 2.

L'analyse de Laurence Monnoyer-Smith permet de situer les enjeux actuels d'intégration de formes de participation qui sont différentes de l'argumentation verbale. Il s'agit de mettre en évidence les stratégies des concepteurs y conduisant, même si les dispositifs que nous avons étudiés sont très différents en n'étant pas clairement rattachés à un processus décisionnel. En effet, la décision n'est pas l'objectif premier ni la conséquence directe des *Ateliers métro citoyens* et des *Rencontres-i*, mais ce qui n'empêche pas de maintenir les participants dans ce même régime de réactivité identifiés dans les dispositifs « classiques » de concertation selon le chercheur Mathieu Berger²⁹. En outre, en présentant ces formes de participation comme étant « expérimentales », les structures ne situent pas le débat sur une prétention à la validité.

Dès lors, **nous émettons l'hypothèse que les structures cherchent à rendre visible la « parole » des participants, en réduisant l'acte d'expression à la forme d'expression. La « parole » qui est de l'ordre de l'audition ne suffit pas à démontrer semble-t-il l'attachement des usagers au territoire et aux institutions. Les structures veulent rendre**

²⁹ Berger Mathieu, « Répondre en citoyen ordinaire. Pour une étude ethnopraxmatique des engagements profanes », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 15 | 2008, mis en ligne le 01 décembre 2010, <http://traces.revues.org/773>, consulté le 25 juin 2015

visible l'usager en action sur le terrain en multipliant les dispositifs dans lesquels le participant doit être « actif », avec des parcours dans la ville, des mises en scènes en public et des témoignages audibles ou visibles, avec des supports de communication. Mais en montrant que la « parole » est l'activité du participant, les structures accordent un intérêt plus patent à la forme expressive qu'à l'intentionnalité, ce qui est un problème. L'entrée proposée pour l'analyse de la participation des procédés de mises en scène et l'utilisation de formes d'expression théâtrales se justifie par le fait qu'elle offre la possibilité de saisir les enjeux des dispositifs participatifs structurant l'expression en public. Une orientation envisagée par Jean Caune est qu' « *en deçà de la séduction de la forme présente dans les choses et les relations sociales, se pose la question d'une appréhension sensible du monde* »³⁰ a été plus particulièrement suivie.

Dans la présente recherche, définir la place du sensible dans la participation a été central. Dans les dispositifs, beaucoup d'importance est donnée aux procédures et aux consignes pour cadrer avec les objectifs de mise en visibilité des professionnels. Les dispositifs de débat citoyen mettent peu en œuvre une réflexion sur l'appropriation des procédures. Les recherches sur la participation au débat public insistent quant à elles beaucoup sur le caractère procédural du débat, et moins sur l'appropriation effective des participants. Notre objectif est de savoir comment les dispositifs participatifs construisent des modes de participation et comment ces modes sont appropriés par les participants dans des projets de culture et de territoire. La forme prescrite par les concepteurs construit des figures du participant. Nous avons interrogé la capacité des participants à s'en accommoder ou à en augmenter les potentialités. Il s'agit ici d'analyser en quoi la « parole » de participant repose sur des modalités d'articulation de l'expression de soi, de perceptions et de représentations sur l'usage d'un territoire et de ses instances représentatives.

L'expérience politique s'exerce depuis les capacités d'agir et la formation des valeurs des sujets. Moins axée sur des compétences créatives des publics, la sociologie culturelle a parfois privilégié les dispositions culturelles et sociales des sujets pour se centrer sur la dimension quantitative des pratiques, comme le remarque Jean Caune dans un entretien :

³⁰ Caune Jean, *Esthétique de la communication*, Paris : Presses universitaires de France, 1997, 127 p, p. 43

« On laisse l'étude des publics aux sociologues. Et il faut bien que les Sciences de la communication apportent quelque chose de plus que les sociologues. Et en général, ils ne l'utilisent pas et le mot médiation, ils l'utilisent peu, ils ne l'aiment pas beaucoup parce qu'aujourd'hui la sociologie elle est quand même fortement quantitative »³¹.

Les stratégies et les tactiques³² conceptualisées par le philosophe et historien Michel de Certeau, à propos des pratiques liées à l'organisation de la culture, témoignent de l'hétérogénéité des vecteurs dans la construction du sens, avec ces publics « *producteurs méconnus, poètes de leurs affaires inventeurs de sentiers dans les jungles de la rationalité fonctionnaliste* »³³. L'héritage de Michel de Certeau se retrouve dans les conceptions du « spectateur » des dispositifs contemporains, sous une expression singulière, d'un *dire* : « *nous distinguons davantage, aujourd'hui, ce qui est écrit (le dit) et le geste qui le produit (le dire)* »³⁴. Nous allons identifier les caractéristiques de ce *dire* d'après les discours des responsables de la participation dans un premier temps.

Nous nous référons aux travaux du philosophe Jacques Rancière afin de caractériser des formes « sensibles » dans la prise de parole en public lors des ateliers de débat. La réflexion de l'auteur sur *Le partage du sensible*³⁵ constitue une entrée pour positionner l'expérience « sensible » dans l'élaboration d'une compétence politique chez le sujet. Les travaux de Jean Caune nous permettront ensuite de situer la participation à la croisée des pratiques de l'animation culturelle et de la participation, suivant son constat d'une organisation du sensible dans la communication : « *De multiples phénomènes font appel à l'influence du sensible. C'est le cas de la manifestation du politique, telle qu'elle se donne à voir dans la structuration de son espace d'expression – le journal, la réunion ou le congrès* »³⁶. La réflexion du chercheur sur les conditions d'accès à la « parole » des participants nous est féconde pour les dispositifs participatifs en ce que les techniques

³¹ Entretien réalisé avec Jean Caune le 8 mars 2013 à l'Institut de la Communication et des Médias d'Echirolles

³² « *J'appelle stratégie le calcul (ou la manipulation) des rapports de forces qui devient possible à partir du moment où un sujet de vouloir et de pouvoir (une entreprise, une armée, une cité, une institution scientifique) est isolable. [...] J'appelle tactique l'action calculée que détermine l'absence d'un propre.* », *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Paris : Gallimard, 1980, p. 59-60

³³ Certeau Michel (de), *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Paris : Gallimard, 1990, 349 p, p. 57

³⁴ Certeau Michel (de), *La culture au pluriel*, Paris : Éditions du Seuil, 1993, 228 p, p. 214

³⁵ Rancière Jacques, *Le partage du sensible*, Paris : La Fabrique-Éditions, 2012, 74 p

³⁶ Caune Jean, *Esthétique de la communication*, Paris : Presses universitaires de France, 1997, 127 p, p. 5

professionnelles utilisées par les professionnels de la participation ont des points communs avec les techniques de l'animation théâtrales et l'activité dramaturgique qu'il a analysées.

L'utilisation des formes sensibles avec un engagement corporel en public s'inscrit dans une volonté politique d'un renouvellement des formes de participation de la discussion publique. L'approche par le sensible sera mise en perspective avec les travaux en philosophie de l'éducation d'Alain Kerlan et ceux des pratiques théâtrales de Jacques Rancière pour éprouver une mise en scène des projets politiques afin de vérifier si une « esthétisation » est à l'œuvre, avec une mise en culture particulière de questions socio-politiques. C'est notamment en ciblant le champ lexical du « vivre-ensemble » dans les énoncés de la participation des responsables et en procédant à une analyse de contenu qu'il a été envisagé ici de vérifier les croyances professionnelles portant sur les formes « sensibles » mises en visibilité au travers de la participation.

Ces apports nous servent à introduire le caractère sensible des formes d'expression : ces formes sont conflictuelles dès lors qu'elles se structurent en modes de mise en visibilité mais ces modes demeurent mal définis et mal identifiés dans ces structures. Une réflexion sur l'utilisation des formes théâtrales pour élaborer une « parole collective » nous permettra de mieux cerner cette préoccupation dans les politiques de participation, en nous référant à des méthodologies de la participation dans d'autres domaines que le débat public, comme l'animation socio-culturelle et la pédagogie éducative.

Afin de comprendre dans quel contexte se définit la présente recherche, nous allons dans un premier temps cerner les notions de « sensible » et « esthétique » depuis les recherches sur les lieux culturels. Ce choix se justifie par le fait de l'importance d'une terminologie de l'engagement corporel dans les discours de responsables des projets participatifs des institutions culturelles et territoriales. Nous nous sommes attachée aux recherches menées alors sur des lieux de culture pour leurs apports spécifiques en matière d'observation des usagers dans leurs pratiques de la culture institutionnalisée, prenant en compte les déplacements physiques dans l'enceinte du lieu³⁷. L'ethnographie consiste à

³⁷ Veron Eliséo, Levasseur Martine, *Ethnographie de l'exposition. L'espace, le corps et le sens*, Paris, Centre Georges Pompidou, BPI, 1983 ; Dorey Fabienne, Davallon Jean, « La Collégiale Saint-Barnard à Romans. Des pratiques culturelles dans un espace culturel : re-catégorisation des espaces, conflits et compromis. », *MEI « Médiation et information »*, n°15, 2001, pp. 81-98

articuler les perceptions d'un lieu avec la gestion de l'espace et la structuration des pratiques de participation. L'usage du territoire est ainsi repris dans l'analyse à travers l'observation des pratiques au sein du dispositif participatif.

Pour introduire la participation par les liens qui la construisent sur un plan politique, culturel et sociologique, nous allons nous inspirer des recherches sur les publics. Jusqu'ici, les publics étaient beaucoup analysés sous l'angle de la reproduction de la hiérarchie sociale, du capital culturel ou depuis les programmes des promoteurs de l'opération participative, qui sont liés à la dimension sensible mais qui insistent peu sur les formes de naturalisation du « sensible ». Afin d'approfondir ces aspects, nous nous sommes référée à des études qui se sont intéressées à l'activité « sensible » du public, en laissant de côté la notion de trajectoire sociale et de classe, pour se focaliser sur les conditions de mise à l'épreuve des sens et des postures de la participation.

Nous prenons appui sur la réflexion du « goût » menée par le sociologue Antoine Hennion dans un article intitulé « Ce que ne disent pas les chiffres... Vers une pragmatique du goût »³⁸ que nous tentons de prolonger pour le cas de la participation. La réflexion de ce dernier est pertinente pour identifier les motivations des participants dans le rôle et les effets produits par des dispositifs participatifs en nous centrant sur ses quatre appuis : les objets, les collectifs, les dispositifs, les corps. Ailleurs, les recherches en sociologie de la culture ne restituent que très peu les modes d'engagement des publics. Elles privilégient souvent une analyse quantitative des pratiques et ne font ressortir que « *le jeu passif de la différenciation sociale* »³⁹ au point qu'Antoine Hennion observe dans les réponses des enquêtés une reprise des typologies sociologisantes à partir des signes de leur origine.

Ensuite, comme le souligne Antoine Hennion pour le cas des amateurs, le caractère réflexif des pratiques de participants n'est pas pleinement pris en compte par la sociologie qui « *s'empare de la dimension collective des pratiques amateurs, la rebâtit hors de portée des amateurs eux-mêmes, l'élabore en un principe de causalité indépendant, systématique, externe* »⁴⁰. Face à ces limites, nous nous sommes orientée vers des recherches récentes

³⁸ Hennion Antoine, « Ce que ne disent pas les chiffres... Vers une pragmatique du goût », in Donnat Olivier, Tolila Paul (dir), *Les publics de la culture*, Paris, Presses de Sciences Po, 2003, pp. 287-304

³⁹ Ibid, p. 289

⁴⁰ Ibid, p. 295

pour recentrer notre perspective sur les pratiques et sur la réflexivité des participants, avec l'ouvrage collectif intitulé « Les sens du public : publics politiques, publics médiatiques »⁴¹. Nous nous y référerons principalement dans le deuxième chapitre afin de resituer la manière dont les structures territoriales et culturelles insèrent les participants dans leurs activités. Nous nous intéresserons au statut de participant que nous nommons *usager-participant* parce qu'il fréquente ou qu'il a une connaissance de l'activité de la structure, et qu'il développe des pratiques de participation qui peuvent dépasser le cadre prévu par le dispositif participatif.

Chapitre 1 : La participation sensible dans les institutions culturelles

Des individus qui ne se connaissent pas sont réunis à l'occasion d'un débat public pour dialoguer sur une question sociétale qui concerne la vie sur le territoire de la métropole : ils sont invités à produire une « parole commune ». Mais de plus, ils sont également incités à la mettre en scène. Cette mise en scène consiste à s'engager avec le corps et à parler de son vécu. Cette modalité de la participation au sein des structures territoriales et culturelles amène toute une série de questions : En quoi un dispositif contribue-t-il à faire prendre conscience de son statut au participant ? En quoi l'aide-t-il à construire une place particulière auprès d'une instance qui anime le territoire où il vit ? Des conditions pour intéresser les habitants à la vie locale par le truchement d'une question d'intérêt général transforment-elles les perceptions des différents acteurs ? Faire passer de la place de « spectateur » dans la salle de débat à celle d'« acteur » sur la « scène » n'en vient-il pas à réinterroger les fonctions de communication des instances territoriales ? Qu'advient-il aux participants lorsqu'il leur est proposé un espace d'expression, quand il est cadré et qu'il encourage à développer un propos qui soit créatif ? Qu'apporte la forme théâtralisée dans la mise à distance des discours des figures d'autorité ? Quel type de

⁴¹ Cefaï Daniel, Pasquier Dominique (dir), *Les sens du public : publics politiques, publics médiatiques*, Paris : Presses universitaires de France, 2003, 519 p.

participation et de « dramaturgie » un dispositif qui met en scène la prise de parole dans les institutions culturelles peut-elle faire naître ?

La notion de « forme » est importante pour comprendre en quoi la prise de parole en public peut modifier la perception des places des sujets dans le débat. Nous nous appuyons sur l'approche esthétique de la politique de Jacques Rancière pour articuler la forme, le sens et l'engagement dans une communauté : *« comme le système des formes a priori déterminant ce qui se donne à ressentir »* : *« Le partage du sensible fait voir qui peut avoir part au commun en fonction de ce qu'il fait, du temps et de l'espace dans lesquels cette activité s'exerce. Avoir telle ou telle "occupation" définit ainsi des compétences ou des incompétences au commun »*⁴². L'activité de la participation consiste dans un premier temps à distinguer une sollicitation des compétences pour mettre en commun des problèmes qui concernent le territoire. Les responsables des structures repèrent chez les participants les éléments sur lesquels ils vont fonder un échange qui pourra être partagé collectivement. Il s'agit pour les professionnels de la participation de mettre en scène des activités avec des participants qui les « occupent » ensemble.

Pour ce faire, dans ce chapitre nous établirons ce qui relève de l'esthétique politique selon Jacques Rancière de ce qui relève d'une esthétisation selon Jean Caune. Ces auteurs distinguent l'esthétique, comprise comme une compréhension de la condition de sujet, notamment par l'expression de formes rendues partageables et l'esthétisation de la politique. La démarche de rendre sensibles et expressifs des problèmes en conviant des usagers à dialoguer sur des questions concernant leur vie sur un territoire est différente de rassembler des gens sans l'intention d'y faire émerger une « parole commune ».

La première section traite de l'hypothèse d'un objectif de mise en scène des participants que nous émettons sur les dispositifs participatifs. Cette section se propose d'étudier ce que le philosophe Jean-Marie Schaeffer définit comme notion de l'« esthétique » et de considérer le cas de l'art pour qualifier la fonction « esthétique » des objets pour la mettre en tension avec la notion d'« esthétisation ». La notion de « sensible » sera ensuite explicitée avec les travaux de Jean Caune pour expliquer les ressorts communicationnels d'une expérience « esthétique ». Avec ces apports, il s'agira par la suite

⁴² Rancière Jacques, *Le partage du sensible*, Paris : La Fabrique-Editions, 2012, 74 p, p. 13

de pouvoir considérer l'activation de dimensions sensibles dans les dispositifs participatifs. Mais avant, nous prendrons l'exemple du théâtre pour évoquer une demande sociale pour faire débattre, que le fondateur du « théâtre action » en France nous a expliqué lors d'un entretien. Nous regarderons comment qualifier les modalités sensibles de l'activité à partir de la conception de la pragmatique esthétique et ainsi d'envisager la dimension réflexive du sujet dans l'activité.

La seconde section porte sur le phénomène d'esthétisation dans la communication, en particulier dans les projets culturels des structures culturelles et territoriales. Des « stratégies esthétiques » ont été analysées dans le domaine du design. Nous observerons de plus près la nuance entre esthétique et stylisation afin de qualifier les contraintes de la participation, notamment à partir de la notion de « créativité » qui est employée dans les discours des dirigeants et des concepteurs/animateurs des dispositifs participatifs. Nous prendrons également appui sur des alliances entre l'art et la science dans l'enseignement supérieur toujours pour mieux cerner les pratiques d'intégration de l'esthétique dans les activités sociales. Après avoir mieux circonscrit les lieux de l'esthétisation dans la communication, nous présenterons des premières observations le dispositif participatif de la communauté d'agglomération, l'Atelier métro citoyen et de l'Hexagone, les *Rencontres-i*, pour constater qu'un enchantement est recherché par les structures à travers la participation. Nous prendrons l'exemple des Assises citoyennes organisées par la mairie de Grenoble et d'un forum de la participation organisé par la communauté d'agglomération Grenoble-Alpes métropole. Nous aborderons ensuite un problème qui concerne des oppositions dans les dispositifs participatifs entre des contraintes d'audience et l'appropriation sensible des participants. C'est une tension que nous présentons rapidement dans cette section mais qui sera développée dans toute cette recherche à travers les différentes contradictions et les modes d'engagement des participants pour y répondre.

La troisième section permet de présenter ce que nous entendons par la « théâtralisation » de la vie des structures culturelles et territoriales. Nous continuerons de prendre appui sur des exemples des structures territoriales et culturelles qui développent des projets de participation sur le territoire de la métropole. Nous soulèverons que des organisations font appel aux professionnels du théâtre pour faire intervenir des comédiens et mettre en place des ateliers de théâtre pour créer un cadre d'échange entre les employés

et les publics. Un entretien avec un directeur de théâtre et nos observations de forums locaux sur la participation nous permettront d'étayer cet attrait des structures pour les formes théâtrales dans la participation. Il s'agira ensuite de questionner les ressorts de la mise en forme théâtrale ainsi que la prise de parole en public à travers ces formes.

Enfin, la quatrième section se proposera de présenter différentes dimensions sensibles de la participation observées : la dimension visuelle, la dimension collective, la dimension expressive, la dimension créative et la dimension matérielle.

1- La participation à l'épreuve d'un objectif « esthétique »

a- Mise en scène des participants

La particularité des dispositifs est de faire produire aux participants une réflexion sur un sujet pour le débattre ensuite lors d'une restitution publique. Les deux dispositifs ont comme similitude de se dérouler sur trois jours et de demander aux participants de faire une restitution sur scène auprès des représentants des structures, d'élus, de spécialistes, et de publics moins identifié(s), par les responsables, et par les participants. Le suivi de deux dispositifs au sein de structures différentes permet de comprendre les objectifs ainsi que les conditions qui guident leur mise en place. Les participants mettent en scène le sujet à la place des représentants des structures alors qu'en principe dans des débats « classiques », ce sont les responsables qui organisent les tours de parole de l'assemblée et présentent le sujet de discussion. L'opposition entre expert/profane et sachant/apprenant ressort dans ces conditions comme étant trop marquée pour les concepteurs/animateurs. Ils souhaitent donner plus de place à l'expression des usagers lors des discussions publiques. La chargée de participation qui organise les ateliers citoyens de la communauté d'agglomération oppose

ainsi une « parole individuelle » à une « parole collective », avec une volonté de parvenir à cette seconde :

*« Ce qui m'intéresse dans ce qu'on va fabriquer ensemble, c'est justement de faire monter la parole des habitants, de faire que eux ils ont une parole, du coup **il y a une parole autre qu'uniquement la parole élus/experts.** (...) Et qu'effectivement, ce que je trouve qui est intéressant, c'est **qu'on l'aura travaillée collectivement**⁴³, donc ça ne sera pas une parole individuelle, de les uns et les autres s'expriment dans un AMC [Atelier Métro Citoyen] en tant que moi habitant de machin etc. Elle est travaillée collectivement. »⁴⁴*

Le directeur de l'Hexagone posait la question de ce qu'il est possible de faire présenter aux participants :

*« C'est justement parce qu'on a fait quelque chose pendant deux jours avant, qu'on a exploré le territoire et les questions qu'on a traitées là, que l'on a un certain nombre de choses à dire. Si au bout de ça, les personnes qui ont participé n'ont rien à dire, il y a un problème. C'est une fois que toutes **ces paroles organisées du départ vont être présentées**, qu'on va pouvoir librement, cette fois-ci sans préparation, dire qu'est-ce qui a sédimenté, et puis qu'on les met sur la table. L'atelier lui-même ne s'est pas engagé à fabriquer de la suite, sur l'expérience à proprement dite, là on ne s'est pas engagé sur une suite. »⁴⁵*

Le terme « organisé » renvoie au fait de rendre une question commune, c'est-à-dire de faire que chaque participant se montre concerné par le sujet proposé. La forme à produire divise au sein des équipes d'organisation des deux dispositifs que nous avons suivis. Ces extraits de réunions de préparation indiquent que la mise en visibilité par la restitution des participants est incertaine et pose problème aux professionnels de la participation. La mise en visibilité de la « parole » des participants est une préoccupation qui a pris beaucoup d'importance dans l'organisation des deux dispositifs suivis.

Selon le philosophe Jacques Rancière, qui opère une distinction entre esthétique et esthétisation, l'esthétique ne part pas d'une quête de visibilité mais d'une recherche de construction de sens qui est collective : *« Cela définit le fait d'être ou non visible dans un*

⁴³ C'est nous qui soulignons en gras pour faire ressortir les éléments importants à notre analyse

⁴⁴ Réunion de préparation des ateliers du dispositif de la communauté d'agglomération avec la chargée de participation, le 6 avril 2012

⁴⁵ Réunion de mi-parcours du dispositif de l'institution culturelle avec les concepteurs/animateurs et le directeur du théâtre le 21 décembre 2012

espace commun, doué d'une parole commune, etc. Il y a donc, à la base de la politique, une "esthétique" qui n'a rien à voir avec cette "esthétisation de la politique" propre à l'"âge des masses", dont parle Benjamin. Cette esthétique n'est pas à entendre au sens d'une saisie perverse de la politique par une volonté d'art, par la pensée du peuple comme œuvre d'art. »⁴⁶

Pour l'auteur, c'est l'intention derrière la mise en œuvre de cette « parole commune » qu'il faut qualifier. Les deux jours de réflexion et de pratique sur la question des usages sur le territoire avec des participants n'avaient pas pour finalité d'aboutir à une œuvre artistique mais de produire des formes de participation plus « créatives ». La notion d'« esthétique » est riche pour comprendre quelles intentions se trouvent dans l'élaboration de nouvelles formes de débat, plus particulièrement parce qu'ici les participants sont encouragés à faire appel à leur créativité pour rendre le débat plus « vivant ». La notion d'esthétique concerne l'expérience de perception des participants, suivant la conception de John Dewey, que « *le terme "artistique" fait principalement référence à l'acte de production et que l'adjectif "esthétique" se rapporte à l'acte de perception et de plaisir* »⁴⁷.

b- Esthétisation

Parmi les appréhensions concernant les objets culturels, le philosophe de la réception esthétique Jean-Marie Schaeffer opère une distinction entre l'actualisation esthétique d'un phénomène et l'esthétisation de pratiques de communication. Cette dernière se produit relativement à des canons et à un jugement, notamment du beau, tandis que l'actualisation esthétique concerne le fonctionnement de propriétés relationnelles d'un objet. L'exemple des fétiches issus des cultures « traditionnelles » (les arts dits premiers) montre que c'est la dimension relationnelle de l'artefact qui permet un « investissement esthétique » : l'objet agit en tant que fétiche relativement à un regard et à un usage qui sont sociaux. L'esthétique signifie ici le rapport qui s'établit entre les codes, les normes autour de l'objet exposé à un

⁴⁶ Rancière Jacques, *Le partage du sensible*, Paris : La Fabrique-Editions, 2012, 74 p, p. 13

⁴⁷ Dewey John, *Œuvres philosophiques III. L'art comme expérience*, Pau : Ed. Farrago, 2005, 417 p, p. 71

public et les références à sa culture d'origine d'appartenance. Le statut de l'objet se saisit selon une classe d'appartenance, à partir de « *propriétés surnuméraires qu'on qualifiera, selon qu'on adhère à la définition restreinte, de propriétés esthétiques ou de propriétés artistiques* »⁴⁸. L'objet est ainsi appréhendé de manière très différente selon la fonction que le sujet lui associe et son contexte d'énonciation. Par exemple, le philosophe explique que les anthropologues privilégient le contexte natif des artefacts pour rendre compte de leurs fonctions utilitaires alors que dans les musées, pour le même objet, ce sont les propriétés esthétiques qui sont mises en valeur. Un objet ne comportant pas de desseins artistiques à sa création pourra ainsi être qualifié d'œuvre d'art dans une « reconstitution *in absentia* ». L'acte de présenter un objet à un public, dans un musée par exemple, le place *de facto* dans une situation d'esthétisation, en créant de la « perte ». En effet, pour un « objet ethnographique », être exposé entraîne la perte du contexte fonctionnel d'origine et de l'intention primaire de l'objet. Pour un objet d'art contemporain, il y a une mise « hors-jeu » de l'axe communicationnel (la relation entre expositeur et visiteur). Jean Davallon, professeur en sciences de l'information et de la communication a traité cette coupure entre l'exposition et l'instance de production dans l'art contemporain, face auquel le visiteur serait plus livré à lui-même : « *L'exposition d'art – et singulièrement d'art contemporain – présente une situation tout à fait singulière dans la mesure où elle met habituellement hors jeu la relation entre expositeur et visiteur (l'axe communicationnel) au profit de l'axe référentiel entre le visiteur, l'objet et l'univers de ce dernier et qu'en ce cas, la construction de la relation entre l'objet et son univers d'appartenance ne repose plus que sur la relation entre le visiteur et l'objet lui-même* »⁴⁹. Ainsi, même si l'objet mis en scène a été créé à des fins d'exposition, sa fonction relationnelle n'est pas pour autant assurée par l'exposition, qu'il s'agisse de l'axe communicationnel ou de l'axe référentiel (l'objet et son monde d'origine). L'esthétique ne s'actualise pas par l'acte d'exposition, dans une consécration canonique, et ne concerne pas un type d'objet spécifique doté de propriétés internes purement perceptives. Auquel cas, il s'agirait plutôt « d'esthétisation », c'est-à-dire d'une fonction unique d'un exposé entretenue par une coupure significative avec les fonctions relationnelles de l'objet.

⁴⁸ Schaeffer Jean-Marie, « Objets esthétiques ? », *L'Homme*, 2004/2, n°170, pp. 25-45, p. 40

⁴⁹ Davallon Jean, « Réflexions sur la notion de médiation muséale » In Caillet Elisabeth (dir), *L'art contemporain et son exposition*, Paris : L'Harmattan, 2002, pp. 39-48, p. 47

Pour parler d'esthétisation, Jean-Marie Schaeffer évoque la décontextualisation et la défonctionnalisation de l'« objet » rituel. L'artefact ainsi réduit à une fonction d'exposition se retrouve « *coupé de ce regard et de cet usage dès lors qu'il a été extrait de la forme de vie dans le cadre de laquelle il était opératoire* ». Cette origine qui fait qu'il y a une interaction avec l'objet est alors remplacée par des « *connotations esthétisantes conventionnellement liées au type d'installation retenu* »⁵⁰. L'objet est dépouillé de sa fonction intrinsèque, ce pour quoi il a été créé, le geste de création : « *Pour les défenseurs de la muséification esthétique, l'identité proprement esthétique de l'objet n'est censée pouvoir se manifester que si celui-ci est "purifié", c'est-à-dire réduit à ce qui en lui relève de la pure perception : l'apparition des propriétés esthétiques est conditionnée par la soustraction préalable de toutes les propriétés relationnelles de l'objet – contexte et fonction – qui leur font écran.* »⁵¹ D'une part, l'esthétisation résulte « *d'une appropriation exogène traduisant des rapports de domination* » qui seront alors gommés, d'autre part, elle surdétermine un futur usage social, un type de relation qui n'est qu'indicielle. La relation indicielle entre le représenté et sa représentation ne suffit pas à en authentifier le référent, ni à faire la généalogie de l'objet. Le contexte de production et les fonctions utilitaires sont pourtant essentiels à son histoire et les qualités esthétiques ne naissent pas de nulle part : « *ce sont les propriétés "banales" qui sont causalement agissantes et non pas de mystérieuses "propriétés esthétiques" qui appartiendraient à quelque tout aussi mystérieux "objet" esthétique* »⁵². Par cet exemple, c'est l'investissement affectif et sensible qui est esthétique, avec l'actualisation des potentialités relationnelles de tout objet (artistique ou non) qui permet de cette manière d'accéder à la réalité des faits. Il s'agit alors plutôt d'une activation esthétique, c'est-à-dire d'un processus plutôt que d'un résultat.

Si nous décalons le regard pour ne plus être centrée sur la notion d'objet mais sur celle de relation, l'esthétique en sciences de l'information et de la communication se comprend comme la production d'un type de relation. Il s'agit alors pour nous de considérer l'attention et l'activité de discernement dans la conduite de participation. Il faut une attitude discriminante à l'égard du monde - une présence engagée dans le monde, diverses façons qu'il y a d'être désaccordé ou accordé au réel - c'est l'activité d'attention elle-même souligne

⁵⁰ Schaeffer Jean-Marie, op. cit. p. 36

⁵¹ Ibid, p. 34

⁵² Ibid, p. 36

Jean-Marie Schaeffer. La satisfaction encadre l'activité de discernement selon le philosophe de la réception : « *pour qu'on puisse parler d'une conduite esthétique, il faut que le (dé)plaisir soit le régulateur de l'activité de discernement et il faut que la source de la (dis)satisfaction soit cette même activité de discernement.* »⁵³ Le rôle fondamental souligné ici d'éprouver de la satisfaction ou de l'insatisfaction nous permet d'orienter nos critères d'observation sur les motivations et les appréciations des participants dans notre enquête pour analyser les formes du renouvellement de la discussion publique. La composante appréciative dans le choix d'un mode d'expression peut être appréhendée en termes de « conduite esthétique » et ainsi offre la possibilité de saisir la relation avec l'institution sur un niveau particulier d'appréhension, le sensible.

c- L'expérience esthétique de la communication : régime des formes de liaison

Jean Caune a mis l'accent sur la dimension relationnelle et politique de la conduite esthétique : « *Si l'on veut fonder une expérience esthétique, qui ne soit pas seulement celle du rapport à l'art, il est fondamental aujourd'hui de considérer ce sens de la relation interpersonnelle qui introduit à la fois un regard sur soi et un sens de la responsabilité par rapport à autrui dans la trame des rapports sociaux.* »⁵⁴ Le sens de la responsabilité est un point nodal pour les dispositifs participatifs des institutions culturelles. C'est se positionner à l'égard d'un système de formes qui est social parce qu'il *informe* sur la manière d'appréhender autrui dans un contexte socio-culturel : « *C'est parce que la vie produit des formes, s'extériorise dans des configurations stables que la connaissance d'autrui est possible* »⁵⁵. Les formes participatives inscrivent corporellement le sujet dans un contexte socioculturel. Dans le courant du pragmatisme, à distance d'une phénoménologie qui serait trop dualiste, l'expérience esthétique est envisagée en rendant mieux compte de l'articulation entre perception et intellection : l'expérience vécue s'intègre à la vie sociale, sous des ressentis, soit du sensible et de l'intelligible.

⁵³ Ibid, p. 38

⁵⁴ Caune Jean, *Esthétique de la communication*, Paris : PUF, 1997, 127 p, p. 16

⁵⁵ Ricoeur Paul, *Du texte à l'action, Essais d'herméneutique II*, Paris : Seuil, 1986, 409 p, p. 84

L'expérience esthétique est portée à l'étude de l'usage spécifique des objets plutôt qu'à la définition d'un type d'objets. L'approche esthétique des sciences de l'information et de la communication met ainsi en évidence l'existence de choix exprimés par ceux qui expérimentent une activité collective, en rappelant l'importance de la perception pour le discernement. C'est le sensible qui oriente ainsi l'expérience parmi des conditions socioculturelles selon Jean Caune : « *L'expérience esthétique est un segment de l'expérience vécue, développée sous la forme d'une activité sensible et intelligible, ayant une unité définie dans un temps et un espace sociaux. L'activité, qui fonde l'expérience esthétique établit une relation entre un sujet et un objet ou entre des sujets entre eux. Cette activité suppose une perception sensible orientée par une attention cultivée dépendante d'une situation et de circonstances socioculturelles déterminées. L'expérience esthétique est alors le lieu d'une appréhension de soi qui inscrit la subjectivité dans la communication culturelle.* »⁵⁶ L'activité esthétique concerne donc les formes de liaison et c'est sur le plan empirique qu'il importe de l'analyser. Mais le sensible rencontre des difficultés à être intégré dans les dispositifs participatifs des politiques publiques, même si un retour à des formes plus sensorielles est, constatée. C'est ce que souligne le directeur d'une institution culturelle grenobloise, ancienne (présentée plus loin), le Créarc, qui confirme les demandes des institutions publiques d'intervenir avec des ateliers de théâtre en direction des salariés :

« Il y a une demande sociale qui s'exprime dans des lieux très différents. Il n'y a pas moins de demandes : disons que la forme de la demande a un peu changé, mais moi je ne vois pas de diminution. Au niveau de la forme, c'est peut-être plus institutionnalisé. Mais je pense aussi surtout que la grande différence, c'est la différence du contexte. C'est que dans les années 70, on avait le sentiment que l'avenir était ouvert et que nous pouvions l'inventer. Aujourd'hui, depuis la crise, ça a commencé d'ailleurs dans les années 90-93, on a l'impression que c'est un travail qui est en difficulté pour « déboucher », qui est un travail conservatoire au sens où il prépare l'avenir, il sauvegarde le passé, les valeurs, il prépare l'avenir, mais on ne sait pas quand il va déboucher d'une manière spectaculaire, sur la place publique. C'est comme si par rapport à la culture visible, c'était un travail en partie invisible. Même si les acteurs sociaux sont profondément engagés dans le processus, même s'il y a des représentations, on a le sentiment que c'est quand même une part un peu occultée de la culture, de la vie culturelle. »⁵⁷

⁵⁶ Caune Jean, *Esthétique de la communication*, Paris : PUF, 1997, 127 p, p. 36-37

⁵⁷ Entretien réalisé le directeur du Créarc à Grenoble, le 14 janvier 2014

Nous avons observé dans les discours institutionnels et à travers les consignes de participation données aux participants la présence d'une esthétisation dans les procédés de participation qui ne va pas forcément dans le sens d'une meilleure prise en compte de l'appropriation sensible des usagers. C'est ce paradoxe qui a guidé la recherche dès le début et qui a été vérifié à l'observation des pratiques des acteurs qui maintiennent avec force cette contradiction en public. Les dirigeants se retrouvent face à des participants qui s'autorisent à montrer leurs positions pour construire un propos à partir de leur propre expérience et de leurs attentes personnelles. Cet exemple avec le théâtre montre la manière dont les praticiens s'emparent de la question de l'activité « sensible ». Nous allons présenter un type de théâtre, le « théâtre action », pour mettre en évidence l'articulation posée entre la participation et la création collective.

d- Le sensible en acte : l'exemple du théâtre

Nous avons fait un rapprochement entre l'activité théâtrale et les dispositifs participatifs. Le discours des acteurs des institutions publiques et les intervenants professionnels qui œuvrent dans le théâtre se rejoignent sur une nécessité d'intégrer le vécu des individus et de renouveler les formes d'expression, en les rendant plus « interactives ». Nous avons trouvé des similitudes particulières avec le « Théâtre-action », un courant du théâtre qui revendique la possibilité de mettre le processus d'extériorisation des idées au cœur de la création, que ce soit sur une scène de théâtre, dans la vie publique ou dans la vie quotidienne. Ce nom de « Théâtre-action » a été déposé au Journal Officiel du 1^{er} février 1972 par l'actuel directeur de l'association Créarc de théâtre amateur, qui développe des pratiques du « Théâtre-action » dans des ateliers, des stages et des séminaires. L'annonce au Journal Officiel stipule que le « Théâtre-action » a pour objet de « *promouvoir la création théâtrale et d'autres formes d'expression dans le cadre d'une action culturelle incluant l'animation et la formation.* »

Dans le programme des ateliers du Créarc de 2009 à 2014, notre attention s'est particulièrement portée sur l'annonce d'un séminaire organisé pour former des élèves à

l'expression en public, ainsi qu'à la création collective à partir de sujets d'actualité. Ce séminaire traitait précisément de la question de la construction d'une « parole collective » par le biais des formes théâtrales. L'intérêt est de constater que des acceptions comme « parole collective » et « forme théâtrale » sont associées et qu'elles reviennent ici dans un contexte différent de nos cas d'analyse. Les ateliers de théâtre et les dispositifs participatifs indiquent la volonté des acteurs professionnels de renouveler les formes d'expression du débat public. Le propos du séminaire se fonde également sur une opposition entre individuel et collectif, à l'instar des chargés de la participation, avec ce même objectif de mieux faire appréhender la participation aux débats publics de société :



Créarc



Accueil
Au Petit Théâtre
Réseau du Jeune Théâtre Européen
Rencontres du Jeune Théâtre Européen
Créations
Ateliers et séminaires

Ateliers et séminaires » Séminaires »



Création collective et théâtre action

Animé par Max Lebras

Du vendredi 31 janvier 2014 au samedi 01 février 2014 au Petit Théâtre

Le séminaire proposera d'aborder la création théâtrale collective dans l'esprit du théâtre action. La démarche consiste à construire théâtralement une parole collective sur des questions sociétales au départ de paroles individuelles. Elle vise à combattre le fatalisme ambiant, à impulser, tant chez les acteurs que chez les spectateurs, qu'il est possible d'être acteur/créateur de sa propre vie. Pour une approche de cette pratique théâtrale, nous tenterons de faire surgir les urgences personnelles qui pourraient pousser chaque [participant](#) à monter sur les planches. Nous tenterons de préciser les différentes thématiques qui s'expriment et de les mettre en résonance afin d'en dégager une qui rassemble. Nous mettrons en action les imaginaires pour traduire théâtralement un propos commun, pour qu'il soit incarné par des personnages, par une histoire, dans un univers particulier.

Max Lebras :
 Animateur théâtre, comédien, metteur en scène dans la troupe de théâtre action Collectif 1984 (Bruxelles). Depuis 1985, il anime de nombreux ateliers théâtre principalement pour le milieu associatif et scolaire, qui débouchent généralement sur des créations théâtrales collectives. Il donne régulièrement des formations pour de futurs enseignants ou des animateurs socioculturels dont une formation en animation de créations théâtrales collectives pour le Centre de Théâtre action et des stages, notamment pour l'Académie Internationale d'Été de Wallonie. Il est comédien, régisseur, metteur en scène et/ou auteur (spectacles de théâtre-forum, théâtre-intervention, théâtre jeune public...). Notamment, " Les naufragés ", " Credo ma non troppo ", " Fumée bleue... je vois rouge! ", " Noël Noir ", " TROJAN-cheval de 3 ", " Clued'hôme ", " Au-delà du déluge "...



Renseignements, réservations :

- » Horaire : du Vendredi 31 janvier 2014 au Samedi 01 février 2014 (18h - 22h le vendredi, 9h - 13h et 14h30 - 19h30 le samedi). Soit 13 heures de formation..
- » Lieu : Petit Théâtre, 4 rue Pierre Duclot - 38000 Grenoble
- » Tarifs : Tarif réduit : 62€ / Plein tarif : 77€ (N.B : En plus du tarif de l'inscription, une adhésion annuelle au Créarc est demandée pour les non-adhérents : 12€)
- » Renseignements, inscription : 04 78 01 01 41

« La démarche consiste à construire théâtralement une **parole collective**⁵⁸ sur des questions sociétales au départ de **paroles individuelles**. Elle vise à combattre le fatalisme ambiant, à impulser, tant chez les acteurs que chez les spectateurs, qu'il est possible d'être **acteur/créateur**

⁵⁸ C'est toujours nous qui mettons en gras pour faire ressortir les termes qui nous intéressent pour faire l'analyse

*de sa propre vie. Pour une approche de cette pratique théâtrale, nous tenterons de faire surgir les **urgences personnelles** qui pourraient pousser chaque participant à monter sur les planches. Nous tenterons de préciser les différentes thématiques qui s'expriment et de les mettre en résonance afin d'en dégager une qui rassemble. Nous mettrons en action les imaginaires pour traduire théâtralement un propos commun, pour qu'il soit incarné par des personnages, par une histoire, dans un univers particulier. »⁵⁹*

Dans la liste des séminaires proposés de 2009 à 2014, il n'y a qu'un seul atelier qui traite de la question de la forme d'expression théâtrale dans la construction et la restitution de « paroles collectives » sur un problème public. La thématique n'est pas si répandue dans le milieu du théâtre professionnel, si l'on en juge sa rareté dans le programme des ateliers de formation de l'association. Mais qu'un atelier propose à la fois de travailler sur la création d'une « parole collective » pour des questions sociétales, au départ de « paroles individuelles », ainsi que sur les formes de narration à partir de la pratique théâtrale, semble être un signe incontestable de l'émergence actuelle de cette préoccupation des formes pour discuter publiquement de questions sociétales. Tant chez les « acteurs » que chez les « spectateurs », ici est revendiquée une place à prendre du sujet : « *il est possible d'être acteur/créateur de sa propre vie* », formule l'animateur de l'atelier.

Le directeur du théâtre Créarc explique que l'envie est très forte chez la population de s'exprimer sur les problèmes de société mais qu'elle ne trouve pas véritablement de lieux d'expression sur une « scène publique ». Ce type d'ateliers répondrait ainsi à une envie des participants de chercher des solutions à plusieurs et de sortir des cadrages médiatiques qui imposent une vision particulière du monde. Le temps d'un atelier, les gens partagent leurs points de vue sur des problèmes de société et viennent échanger leurs expériences personnelles afin de construire un propos qui soit ensuite rendu public. Le directeur du théâtre Créarc attribue ce phénomène de recherche de lieux d'expression en public par le développement des médias généralistes et des circuits d'information : l'envie de pouvoir s'exprimer qui s'intensifie sans parvenir à que les individus se sentent entendus tout en étant noyés dans une masse :

⁵⁹ http://www.crearc.fr/?p=pages/pages_fr/stages&ref_article=855&get_categorie=6&get_rubrique=60&get_sousrubrique=0&trad=fr, consulté le 30 décembre 2013

« Parce qu'il y a dans la société un **mouvement contradictoire** : c'est-à-dire qu'il y a un très grand développement des médias, des moyens de communication, qui fournissent à travers la télévision, à travers le réseau des scènes officielles, qui fournissent des produits artistiques d'une très grande diversité, en tout cas en grand nombre. Et en même temps, il y a le désir, le besoin au niveau de la population à la base, le désir de prendre la parole, de s'exprimer, de dire le vécu à la fois **personnel et collectif**. Et donc le théâtre apparaît comme **un moyen de se dire, et un moyen de se connaître**. Alors c'est plus ou moins élaboré comme demande : pour certains, c'est un désir de **s'exprimer** à un premier degré, mais qui peut être simplement de l'ordre du plaisir, de jouer, d'être avec les autres sur un plateau, de **maîtriser** un peu mieux son corps, son expression corporelle, ses émotions, sa parole, etc. Mais qui, dans certains cas peut être beaucoup plus élaboré que ça : **un désir de connaissance personnelle, un désir de participation citoyenne à des manifestations collectives**. Parce que justement, les individus par ailleurs sont dans une situation un peu de massification, c'est-à-dire qu'on les met en situation de s'asseoir devant leur écran et puis de regarder. Mais ça, ça ne suffit pas, ça ne leur suffit pas. Donc, ils veulent aussi **devenir acteurs**, ils ne veulent pas être seulement spectateurs. Et puis, ils ont envie de dire des choses que peut-être ils ne voient pas exprimées là où ils sont spectateurs. »⁶⁰

Le rôle social du théâtre s'articule autour du développement de la personne : « se dire », « se connaître », « s'exprimer », « maîtriser », « devenir acteur ». Des modes d'agir sur lesquels nous fonderons nos critères d'observation pour les engagements en public. Des critères que nous reprendrons ensuite sous forme de catégories d'analyse pour constituer notre guide d'entretien concernant les retours d'expérience des participants sur les deux dispositifs suivis.

Nous avons identifié une autre structure de « Théâtre-action » à Grenoble, la compagnie Ophélia Théâtre, donnant la possibilité de comparer ainsi les valeurs mises en avant. Venant confirmer la place stratégique de Grenoble dans le « Théâtre-action », un festival international qui s'intitule le Fita⁶¹ est organisé tous les deux ans par cette compagnie théâtrale grenobloise. Lors de l'édition de 2014, à la fin du festival s'est tenu un forum avec des habitants, comédiens amateurs ou non, et des compagnies théâtrales. Ce forum a mis en avant les mêmes caractéristiques, c'est-à-dire l'importance de relier le territoire et le vécu du point de vue de l'habitant à des fins de construire le « vivre-

⁶⁰ Entretien réalisé le directeur du Créarc, le 14 janvier 2014

⁶¹ Festival International de Théâtre Action

ensemble » et le « lien social ». Se manifeste toujours l'ambition affichée d'explorer des formes d'expressions diversifiées artistiques. L'accent est ainsi mis sur la place du territoire et son animation auprès de la population :

LE CŒUR DU FITA : LES RENCONTRES ENTRE LES EQUIPES ARTISTIQUES INTERNATIONALES ET LES HABITANTS :

Le FITA doit sa reconnaissance à ses actions, à cette démarche, inhérente à l'ensemble des travaux de Laurent Poncelet, qui définit la raison d'être du Festival : rapprocher théâtre et population, créer du lien, favoriser la rencontre et l'échange entre artistes internationaux et habitants.

La biennale du FITA est une forme d'accomplissement de l'ensemble du travail de la Compagnie et des partenariats internationaux impliqués dans la démarche du Théâtre action. Le Festival regroupe des troupes venues d'Afrique, du Monde arabe et d'Europe, et donc des regards et approches, des richesses et des forces différentes. La programmation interroge le monde d'aujourd'hui et est en résonance avec des questions de société, dans une optique de découverte et de partage.

Les actions sont pensées et préparées en impliquant de nombreux partenaires : organismes d'action sociale, associations culturelles, établissements scolaires, etc. Ces structures sont implantées sur le territoire et touchent un public le plus large possible. Chaque spectacle est accompagné de rencontres et de débats qui sont l'occasion d'échanger autour des thèmes abordés, de s'ouvrir à l'autre. Les rencontres se font aussi autour de repas, préparés par les habitants eux-mêmes, moments conviviaux et informels pour faire connaissance, parler du quotidien, rire, se découvrir mutuellement. L'objectif est de mobiliser dans une dynamique de faire-ensemble au cœur des territoires, de chercher la participation des habitants, dans toute leur diversité. Pour lutter contre le nivellement des cultures, des pratiques, pour que chacun s'exprime. Le théâtre est souhaité comme un lieu présent dans la cité, un lieu par tous et pour tous, un lieu qui rassemble. Des ateliers artistiques d'expression, menés par les équipes, sont à moitié réservés à nos partenaires pour permettre le brassage social. Des petites formes, mêlant danse, musique et conte, sont présentées dans les territoires, au sein des quartiers et lieux de vie.

*« L'objectif est de mobiliser dans une dynamique de **faire-ensemble** au cœur des **territoires**, de chercher la **participation** des habitants, dans toute leur diversité. Pour lutter contre le nivellement des cultures, des pratiques, pour **que chacun s'exprime**. Le théâtre est souhaité comme un lieu présent dans la cité, un lieu par tous et pour tous, un lieu qui rassemble. **Des ateliers artistiques d'expression**, menés par les équipes, sont à moitié réservés à nos partenaires pour permettre le brassage social. Des petites **formes, mêlant danse, musique et conte**, sont présentées dans les **territoires**, au sein des quartiers et lieux de vie. »*⁶²

⁶² Extrait du dossier de presse de 2014 du Festival International de Théâtre-Action, 7^{ème} édition, Grenoble-Isère-Rhône-Alpes, du 12 au 23 novembre 2014

Il ressort de ces présentations une vision d'un sujet « acteur ». Pour l'analyser, il est nécessaire de dépasser la théorie restrictive de l'acteur ayant été formulée par la sociologie critique et de se référer aux recherches orientées sur les modalités sensibles de l'activité.

e- Les modalités sensibles de l'activité

Les études critiques offrent parfois une vision parcellaire de l'activité de public en le plaçant en produit de déterminations sociales que lui-même ignorerait, et qui pourraient principalement être « *révélées malgré ses résistances par d'impassibles statistiques* »⁶³ nous indique Antoine Hennion. La sociologie pose un regard critique sur la société de consommation, mais c'est généralement du point de vue d'une industrialisation de la culture, c'est-à-dire des moyens de production, où les pratiques ressortent comme la reproduction d'un système de domination : « *le goût est le masque posé par la culture sur la domination* »⁶⁴ explique le chercheur. Cette perspective sociologique place les individus en sujets qui sont jugés passifs face à la culture. La pragmatique du goût définie par l'auteur s'intéresse davantage aux manifestations du jugement critique, à partir des modes d'expression au sein d'une relation aux objets et aux autres, qui est alors jugée créative. C'est cette appréhension d'un sujet créatif qui nous intéresse pour analyser la participation, qu'Antoine Hennion conçoit en termes de « *présence pragmatique au monde* »⁶⁵ pour ses recherches sur les amateurs de musique et de vin.

Par la notion de « goût », le sociologue cherche à dépasser le dualisme entre esthétique (trop rapportée à l'art) et sociologie de la culture (trop rapportée à une attitude consumériste et massive)⁶⁶. Le goût et les attachements sont producteurs de sens et d'effets, c'est-à-dire qu'ils sont le fruit d'une acculturation. Ils ne sont pas l'expression seule de dispositions et font intervenir les organes de sens : « *Le goût, le plaisir, l'effet ne sont pas des variables exogènes, ou des attributs automatiques des objets. Ils sont le résultat réflexif*

⁶³ Hennion Antoine, « Ce que ne disent pas les chiffres... Vers une pragmatique du goût ». In Donnat Olivier, Tolila Paul (dir.), *Le(s) public(s) de la culture*, Paris : Presses de Sciences Po, 2003, pp. 287-304, p. 287

⁶⁴ Ibid, p. 288

⁶⁵ Ibid, p. 304

⁶⁶ < <http://www.csi.ensmp.fr/fr/equipe/chercheurs/antoine-hennion>>, consulté le 30 juillet 2013.

*d'une pratique corporelle, collective et instrumentée, réglée par des méthodes elles-mêmes, sans arrêt, rediscutées »*⁶⁷ Le goût n'est pas une modalité qui nous permet directement de mettre en évidence le processus de participation – en ce qu'il concerne particulièrement les arts et les arts de vivre. Mais avec une terminologie adaptée à l'analyse des modalités de l'activité et de la compétence en situation (capacité créative, réflexivité, performativité, sensible), la pragmatique du goût présente pour nous de porter l'intérêt sur des formes d'expression émergées à partir des ressentis, pour une conception particulière de l'activité. En effet, la pragmatique du goût s'illustre dans les mises à l'épreuve en public des corps des participants, en termes de « performances » : « *performance du goûteur, performance qui s'appuie sur des techniques, des entraînements corporels, des épreuves répétées* »⁶⁸. Le phénomène d'incorporation est important pour analyser la participation depuis l'appréhension de la dimension sensible et incarnée des engagements en public, sous des modalités qui ancrent le participant dans une dynamique corporelle, physiquement ressentie et visible pour autrui. Il s'agit de qualifier la dimension sensible de la participation en privilégiant une activité des participants qui soit réflexive.

A la différence des travaux portant sur une partie de la sociologie critique, l'expérience « pragmatique » est analysée depuis des variables sensorielles, c'est-à-dire pas uniquement logocentrées. Dans l'expérience, les organes de sens sont fortement mobilisés et engagés, avec une part importante de subjectivité. Difficilement déterminable à l'avance par les concepteurs, la subjectivité est néanmoins présente et intégrée dans les études portant sur l'activité des amateurs. Concernant la subjectivité pour l'expérience « esthétique », John Dewey propose de ne pas opposer intellect et perception sensible, « *car c'est l'esprit qui permet de rendre cette participation profitable par le biais des sens ; c'est par l'esprit que des significations et des valeurs sont extraites, conservées et réutilisées par la suite dans les échanges entre la créature vivante et son environnement.* »⁶⁹ Ainsi, pour une participation pleinement vécue et engagée, le philosophe pragmatiste défend l'idée d'une interaction entre le corps physique, les sens, et l'environnement : « *L'expérience est le résultat, le signe, et la récompense de cette interaction entre l'organisme et l'environnement qui (...)*

⁶⁷ Hennion Antoine, « Ce que ne disent pas les chiffres... Vers une pragmatique du goût », op. cit., p. 291

⁶⁸ Ibid, p. 290

⁶⁹ Dewey John, *Œuvres philosophiques III. L'art comme expérience*, Pau : Ed. Farrago, 2005, 417 p, p. 43

est une transformation de l'interaction en participation et en communication »⁷⁰. La participation est comprise alors comme relevant d'un effort de perception, c'est-à-dire d'un « engagement » dans l'environnement et dans la situation, plaçant ainsi tout sujet mû par une démarche de comprendre dans l'« activité ».

Pour être qualifiée de sensible, l'expérience implique de ne pas privilégier l'intellectualisation et de faire le vide selon le philosophe John Dewey : « *La phase esthétique, ou phase où l'on éprouve, est réceptive. Elle implique que l'on s'abandonne* »⁷¹ Le sens d'esthétique est complètement différent de stratégies esthétiques employées en vue d'un résultat précis, comme nous l'étudierons au sous-chapitre suivant. L'esthétique correspond ici à l'accomplissement de l'expérience grâce à l'effort de perception réalisé. Il s'agit d'une activité, au sens d'une prise de conscience, contraire à la passivité, qui témoigne plus d'un acte de « recevoir » que de subir, comme il l'explique : « *La perception est un acte de libération d'énergie, qui rend apte à recevoir, et non de rétention d'énergie. Pour nous imprégner d'un sujet, nous devons en premier lieu nous y immerger. Quand nous assistons à une scène de façon passive, elle nous submerge, et, faute de réaction, nous ne percevons pas ce qui pèse sur nous. Nous devons rassembler de l'énergie et la mettre au service de notre faculté de réaction, pour être en mesure d'assimiler* »⁷². Les sens sont donc à envisager dans la participation comme étant opérateurs de l'engagement, personnel et collectif. Pour rendre compte de la part réflexive dans l'expérience, il s'agit donc de ne pas prélever uniquement des qualités de rationalisation chez le participant: « *Cette perception de la réalité ne peut être opposée à l'action, car ce dispositif moteur et la "volonté" elle-même sont les moyens qui permettent la poursuite et l'orientation de cette participation.* »⁷³ Cette conception est féconde afin de prendre en compte des effets de l'engagement corporel en public dans la participation, ouverture par laquelle nous introduirons la suite de notre recherche, et ce à partir de la seconde partie du mémoire.

⁷⁰ ibidem

⁷¹ Dewey John, *Œuvres philosophiques III. L'art comme expérience*, Pau : Ed. Farrago, 2005, 417 p, p. 79

⁷² Ididem

⁷³ Ibid, p. 43

f- Le sujet réflexif au cœur de la pragmatique esthétique

Le toucher et le mouvement sont de plus en plus sollicités dans les dispositifs participatifs à dominante culturelle comme nous allons le voir, ce qui nécessite d'avoir des outils de saisie de cette sensorialité. Voisine de la phénoménologie, la vision pragmatiste considère la présence de capacités expressives et créatives chez l'individu, tout en reconnaissant qu'elles sont guidées par les conditions de l'expérience qui sont matérielles et chargées symboliquement. La mise en œuvre de ces capacités semble faciliter une mise en forme du vécu qui soit juste, réelle et non projetée. Il ne s'agit pas d'une image projetée de ce qu'il faudrait dire ou faire, ni d'une manière « préfabriquée » de prendre part dans les dispositifs. Pour cette orientation de pragmatique sensible, la forme d'expression importe autant que la justesse de son contenu dans l'analyse, afin de ne pas en faire un descriptif ou une illustration de l'expérience, assignée au préalable à des formes préconçues. Les productions des participants sont jugées créatives par les concepteurs/animateurs en ce qu'elles intègrent le vécu du participant et son parcours personnel. Pour autant, ces formes ne laissent pas toujours la possibilité d'accueillir dans le débat des « visions du monde » qui peuvent parfois être antagonistes, comme nous le détaillerons dans la troisième partie du mémoire.

Antoine Hennion traduit cette participation pleinement sensorielle en des termes moins organicistes que John Dewey, mais avec néanmoins la même idée que le corps est en partie créé par ce qui l'entoure. Le chercheur permet d'établir des catégories corporelles dans l'analyse des pratiques des amateurs. Le goût est « corporé » dit-il : « *Le corps ressentant n'est pas un donné, un objet physique autonome et préexistant à quoi il suffirait d'incorporer une formation (musicale, œnologique, visuelle...). Le corps est créé par le goût qui s'empare de lui, mais qu'il réalise, tout autant* »⁷⁴. Le sociologue s'appuie sur un pilier de la phénoménologie, le philosophe Maurice Merleau-Ponty⁷⁵, pour expliquer que le contact corporel avec l'extérieur est le point de départ pour qu'advienne quelque chose de sensitif : « *si le corps est le support minimal de nos sensations et de nos actions, s'il est ce qui ne se détache pas de nous, non pas notre propriété mais ce qui nous est propre, inversement*

⁷⁴ Hennion Antoine, « Ce que ne disent pas les chiffres... Vers une pragmatique du goût », op. cit., p. 300

⁷⁵ Merleau-Ponty Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, 2002, 537 p.

c'est lui qui donne corps pour nous aux objets extérieurs, par le contact, l'appréhension, les sens. Il est toujours le point de départ pour que survienne quelque chose »⁷⁶. Antoine Hennion pense la formation du goût en termes de co-production, par opposition à un savoir « intégré ». Le goût passe notamment par l'épreuve du corps, « *il n'est pas donné, il doit surgir, se faire saisir, il ne s'éprouve qu'à travers un dispositif d'épreuve et un corps lui-même mis à l'épreuve* ». C'est cette épreuve corporelle, que le chercheur n'a pas caractérisée pour d'autres situations que les pratiques des amateurs, que nous analysons pour « nos » cas de la participation.

Cette démarche présuppose dans l'analyse l'existence de capacités créatrices chez les individus, qui ne font pas seulement reproduire un système. Le jeu sur les formes devient alors une activité et un travail à envisager comme une technique collective pour se rendre sensible aux choses, à son corps, à soi-même et aux situations, en étant conscient des conséquences des actes en public. Le fait que la prise de parole s'exprime en public est un critère pour qualifier un type d'engagement particulier. L'activité, au sens d'engagement dans des pratiques, ferait réviser les conditions du cadre normatif par les participants, si nous suivons la chercheuse en psychologie sociale Anne-Marie Costalat-Founeau : « *On ouvre l'ère d'un sujet réflexif, dynamique, où la capacité d'action devient vecteur force de développement et de créativité* »⁷⁷. Les formes dans les pratiques de débat ne sont pas immuables et figées. Ces pratiques sont transformées par les publics qui les expérimentent.

La satisfaction du sujet est tirée de sa capacité à construire avec les données de l'environnement, comme la chercheuse l'a constaté sur un plan psychosociologique et cognitif dans ses travaux sur la « dynamique capacitaire » dans l'activité : « *Le sujet est à la fois auteur, acteur et observateur dans l'environnement. (...) cette réalité n'est ni stable ni prescrite. Le sujet participe à sa construction, interagit avec et gère l'environnement à partir de ses capacités et avec le souci permanent de les concrétiser, ce qui lui procure satisfaction et plaisir* »⁷⁸. L'activité est envisagée à partir de la réflexion des participants sur leurs pratiques et sur leur statut, et non à partir d'un objet-but où le sujet et l'environnement seraient deux mondes juxtaposés. Il s'agit de nous servir du modèle capacitaire, sur lequel

⁷⁶ Hennion Antoine, « Ce que ne disent pas les chiffres... Vers une pragmatique du goût », *ibidem*

⁷⁷ Costalat-Fourneau Anne-Marie, art. cit., p. 72

⁷⁸ *Ibid*, p. 66

nous reviendrons ultérieurement avec la notion d'agentivité – *agency* - dans une approche dynamique de l'action individuelle et collective, appliquée cette fois-ci aux procédés de mise en scène d'un dispositif. Ce sont des capacités à se situer dans un environnement traversé par de multiples effets d'imposition de normes. Dans la troisième partie, nous mettrons en évidence pour la participation les tactiques des participants pour s'en détacher.

L'activité est comprise dans le sens d'une opportunité de réflexivité et de retour sur soi, « comme une séquence intentionnelle *et donne un sens au sujet à la fois individuel et collectif* »⁷⁹ suivant Anne-Marie Costalat-Founeau. Ce type d'approche initiant l'activité afin de rendre compte d'un modèle de l'individu agissant et capable, rejoint la théorie de la pragmatique du goût, en ce que le sujet est pensé par Antoine Hennion comme un être « *inventif, réflexif, étroitement lié à un collectif, obligé de mettre sans cesse à l'épreuve les déterminants des effets qu'il recherche, que ce soit du côté des œuvres ou des produits, du déterminisme social et mimétique des goûts, de la mise en condition du corps et de l'esprit, de l'appui sur un collectif, un vocabulaire et des pratiques sociales, et enfin des dispositifs matériels et des pratiques d'accès et d'usage inventés pour intensifier ses sensations* »⁸⁰. Cette orientation de la participation comme activité cadrée, dans laquelle l'individu discute sa relation aux objets et aux autres, a permis de saisir, avec l'observation participante, les indices de « détournements » de participants que nous présenterons dans la seconde partie.

Pour l'instant, nous allons préciser un autre sens du terme « esthétique » qui est employé par les professionnels de la communication. La sous-section suivante a pour objectif d'éclaircir, à l'aide de travaux empiriques en sciences de l'information et de la communication, le sens mis sur ce mot à travers les pratiques de professionnels de la communication. Le recours à des travaux dans les organisations permettra d'élargir, à la sous-section suivante, aux structures territoriales et culturelles, pour saisir ce qui apparaît chez les responsables de la participation comme étant une injonction à la créativité.

⁷⁹ Ibid, p. 65

⁸⁰ Hennion Antoine, « Ce que ne disent pas les chiffres... Vers une pragmatique du goût », op. cit., p. 289

2- Esthétisation dans les projets culturels

a- Montée d'une « esthétisation » des supports de communication

Un constat très proche, d'un mélange des genres, a été établi pour les produits de communication. Dans le domaine des organisations marchandes spécialisées dans la conception graphique, le chercheur en sciences de l'information et de la communication Philippe Quinton a fait état de stratégies esthétiques de la communication. Alors que nous pourrions attendre des systèmes communicationnels qui « *s'adressent aux facultés sensibles* » qu'ils puissent « *donner des supports aux émotions, aux affects et au plaisir qui sont essentiels dans les constructions de relations* »⁸¹, c'est plus complexe avec des discours qui sont volontairement sublimés par des procédés visuels et sémantiques. Le chercheur note le recours fréquent à des « stratégies esthétiques » qui viseraient à séduire les clients et les consommateurs, au moyen de critères formalisant le beau, conformes à une dépense libidinale : « *l'esthétique est encore souvent comprise comme une dépense et pas un investissement, sans doute en raison des connotations artistiques persistantes que le terme véhicule* »⁸². La dimension sensible de la conception est rationalisée. Mais l'investissement esthétique consiste en un enrichissement symbolique qui s'effectue sur un temps long et qui demande de prendre du recul par rapport aux tendances à la mode. Le chercheur relève des pratiques de la communication graphique visant à établir des procédés stylistiques, rapides à évaluer et à reproduire. Comme dans toute organisation marchande, le gain de temps et d'argent sont recherchés. Ainsi, des références comme « *la séduction, l'attractivité* » en vogue dans le marketing sont mises au service d'un seul « *traitement de surface* », plus rapide qu'une « *intervention sensible sur le système* » en profondeur. Le beau s'industrialise dans des procédés qui sont établis pour générer du profit.

Des stratégies sont mises en place au détriment d'une approche sensible de la communication. Le chercheur en sciences de l'information et de la communication Jean

⁸¹ Quinton Philippe, « Stratégies esthétiques de l'organisation et pragmatique du sensible », *Esthétique des organisations, Recherches en communication*, n° 15, Université Catholique de Louvain, 2002, pp. 77-93

⁸² ibidem

Caune insiste sur l'importance d'intégrer la dimension sensible dans l'analyse des processus communicationnels :

« Je ne vois pas comment on peut travailler sur des phénomènes de communication si on n'y intègre pas une réflexion sur les phénomènes sensibles. Moi je ne dis pas affectif, je dis sensible. Tout le problème aujourd'hui du rapport science-culture, c'est celui-là : comment le sensible intervient dans nos modes de regard des réalités différentes ? La sensibilité, c'est la subjectivité, le sensible on sait qu'il y a deux polarités : dans toute perspective du monde vous avez une avec de l'intelligible, la froideur, vous avez une rationalité qui n'est pas en accord avec les phénomènes humains. »⁸³

Les qualités sensibles sont opposées ici à une expression rationaliste. Les professionnels de la communication ont intégré comme stratégie de jouer sur les effets du beau et de s'adresser à l'émotion, en développant une fonction conative de la communication suivant les catégories du schéma du linguiste Roman Jakobson, visant à toucher le destinataire. Dès lors, il ne s'agit non pas d'une esthétique au sens d'une volonté de meilleure compréhension de l'humain, mais d'une stratégie pour rendre tout objet visuellement et matériellement attrayant, donc sur un plan à dominante fonctionnaliste. Philippe Quinton évoque ainsi une esthétisation des produits marchands : *« Les organisations soignent les designs de leurs communications ; de leurs environnements matériels, sensoriels et symboliques ; de leurs produits et surtout de leurs marques, situées en première ligne du commerce esthétisé.(...) Chaque organisation a de bonnes raisons d'utiliser les voies sensibles pour réaliser ses projets, on peut donc parler d'esthétiques instrumentalisées quand toute production sensible est astreinte à des objectifs et des logiques de pouvoir. Le marketing rationalise l'esthétique avec ce qui marche, ou ce qui a de l'impact, le jugement étant centré sur les effets, l'accroche, en référence à des normes d'usage et des critères du beau issus d'un consensus forgé par l'habitude. »⁸⁴* Nous notons que cette tendance à rendre les objets et les discours esthétiques est très présente dans le secteur marchand, notamment dans la publicité. Pour les structures culturelles et territoriales, nous avons repéré cette tendance dans la participation, comme si c'était la

⁸³ Entretien réalisé avec Jean Caune le 8 mars 2013

⁸⁴ Quinton Philippe, « Stratégies esthétiques de l'organisation et pragmatique du sensible », *Esthétique des organisations, Recherches en communication*, n° 15, Université Catholique de Louvain, 2002, pp. 77-93

même logique qui structurerait les dispositifs participatifs. Nous y reviendrons dans la partie sur les logiques.

Le chercheur a fait ressortir les signes d'une confusion entre « esthétique », « artistique » et « sensible » qui structure les choix de la communication visuelle. Du fait qu'« *entreprise, institution, produit et marque sont tenus de prendre en compte cette injonction esthétique moderne* »⁸⁵, des critères subjectifs sont appréciés et valorisés dans les choix des concepteurs. Les effets recherchés sont une meilleure visibilité et un impact plus fort, ce qui ne signifie pas qu'il y ait une plus grande lisibilité et ne garantit pas non plus la qualité dans le contenu. Ils peuvent être élargis à l'analyse d'autres activités, notamment aux dispositifs participatifs, ce que nous proposons de faire en tenant compte des études menées sur l'esthétique en communication. Le « beau » recherché dans le design a pour objectif de donner une impression d'effets artistiques. Les critères sont établis à partir des goûts personnels « *mâtinés d'une doxa plastique rudimentaire* »⁸⁶ du commanditaire ou du chef de projet, faisant oublier que les critères s'inscrivent dans une organisation et une division du travail, observe le chercheur. Cette forme d'esthétisation se traduit dans les choix finaux avec une préférence pour « *des combinatoires et les effets à la mode aux impertinences créatives des ruptures* »⁸⁷.

Ces stratégies aboutiraient donc à faire de la mise en forme au sens restrictif d'un « *adjuvant cosmétique* », avec la prédominance du « *traitement décoratif de la surface* »⁸⁸ sur l'expressivité⁸⁹ de la forme. Les efforts des professionnels semblent donc ainsi plus tournés vers la rationalisation de leurs choix subjectifs, ce qui entre en contradiction avec la responsabilité sociétale que les organisations mettent de plus en plus en avant. Ces modalités autour d'un consensus esthétique, du plan plastique, constituent selon le chercheur des « *esthétiques opérationnelles* »⁹⁰ en intégrant les normes de la société avec des logiques de production contraignantes : « *Une stratégie de création cherche évidemment*

⁸⁵ Quinton Philippe, « Stratégies esthétiques de l'organisation et pragmatique du sensible », *Esthétique des organisations, Recherches en communication*, n° 15, Université Catholique de Louvain, 2002, pp. 77-93

⁸⁶ ibidem

⁸⁷ ibidem

⁸⁸ ibidem

⁸⁹ Nous reviendrons plus en détail sur la dimension expressive théorisée par Jean Caune dans la partie suivante pour traiter des formes de l'intention dans le discours oral quand il prend place au sein d'institutions publiques.

⁹⁰ Quinton Philippe, « Stratégies esthétiques de l'organisation et pragmatique du sensible », *Esthétique des organisations, Recherches en communication*, n° 15, Université Catholique de Louvain, 2002, pp. 77-93

à produire des écarts sensibles et à maîtriser leur acceptabilité, mais en se nourrissant des contraintes et de ses environnements, elle propose aussi de nouvelles configurations qui peuvent à leur tour devenir des normes ou des styles dominants ».⁹¹

Par ailleurs, la montée de l'esthétisation a été aussi remarquée dans la sphère médiatique. Les recherches sur l'information médiatique de Josette Féral et les rapport entre événements et théatralité, classifie d' « *esthétisation de l'image* » les effets employés pour neutraliser la violence symbolique de certaines images : « *Seule l'emporte l'esthétisation de l'image qui enregistre dans un premier temps la dématérialisation de l'événement par les médias puis sa rematérialisation ultérieure, en dehors de la perspective esthétique.* »⁹² La tendance des organisations à « esthétiser » leur communication visuelle peut être rapprochée de la conception de dispositifs participatifs de plus en plus mis en scène visuellement pour être « montrés » à un public. C'est notamment avec des procédés de mise en scène par l'image, montrant le participant en action sur des photos comme s'il s'agissait d'un spectacle qui sont réutilisées pour agrémenter les supports de communication.

Figure n°7 : Photographie de participants dans un dispositif participatif de la Biennale Arts-Sciences du théâtre Hexagone



⁹¹ Ibidem

⁹² Féral Josette, « De l'événement au réel extrême. L'esthétique du choc, in Helbo André, *Performance et savoirs*, Bruxelles : De Boeck, 2011, pp. 37-52, p. 50

Source Internet : <http://rencontres-i.eu/acteurs-de-curiosite-territoriale/>

Les travaux de Philippe Quinton et de Josette Féral nous permettent de préciser la distinction entre projet esthétique et esthétisation. Si, pour la communication visuelle, le sensible semble être « *une stratégie d'image comme une autre, une des modalités d'argumentation et d'existence de la marque* »⁹³, il peut être plus surprenant qu'il soit détourné pour mettre en œuvre des stratégies de marketing au sein de projets à visée culturelle.

b- Entre esthétique et stylisation

L'intérêt des concepteurs à renouveler les formes de l'engagement en public et cette difficulté à saisir les phénomènes d'appropriation des participants, nous avons étudié les procédés qu'ils utilisent pour mettre en scène la participation et identifié des capacités créatives des participants. Il s'agit de mieux cerner la dimension esthétique dans les dispositifs participatifs afin de savoir si l'esthétique est un simple vernis posé par-dessus un attirail technique « participatif », ce qui procède alors d'une stylisation. Une double contrainte de l'injonction à être créatif et à être engagé, tout en produisant des résultats démonstratifs pour la structure plus que du sens pour les participants, semble faire obstacle à la participation dans les dispositifs participatifs. Il s'agit donc de circonscrire les contraintes de la participation, avec une réflexion sur la « créativité » comme notion circulante dans les discours des dirigeants et des concepteurs/animateurs des dispositifs participatifs des structures territoriales et culturelles, et de les qualifier à travers l'analyse de formes de participation des usagers.

Plusieurs raisons mettent à mal le travail de distanciation quand il y a une « stylisation » des pratiques. Le chercheur et philosophe Alain Kerlan, qui situe son travail aux carrefours de la philosophie et de la pédagogie, de l'art et de l'éducation, à la croisée de la sociologie et de la philosophie éducative, en énumère quelques-unes : « *une socialité*

⁹³ Quinton Philippe, « Stratégies esthétiques de l'organisation et pragmatique du sensible », *Esthétique des organisations, Recherches en communication*, n° 15, Université Catholique de Louvain, 2002, pp. 77-93

fondée sur le partage des goûts et des émotions se développe ; la culture artistique ne constitue plus un monde à part, l'opposition culture savante/culture populaire tendrait à s'effacer. Les autres traits s'enchaînent selon cette logique centrale d'esthétisation (au sens d'affirmation des valeurs et des comportements esthétiques) : affirmation des individus et même triomphe de l'individualisme, certes, mais dans un monde où l'individu devient lui-même multiple et fragmenté, pluralisé selon ses appartenances multiples, pris dans l'entrelacs planétaire des réseaux de l'information et de la communication ; effacement de la temporalité et de l'historicité au profit de l'immédiateté, prééminence du présent sur le passé historique ; légitimation enfin dans le champ de la culture, à l'ère du simultané et de la coexistence, d'un relativisme généralisé, le seul principe de hiérarchie accepté n'empruntant plus à une extériorité objective, à une normativité en surplomb, mais à l'intimité, à une exigence d'authenticité comprise comme la seule valeur susceptible d'assurer la coexistence d'expériences entre lesquelles le choix selon un principe supérieur de justice ne serait plus désormais impérativement requis. »⁹⁴ Une esthétisation des relations sociales se fonde, entre autres, suivant Alain Kerlan, sur une valorisation des biens et des services à partir de goûts personnels. Il ne s'agit donc pas d'un phénomène qui touche seulement le secteur marchand. Il est à l'œuvre par l'intégration de valeurs de séduction dans les discours ainsi que par la stylisation des images souhaitées être montrées.

Sous ces tensions entre démarche esthétique et « esthétisation », il faut souligner que la participation des usagers aux dispositifs des structures territoriales et culturelles fait interroger les frontières entre les champs disciplinaires. La question des formes de participation est transversale et elle questionne le découpage institutionnel de ces champs. Ce brouillage des frontières est explicité à travers plusieurs exemples sur lesquels s'appuie Alain Kerlan dans ses travaux. Le philosophe analyse l'éducation artistique et le recours aux artistes pour éduquer, comme participant d'un modèle alternatif en éducation. Il présente des évolutions notamment du côté de l'enseignement supérieur, avec des alliances entre les écoles d'art et des écoles d'ingénieurs. Un exemple en est fourni par la formation Artem à Nancy, regroupant l'Ecole des Mines, l'Institut de Commerce de Nancy et l'Ecole des Beaux-Arts, et rapprochant ainsi les formations d'ingénieurs, de managers et d'artistes.

⁹⁴ Kerlan Alain, « L'art pour éduquer. La dimension esthétique dans le projet de formation postmoderne », *Education et sociétés*, 2007/1 n°19, pp. 83-87, p. 88

L'enseignement de l'esthétique y occupe une place transversale et semble constituer un pont entre les différentes disciplines : « *La politique éducative dont témoigne le dispositif place de façon inattendue l'art et l'esthétique en clé de voûte dans la formation de professions emblématiques de la modernité technicienne et économique* »⁹⁵. Ces dispositifs de formation reconfigurent les frontières entre le domaine des sciences et des techniques et celui des arts et de l'esthétique : « *Pédagogie différenciée, aide individualisée, travaux personnels encadrés, parcours diversifiés, travaux croisés, thématique de l'intelligence multiple et de l'intelligence sensible, etc., autant d'innovations où sont mises en avant des compétences et des valeurs plus proches du domaine esthétique que du modèle scientifique : l'individu et son expression, la subjectivité, la sensibilité, l'imaginaire, l'émotion même...* »⁹⁶.

Les reconfigurations donnent lieu dans les pratiques pédagogiques à un resserrement des valeurs autour de l'individu et de son expression, visant à s'opposer à une expression logocentrique et rationaliste. Le dispositif avec le théâtre qui s'intitule les *Rencontres-i*, constitue une illustration forte de la place de l'imaginaire des participants au centre du dispositif participatif. C'est un terme attrayant pour les usagers : il permet à la fois d'explorer *a priori* sans limitation les sujets de réflexion proposés par les structures et d'interpeler directement leur capacité à être « créatifs ». Dans une incitation à se rencontrer et à repenser la place du sujet dans la communauté, à travers l'expression de soi et de l'imaginaire de l'utilisateur, la participation rejoint finalement les questionnements sur la place de l'art dans la société. Alain Kerlan explique en effet de l'art qu' « *il faut d'abord dire qu'il s'agit là d'un des domaines dans lequel les croyances nécessaires au lien social, à la fabrication d'un sens commun, aux "ateliers de l'imaginaire.* »⁹⁷ Mais la rhétorique de la créativité a produit de la confusion entre les réalisations des participants et les attendus des organisateurs, comme nous le détaillerons dans la dernière partie du présent mémoire.

⁹⁵ Kerlan Alain, op. cit, p. 85

⁹⁶ Ibid, p. 87

⁹⁷ Ibid, p. 95

c- La vie culturelle en mal d'enchantement

Nous avons constaté un vif intérêt des concepteurs des dispositifs participatifs pour des valeurs du « lien social » et de démocratisation de la culture au sein des structures mettant en œuvre la participation des habitants à travers leurs usages du territoire. La participation semble mise en œuvre afin de donner un « supplément d'âme » à des actions culturelles souvent perçues par les usagers comme étant des espaces « d'entre soi », comme une participante le relève pour les *Rencontres-i* :

*« C'était notamment pendant le premier atelier qu'on a eu, où on s'est présenté, et que donc j'ai entendu plusieurs fois des gens qui disaient que c'était bien parce que c'était un peu toute la **population qui était représentée**. Et moi, je trouvais ça **un peu faux** dans le sens où **on avait tous un pied ou dans les études supérieurs, ou dans la culture et le milieu associatif**. Et pour moi, si on voulait quelque chose de représentatif de la population, on aurait dû inviter des bouchers du coin, des travailleurs autres que culturels, voire des scientifiques du CEA⁹⁸, des gens qui n'avaient pas de lien direct avec la culture. »*

Les concepteurs/animateurs s'accordent à penser que les dispositifs doivent permettre d'intéresser une plus grande diversité de participants, comme le note ici un partenaire du théâtre pour le dispositif les *Rencontres-i*, qui est directeur de centre d'art :

*« Et puis finalement les *Rencontres-i*, alors peut-être parce que les jauges sont petites, ça reste quand même quelque chose qui est **un entre soi**. C'est-à-dire que je ne pense pas que les propositions qui sont faites, c'est les propositions qui forcément vont toucher le grand public. Ça va toucher des gens qui ont une certaine habitude de découverte. A part **parler à des convaincus et convaincre des convaincus**, c'est une **démarche qui reste très intellectualisée, et qu'ils essaient de faire transparaître à travers les spectacles et les animations** qu'ils mettent en place, mais qui là encore ne concernent que les gens qui sont intéressés par ça. Mais ça c'est toujours le problème de la culture, de toucher les nouveaux publics, et c'est toujours très compliqué. »*

Les dispositifs de discussion publique de ces structures attireraient toujours les mêmes types de personnes, soit des enseignants et des cadres supérieurs à la retraite,

⁹⁸ Commissariat à l'énergie atomique

comme le confirme la chargée de participation de la communauté d'agglomération lors d'un premier entretien, puis de l'entretien d'approfondissement :

*« La commande elle est, on renforce les rencontres avec les gens, les habitants, et on voudrait aller vers une **diversification des gens** qui sont justement en rapport avec la Métro. »⁹⁹*

*« Je pense qu'on ne l'a pas assez partagé cet objectif-là. Tu vois la commande elle était hyper simple hein, c'était un atelier citoyen par mois pour diversifier les gens qui sont-là. Pour l'instant on n'a toujours que, comme je te disais dans les Jeudis du projet d'agglomération, **des universitaires à la retraite pour faire vite ou des Bac + 4 à la retraite** ou voilà. / Parce qu'en fait l'analyse qui a été faite, avant, il y avait les Jeudi du projet d'agglomération, donc c'était une fois tous les 3 mois, c'est des conférences-débats, tables rondes mais ça satisfaisait un nombre de personnes, **un noyau enfin de personnes** qui existe sur l'agglomération grenobloise mais des gens qui sont des **anciens universitaires, voilà une classe moyenne type** qu'on connaît bien dans les démarches de concertation, qui viennent là pour **s'alimenter de leurs pairs** en fait, et eux-mêmes alimenter. »¹⁰⁰*

La participation place le public au cœur des projets, ce qui peut souvent induire une confusion entre des objectifs qui sont de nature différente. En effet, d'un côté il y a un objectif d'audience envisagée de manière mécaniste. De l'autre, il y a un objectif de fidélisation et de démocratisation, avec des actions participatives proposées en réponse à une demande de plus d'ouverture et d'une diversité de « paroles ». En voulant réenchanter l'expérience des usagers, les dispositifs participatifs montrent combien la visée de sémantiser la rencontre compte, c'est-à-dire de donner un sens qui ne serait pas spontané. Or, la question de l'engagement des usagers dans des dispositifs participatifs n'est pas encore bien assimilée par les structures, comme nous le voyons à travers le discours de la chargée de participation des *Ateliers métro citoyens* de la communauté d'agglomération :

*« Mais c'est plutôt des gens qui viennent grappiller, et on sait de toute façon dans les démarches de participation que quand on veut aller au-delà du cercle classique, on est sur des gens comme ça. C'est **la question de l'implication en fait, de l'engagement** : que c'est des gens qui s'engagent moins, qui s'impliquent moins, ou en tout cas, qui peuvent s'impliquer fortement mais sur un laps de temps plus court. Donc c'est tout ça qu'il faut analyser et voilà quoi. Par contre, j'ai été assez*

⁹⁹ Réunion de préparation du dispositif avec la chargée de participation de la communauté d'agglomération, le 6 avril 2012

¹⁰⁰ Entretien d'approfondissement avec la chargée de participation de la communauté d'agglomération, le 5 juillet 2012

étonnée qu'il y ait peu de gens qui ont participé aux deux ateliers qui soient venus. Et ça, ça m'a étonnée quand même parce que j'aurais pensé, là pour le coup je ne sais pas l'analyser. »¹⁰¹

Le cas du dispositif avec le théâtre Hexagone est légèrement différent parce qu'il avait ciblé le profil des participants : des acteurs du milieu culturel et artistique et des étudiants. Mais même en connaissant le profil des participants, la structure a éprouvé des difficultés à prendre en compte et à travailler avec les objectifs de l'ensemble des participants, comme le confirme la chargée de participation du théâtre qui organise les *Rencontres-i* :

*« Elle est arrivée immédiatement cette idée de se dire on fait l'atelier de l'Imaginaire et il faut pouvoir l'exploiter par la suite. Et ça conditionne totalement le regard et comment tu t'investis là-dedans et ce que tu leur fais faire, par rapport aux étudiants qui ne devaient même pas savoir que les Rencontres –i ça existait... A partir du moment où il [le dirigeant] a dit ça aux partenaires, nous de toute façon ça imprime un truc qui n'était pas du tout de même nature que le boulot avec les étudiants. Alors après, il y a plein de choses qui auraient été possibles. D'abord que ce soit bien exprimé clairement au début pour tout le monde, parce qu'ils sont là, **mais ils ont tous des attentes de résultats différents**. Les étudiants, vous allez avoir une note à la fac, et on vous juge sur la construction de vos idées, la culture, les apports de connaissances et les inventions que vous pouvez mettre là-dedans. Et les autres, ils vont vraiment essayer de gamberger pour que derrière, il y ait un projet avec mise en pratique. Et rien n'a été dit bien clairement à qui que ce soit je trouve, alors que **les gens avaient des attendus**. »¹⁰²*

En outre, la participation des publics à la vie culturelle du territoire poursuit également des objectifs sociaux, comme de neutraliser les inégalités d'accès et de combattre l'exclusion culturelle, en faisant de la « parole profane » un instrument fédérateur au service de l'adhésion du plus grand nombre. La recherche d'adhésion dans les projets des structures s'accompagne d'une logique de distinction sociale, observable à travers la transposition de valeurs culturelles en marqueurs d'élévation sociale. Il y a un consensus autour de l'idée d'élévation de l'individu par la participation, l'accès au débat et l'acquisition de valeurs autour du « vivre-ensemble » mais il y a toujours des difficultés à rassembler des participants d'horizons socio-professionnels variés. Il n'y a pas d'études des structures sur l'appropriation

¹⁰¹ Ibidem

¹⁰² Entretien avec la chargée de participation du théâtre qui organise les *Rencontres de l'Imaginaire*, le 7 mars 2013

des publics. La démarche participative est principalement centrée sur les procédures du débat.

d- Injonction de la participation : « Soyons créatifs ensemble ! »

La participation s'inscrit dans un principe qui est social d'égalité d'accès. L'identification de la dimension sensible de la participation à l'intérieur des dispositifs de débat permet d'évaluer la teneur démocratique dans l'accès à des contenus culturels et informatifs, afin de vérifier si « *le développement d'une sociabilité esthétique et la découverte d'autres modes de pensée* »¹⁰³ sont au cœur des dispositifs participatifs. Il s'agit de vérifier à la suite d'Alain Kerlan si « *la refondation esthétique du curriculum et des démarches d'apprentissage, la reprise esthétique des savoirs se justifient pleinement dans le langage de l'égalité des chances, de l'accès démocratique aux connaissances et du partage des savoirs* »¹⁰⁴. La rhétorique participative vante les vertus de l'égalité d'accès à la culture pour atteindre une meilleure cohésion sociale.

Se donner toutes les chances de faire l'unanimité, c'est espérer créer davantage de cohésion sociale : « *Il s'agit toujours, par les voies de l'art et de la culture, de rendre réelle l'égalité des droits et des chances. Mais en quoi consiste cette ouverture démocratique ? La rencontre avec les chefs-d'œuvre, sommets de l'accomplissement humain, passerait désormais par la rencontre de chacun avec lui-même, comme artiste potentiel. (...) l'art aurait cette puissance de libérer en chacun le meilleur de lui-même et de préserver en toute société les chances d'un lien social vivant et harmonieux. L'art et l'esthétique, source d'harmonie et de cohésion individuelle et collective ?* »¹⁰⁵ Des croyances sur l'intelligence collective véhiculées dans la société sont reprises par les structures que nous avons suivies autour de l'individu créateur.

En témoigne le thème de la première édition des Assises citoyennes, "Passer de la confrontation à l'intelligence collective", organisée par la mairie de Grenoble les 7 et 8

¹⁰³ Kerlan Alain, op. cit., p. 86

¹⁰⁴ Ibid, p 91

¹⁰⁵ Ibid, p. 92-93

novembre 2014 à la Maison de la culture. C'est un rendez-vous avec les habitants qui vise à proposer des solutions pour améliorer la qualité de vie de la commune. La créativité a été d'emblée mise en avant dans le discours d'ouverture du maire :

*« Ce que nous allons tenter de vivre pendant cette journée et demi, c'est à notre sens rare, voire unique, on n'a pas beaucoup en tête quand on a regardé l'exemple de grandes villes en France où élus et habitants travaillent pour **trouver les bonnes règles du jeu**, non pas pour exercer ces règles du jeu, là on aura l'occasion dans le futur, mais déjà pour définir entre nous quelles sont les bonnes règles du jeu. L'exemple qui nous vient en tête spontanément, il date des années 80, c'est l'expérience pionnière de Porto Alegre au Brésil, où les habitants débordant les étiquettes politiques, **débordant les cadres établis pour inventer des formes de participation nouvelles**, pour se réapproprier le quotidien de leur ville, du coin de la rue jusqu'aux grands projets d'urbanisme. Et aujourd'hui sans chercher à reproduire ce qui a été fait, nous devons **trouver ensemble** la meilleure façon de travailler et **d'organiser notre créativité** pour notre ville. »¹⁰⁶*

Coproduire avec les personnes de la société civile est l'objectif principal défendu dans le projet de la « Fabrique métropolitaine » porté par la communauté d'agglomération de Grenoble, La Métro. Un forum sur la participation s'est tenu les 23 et 24 novembre 2012 au Palais des Congrès. Le forum regroupait une centaine de personnes pour travailler en groupes sur le thème de la « métropole de demain ». Nous avons noté une importance donnée à l'improvisation théâtrale, avec les interventions de la « Ligue d'1pro38 » une équipe de comédiens professionnels qui vient ponctuer les discussions collectives de sketches et d'interventions improvisées. Le recours à des artistes comédiens de théâtre est un point commun aux deux dispositifs participatifs. Il semble être révélateur d'une volonté de diversifier les moyens de participer à travers des formes artistiques. Nous avons également relevé une terminologie de la « coproduction » particulièrement mise en avant. Le caractère collectif du message à donner de la part de la communauté d'agglomération est un objectif de l'élu à la participation que nous avons identifié dans son discours d'ouverture du forum :

*« C'est du concret, **c'est du participatif**, c'est un lieu où on échange, à une époque où le virtuel où l'échange se dématérialise de plus en plus, je revendique des places publiques, des lieux, des agoras, des lieux où des gens s'opposent. Et je crois que c'est la première chose, qui pour moi transparaît derrière cette notion de "Fabrique", c'est du concret, c'est du lieu, **c'est du collectif***

¹⁰⁶ En ligne <http://www.grenoble.fr/93-assises-citoyennes.htm>, consulté le 20 juin 2015

aussi. Une "fabrique" c'est historiquement un lieu où des hommes, des femmes, viennent et **coproduisent**, co-fabriquent du matériau. Et ce matériau participatif, encore une fois nous en ignorons aujourd'hui quel sera le contour, quel édifice nous allons produire. / Ce n'est pas juste du formalisme, (...) on suit à distance ce qui se passe (...), nous avons besoin d'éclairer **notre co-construction** au regard de l'expérience vécue par d'autres (...) et nous aurons la nôtre. Pour moi, la "Fabrique" c'est la constitution d'une boîte à outils, **tout le monde crée du collectif** qui va nous permettre au fur et à mesure d'aller piocher pour monter des chaînes finalement, c'est un peu ça la Fabrique, des chaînes de montage. Chaîner d'un dispositif à l'autre. Et nous aurons l'occasion d'évoquer le fonds de la participation, pour identifier les passerelles possibles avec le dispositif de l'atelier métro citoyen. Aujourd'hui, ce temps d'ouverture de la Fabrique métropolitaine, c'est un moment essentiel : nous devons demain avant de nous quitter être d'accord sur la façon dont nous allons **avancer ensemble**. Il faut vraiment que nous nous réinterrogeons sur ce qui au fil de l'eau va nous permettre de réfléchir et de construire l'agglomération de demain, son territoire. De permettre à **chacun de s'exprimer** et aussi de permettre à ce que le retour sur la participation soit organisé. **Participer** c'est une chose, entendre, enregistrer, mais il faut aussi revenir et expliquer ce que cette participation a pu donner. Ce que nous devons rechercher, c'est concilier, décider, des points de vue qui a priori ne sont pas conciliables. »¹⁰⁷

Le projet est présenté comme une « boîte à outils » visant à élaborer des projets d'urbanisation et d'aménagement du territoire en concertation avec la population. Le terme de « Fabrique » met en avant une image d'agissement plus que d'actes concrets. Le caractère collectif des réflexions entre des experts et les personnes de la société civile guide les objectifs des directeurs de structures.

Le directeur du théâtre Hexagone organisant le dispositif des *Rencontres-i* a insisté lors d'une réunion¹⁰⁸ avec des concepteurs/animateurs qu'il encadrerait sur le dispositif, sur l'importance de donner un message qui soit perçu comme étant « collectif » :

« Il faut restituer comment ? Il faut changer de mode, c'est-à-dire qu'est-ce qu'on est capable finalement de **raconter sur nos aventures collectives** en lien avec la question qui est posée, par exemple là, la question des circuits-courts ? Qu'est-ce qu'on peut dire de présentable, qu'est-ce

¹⁰⁷ Discours d'ouverture de l' élu à la participation à la communauté d'agglomération, lors du lancement du projet « La fabrique métropolitaine », les 23 et 24 novembre 2012 au Palais des Congrès de Grenoble

¹⁰⁸ Réunion de mi-parcours du dispositif de l'institution culturelle avec les concepteurs/animateurs et le directeur du théâtre le 21 décembre 2012 au théâtre de l'Hexagone de Meylan

qu'on est capable de dire collectivement ? De s'accorder sur un message individuellement et collectivement, ce n'est pas simple ! »¹⁰⁹

Les termes de « créativité », de « coproduction » et la métaphore de la « chaîne » nous permettent d'établir un rapprochement entre le discours participatif et ce que le philosophe Jean-François de Raymond caractérise d'« œuvre ouverte ». Le philosophe ayant analysé l'action culturelle en France appréhende la contrainte d'improvisation avec laquelle les participants ont eu à composer.

Dans « l'œuvre ouverte », les possibilités sont plus ou moins programmées par les concepteurs. Les participants suivent les indications ou improvisent dans les limites qui sont fixées par les concepteurs. Malgré la faible marge de manœuvre, le participant est censé passer d'interprétant à « co-créateur » alors qu'il est seulement un « activateur » pour le philosophe Jean-François de Raymond dans le cas de « l'œuvre ouverte » : « *L'exécutant prolonge l'œuvre inachevée dans le projet de l'auteur qui a délibérément préservé la possibilité de profils, de structures, de déroulements différents auxquels il associe celui qui la "met en œuvre", sans lequel elle n'aurait même pas d'existence sur le papier puisque sa forme n'existe qu'en exécution. Créant le possible en l'actualisant, l'actant devient co-créateur ; ne se contentant plus d'interpréter une situation élaborée par un autre, il détient la responsabilité du devenir de l'œuvre.* »¹¹⁰ « L'œuvre ouverte » est présentée comme pouvant être reconstituée par l'intervention du participant sur elle, celui qui agit prenant la responsabilité de son devenir, même si le propos initial ne provient pas de lui.

Philosophe ayant analysé l'action culturelle en France, Jean-François de Raymond mène des travaux sur l'improvisation dans les arts du théâtre et de la musique appréhende le rôle de « co-créateur », plus particulièrement à partir du degré d'ouverture dans les dispositifs laissés aux participants : « *Pratiquer l'œuvre ouverte et convier l'exécutant à la création suppose qu'on ait résolu les difficultés propres aux rapports d'improvisation : il est contradictoire de commander à quelqu'un d'improviser et de ne pas le laisser libre de sa matière. (...) Faite de propositions, d'incitations au partage créateur avec l'interprète et avec le spectateur, l'œuvre se prolonge toujours différemment, comme le possible initial toujours*

¹⁰⁹ Réunion de mi-parcours du dispositif de l'institution culturelle avec les concepteurs/animateurs et le directeur le 21 décembre 2012

¹¹⁰ Raymond (de) Jean-François, *L'improvisation : contribution à la philosophie de l'action*, Paris : Vrin, 1980, 231 p., p. 178

provisoire du concepteur. Ainsi les rôles du compositeur et de l'interprète se transforment-ils au bénéfice de ce dernier – les compositeurs sont de moins en moins interprètes tandis que le statut de l'interprète fait de lui un co-créateur. »¹¹¹

Nous avons constaté que les participants devaient improviser sans avoir bien saisi ce que les organisateurs attendaient d'eux. La manière de suivre la « règle du jeu » fournit en effet des indications sur l'engagement des participants : *« Les règles ne sauraient suffire à faire effectuer, à lancer l'action conformément à ce qu'elles prescrivent ; l'initiative ne commence pas dans les règles, elle est au contraire imprévue et son exigence reste incommandable – sinon pour chacun et par-devers lui. D'autre part, la règle indique une conduite mais non la manière de l'animer, le degré, le temps ni le nombre de fois – elle ne prévoit pas le cœur que l'on y met mais seulement la justesse d'exécution. »¹¹²* L'auteur pense la complexité que constituent les règles et les consignes à faire appliquer dans les dispositifs participatifs. La croyance dans la « co-construction » et « l'intelligence collective » est une tension à l'œuvre dans les dispositifs participatifs. L'improvisation est à la fois une contrainte pour les participants et un argument pour justifier leur choix de mode d'expression pour la restitution en public, comme nous le verrons dans le dernier chapitre du mémoire. Il s'agit d'abord de considérer une autre logique, contradictoire, qui pèse sur les dispositifs participatifs.

e- Le problème de l'appropriation face à des logiques d'audience

Ces repères théoriques nous fournissent des critères pour déconstruire une esthétisation dans différents domaines de la culture et de la communication. Ils nous permettent de mieux distinguer un ensemble de procédés de stylisation. Il nous a semblé que pour les lieux d'exercice de la discussion publique, des logiques d'audience étaient à l'œuvre et conduisaient à une mise en scène de la participation et des dispositifs. Nous avons ainsi souhaité vérifier si les dispositifs participatifs étaient pensés en termes d'objectifs de fréquentation et de moyens d'évaluation.

¹¹¹ Ibid, p. 182

¹¹² Ibidem

Tout d'abord, au sein des structures, les objectifs sont très différents entre les dirigeants et les organisateurs employés. Nous l'avons vérifié auprès de la chargée de participation des *Ateliers métro citoyens* de la communauté d'agglomération :

« Ils [les participants] pourraient être quasiment les 5 à présenter le truc. Non mais pour moi ce n'est pas un problème. Ça risque d'être un problème pour mon institution parce qu'eux ils sont toujours dans le "combien il y avait de personnes à ton atelier Métro-Citoyens ?". Mais pour moi ce n'est pas le problème. »¹¹³ / « Mais n'empêche que, quand je te dis que mes directeurs ne sont jamais venus. Le seul truc qu'ils voient eux, c'est le nombre de personnes qu'il y a et ils ne voient rien d'autre. Enfin ils peuvent écouter et encore je ne suis même pas sûre qu'ils aillent cliquer sur le site Internet pour écouter la web radio. Je ne suis pas sûre du tout qu'ils aient pu lire le petit 4 pages qu'on a produit, enfin tu vois, du coup la lecture première au premier degré, elle est « mais combien de personnes ça a touché ? »¹¹⁴

L'appropriation des participants n'est donc pas au cœur des préoccupations pour les responsables. C'est un constat déjà établi par Jean Caune sur les institutions éducatives, où la dimension sensible demeure peu explorée : *« La dimension sensible de la culture demeure encore largement ignorée dans l'éducation traditionnelle, et cette carence est l'une des raisons qui maintiennent l'art en marge de la vie. »¹¹⁵* Plus particulièrement, en ce qui concerne l'éducation artistique, le savoir délivré serait majoritairement fondé sur l'évaluation de l'objet, et non sur la relation sensible à l'objet, *« par le biais réducteur de la connaissance des œuvres, quand ce n'est pas par celui de l'histoire de l'art »¹¹⁶*. Le chercheur explique que les publics de la culture en général sont plus fréquemment saisis par les professionnels de l'évaluation en indices chiffrés et en retombées économiques.

La réussite du projet est appréciée en fonction de la qualité de l'image et de la promotion, à l'instar d'un modèle médiatique fondé sur l'audience : *« Dans leurs tentatives d'échapper à l'emprise du marché, les interventions des pouvoirs publics sont aspirés dans l'espace de la célébration et de la promotion de l'image du commanditaire public »¹¹⁷*. Le

¹¹³ Réunion de préparation du dispositif avec la chargée de participation de la communauté d'agglomération, le 6 avril 2012

¹¹⁴ Entretien d'approfondissement avec la chargée de participation de la communauté d'agglomération, le 5 juillet 2012

¹¹⁵ Caune Jean, *La démocratisation culturelle. Une médiation à bout de souffle*, Grenoble : PUG, 2006, 205 p, p. 31

¹¹⁶ ibidem

¹¹⁷ ibidem

chercheur fait ainsi le constat d'une structuration de la culture administrée par la logique marchande, ce qui n'est pas sans conséquence sur l'appréhension des objets dans les pratiques culturelles : « *elle projette une logique quantitative sur un domaine qui est celui d'un rapport sensible aux objets* »¹¹⁸. Les projets culturels sont ainsi beaucoup évalués en fonction de leur utilité immédiate, au sein d'un désintérêt général de l'action culturelle pour la dimension sensible : « *les politiques de démocratisation culturelle ne sont que très rarement préoccupées d'intervenir sur les conditions d'usage et d'appropriation des phénomènes artistiques* »¹¹⁹. Il semble que pour notre objet de recherche - les lieux d'exercice de la discussion publique - ces logiques d'audience conduisent alors à une mise en scène intensifiée de la participation et de ses dispositifs.

A travers les productions écrites et les restitutions scéniques des participants, nous avons relevé une nette divergence entre des règles de la créativité en début de réalisation, une restitution orale suivant les règles de l'exposé et des productions de participants débordant les attendus. Les initiatives des participants ont montré qu'ils étaient à la recherche d'une participation qui reflétait l'identité de groupe, avec des marqueurs de la cohésion, comme par exemple le fait de bien vouloir monter sur l'estrade seulement en groupe lors de la restitution, et de partager avec l'assemblée l'enthousiasme du groupe.

Mais le participant dans cette exposition en public a été peu guidé, comme s'il était normal de venir le mettre en scène, alors que le geste engage. Le sensible en tant que mise à l'épreuve de soi et de la relation à l'institution demeure encore laissé de côté dans la participation, alors même que c'est cette dimension qui donne forme humaine à ce qu'on nomme « public », et qu'est défendue l'expression de soi dans la société comme le souligne Alain Kerlan « *la valorisation du particulier* », « *la légitimité de l'expression individuelle des personnes et de leurs émotions* »¹²⁰. A présent, nous tentons un rapprochement des conditions des dispositifs participatifs avec les procédés utilisés dans le champ théâtral afin de mieux qualifier les modes de participation encouragés par les responsables.

¹¹⁸ Caune Jean, *La démocratisation culturelle. Une médiation à bout de souffle*, Grenoble : PUG, 2006, 205 p, p. 32

¹¹⁹ Ibid, p. 31

¹²⁰ Kerlan Alain, op.cit., p. 92

3- Théâtralisation de la vie des structures culturelles et territoriales

a- Participer via les formes théâtrales

La condition de participant peut être mise à l'épreuve par l'exercice de la parole dans le débat public. Nous avons observé que les responsables des structures culturelles et territoriales recherchent des formes de participation à la discussion publique différentes. Les formes théâtrales ont particulièrement été employées par les participants dans les deux dispositifs participatifs suivis. Nous nous appuyons également sur deux vidéos de présentation mises le site Internet¹²¹ de la mairie de Grenoble, des Assises citoyennes organisées par le mairie de Grenoble les 7 et 8 novembre 2014 à la MC2 maison de la culture.

Une vidéo de présentation de la première édition des deux journées d'Assises citoyennes de la mairie de Grenoble insiste notamment sur l'utilisation de formes théâtrales pour les restitutions réalisées par des comédiens :

*« Le premier acte des Assises citoyennes s'est tenu les 7 et 8 novembre dernier à la MC2 de Grenoble. Avec ce premier rendez-vous, c'est un cycle d'échange qui s'ouvre avec pour objectif de réinventer la démocratie locale à Grenoble. Plusieurs assises seront ainsi organisées dans les années à venir pour co-construire et évaluer avec les habitants les outils concrets d'une démocratie renouvelée. Ce premier temps d'échange a été l'occasion de réfléchir aux pratiques de participation citoyenne, de préfigurer ce que seront les conseils citoyens indépendants et de lancer la réflexion sur d'autres outils tels que le budget participatif ou la votation citoyenne. Pour la soirée de lancement, 600 personnes étaient présentes pour participer au théâtre-forum animé par la compagnie Petits pas pour l'homme. Le but de la soirée était de **questionner nos pratiques aux travers de saynètes jouées par des comédiens** pour mieux construire la participation citoyenne grenobloise. Trois saynètes ont **permis de faire réagir le public** sur les difficultés à se*

¹²¹ <http://www.grenoble.fr/93-assises-citoyennes.htm>, consulté le 18 juin 2015

faire entendre dans ses préoccupations quotidiennes, la légitimité des habitants pour financer des projets citoyens et les difficultés liées aux pratiques d'interpellation. »¹²²

Les structures territoriales et culturelles sollicitent de plus en plus des comédiens et des animateurs pour mettre en scène les réflexions des participants. Une diversification des formes de participation avec la création collective sous-tend la croyance d'une plus grande implication subjective des participants. Des modes d'expression fondés sur les formes théâtrales et artistiques feraient changer la perception de la participation. Des interventions de théâtre sont ainsi sollicitées par des entreprises et des collectivités publiques pour résoudre des problèmes de communication. Nous abordons cet aspect afin de montrer que la croyance dans les formes théâtrales pour viser une meilleure intercompréhension dépasse la seule programmation d'ateliers de théâtre pour des comédiens amateurs.

b- Des ateliers de théâtres dans les organisations

Sur le plan du contexte de la diffusion des formes théâtrales dans d'autres secteurs professionnels, le directeur du Créarc expliquait que la demande sociale et politique de faire entrer les formes théâtrales dans différents lieux publics s'était institutionnalisée depuis les années 80. L'association est depuis régulièrement sollicitée par des structures associatives et publiques travaillant avec des publics afin de produire en commun des réflexions sur les conditions de travail à travers les formes théâtrales. L'association collabore notamment avec le ministère de l'Education Nationale pour intervenir dans les écoles, collèges, lycées, crèches, hôpitaux, etc. Le domaine psychiatrique ainsi que le travail social, avec le Codase¹²³ qui s'occupe de jeunes en foyers en difficulté avec leur famille, sollicitent l'intervention de l'association pour intégrer la pratique théâtrale dans des ateliers avec les jeunes. Le Créarc reçoit également des demandes pour former du personnel. Les thèmes abordés sont souvent des thèmes de société :

¹²² Présentation en ligne <http://www.grenoble.fr/93-assises-citoyennes.htm>, consulté le 21 juin 2015

¹²³ Comité Dauphinois d'Action Socio-Educative

« Et on travaille aussi avec des associations, par exemple des associations d'immigrés, des associations de résistants, des musées. Donc là, nous avons travaillé avec eux, avec des historiens, voilà. Bon, c'est un peu la spécificité aussi du Créarc : c'est de **travailler d'une manière très régulière avec les partenaires sociaux** et d'une manière transversale, en croisant les compétences et les qualifications. »¹²⁴

Le contexte d'une demande sociale qui s'est institutionnalisée progressivement depuis les années 80 est à noter pour montrer que l'intérêt des responsables dans les entreprises et les collectivités de débattre via des formes théâtrales n'est pas nouveau. C'est pourquoi nous avons contacté le Créarc, afin de recueillir les observations du directeur sur des changements socio-culturels qu'il a observés depuis sa création en 1972 :

« Et il y a eu une période je dirais très exceptionnelle qui est la période 1972-1980, où c'est une époque de bouillonnement social et culturel qui suit la grande rupture de 1968, et il y a une modification très importante des comportements culturels (...).Après, avec les années 80, les choses se sont peut-être **un petit peu plus institutionnalisées** progressivement, en particulier avec l'arrivée de la gauche au pouvoir. **C'est la période où l'éducation, les ministères de l'Éducation et de la Culture formalisent leurs relations.** Il y a eu une période un peu de creux dans les années 90, mais pour autant la commande sociale si on peut dire, la demande sociale, était toujours là. Mais c'était moins spectaculaire que dans les années 70. C'est un travail de fond, un travail je dirais dans la discrétion, presque l'anonymat, sur le lieu même, ça débordait puisqu'on faisait des représentations publiques. Et puis, à partir des années 2000, il y a à nouveau de grandes commandes. »¹²⁵

Le soutien aux différentes structures s'effectue toujours sur des problèmes liés à la vie dans la ville et au problème du « vivre-ensemble ». Le citoyen est mis au centre du problème abordé. L'usager du territoire est considéré comme étant « acteur », c'est-à-dire comme pouvant trouver des réponses au sein de son quartier et agir dans la ville pour améliorer son cadre de vie. La forme théâtrale est envisagée par les professionnels comme permettant de mieux faire mieux prendre en considération des paroles divergentes. Le directeur du théâtre Créarc relève ainsi un caractère « démocratique » de l'atelier théâtral et une dynamique processuelle :

¹²⁴ Entretien réalisé avec le directeur du Créarc à Grenoble, le 14 janvier 2014

¹²⁵ Entretien réalisé avec le directeur du Créarc à Grenoble, le 14 janvier 2014

« C'est un espace de réflexion des individus, des participants et de la société. Et la réflexion presque au sens du miroir : c'est-à-dire que surgissent des images dans un miroir, et ça nous permet de les reconnaître, et donc ensuite, de travailler sur elles. **Ce processus** fait que les personnes, les participants, sont dans une démarche de construction de leur parole. Et donc du même coup, de prise de conscience d'eux-mêmes par rapport à la parole qu'ils élaborent, et de la place qu'ils occupent dans la société, **des valeurs** qui la structurent et qui les structurent. Et ils sont en dialogue avec les autres, ils ne sont pas seuls, ils confrontent leur parole à celle des autres, et en ce sens, **il y a un véritable apprentissage de ce que l'on peut appeler le dialogue citoyen**. Ensuite, ils élaborent un langage, un produit, un spectacle, un scénario qu'ils vont communiquer à d'autres. Et ils font **l'apprentissage du compromis et de la synthèse** : c'est-à-dire « je dois intégrer la parole de l'autre ». Il n'y a pas une seule vérité, il y a une vérité qui se dégage d'une pluralité, de comment on fait en sorte de prendre en compte cet ensemble. En sachant que les différents personnages d'un scénario peuvent exprimer des vérités partielles dont le scénario va être la vérité complète. Donc on peut dire qu'à l'intérieur de cette cellule que constitue l'atelier, il y a un véritable apprentissage de la démocratie. Ce n'est pas une formation formelle réflexive à la démocratie, mais c'est une formation implicite au déroulement : on s'écoute et on se transforme, et on transforme sa parole. »¹²⁶

Ce discours indique que le caractère démocratique est un argument des professionnels pour la mise en place d'ateliers sur les formes théâtrales. Il situe l'intérêt des professionnels de la participation pour ces formes singulières dans une perspective plus large que le domaine du débat public des ateliers citoyens.

c- La mise en forme théâtrale

Les formes théâtrales sont ici envisagées par les professionnels comme ayant des effets émancipateurs sur les participants, avec une réflexion sur le dépassement des représentations des hiérarchies sociales. L'atelier théâtral est alors perçu comme un lieu d'« apprentissage de la démocratie », le spectacle devient plus un prétexte à générer des prises de conscience sur la condition d'usager du territoire. L'atelier théâtral est dans ce cas envisagé comme un acte performatif. La chercheuse en art du spectacle Josette Féral

¹²⁶ Ibidem

explique la différence entre performativité et théâtralité. La première notion correspond à la transformation induite par l'action scénique, la seconde à sa saisie : « *Dans la théâtralité, il s'agit de reconnaître l'altérité de l'autre saisi par le regard du spectateur ; dans la performativité, le spectateur est absorbé dans l'action, il est dans la présence absolue à l'événement, espace et temps compris. C'est là la différence fondamentale. Cette performativité a besoin de l'autre pour se dire.* »¹²⁷

La mise en forme – « théâtrale » - nous est utile pour une réflexion sur la nature des enjeux de participation du point de vue communicationnel, suivant la pensée de Jean Caune : « *Mais il y a plus qu'une restitution, dans la mesure où l'imaginaire des comédiens a su trouver le mode de production artistique et les moyens scéniques pour rendre compte, non seulement de leur enquête, mais aussi de leur point de vue collectif. (...) L'expression des préoccupations vécues quotidiennement et leur mise en forme peut ainsi favoriser le dialogue au sein de la collectivité.* »¹²⁸ Il s'agit de définir en quoi la mise en forme créative et théâtrale d'une parole collective contribue à l'émergence de positionnements sur un problème public, avec un questionnement des « places » de chacun dans la collectivité. Il s'agit pour nous de définir le rôle de conditions théâtrales sur la participation en caractérisant l'engagement des participants.

Les formes théâtrales permettent selon le directeur du théâtre Créarc de questionner l'ambition de construire une « parole commune » :

*« Moi je pense que c'est à la fois en tant que **processus de travail collectif**, c'est un **apprentissage de la démocratie** parce qu'on travaille en relation avec les autres, on partage sa parole avec eux et on élabore une **parole commune**. En essayant de faire en sorte qu'elle intègre chacun : c'est-à-dire que personne ne doit être rejeté. C'est une pratique intégratrice, et c'est une pratique de la synthèse et de la métamorphose, puisque le point de départ va se transformer au fur et à mesure du processus, pour arriver à un résultat qui est toujours très différent du point de départ. (...) Donc en ce sens, là on aborde la deuxième dimension, concernant **la formation du citoyen**, c'est qu'à travers ce processus, le participant fait l'expérience de la création et de **l'élaboration d'une réponse à une situation déterminée**. Et ce processus, quels que soient les problèmes, les terrains*

¹²⁷ Féral Josette, « De l'événement au réel extrême. L'esthétique du choc, in Helbo André, *Performance et savoirs*, Bruxelles : De Boeck, 2011, pp. 37-52, p. 43

¹²⁸ Caune Jean, *Esthétique de l'animation culturelle*, Grenoble : Publication de l'Université des langues et lettres, 1981, p. 140

*sur lesquels on est, les problèmes qu'on affronte etc., c'est un processus que l'on retrouve : c'est-à-dire la capacité à écouter, et à voir comment on peut **intégrer le point de vue de l'autre à l'intérieur du processus d'invention et de solution.** »¹²⁹*

Tout d'abord, il y a la question de l'élaboration d'un propos qui est commun, c'est-à-dire partagé par l'ensemble des participants. Cette élaboration collective nécessite selon le directeur la prise en considération et l'intégration du point de vue de tous les participants. Ensuite, il y a la capacité à trouver des solutions en ayant connaissance des effets du « dire »¹³⁰, à l'échelle de la collectivité. Les conséquences n'étant généralement pas immédiatement saisissables, les ateliers en groupe sont un lieu d'exercice de l'argumentation. Ce point de vue établit la possibilité d'une meilleure compréhension des usagers sur les problèmes qu'ils rencontrent dans leur situation d'administré ou d'usager par le biais des formes théâtrales. Un point mis en avant est l'importance de l'écoute et de l'intégration dans un processus que cet acteur professionnel nomme la « citoyennisation », et que nous associons à un idéal de l'intercompréhension. Ces déclarations indiquent que les acteurs professionnels établissent un lien de cause à effet évident entre l'engagement par des formes théâtrales et la réalisation d'une intercompréhension entre les participants. Une évidence consiste à penser que l'intercompréhension est meilleure lorsque l'expression n'est pas réduite à un discours verbal « ex-cathedra », c'est-à-dire avec trop de solennité et manifestant une volonté d'autorité. A la dernière partie du mémoire, nous verrons par les résultats de quelle manière la création collective favorise un positionnement de participant.

Une participante du dispositif de l'*Atelier métro citoyens* a d'ailleurs proposé, lors de l'entretien de retour d'expérience, que la participation au débat public soit rendue obligatoire, en étant indemnisée de manière fiscale :

« Je me dis des fois que si elle nous consultait plus souvent, qu'elle faisait des votes ou qu'elle organisait des réunions un peu plus simples, ça serait peut-être plus... Alors il y avait une idée que

¹²⁹ Entretien réalisé avec le directeur du Créarc à Grenoble, le 14 janvier 2014

¹³⁰ Bourdieu Pierre, *Ce que parler veut dire : l'économie des échanges linguistiques*, Paris : Fayard, 1982, 244 p., pp. 59-60 : « Relation de communication entre un émetteur et un récepteur, fondée sur le chiffrement et le déchiffrement, donc sur la mise en œuvre d'un code, ou d'une compétence génératrice, l'échange linguistique est aussi un échange économique, qui s'établit dans un certain rapport de forces symbolique entre un producteur, pourvu d'un certain capital linguistique, et un consommateur (ou un marché), et qui est propre à procurer un certain profit matériel ou symbolique. Autrement dit, les discours ne sont pas seulement (ou seulement par exception) des signes destinés à être compris, déchiffrés ; ce sont aussi des signes de richesse destinés à être évalués, appréciés et des signes d'autorité, destinés à être crus et obéis. »

j'avais avant, c'était toutes ces consultations, qu'elles soient obligatoires, avec une remise sur les impôts ou fonciers, locaux, voilà, en fonction des réunions auxquelles on va. D'abord les gens ils ne pourront pas dire « je n'ai pas été informé », et puis ça les obligerait à écouter des choses et puis finalement, se rendre compte que l'avis compte. Alors je sais, c'est contraire au droit qu'ils ont, à la liberté, mais... »¹³¹

Rendre obligatoire des ateliers citoyens en échange d'une indemnisation financière est ce que le philosophe Alain Badiou a envisagé pour le théâtre, même s'il précise que c'est plus une utopie : « *De même qu'on a rendu obligatoire l'instruction publique ! (...) Obliger les gens à aller au théâtre, en utilisant, comme il se doit, un mélange gradué de récompenses et de punitions. Par exemple, ceux qui iraient comme il convient au théâtre paieraient moins d'impôts.* »¹³² Ces remarques font ressortir à quel point l'activité de participant - avec un parallèle possible à l'activité de spectateur au théâtre, suivant la conception politique du théâtre du chercheur en histoire et esthétique Olivier Neveux pour atteindre une « *émancipation intellectuelle* »¹³³ - est définie comme étant un effort. Le lien entre démarche citoyenne et reconnaissance pour les participants est ressorti sous différents aspects, que nous développerons tout au long du mémoire. Il s'agit d'identifier les procédés utilisés par les participants pour rendre visible de manière collective leur statut, qui est instable. Les participants souhaitent être reconnus pour ce qu'ils sont en tant que sujet individuel « capable », c'est-à-dire produisant un « effort » pour participer et « s'assembler », et en même temps ils souhaitent mettre à l'épreuve leurs compétences personnelles d'expression et d'interaction face à une assemblée.

d- Prendre la parole via des formes théâtrales

Afin de déconstruire les croyances autour de l'« intercompréhension », il semblait nécessaire d'articuler les théories sur l'activité et le champ des pratiques du théâtre où la question de l'émancipation du citoyen est présente. Selon le philosophe Jacques Rancière,

¹³¹ Entretien avec une participante du dispositif de la communauté d'agglomération réalisé le 11 juillet 2012

¹³² Badiou Alain avec Nicolas Truong, *Éloge du théâtre*, Paris : Flammarion, 2013, 93 p, p. 83

¹³³ Neveu Olivier, *Politiques du spectateur : les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris : La Découverte, 2013, 275 p., p. 208

avec l'utilisation de formes théâtrales le participant est mis en position d'être un acteur, un « artisan » qui doit faire avec des lois, des normes et des habitudes au sein d'une arène citoyenne, c'est-à-dire en présence et dans une confrontation avec des institutions publiques : « *Ce régime esthétique de la politique est proprement celui de la démocratie, le régime de l'assemblée des artisans, des lois écrites intangibles et de l'institution théâtrale.* »¹³⁴

A sa suite, le philosophe Alain Badiou parle de « théâtralité politique » : « *Il y a une théâtralité politique, ou une politique de la théâtralité, qui se combine autour de cette figure du rassemblement. (...) La théâtralité de la politique est une évidence : il y a donc un lien organique du théâtre et de la politique, d'autant plus fort que le théâtre est une institution publique et que l'Etat se mêle toujours de la situation du théâtre.* »¹³⁵ Théâtre et politique convergent donc pour ces auteurs à travers un lieu « organique » (la « scène »), dans un rassemblement civique (l'assemblée) et sous un régime d'expression citoyenne (le participatif) à cadrer (la théâtralité). La figure du rassemblement collectif devient ici signifiante au sens politique.

La condition de participant se crée par la pratique du dispositif, par les formes qu'il autorise ou pas. Les études théâtrales, ici plus particulièrement le chercheur en théâtre Marco De Marinis, aident à définir la performativité des dispositifs participatifs : « *un aspect performatif décisif des phénomènes théâtraux consiste dans le fait suivant : ces phénomènes permettent d'activer toujours (outre le point de vue du spectateur) le point de vue de l'acteur, ou plus justement, du performeur/perfomer.* »¹³⁶ Dans les cas de participation étudiés, nous ne sommes pas face à une représentation théâtrale (une œuvre) mais les procédés utilisés pour l'expression en public sont théâtraux, revêtant un aspect performatif.

La forme théâtrale est signifiante en ce qu'elle renseigne sur l'engagement corporel des participants, notamment par le biais de la gestion de la distance et de la proximité. Jacques Rancière fait ainsi référence à un « paradigme théâtral de la présence » : « *la politique se joue là comme rapport de la scène et de la salle, signification du corps de*

¹³⁴ Rancière Jacques, *Le partage du sensible*, Paris : La fabrique-Editions, 2000, 74 p, p. 15

¹³⁵ Badiou Alain avec Nicolas Truong, *Éloge du théâtre*, Paris : Flammarion, 2013, 93 p, p. 77-78

¹³⁶ De Marinis Marco, « Représentation, présence, performance : pour un dialogue entre Nouvelle Théâtrologie et "Performance Studies", in Helbo André (dir.), *Performance et savoirs*, Bruxelles, De Boeck, 2011, pp. 53-63, p. 59

*l'acteur, jeux de la proximité ou de la distance. »*¹³⁷ L'engagement corporel est central en ce qu'il révèle des représentations que les participants ont sur les conduites en situation d'injonction à participer. Les participants ont une représentation de la hiérarchie à travers la gestion de l'espace d'expression, de la scène et des tours de parole. Nous analyserons en détail des tensions dramatiques au chapitre 6, avec notamment des extraits d'entretien qui montrent les raisons invoquées par les participants de s'être sentis dévalorisés à côté des élus et des experts présents lors de leur restitution en public.

En orientant l'analyse sur les formes théâtrales, notre objectif est de comprendre comment le corps inscrit des intentions particulières dans un environnement institutionnel. Il ne s'agit pas de décoder les gestes dans une logique de système de signes, dont Jean Caune souligne les limites, avec une exclusion de l'historicité et du contexte d'énonciation : *« L'analyse du geste pose un réel problème épistémologique sur le plan sémiotique. En effet, lorsque le sujet s'exprime par geste – dans la vie quotidienne ou sur la scène -, il est l'objet d'un dédoublement. Son acte expressif lui appartient : il est sujet de l'énonciation ; en même temps, il est sujet de l'énoncé : le sujet désigné de son geste. Les limites de la représentation gestuelle proviennent de ce recouvrement du sujet de l'énonciation et du sujet de l'énoncé. Cette donnée structurelle empêche de concevoir un système sémiotique autonome pour l'expression corporelle. »*¹³⁸ En revanche, l'engagement corporel témoigne d'une démarche particulière dès lors qu'ici le résultat n'a pas de visée artistique mais culturelle (le lien social par exemple). Les auteurs éclairent ainsi les enjeux politiques de la participation mis en œuvre par les dispositifs participatifs des institutions culturelles et territoriales et la teneur en théâtralité réservée à ces dispositifs. Cette théâtralité s'exerce sous des modalités sensibles de la participation.

¹³⁷ Rancière Jacques, *Le partage du sensible*, Paris : La fabrique-Editions, 2000, 75 p., p. 22

¹³⁸ Caune Jean, *Esthétique de la communication*, Paris : PUF, 1997, 128 p, p. 65

4- Dimensions sensibles de la participation

a- La dimension visuelle

La théâtralité des dispositifs intègre l'importance de la gestualité. L'animation théâtrale consiste à insérer les formes d'expression dans la construction de l'expérience pour favoriser l'émergence d'un sens de la relation culturelle et artistique du public. Jean Caune - citant un directeur de maison de la culture - souligne la gestion des formes de communication « sensibles » pour l'animation théâtrale, dont le rôle pédagogique est un des objectifs poursuivis : *« Si l'animation emprunte ses supports aux techniques de représentation, c'est parce qu'ainsi "elle obtient une audience beaucoup plus large et que son efficacité est plus sensible lorsqu'elle ne se présente pas comme telle mais lorsqu'elle revêt, au moins à l'origine, une certaine forme de "spectacle" : lecture, montage audio-visuel, exécution musicale, etc., donc quand elle fait appel à la création". Il est certain que la forme attractive d'un acte d'animation sert de catalyseur et nourrit la relation qui s'établit dans l'intervention. »*¹³⁹ Le chercheur indique l'influence des formes d'animation sur l'attention du public. La forme théâtrale nourrit la relation qui s'établit dans l'intervention. L'expression théâtralisée interpelle directement les participants sur leur « activité ». Ce type de forme dans l'animation ne place pas le spectateur seulement dans un rapport de jugement du beau. Jean Caune précise que sous cette forme « spectaculaire » réside néanmoins l'écueil de placer le participant dans une position de consommateur-spectateur. Les formes visuelles sont dès lors utilisées pour mieux capter l'attention.

Des directeurs de structures déplorent l'abondance de formes visuelles dans la médiation et dans la participation. Un directeur de centre d'art participant au dispositif *Rencontres-i* du théâtre l'Hexagone, déplore un impératif de visibilité auquel les institutions culturelles participent :

¹³⁹ Caune Jean, *Esthétique de l'animation culturelle*, Grenoble : Publication de l'Université des langues et lettres, 1981, pp. 101-102

*« Mais je ne comprends pas cette **obligation de tout mettre en scène**. On peut trouver une forme de rendu qui ne soit pas forcément théâtral. Ce n'est pas parce qu'on travaille avec l'Hexagone qu'il faut que ça soit forcément théâtral quoi. Ça peut prendre une autre forme. Après, je ne sais pas quelle autre forme, je n'ai pas d'autres solutions toutes faites. Ça peut juste passer par un objet en fait. C'est trouver l'objet qui résume les réflexions et les idées des gens. Une série d'objets ou des choses comme ça. »¹⁴⁰*

Pour répondre à l'objectif de produire des formes qui soient visuelles, la parole verbale et la forme explicative sont moins mises en avant par les structures. Réduisant la place pour l'argumentation verbale dans les discussions en public, la mise en avant des formes visuelles témoigne d'une volonté de sortir d'un schéma de communication asymétrique expert/profane, sachant/apprenant. Dans ce contexte où les institutions culturelles et territoriales sont à la recherche de renouvellement dans les formes de participation des usagers du territoire, nous avons souhaité éprouver la mobilisation des formes du spectacle vivant dans des dispositifs participatifs. Les dispositifs structurent un type d'engagement visuel en public pour montrer une « création collective » visible dans leur enceinte.

b- La dimension de création collective

Dans les projets participatifs, l'enjeu de la diversification des formes d'expression est moins d'aboutir à une production esthétique qu'à une création collective. D'après les observations de Jean Caune, le processus de création collective est un lieu d'épreuve pour se situer en tant que participant. A travers l'utilisation des formes créatives se révèlent des intentions et des intérêts divergents et contradictoires avec ceux de l'institution : *« L'activité qui s'empare d'un processus de création pour déboucher sur une expression collective est sans aucun doute un moment de rencontre et de relation ; le travail sur les formes expressives permet à chacun des participants de se situer autrement, de "voir" autrement les*

¹⁴⁰ Entretien réalisé avec le directeur du Centre d'art contemporain de la Bastille à Grenoble, le 1^{er} mars 2013

*autres ; la pratique collective des moyens artistiques représente une appropriation d'un outil, jusqu'ici étranger et réservé à d'autres »*¹⁴¹.

La dimension de création collective fait interroger les hiérarchies dans la discussion en public. Jacques Rancière parle d'un régime politique devenu esthétique, marqué par des signes « *d'indétermination des identités, de délégitimation des positions de parole, de dérégulation des partages de l'espace et du temps.* »¹⁴² Le problème est que, si le dispositif participatif fait une indifférenciation entre les compétences des individus, il n'invite pas particulièrement à prendre en charge la question de la forme de l'expérience et de ses effets sur les participants : « *l'égalité de tous les sujets, c'est la négation de tout rapport de nécessité entre une forme et un contenu déterminés* »¹⁴³. Or, il est possible que cette indifférenciation puisse potentiellement offrir un espace aux individus pour faire valoir leurs compétences.

Le directeur du théâtre Créarc confirme l'idée que l'expression théâtrale aide à mieux se situer en tant que citoyen, en particulier en ce qui concerne la définition de valeurs morales dans la société. Les formes théâtrales aideraient ainsi à se positionner en tant que sujet, en faisant prendre conscience de « l'expérience commune » dans une « collectivité » :

*« Les formes théâtrales amènent les participants à se voir sous un jour différent. Parce que quand quelqu'un joue un personnage, il est mis en jeu physiquement, émotionnellement, etc. Et on ne le voit plus de la même manière. Ensuite, je pense qu'à travers le processus qui est suivi, il y a une sorte de culture du groupe qui se construit, à travers l'expérience commune qui est vécue. Et cette culture du groupe fait lien entre les participants et elle fait lien aussi dans l'histoire du groupe, et dans l'histoire de chacun. Parce que les gens arrivent avec leur histoire, donc ils déposent d'une certaine manière leur histoire et ensuite ils vont repartir avec ce qu'ils ont vécu dans ce groupe au cours de cette aventure théâtrale et ils vont le transporter ailleurs. Et tout ce qui est appris là est d'une manière ou d'une autre va se réinvestir dans les pratiques professionnelles, les groupes humains, la famille, etc., sans que nous nous puissions le prévoir, sans que les participants eux-mêmes puissent le prévoir. »*¹⁴⁴

¹⁴¹ Caune Jean, *Esthétique de l'animation culturelle*, Grenoble : Publication de l'Université des langues et lettres, 1981, p. 145

¹⁴² Rancière Jacques, *Le partage du sensible*, Paris : La fabrique-Éditions, 2000, 75 p, p. 15

¹⁴³ Ibid, p. 17

¹⁴⁴ Entretien avec le directeur du Créarc à Grenoble, le 14 janvier 2014, voir annexes

La question de la « création collective » reste délicate à poser et ne peut nous laisser croire à une meilleure « intercompréhension ». Les collectivités territoriales et culturelles se donnent pour objectif de faire participer les usagers du territoire en donnant la parole aux habitants « *afin qu'ils exposent leurs désirs, leurs besoins, leurs problèmes, leurs mécontentements face au cadre de vie qui leur est octroyé, cette "prise de parole" devant aller jusqu'à proposer des solutions* »¹⁴⁵ comme le souligne Jean Caune, dans l'animation culturelle. C'est en mettant en évidence les confusions entre visée sociale et visée d'esthétisation que nous nous proposons de mettre à l'épreuve la croyance en une libération de la parole qui peut être véhiculée, lorsque notamment sont utilisées des formes théâtrales et artistiques pour faire participer. Comme le montre Alain Kerlan, les exemples sont nombreux, avec l'existence « *des ateliers d'écriture pour briser l'enfermement de la maladie et de l'exclusion sociale et économique ; des pratiques théâtrales et chorégraphiques pour porter à la scène la mal des banlieues sinistrées, les mémoires oubliées ; des luttes ouvrières empruntant les voix et les corps de l'expression dramatiques* »¹⁴⁶.

Des projets menés par des responsables de l'action culturelle et de la planification urbaine dans le milieu des années 70 avaient mis en évidence, selon Jean Caune, les difficultés de la participation des habitants à la création collective. Un exemple de création collective sur la classe ouvrière¹⁴⁷, construite à partir d'une enquête sur des lieux « des luttes ouvrières », a permis au chercheur d'observer qu'utiliser des « *formes simples, inventives et théâtralisées* » fait « *dévoiler l'enjeu de ces luttes, dégager la place qu'y tiennent les comportements et les imaginaires* »¹⁴⁸. La représentation théâtrale est alors utilisée comme un moyen de faire émerger l'« identité particulière » d'un groupe social : « *Ce qui caractérise ce type d'intervention c'est qu'elle permet, en acte, d'interpeler les pouvoirs de décision. La "prise de parole" devient un moment qui s'inscrit dans une chaîne : le vécu quotidien, la formulation des désirs avec des moyens appropriés, la mise en circulation dans la cité de cette parole. La question de l'efficacité de cette parole en appelle pourtant une autre : par*

¹⁴⁵ Ibidem

¹⁴⁶ Kerlan Alain, « L'art pour éduquer. La dimension esthétique dans le projet de formation postmoderne », *Education et sociétés*, 2007/1 n°19, pp. 83-97, p. 87-88

¹⁴⁷ L'exemple cité est le Théâtre de l'Aquarium qui a produit *La jeune lune tient la vieille lune toute une nuit dans ses bras*, in *Esthétique de l'animation culturelle*, p. 139

¹⁴⁸ Caune Jean, *Esthétique de l'animation culturelle*, Grenoble : Publication de l'Université des langues et lettres, 1981, p. 139

quels moyens peut-elle s'effectuer ? »¹⁴⁹. Le chercheur nous permet de ne pas amalgamer l'intention avec l'acte d'interpellation.

En effet, les participants suivis pour la présente recherche ont pu satisfaire des exigences personnelles, comme de mettre à l'épreuve leur capacité d'expression en public et de s'assembler collectivement pour donner plus de poids à leur intervention sur scène. L'intention d'éprouver des capacités individuelles est différente de la volonté d'exercer une influence sur des décisions. Dans les deux cas étudiés, la mise à l'épreuve des capacités individuelles à restituer une « parole collective » sur scène a été formulée par chaque participant. En revanche, en n'étant pas verbalisée dans les entretiens, la volonté d'agir sur la décision n'est pas ressortie comme étant une modalité de la participation.

Nous avons vérifié que les formes théâtrales dans une restitution modifiaient la perception des participants dans leurs capacités à agir sur le cours des événements, comme nous le détaillerons dans notre dernière partie. En s'adressant à la créativité de chacun, le recours à des formes créatives dans des dispositifs participatifs permet de fédérer un public cible autour de la programmation annuelle des structures.

c- La dimension expressive

Introduire les pratiques de participation dans notre recherche, c'est tenter de s'affranchir de l'objet-signe et de dépasser la notion de « forme » comme représentation ou illustration de l'existant. Il s'agit de rendre compte de ce qui est produit comme manière de s'engager dans le monde. Pour ce faire, nous continuons de mobiliser les travaux de Jean Caune sur l'animation théâtrale, et nous complétons avec les travaux de Laurence Monnoyer-Smith sur les « forums hybrides »¹⁵⁰ de débat public.

¹⁴⁹ Caune Jean *Esthétique de l'animation culturelle*, Grenoble : Publication de l'Université des langues et lettres, 1981, p. 141

¹⁵⁰ Monnoyer-Smith Laurence, Monnoyer-Smith Laurence, *Les voies de l'expression citoyenne dans les sociétés modernes. Formes et contraintes des dispositifs du débat public*, Mémoire d'habilitation à diriger des recherches en sciences de l'information et de la communication, sous la direction de Robert Boure, Université de technologie de Compiègne, novembre 2007, 193 p, p. 19

L'esthétique théâtrale a mis en évidence la capacité productrice de la gestualité dans le processus de création théâtrale, comme en témoigne Jean Caune : « *Ainsi les pratiques de la gestualité (théâtre, danse) peuvent recevoir un sens sans passer par le primat du discours verbal ; elles ont valeur de communication, sans être pour autant redondantes par rapport à l'idée ou au mot. Elles signifient dans l'action et la relation qu'elles développent.* »¹⁵¹ Prendre en compte la gestualité, saisir comment cette gestualité est mise au service d'un engagement sur la scène de débat, c'est se positionner en faveur d'une participation incarnée des individus.

Selon le chercheur, l'une des faiblesses des politiques d'animation culturelle françaises est d'avoir beaucoup valorisé le statut de l'objet et son contenu à travers des techniques d'animation centrées sur la connaissance du produit, au détriment d'un travail sur l'appropriation des publics. Des techniques qui ressemblent plus à un commentaire de sens au sujet de la représentation ou de la manifestation, en ne donnant pas un éclaircissement du processus de création de l'objet, ou de la rencontre. En faisant un commentaire de sens sur l'objet, l'animation pour la représentation théâtrale s'intéresse au plan du contenu, et peu à celui de l'expression.

En laissant de côté des qualités sensibles propres à l'expérience de chacun, ces techniques reviennent à nier la dynamique créatrice liée à la forme de l'expression. Il existe une différence de nature entre la démarche de rechercher un chemin d'interprétation vers l'objet et le fait de « plaquer » un commentaire sur un contenu : le public des spectacles n'est pas impliqué de la même manière. La gestualité dans l'animation théâtrale actualise et inscrit par le visible un discours sur la participation, tout comme elle actualise également un contexte. La mise en mouvement des participants, par le corps, par le jeu de rôles, ou par l'écriture, renvoie à une dimension sensible. La participation concerne les conditions d'expression du participant : son analyse nécessite de prendre en compte des indices à la fois sensibles et matériels. L'expérience sensible de la culture ne peut se restreindre à du seul commentaire, explique Jean Caune : « *le commentaire – le méta-langage – de l'œuvre ne peut ni formaliser ni traduire l'expression artistique* »¹⁵². La forme dans sa dimension

¹⁵¹ Caune Jean, *Esthétique de l'animation culturelle*, Grenoble : Publication de l'Université des langues et lettres, 1981, pp. 100-101

¹⁵² Ibid p. 97

esthétique contemporaine n'est pas un simple effet de surface, elle est un principe agissant qui relie de manière dynamique « *à travers des signes, des objets, des objets, des formes, des gestes* »¹⁵³. C'est pourquoi nous envisageons ici la participation comme une mise à l'épreuve de capacités d'expression et de compréhension.

d- La dimension de créativité

Le renouvellement des formes de participation intervient avec une volonté des structures d'atteindre l'intercompréhension. L'objectif est de mobiliser la « créativité » des participants. Pour ce faire, nous prenons appui sur les recherches de Laurence Monnoyer-Smith. Inspirée de la notion de « créativité intégrée » de Joas, la chercheuse en communication politique a repris la notion d' « agir créatif » pour des procédures dans les situations délibératives de débat public. La chercheuse part du constat selon lequel les approches actuelles du débat public sont fondées sur un modèle délibératif se limitant à une « situation langagière idéale », qui défend « *un échange argumentatif rationnel et égalitaire dans un cadre formel* »¹⁵⁴. Celle-ci relève un formalisme des modèles théoriques de la délibération, trop procédurale à son goût, en étant établie sur la référence de l'action rationnelle langagière.

En étant fondées sur l'argumentation verbales, les procédures reprises dans les théories excluent une partie de la population n'en maîtrisant pas les codes. Elle s'intéresse particulièrement à la prise en compte de certains types d'interactions langagières (les émotions par exemple) et l'imposition d'un registre (celui de l'*ethos*), et propose une synthèse sur l'état des pratiques d'expression dans les délibérations. Cette dernière note l'effet de réduire la compétence citoyenne à un type de prise de parole où la discussion rationnelle demeure la modalité d'expression privilégiée. La prise en compte de ces problèmes est intéressante comme nous le verrons ultérieurement, néanmoins l'analyse des

¹⁵³ Bourriaud Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Paris : Les presses du réel, 2001, p. 21

¹⁵⁴ « Etre créatif sous la contrainte. Une analyse des formes nouvelles de la délibération publique. Le cas DUCSAI », *Politix*, n° 75, 2006/3, pp. 75-101, p. 95

dispositifs participatifs dépasse les aspects tant éthiques que formalistes pour saisir les contraintes d'injonctions à la créativité des concepteurs.

Il convient simplement de retenir ici que c'est la catégorie de la population disposant déjà des formes symboliques et/ou réelles du pouvoir qui est favorisée, disqualifiant ainsi ceux qui n'ont pas les codes : « *Limiter la créativité individuelle à l'expression langagière revient à mépriser toutes les formes d'expression symboliques, qu'elles soient artistiques ou narratives, qui produisent des référentiels normatifs aussi sûrement qu'un discours en réunion publique. Ainsi conçue, la délibération ne peut pas rendre compte d'un engagement plus physique, d'ordre militant, produisant également du symbole politique susceptible d'être mobilisé par les acteurs d'un débat.* »¹⁵⁵ Les contraintes argumentatives excluent une partie de la population, mais il reste à savoir si la population possède les moyens de produire autre chose que ce qui est attendu par les concepteurs et programmé par le dispositif.

A partir de ce constat, nous nous interrogeons sur l'appropriation des participants des procédures plus mixtes que l'exposé oral, au sein desquelles leur créativité serait mieux intégrée. Notamment les procédures qui permettent de s'exprimer par voie de dessins, de textes et de photographies, comme les exemples observés par Laurence Monnoyer-Smith : « *la mise en œuvre de nouveaux dispositifs hybrides laissant place à la créativité artistique constituent une ouverture à des modes d'expression alternatifs et offrent à certains citoyens jusque-là inaudibles une place dans le débat public.* »¹⁵⁶ La chercheuse propose des exemples de modes d'expression: « *Concrètement, cela pourrait se traduire par exemple par l'intégration dans un débat public d'éléments plus "artistiques" (des films, une exposition photographique, une série télévisée ou encore des chansons) en tant qu'éléments argumentatifs* »¹⁵⁷. Ces procédures résultent d'un « agir créatif » qui pose problème en ce qu'il n'est pas précisé comment concevoir le rôle de modes « créatifs » dans la réalisation du débat, ni comment catégoriser la « parole » en public. Un lien est établi entre une

¹⁵⁵ Ibid, pp. 96-97

¹⁵⁶ Monnoyer-Smith Laurence, Monnoyer-Smith Laurence, *Les voies de l'expression citoyenne dans les sociétés modernes. Formes et contraintes des dispositifs du débat public* , Mémoire d'habilitation à diriger des recherches en SIC, sous la direction de Robert Boure, Université de technologie de Compiègne, novembre 2007, 193 p, p. 158

¹⁵⁷ Monnoyer-Smith Laurence, Monnoyer-Smith Laurence, *Les voies de l'expression citoyenne dans les sociétés modernes. Formes et contraintes des dispositifs du débat public* , Mémoire d'habilitation à diriger des recherches en SIC, sous la direction de Robert Boure, Université de technologie de Compiègne, novembre 2007, 193 p, p. 176

diversification des modalités du *dire* et la créativité des participants, sans spécifier la signification des énoncés pour les différentes parties prenantes des « forums hybrides »¹⁵⁸.

Les formes mises en œuvre ont une incidence sur la façon de se percevoir en tant que participant. Dans les cas où c'est l'argumentation verbale qui est la modalité d'expression, avec une absence de mixité dans les procédures, il y a une sélection du public qui peut passer inaperçue, lissant par là-même la condition de participant : « *La recherche de la "bonne délibération" conduit donc à la mise en place de procédures qui institutionnalisent certaines formes de contraintes venant peser sur les modalités de la prise de parole, rendant plus difficile une appropriation par un public varié.* »¹⁵⁹ La chercheuse établit une correspondance entre la diversité des formes, l'hétérogénéité du public et la qualité d'une délibération, qui « *dépend moins de l'étendue des garanties procédurales venant assurer son bon déroulement que de leur nature composite, qui autorise des formes d'interventions différentes.* »¹⁶⁰ Ce constat montre qu'un renouvellement des formes de « l'expression citoyenne » peut être lourd de contraintes sans pour autant garantir la confrontation d'une pluralité des opinions.

Les contraintes qui pèsent sur les procédures de délibération nous aident à repérer des indices d'une capacité des participants à innover dans les pratiques : « *une telle conceptualisation de la délibération constitue une formidable ouverture à l'imaginaire et à la créativité dont peuvent faire preuve les individus lorsqu'il s'agit de faire valoir leurs points de vue.* »¹⁶¹ S'il est évident que de vouloir mettre en jeu l'imaginaire des participants ressortit à un idéal de la participation, le sujet est remis au centre du dispositif avec un souci de faire un retour critique sur les orientations normatives des concepteurs. Dans les ateliers suivis, des concepteurs/animateurs, en faveur d'une argumentation moins « académique », ont constaté que ces modalités d'expression particulières s'accompagnent souvent d'un manque de partage et de clarification des objectifs entre les responsables en début de projet.

¹⁵⁸ Ibid, p. 19

¹⁵⁹ Monnoyer-Smith Laurence, « Etre créatif sous la contrainte. Une analyse des formes nouvelles de la délibération publique. Le cas DUCSAI », op. cit., p. 94

¹⁶⁰ Ibidem

¹⁶¹ Monnoyer-Smith Laurence, *Les voies de l'expression citoyenne dans les sociétés modernes. Formes et contraintes des dispositifs du débat public*, op. cit., p. 176

En effet, la chargée de participation de la communauté d'agglomération déplore un manque de partage des objectifs entre les élus, les chefs de service et elle-même à propos de l'évaluation des nouvelles formes participatives qu'elle met en place :

*« La seule chose qu'on m'a demandée c'est de tenir les ateliers, de les organiser : qu'il y ait un atelier une fois par mois. **Donc les éléments d'évaluation, ils sont dans la tête de chacun, ils ne sont pas partagés.** Et c'est ce vers quoi il faut qu'on aille aujourd'hui, il faut qu'on partage les éléments d'évaluation parce que je sens monter une évaluation comme je disais, uniquement sur le chiffre, le nombre de personnes présentes. »¹⁶²*

La chargée de participation du théâtre identifie également un problème de communication à ce niveau, pour faire participer différents acteurs et publics au dispositif les *Rencontres-i* :

*« Après c'est de l'ordre de l'opinion et pas des questions que tu me poses, je pense que le processus il aurait pu être très bien si on avait réussi à mieux l'organiser au départ. **C'était bien clair qu'il y avait des objectifs pas réellement partagés entre, on va dire, les 4 personnes principales qui organisaient.** Ouais, parce qu'ils ont pensé la question de l'imaginaire chacun déjà dans leur coin depuis longtemps, donc ils ont réfléchi, ils ont des idées arrêtées, et que ça s'est vachement ressenti. »¹⁶³*

Il ne s'agit pas ici pour nous de discuter la notion d' « agir créatif » mais d'identifier les conditions de la dimension théâtrale et scénique des dispositifs participatifs des institutions culturelles et d'en relever les contradictions. Les codes de la rationalité langagière ne sont pas à la portée de la majorité de la population. Avec l'exploration de formes participatives différentes, il y a un élargissement des règles communicationnelles d'échange. Il existe la possibilité pour les participants de se raconter une histoire sur la participation, avec « *des formes plus narratives comme le récit d'expérience, des figures rhétoriques comme la métaphore ou l'hyperbole, ou encore l'expression des motivations* »¹⁶⁴, que Laurence Monnoyer-Smith a observées. Cette direction implique de considérer en amont les caractéristiques matérielles ainsi que de reconnaître l'importance des motivations

¹⁶² Entretien d'approfondissement réalisé avec la chargée de participation de la communauté d'agglomération, le 5 juillet 2012

¹⁶³ Entretien d'approfondissement réalisé avec la chargée de participation du théâtre qui organise les *Rencontres de l'Imaginaire*, le 7 mars 2013

¹⁶⁴ Monnoyer-Smith Laurence, *Les voies de l'expression citoyenne dans les sociétés modernes. Formes et contraintes des dispositifs du débat public*, op. cit., p. 176

subjectives des interlocuteurs, une articulation que nous détaillerons dans notre seconde partie. En effet, l'expérience de participation fait intervenir une interprétation subjective des discours des structures organisatrices.

S'inscrivant dans cette orientation, en travaillant sur les relations entre identité et action, la chercheuse Anne-Marie Costalat-Founeau souligne la portée de la subjectivité du sujet dans sa capacité d'agir : « *d'une part, la capacité subjective (je peux) confère au sujet une capacité à agir dans le sens où il maîtrise les enjeux, les moyens et définit les objectifs ; d'autre part, une capacité normative, liée à la validation sociale, entraîne des formes d'approbation ou de désapprobation sociales.* »¹⁶⁵ La capacité subjective se comprend ici sur l'aisance de l'individu à intégrer la part de son expérience propre dans des dispositifs où des normes encadrent les pratiques collectives. A travers ses capacités, le sujet s'identifie, ce que les structures recherchent. La capacité est de pouvoir agir sur le dispositif.

e- La dimension matérielle

Dans l'analyse des dispositifs participatifs, le cadrage de la parole est renforcé par la dimension scénique. Mises en « scène », les interventions d'experts aux côtés des organisateurs peuvent donner un effet « d'écriture », qui peut faire l'impression d'assister « *davantage à un séminaire entre spécialistes policés qu'à un débat public* »¹⁶⁶. Ce type d'organisation de la délibération, qualifié de dispositif « classique » par Laurence Monoyer-Smith, induit une hiérarchie des compétences par le biais de l'occupation spatiale des individus : « *La configuration spatiale (estrade/salle) vient ici renforcer l'imposition symbolique d'un pouvoir servi par une mise en scène en complète dissonance avec l'idée même de démocratie participative.* »¹⁶⁷ Le modèle de l'assemblée valorise les « experts » sur les « profanes » et assigne à des places et à des positions sur une scène, en définissant les conditions de l'acceptable à la place du participant.

¹⁶⁵ Costalat-Founeau Anne-Marie, « Identité, action et subjectivité. Le sentiment de capacité comme un régulateur des phases identitaires », *Connexions*, 2008/1 – n°89, pp. 63-74, p. 70

¹⁶⁶ Monoyer-Smith Laurence, « Etre créatif sous la contrainte. Une analyse des formes nouvelles de la délibération publique. Le cas DUCSAI », op. cit., p. 85

¹⁶⁷ Ibid., p. 90

La chercheuse fait ainsi remarquer que les conditions de configuration, spatiales et techniques, sont à la faveur des experts dans ce cas. Il y a une position professorale des responsables et des intervenants dans le fait qu'ils ont d'être mis en avant, en étant surélevés « *face au public et sur une estrade* »¹⁶⁸. En incarnant le « *symbole d'une reconnaissance de la parole légitime* »¹⁶⁹, l'estrade constitue un objet qui renvoie à une position de celui qui sait et surtout à un type de communication de sachant/apprenant. En acceptant de monter sur l'estrade, les participants, par ce geste symbolique, valident la répartition spatiale de la parole ainsi que le fait d'être placés dans un autre type de communication. En effet, l'activité de juger n'est pas exercée dans une même mesure selon que l'on soit face ou sur l'estrade, cette dernière marquant, comme le signale Erving Goffman, « *le fait que les auditeurs forment un "auditoire immédiat"* »¹⁷⁰ et qu'ils ne « *peuvent transmettre leurs réponses qu'au moyen de signaux en retour* »¹⁷¹, contraignant ainsi la prise de parole depuis la salle. L'estrade est un point pour contrôler la parole de la salle, par une communication qui est délivrée de manière ascendante.

Si l'on transpose le cas de la conférence étudié par Erving Goffman à celui du débat public, le *dit* dans un débat public est tributaire du lieu physique d'où l'on prend la parole, soit depuis l'auditoire ou depuis l'estrade, déplaçant ainsi le propos d'univers symbolique, de la présentation vers celui de la représentation : « *De ceux qui se présentent ainsi devant un auditoire, on dit qu'ils font une "représentation", au sens théâtral du terme. Par-là, ils prétendent tacitement posséder les capacités scéniques dont l'absence fait patauger lamentablement l'individu ordinaire projeté sur la scène – objet de dérision, d'embarras et de grande impatience. En même temps, ils acceptent tacitement d'être jugés de ce point de vue par des gens qui ne seront peut-être eux-mêmes jamais exposés à une telle évaluation.* »¹⁷² Des capacités scéniques sont donc requises. Or, il n'est pas certain que ce soit la position seule, physique et sociale, qui permette de faire accéder à une différenciation claire des objectifs de participation.

¹⁶⁸ Ibid, p. 84

¹⁶⁹ Ibid, p. 90

¹⁷⁰ Goffman Erving, « La conférence », *Façons de parler*, Paris : les Éditions de Minuit, 1987, 285 p, p. 172

¹⁷¹ Ibidem

¹⁷² Ibidem

C'est pourquoi nous avons choisi de vérifier de quelle manière se concrétisent des idéaux de la participation exprimés dans les pratiques de participation, en suivant des participants et des concepteurs/animateurs lors des réunions d'organisation et des ateliers de préparation des deux dispositifs mis en place par les structures. Afin de poursuivre la définition de l'activité de participant, nous allons présenter des recherches sur les publics de la « culture » et de la « citoyenneté ». De cette façon, nous identifions des **catégories de l' « agir »** qui seront intégrées à nos grilles d'observation et d'entretien.

Chapitre 2 : Le(s) sens de participer

Le premier chapitre a fait apparaître deux logiques contradictoires dans les structures culturelles et territoriales : premièrement, une volonté d'introduire des formes créatives pour la discussion publique, et deuxièmement une continuité de référence à des critères rationalistes pour leur évaluation. Le constat d'une intégration des techniques de l'animation culturelle et théâtrale dans les ateliers préparatoires à la discussion publique, en vue d'une restitution scénique, est commun aux deux dispositifs. De cette manière, la participation des usagers du territoire est rendue beaucoup plus visuelle, et sur une scène, plus graphique.

La notion d' « esthétique » a été clarifiée en vue de pouvoir mieux caractériser la notion de « créativité » dans les prochains chapitres. Que ce soit la communication des structures avec les discours des responsables, dont nous avons fait une analyse de contenu, que les recherches portant sur la participation dans secteurs marchands et culturels, une ambivalence entre esthétique et esthétisation existe dans les techniques pour faire participer. Le précédent chapitre a permis de montrer comment l'accent était mis sur les modalités sensibles, avec une volonté d'élargir les formes d'expression citoyenne à la forme théâtrale. Nous avons ainsi souligné une continuité pour le cas du débat public d'observations menées dans d'autres champs professionnels, tels que l'animation culturelle et le design.

L'hypothèse soulevée dans ce second chapitre est que les discours des concepteurs/animateurs sur la participation tendent à lisser les différences de statut entre les intervenants, des experts et des participants, en tentant de rassembler et de faire consensus. Une instabilité dans la dénomination des différents acteurs que nous avons notée chez les responsables des dispositifs participatifs - « participants », « habitants », « usagers », « partenaires », « intervenants », « experts », etc. - serait un signe de la subtilité à vouloir jouer sur plusieurs registres à la fois, qui rend difficile l'identification des usages de chacun. Nous proposons de vérifier comment ces usages stratégiques s'intègrent dans les pratiques d'animation des ateliers de travail organisés avec des groupes participants pour préparer la discussion publique. Il s'agit de prendre appui sur des conceptions de la participation sous des régimes de sensibilité (jugement de goût, engagement corporel, expressivité, etc.) et de mettre en regard avec les usages stratégiques afin d'envisager la mise en œuvre de la participation dans toute sa complexité. Ces ateliers ont duré deux demi-journées pour le premier dispositif, avec la communauté d'agglomération, et deux jours pour le second dispositif, avec le théâtre. Nous y avons assisté et avons accompagné l'encadrement, en étant considérée comme une « référente » auprès des participants, comme ils l'ont formulé dans les entretiens. Nous avons enregistré tous les ateliers et conservé des photographies, textes et documents produits lors des ateliers.

Ce chapitre comporte une première section sur l'organisation de la participation dans les institutions culturelles et territoriales. Nous nous appuyons sur les études du chercheur en sciences de l'information et de la communication Jean Caune réalisées dans le domaine de l'animation culturelle et théâtrale pour les aspects des techniques que nous avons observées pour l'animation de la participation. La première section est construite à partir d'entretiens menés avec les chargés de participation de la communauté d'agglomération et de l'institution culturelle. Ils sont étayés par des études de cas en science politique, avec notamment les travaux de Magali Nonjon, chercheuse en science politique, et Pascale Pichon, chercheuse en sociologie, sur les professionnels de la participation. Les théories sur la démocratie participative ne sont des appuis ici qu'en ce qui concerne les aspects de l'activité de ces professionnels.

La deuxième section traite les logiques de production des structures culturelles et territoriales en faisant ressortir différents objectifs des acteurs professionnels. C'est au

moyen des discours enregistrés pendant les réunions de travail entre les dirigeants, les concepteurs/animateurs et les professionnels experts intervenant dans le dispositif et des entretiens d'approfondissement réalisés avec les chargés de participation des dispositifs que nous avons caractérisé ces logiques d'acteurs. Celles-ci sont au nombre de cinq : logique d'action, logique d'expérimentation, d'innovation, de co-production des acteurs et logique de capitalisation de la participation.

La troisième section présente des formes de l'activité de participer qui ont été conceptualisées dans les études sur le public. Cette section sert à situer l'activité de participant dans les projets des structures culturelles et territoriales, mais aussi à pointer les modalités de son apparition et de son expression sur une « scène » de ces structures. La notion de « public agissant » de Joëlle le Marec¹⁷³ pour les pratiques de visites de musées nous permet d'introduire des premiers éléments d'analyse pour identifier l'activité spécifique des usagers des lieux culturels institutionnels. Cette notion permet en effet de faire la distinction entre participant, spectateur de l'art et public des médias et d'introduire la notion de « cadrage » pour faire valoir une construction institutionnelle de l'activité du participant. Cette notion introduit la section suivante abordant l'intégration des participants dans ces logiques.

La quatrième section a pour objectif de concevoir l'activité de participer en termes de processus afin de caractériser les situations, depuis la conception de Daniel Céfaï de la situation qui « *se détache sur un fond de capacités, d'habitudes, de croyances, de moralités pratiques qui sont donnés et qui commandent à notre engagement dans des situations intramondaines* »¹⁷⁴. Nous nous appuyons ici sur les conceptions des « sens du public »¹⁷⁵. L'apport sera surtout théorique et permettra de mieux préciser ce que nous entendons par des sens de participer, sous des modalités de ressentir l'action dans les différentes situations de la prise de parole en public depuis une *scène*. L'activité de mise en scène étant un des deux axes de notre troisième chapitre, il nous a semblé nécessaire de développer ici la notion de participant en tant que figure sensible d'activités mises en scène. Nous nous

¹⁷³ Le Marec Joëlle, *Publics et musées. La confiance éprouvée*, Paris : L'Harmattan, 2007, 221 p

¹⁷⁴ Céfaï Daniel, « L'expérience des publics : institution et réflexivité », *EspacesTemps.net*, mis en ligne le 04.03.2013, <http://www.espacestemp.net/articles/l'experience-des-publics-institution-et-reflexivite/>, consulté le 12 février 2014

¹⁷⁵ Céfaï Daniel, Pasquier Dominique, *Les sens du public : publics politiques, publics médiatiques*, Paris : Presses universitaires de France, 2003, 519 p

focalisons sur le « sens » de trois étapes que nous avons observées : les ateliers de préparations, la restitution scénique et l'après participation.

Enfin, la cinquième section aborde les activités réflexives des participants qui opèrent dans la rencontre d'un lieu et d'un public : interpréter le lien institutionnel, se reconnaître dans une communauté et produire quelque chose de commun. Ces activités inscrivent la prise de parole en public en tant qu'acte¹⁷⁶. En effet, en étant un particulier engagé dans des régimes d'action publique, un changement intervient dans la parole : la parole individuelle se trame dans « *des textures d'expérience collective à travers des dynamiques de discussion, d'enquête et d'expérimentation* »¹⁷⁷. Des modalités de partage et de sociabilité sont soumises à l'acceptation collective. La rencontre entre les structures et les participants se symbolise ici dans le fait d'interpréter le lien institutionnel, de se reconnaître dans une communauté et de produire quelque chose en commun.

1- L'animation de la participation : objectifs sociaux, managériaux et politiques

a- Animation culturelle : pédagogie de l'expérience esthétique

Les différents travaux mobilisés ont mis en évidence un manque de prise en compte de l'appropriation des contenus culturels. L'expérience est peu traitée depuis les sens des participants et les modalités de l'appropriation font l'objet de peu d'attention de la part des dispensateurs de la culture. Et ce, malgré une utilisation importante des valeurs de l'esthétique dans les discours sur la démocratisation. Pourtant, à l'évidence, une réflexion sur la disponibilité et la mise à disposition des contenus ne suffit pas à résoudre les

¹⁷⁶ Les travaux de J-L. Austin dans les années soixante sur les actes de langage ont été fondateurs.

¹⁷⁷ Cefai Daniel, Pasquier Dominique, op. cit., p. 19

problèmes d'inégalités d'accès à la parole publique, et encore moins les inégalités de compréhension.

A propos des expériences d'animation théâtrale, les interventions, selon Jean Caune, ont toujours eu tendance à occulter les connaissances tirées de l'expérience individuelle en faveur d'un savoir institutionnel. Sur un plan philosophique, Jean-François Raymond envisage l'animation pour le champ culturel et artistique dans une distribution entre les rôles d'animateurs et de spectateurs. L'animation devrait conduire à de l'émancipation en opérant une relation d'égal à égal avec les publics : « *il ne s'agit plus de s'en remettre à un organisateur, d'abandonner la responsabilité de son devenir à des spécialistes professionnels* »¹⁷⁸ mais de prendre en main les questions concernant son propre sort, « *de conduire sa destinée en participant à la conduite de la destinée collective* »¹⁷⁹. L'animation prend alors un statut politique, et c'est cette orientation, en liant la créativité à l'émancipation qui est intéressante : « *l'animation prend figure d'activité politique en suscitant la spontanéité créatrice dans tous les domaines de l'existence sociale* »¹⁸⁰. La séparation entre animateur et participants peut paraître artificielle d'autant que les dispositifs participatifs incitent tout individu, quel que soit son statut, à devenir acteur.

Le philosophe met en évidence la séparation acteur/spectateur : « *Cette séparation entre acteur et spectateur, actant et consommant, entraîne une autre coupure : entre ceux qui font pour les autres et ceux qui participent ensemble.* »¹⁸¹ La séparation entre ceux qui élaborent les programmes culturels et ceux à qui ils sont destinés favorise une forte spécialisation, rendant pour les « non spécialistes » la légitimité d'expression en public moins évidente : « *Tout se passe comme si l'action (politique, artistique, économique...) était affaire de spécialistes, une fonction séparée condamnant le plus grand nombre à la contemplation des conserves culturelles, des œuvres et des décisions des autres.* »¹⁸² Le modèle tel qu'il le conçoit ne ferait que renforcer cette séparation et l'affectation à un niveau de savoir.

¹⁷⁸ Raymond Jean-François, *L'improvisation : contribution à la philosophie de l'action*, Paris : Vrin, 1980, 231 p., p. 203

¹⁷⁹ Ibidem

¹⁸⁰ Ibidem

¹⁸¹ Ibid, p. 175

¹⁸² Ibidem

Un rapprochement entre les rôles de l'artiste et de l'animateur est établi par Cécile Croce, chercheuse en esthétique, qui explique cela par l'influence exercée des expérimentations sur la performance : « *la grande mutation dont héritent les pratiques contemporaines étrangement versées à l'animation est celle de la performance* »¹⁸³. Nous reviendrons précisément sur la notion de performance pour montrer comment elle s'insère dans les logiques des dispositifs participatifs. Les effets de ces pratiques peuvent sembler identiques mais les visées sont bien différentes, comme le souligne Cécile Croce : « *Héritant de la performance, accroché à un nouveau contexte où le lien social est en crise, certaines pratiques artistiques contemporaines semblent se rapprocher de l'animation dans leur thématiques et leurs effets ; leur visée et leur sens profond les en démarquant cependant* »¹⁸⁴. L'animation occupe des fonctions de régulation et d'accompagnement pédagogique en mettant à disposition aux publics des moyens pour créer du sens. L'organisatrice du dispositif participatif les *Rencontres-i* de l'Hexagone insiste sur l'importance de l'accompagnement pédagogique dans les dispositifs participatifs :

*« Moi je pense que ce n'est pas grave qu'au départ, on n'aura jamais tous des objectifs communs. Par contre, moi je pense que c'est important quand on accompagne un groupe de gens, qu'on se dise on part de là, on veut faire ça. Le résultat, on va faire une expérience qui est un peu floue et mélangée, mais là il faut se laisser cette liberté, cette ouverture, etc. Mais par contre, on éclaire si on veut un rendu ou pas. On le sait, **mais le dire de façon ferme et définitive au départ, quelle forme il a le droit d'avoir ou non, s'il y a des contraintes.** Et ça, on se met d'accord parce que, si on leur dit bon vous allez tous faire un bout de chemin ensemble, les uns on leur dit " ben de toute façon, c'est là-bas qu'on va se retrouver ", et puis l'autre, il leur dit " ben non c'est là "... Donc moi je trouve que le message délivré dès le premier jour, on sentait ça. Donc je pense, il n'est pas énorme, mais il faut vraiment, il y a une espèce de consensus sur la méthode. Ou alors, on leur dit " attention des méthodes y'en a 3 vous allez en prendre 1 des 3, vous avez droit aux 3 ". »*¹⁸⁵

Formés en général au départ dans les filières du socio-culturel, les professionnels de l'animation du spectacle vivant ont ainsi pour la plupart une sensibilité pédagogique très

¹⁸³ Croce Cécile, « Pratiques artistiques et pratiques d'animation : la portée du champ élargi des arts plastiques », in Liot François (dir), *Projets culturels et participation citoyenne. Le rôle de la médiation et de l'animation en question*, Paris : L'Harmattan, 2010, 221 p., pp. 75-85, p. 81

¹⁸⁴ Ibid, p. 85

¹⁸⁵ Entretien réalisé avec l'organisatrice et chargée de participation du Festival Les Rencontres-I de l'Hexagone, le 7 mars 2013

prononcée, qu'ils mettent en avant. Le dispositif avec le théâtre des *Rencontres-i* représente pour le directeur une opportunité de réactualisation des compétences des acteurs professionnels du milieu culturel avec lesquels il travaille. Le directeur l'annonce lors d'une réunion de préparation avec les différents concepteurs/animateurs du dispositif :

*« La question est que moi je ne fais jamais deux fois la même chose. (...) Moi je ne veux pas me mettre à faire de la formation à la médiation culturelle, ce n'est pas mon truc. En revanche, **reconstruire une armée d'acteurs culturels de terrain**, ça ça m'intéresse. C'est ça l'enjeu, on bricole ici, mais autrement si t'as pas une vision nationale de transformation... »¹⁸⁶.*

Il est intéressant de constater que le dispositif participatif constitue des caractéristiques de professionnalisation en dehors du circuit classique de formation initiale. Le dispositif participatif représente une opportunité de formation, sans pour autant faire bénéficier aux acteurs intervenant d'une qualification à l'issue ni d'un statut différent, une promotion, par exemple. Il y a donc de la professionnalisation parallèle qui n'est pas revendiquée comme telle. Qu'en est-il des pratiques d'animation de la participation dans le domaine des collectivités territoriales ?

b- L'animation de la participation : entre flou et spécialisation

Un cadre d'ingénierie de la participation se dessine de plus en plus dans les institutions culturelles et territoriales. Dans le mouvement de métropolisation¹⁸⁷ qui accompagne les grandes villes françaises et européennes, les acteurs de « proximité » sont recherchés par les élus et dirigeants de structures locaux. Ils souhaitent « fédérer » la population à une plus grande échelle que le quartier, comme nous l'explique la chargée de la participation à la Communauté d'agglomération :

*« La valeur forte c'est « faire métropole ». **C'est le territoire dans lequel on vit, le territoire de vie des gens.** C'est aujourd'hui plus uniquement son quartier, sa commune. C'est un territoire beaucoup plus vaste qui est à cette échelle d'agglomération et de métropole. Et le*

¹⁸⁶ Réunion avec les concepteurs/animateurs et le directeur de l'institution culturelle le 21 décembre 2012

¹⁸⁷ Saez Guy, Saez Jean-Pierre, *Les nouveaux enjeux des politiques culturelles : dynamiques européennes*, Paris : la Découverte, 2012, 398 p.

*message c'est, cette métropole qu'est-ce qu'on veut qu'elle soit ? Comment on veut la faire évoluer ? etc. »*¹⁸⁸

Avec les Capitales européennes de la culture, les acteurs du milieu culturel et artistique sont désormais intégrés à ce mouvement de délocaliser le temps de travail dans des grandes métropoles. D'ailleurs, le collectif artistique grenoblois *Ici-Même* qui faisait partie de l'équipe d'animation du dispositif des *Rencontres-i*, a travaillé en parallèle avec la ville de Marseille dans le cadre de *Marseille-Provence 2013*¹⁸⁹. Les professionnels du milieu culturel et artistique bénéficient ainsi de subventions à l'échelle de l'Europe pour mettre en valeur l'activité artistique des métropoles. Dans ce grand mouvement, le « vivre-ensemble » est un thème qui circule au sein des discours des responsables des dispositifs participatifs. Les projets sont majoritairement tournés vers les problèmes de cohésion et de déliaison sociale.

Chercheur en sciences sociales développant des outils de recherche action dans le champ de la sociologie de la culture, Hugue Bazin explique que plusieurs facteurs – dont la transformation de la relation au travail et la recherche d'une alternative économique - entraînent une forme de précarisation professionnelle. Ce phénomène s'accompagne, dit-il, de l'apparition d'« *espaces intermédiaires* » où se mêlent formes de socialisation et diversification professionnelle : « *formation autodidacte par l'expérimentation, jeux sur plusieurs statuts et casquettes d'intervention, parcours d'expérience en termes d'acquisition de compétences transversales, etc.* »¹⁹⁰. Des espaces intermédiaires de ce type tendent à s'intégrer dans les collectivités territoriales et les structures culturelles comme nous le constatons avec la multiplication de dispositifs participatifs où les usagers du territoire sont appelés à réfléchir ensemble sur les enjeux de métropole.

Pendant les trois jours mis en place par les deux structures suivies, encadrés par des animateurs, c'est en dehors de leur lieu de travail et pendant leur temps de travail que les participants ont expérimenté des protocoles, des parcours, des mises en scènes dans

¹⁸⁸ Entretien réalisé avec la chargée de la participation de la Métro, le 5 juillet 2012, voir annexe

¹⁸⁹ « *Les représentants du groupe Ici-Même autour de ses projets réalisés dans l'agglomération grenobloise, à Copenhague, à Ramallah et à Marseille (dans le cadre de Marseille-Provence 2013, capitale européenne de la culture)* », extrait du site du collectif Ici-Même, <http://www.icimeme.org/2013f.html>, consulté le 14 mars 2015

¹⁹⁰ Bazin Hugues, « Pour une pensée politique de la culture. L'exemple du Laboratoire d'Innovation Sociale par la Recherche-Action », in Le Bart Christian, Lefebvre Rémi, *La proximité en politique : usages, rhétoriques, pratiques*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2005, pp. 131-141, p. 136

l'agglomération, faisant attester ainsi publiquement de leur connaissance et de leurs pratiques du territoire de la métropole. Ces espaces intermédiaires fournissent des compétences transversales mais impliquent des contraintes sans rémunération directe. Les contraintes aménagent un espace secondaire de travail qui pèse sur les partenaires qui animent des ateliers de pratique (parcours dans la ville) et des temps de discussion :

*« Je trouve qu'ils ne font pas très attention à la **charge de travail** de leurs partenaires. J'arrive à me libérer, mais se libérer 3, 4 journées entières comme ça, je trouve qu'à un moment donné, ils en demandent beaucoup. Alors eux, à un moment donné ça fait partie de leur travail, mais il ne faut pas oublier que nous, c'est qu'une petite partie de notre travail : ce n'est pas mon activité principale les Rencontres-I. Donc des fois, se rendre disponible pour leurs expérimentations, ce n'est pas toujours évident et puis quand on voit le résultat des expérimentations, des fois on se dit un peu « tout ça pour ça » ! »*

Chercheurs en science politique, Christian Le Bart et Rémi Lefebvre observent l'émergence de nouveaux professionnels associés à ces dispositifs : *« Des groupes professionnels émergents (dans le domaine de la médiation sociale, de la communication, de la culture, de la démocratie participative, dans le secteur associatif...) sont intéressés à la diffusion de ces nouvelles images sociales et participent à leur production et à leur consolidation. Les médiateurs, les traducteurs, les multiples spécialistes du rapprochement social sont parfois en situation très volontariste pour faire exister une proximité qui, non seulement, ne va jamais de soi, mais qui souvent s'apparente à une entreprise précaire et contre-nature »*¹⁹¹. La participation s'inscrit dans un mouvement global de montrer plus de liens sur un territoire entre des acteurs, élus, habitants, techniciens, etc. Mais la décentralisation des équipements et des compétences peut être abusivement assimilée à de la démocratisation, avec la croyance que *« donner plus de pouvoir aux collectivités serait de fait concéder plus de pouvoir aux citoyens »*¹⁹².

En outre, l'amointrissement des distances sociales et d'accès à la parole pour tous n'est pas démontré et c'est porteur de croyances sur la communication. Dans les dispositifs participatifs, les échanges entre les élus locaux et les citoyens et apports de connaissance

¹⁹¹ Le Bart Christian, Lefebvre Rémi (dir), « Introduction. Une nouvelle grandeur politique ? », in Le Bart Christian, Lefebvre Rémi, *La proximité en politique : usages, rhétoriques, pratiques*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2005, pp. 11-30, p. 15

¹⁹² Ibid, p. 28

sont perçus par les professionnels comme étant intensifiés, ce que les chercheurs soulignent ici dès qu'il s'agit de lieux de proximité : « *Le local apparaît comme le lieu de la concrétude, le foyer naturel de la démocratie, l'échelle de la participation précisément parce que c'est le lieu de la proximité. Au niveau local se développeraient naturellement des liens d'interconnaissance* »¹⁹³. L'animation locale a déjà été analysée sur le plan d'une gestion du social qui emprunte au domaine de l'entreprise des outils de la performance (au sens de l'efficacité). En revanche, il n'y a pas encore véritablement d'études explicitant comment ces acteurs - dont le travail essentiel relève de la communication politique - perçoivent leur rôle dans la participation. Pour ces animateurs du territoire, il se joue des enjeux de légitimation professionnelle.

En effet, le dispositif participatif les *Rencontres-i* a permis de trouver un nom aux animateurs « Acteurs de Curiosité Territoriale », appliqué dorénavant à désigner une activité proposée au public pendant la Biennale Arts-Sciences. C'est la même désignation pour tous les animateurs, ici bénévoles, sans distinction de catégories professionnelles, alors qu'il peut s'agir de dirigeants de structures culturelles et associatives, d'enseignant-chercheurs et d'artistes, comme lors du dispositif participatif :

*« Les **Acteurs de Curiosité Territoriale** (ACT) est un projet d'innovation sociale. Il s'appuie sur la construction de connaissances basée sur le collectif, l'échange, l'écoute et la convivialité par le biais de parcours à construire et partager avec le plus grand nombre. Il s'appuie sur l'engagement de chacun. »*¹⁹⁴

La chercheuse en science politique Magali Nonjon, qui a soutenu en 2006 une thèse sur la professionnalisation de la participation, explique que les animateurs des dispositifs participatifs se caractérisent par une forte polyvalence. Il ne s'agirait donc pas d'une exclusivité du milieu culturel et artistique puisque dans les collectivités aussi « *les animateurs veillent tout particulièrement à opérer des rotations constantes concernant la définition de leurs statuts et de leurs fonctions au sein des ateliers et formations*

¹⁹³ Ibidem

¹⁹⁴ Site Internet du théâtre L'Hexagone : <http://rencontres-i.eu/acteurs-de-curiosite-territoriale/>, consulté le 29 juin 2015

*citoyennes*¹⁹⁵», selon celle-ci. Une absence de missions clairement définies caractérise les contrats, souligne-t-elle : « *Nous ne pouvons d'ailleurs être que frappés par l'extrême plasticité de leur rôle et le caractère pour le moins insaisissable de leurs activités. Caractère insaisissable renforcé par le flou et l'absence de missions clairement définies qui entourent les contrats rédigés par les collectivités locales* »¹⁹⁶. La chargée de participation de la communauté d'agglomération ne confirme pas ce manque de clarté en ce qui la concerne, puisqu'elle affirme avoir été embauchée dans l'objectif de proposer de nouvelles formes de participation lors d'ateliers citoyens, qu'elle a ensuite d'elle-même mis en place :

*« Et pour le coup, je pense que si on m'a embauchée c'est notamment pour ça. Même si c'est très très dur à faire parce qu'encore une fois, la structure n'est pas du tout faite pour ça, elle en est très loin, et d'une façon globale hein, après y'a des gens à l'intérieur qui sont intéressés, y'a des niches, y'a des possibilités et tout ça, mais je pense que quand même quelque part ils m'ont embauchée pour ça quoi. »*¹⁹⁷

Néanmoins, les organisateurs s'entourent de professionnels « partenaires » non rémunérés pour leurs interventions dans les dispositifs, dont des universitaires et directeurs de structures associatives et culturelles. Par conséquent, les statuts professionnels ne sont pas facilement identifiables et participent d'une instabilité. Il est parfois difficile de saisir les liens que les uns et les autres entretiennent avec l'organisation, point sur lequel nous rejoignons Magali Nonjon : « *Les animateurs sont ainsi tour à tour les porte-parole des habitants mais aussi des techniciens et des élus en fonction des contextes et des situations* »¹⁹⁸. Il convient de faire ressortir les enjeux de manière plus précise, ce que nous nous proposons de faire à présent.

¹⁹⁵ Nonjon Magali, « Les usages de la proximité dans le champ participatif », in Le Bart Christian, Lefebvre Rémi, *La proximité en politique : usages, rhétoriques, pratiques*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2005, pp. 169-181, p. 179

¹⁹⁶ ibidem

¹⁹⁷ Entretien réalisé avec la chargée de la participation de la Métro, le 5 juillet 2012

¹⁹⁸ ibidem

c- Flou des rôles et des statuts dans l'animation de la participation

La participation nécessite la mise en œuvre de savoir-faire nouveaux, comme le note le chercheur en science politique Rémi Lefebvre, en ce qu'elle « *exige des compétences de traducteur et d'animateur* »¹⁹⁹. Il n'est donc pas rare de voir aux côtés des élus, des chercheurs, des universitaires ou des spécialistes de la thématique, venus « traduire » en des différents langages, et apporter une caution « savante » à la discussion. Leur présence manifeste une volonté de légitimer un type de savoir. Il s'agit d'un savoir de l'efficacité en étant davantage porté sur un agir stratégique que sur l'articulation d'objectifs antagonistes et de niveaux de discours. Ce qui spécifie un savoir-faire ressortit à la productivité : connaître, décider, évaluer, transformer, diriger, informer.

Jean-François Lyotard rapporte ce savoir à des compétences de l'action : « *Il [le savoir] ne consiste pas dans une compétence portant sur telle sorte d'énoncés, par exemple cognitifs, à l'exclusion des autres. Il permet au contraire de "bonnes" performances au sujet de plusieurs objets de discours : à connaître, à décider, à évaluer, à transformer...* »²⁰⁰. Le savoir ici est déterminé par la capacité à préférer de « bons » énoncés (dénotatifs, prescriptifs, évaluatifs, etc.) jugés conformes à des critères (de justice, de beauté, d'efficacité, etc.). Ainsi indifférenciés, rangés sous la même classe d' « animateurs », les professionnels de la participation sont amenés à prendre la parole et donc à justifier auprès des participants leur présence. C'est moins leur catégorie socio-professionnelle que la place qu'ils occupent sur la scène qui les caractérise. Lors de discussions publiques, il arrive ainsi que des professionnels spécialistes du thème traité, invités à intervenir pour la communauté d'agglomération, demandent à être bien séparés de l'assemblée, nous expliquait la chargée de participation et organisatrice des ateliers citoyens :

« *Et j'avais imaginé que les experts soient dans la salle aussi. Et ben en fait, y'a « des experts » qui m'ont dit « ah non non non, nous on n'est pas dans la salle, on est sur scène !* ». Et là on s'est un peu frité, pourtant c'était des gens avec qui on avait préparé

¹⁹⁹ Rémi Lefebvre, « La proximité à distance. Typologie des interactions élus-citoyens », in Le Bart Christian, Lefebvre Rémi, *La proximité en politique : usages, rhétoriques, pratiques*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2005, pp. 103-127, p. 124

²⁰⁰ Lyotard Jean-François, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris : Éd. de Minuit, 1979, 109 p, p. 37

vachement en amont et tout ça, et ils ont eu le besoin d'être mis sur scène, ils ont eu le besoin d'être sur une table, comme ça. Donc, on l'a fait au dernier moment puisque je ne voulais pas me mettre... voilà. A mon avis, ça n'a pas produit grand-chose d'intéressant, enfin... voilà, donc du coup, ils étaient en rang d'oignon à côté des élus... bref ! Bon, mais il y a eu ce besoin-là donc, comme je dis souvent en fait, mon problème, il est plus du côté des experts finalement. C'est plutôt avec eux qu'il faut que je travaille la question, plus que les autres finalement. Et tu peux avoir un expert aussi pareil qui prend la parole et qui fait un tunnel et on ne s'en sort plus aussi hein... »²⁰¹

Qu'ils soient chercheurs ou techniciens, les intervenants construisent une expertise sur le « vivre-ensemble » dans les multiples « face à face » qu'ils donnent à voir. La mise en avant des mandats et des fonctions prend le pas sur les responsabilités collectives et les compétences à faire émerger, cela menant à une forme de dispersion du sens politique. La mise en avant des mandats prédomine sur une véritable mise en jeu des savoirs, même s'il peut y avoir un rééquilibrage entre différents types de connaissances. En mettant face à face les élus, les dirigeants de structures institutionnelles locales et les habitants, les dispositifs instaurent une symbolique démocratique des statuts et des mandats. Il y a donc une contradiction à vouloir entretenir un flou, comme ici nous le constatons d'après les propos du directeur du théâtre et organisateur du dispositif des *Rencontres-i* :

« Moi c'est la question que je me pose en permanence, c'est est-ce que c'est justement parce qu'il y a pas un flou ou une vacuité dans le collectif que ça permet pas aux individus de commencer à se construire ? »²⁰²

Le « flou » autour du cadre pour les dispositifs participatifs est un argument des dirigeants. Mais les dispositifs, en mettant en scène les productions discursives, symbolisent à la fois le ferment collectif et la différenciation sociale et politique avec les dirigeants. Les dispositifs produisent du lien, dont un des objectifs des concepteurs serait de légitimer la représentation, comme le font remarquer Christian Le Bart et Rémi Lefebvre : « *L'altérité du représentant est de plus en plus conjurée par une symbolique de la proximité qui vise à rattacher sans cesse le représentant au représenté et à opérer une confusion entre mandat et identité sociale. (...) Le discours sur la proximité permet en somme d'encoder de la sollicitude*

²⁰¹ Entretien réalisé avec la chargée de la participation de la Métro, le 5 juillet 2012, voir annexes

²⁰² Réunion de préparation du dispositif de l'institution culturelle avec les concepteurs/animateurs, le 21 décembre 2012

et de relégitimer un lien représentatif corrodé. »²⁰³ Un lien qui demeure peu contractuel et qui se manifeste essentiellement de manière discursive, comme nous allons le développer maintenant à partir des entretiens réalisés avec les responsables des dispositifs participatifs.

d- Diversification professionnelle des acteurs de la participation

Le flou permet à ces professionnels de se mouvoir aisément dans des situations où les attentes de chacun sont différentes les unes des autres. En effet, les intervenants qui animaient des ateliers de discussion avec des participants le faisaient pour des raisons diverses, parfois même contradictoires. Pour certains, ce sont les échanges qui importent plus, pour d'autres, c'est le résultat, et pour d'autres encore, c'est de pouvoir réutiliser ensuite les productions dans de nouveaux contextes. Cette disparité génère des difficultés au niveau organisationnel.

En effet, une des organisatrices du dispositif des *Rencontres-i* a souligné les effets négatifs de l'intégration de « partenaires culturels » dans l'animation, sur le bon déroulement des trois jours d'ateliers. Deux motifs principaux ont été invoqués lors de l'entretien d'approfondissement : une compétition entre les intervenants d'une part, parce qu'issus de milieux connexes de la recherche, c'est-à-dire avec des enjeux de représentation importants, et d'autre part, des objectifs qui sont différents et qui ne sont pas clairement formulés. Les deux dispositifs analysés ont fait ressortir cette même difficulté chez les organisateurs de faire en sorte que les intervenants restent bien dans leur propre champ de connaissances pour le thème. Voici notamment comment l'organisatrice de la Biennale Arts-Sciences du théâtre le justifie :

« Les partenaires, on les connaît tous individuellement, on a fait des choses avec eux, mais tout à coup les mettre ensemble... Comme l'organisation a été difficile, ce qui a été difficile, c'est qu'on n'a jamais réussi à se mettre totalement d'accord sur des objectifs communs. Ou alors, des objectifs on s'en mettait 5 ou 6 alors ! Au bout d'un moment, on ne sait plus à quoi

²⁰³ Le Bart Christian, Lefebvre Rémi, Le Bart Christian, Lefebvre Rémi (dir), « Introduction. Une nouvelle grandeur politique ? », in Le Bart Christian, Lefebvre Rémi, *La proximité en politique : usages, rhétoriques, pratiques*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2005, pp. 11-30, p. 29

ça ressemble. Parce que ça veut dire que dans les objectifs, il y a des objectifs qui sont contradictoires presque. **Puisqu'on n'était pas autour d'un objectif commun, on s'est mis une multitude d'objectifs, et là c'est compliqué parce que pour l'un c'est important de répondre à l'objectif, et pas pour l'autre... C'est-à-dire que tout le monde n'avait pas les mêmes attendus, tout le monde a fait croire que tout le groupe de chacun était bien en phase, mais ce n'est pas vrai. Chacun s'était mis des objectifs qui n'étaient pas suffisamment le socle d'objectifs communs, qui n'était pas suffisamment clair. Parce que finalement quand on met un chercheur, un scientifique, un directeur d'entreprise, et un prof de fac, il n'y a aucun souci. Parce que chacun s'amène un truc, on n'est pas du tout sur la même... on n'est même pas des mêmes mondes ! Après je vais pousser le bouchon très très loin mais il y a presque de la compét' entre les gens. C'est-à-dire que ça fait très moi, j'ai ma vision des choses, nous sommes tous des intellectuels, donc moi ma façon de penser, c'est celle-là et c'est celle-là la bonne ! »²⁰⁴**

Le flou entre les statuts des animateurs/concepteurs peut produire de la rivalité entre tous les intervenants parce que chacun tente de différencier son savoir-faire et de montrer l'utilité de sa participation. En fait, en encourageant une égalité de parole entre les participants, les dispositifs ne délimitent pas bien le savoir de chacun. Il semble que comme l'a souligné Michel de Certeau, « *faute de pouvoir s'en tenir à ce qu'il sait, l'expert se prononce au titre de la place que sa spécialité lui a value* »²⁰⁵. L'objectif de rendre plus accessible l'expression de chacun dans un système fondé sur la représentation politique pose la question de l'intérêt de jouer sur les ambivalences de statuts et d'encourager corrélativement la différenciation et la compétition, une règle et une pratique finalement hiérarchisantes inscrivant l'acteur dans « *l'économie productiviste* »²⁰⁶.

Cette voie de l'expertise de la participation que nous dégageons ici des interventions discursives semble être au fond une recherche de formalisation de compétences de traduction pour intervenir dans un autre champ, comme le philosophe et historien Michel de Certeau avait noté la spécificité de « l'expert » : « *De plus en plus, chaque spécialiste doit être aussi un expert, c'est-à-dire l'interprète et le traducteur de sa compétence dans un autre*

²⁰⁴ Entretien réalisé avec l'organisatrice et chargée de participation du Festival Les Rencontres-I de l'Hexagone le 7 et le 19 mars 2013

²⁰⁵ Certeau Michel (de), *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris : Gallimard, 1980, 374 p, p. 22

²⁰⁶ Ibidem

champ »²⁰⁷. Mais des concepteurs/animateurs ont pu justifier simplement leur participation par un intérêt professionnel autre, comme une meilleure visibilité pour leur structure. C'est en effet le cas d'un partenaire des *Rencontres-i*, directeur de centre d'art :

« *Je participerai aux Rencontres-I de l'Hexagone parce que professionnellement et pour mon lieu, j'y trouve un intérêt.* »

La collaboration participe ainsi ici d'une tendance plus générale relevée dans la participation de vouloir se diversifier professionnellement, comme un éditorial de la revue *Politix* l'expose : « *Pour les autres, et en particulier les concepteurs, animateurs et promoteurs de ces dispositifs dits de "démocratie participative" [...] L'un des phénomènes les plus intéressants à observer à cet égard réside d'ailleurs précisément dans la formation, autour de la gestion et de l'animation de ce type de procédures, d'une expertise propre et d'un véritable marché professionnel, sur lesquels des consultants en mal de diversification côtoient désormais d'anciens militants reconvertis.* »²⁰⁸ La technicisation de la participation se caractérise donc à la fois par la montée d'une expertise et par celle d'une professionnalisation accrue des acteurs, sous un manque de clarté du cadre d'activité et une polyvalence des rôles qui entretient la confusion et la compétition. Ce manque de clarté rejoint toutefois des observations plus anciennes de Michel de Certeau sur le philosophe et l'expert face à la demande sociale d'intervenir dans des champs professionnels variés pour produire du « commun » : « *il faut peut-être reconnaître l'effet de la loi sociale qui désapproprie l'individu de sa compétence en vue d'instaurer ou de restaurer le capital d'une compétence collective, c'est-à-dire d'un vraisemblable commun* »²⁰⁹. L'enjeu pour les structures culturelles et territoriales semble en effet de capitaliser une compétence collective qui favoriserait le lien social et l'adhésion à une communauté. C'est une stratégie de séduction.

²⁰⁷ Ibid, p. 21

²⁰⁸ Le comité éditorial, « Dispositifs participatifs », *Politix*, 2006/3, n° 75, p. 3-9, p. 3-4

²⁰⁹ Certeau Michel (de), *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris : Gallimard, 1980, 374 p., p. 22

e- Des supports de communication comme preuve de participation

Pour autant, les organisateurs de la participation dans les structures sont conscients de ces contradictions et regrettent le manque d'ouverture qu'on leur impose. Leur rôle est central dans le face à face avec les habitants dans la construction d'un langage commun, comme le fait remarquer la chercheuse en science politique Magali Nonjon : « *Ils sont chargés d'organiser la parole et de rappeler les conditions de la discussion. Il leur est également confié la conception d'outils pédagogiques facilitant l'échange des expériences et des pratiques et la construction d'un langage commun* »²¹⁰. Il est caractéristique de ces dispositifs de ne pas poursuivre une réflexion sur la « co-construction » en dehors d'un cadre de visibilité, parce que notamment les moyens alloués sont en dessous de la charge réelle de travail. En effet, rendre visible nécessite une organisation très lourde, comme la chargée de participation de la communauté d'agglomération l'explique :

*« Le problème que j'ai aujourd'hui, c'est que je me freine un peu dans mon imagination, dans mon imaginaire d'organisation, parce que je suis incapable de le faire, en termes de temps de travail. Donc, tu vois je pourrais imaginer des ateliers préparatoires et puis des ateliers pour la suite de chaque Ateliers Métro Citoyens (AMC), ça serait à peu près idéal si tu veux. Mettons, tu as des ateliers préparatoires avec un groupe qui présente et puis après, on continue à creuser : y'a l'AMC et puis après on continue à creuser. Mais je me sens incapable de le faire. **Et on ne me donnera pas de moyens supplémentaires**, ça c'est clair ! Donc ça ne sert à rien que je l'imagine quoi. Enfin tu vois je me freine dans mon... »*²¹¹

Les dispositifs bordent ainsi l'imaginaire des formes d'intervention de la participation, tout en construisant un idéal démocratique autour de compétences et de savoir-faire sur le territoire. Alors que les professionnels directement en contact avec les participants souhaiteraient approfondir le travail sur les formes de participation, les contraintes liées au manque de moyens et à l'image de l'expert entravent leur mise en application. Si les formes de participation sont au cœur des réflexions depuis peu, elles relèvent pour la plupart de

²¹⁰ Nonjon Magali, « Les usages de la proximité dans le champ participatif », in Le Bart Christian, Lefebvre Rémi, *La proximité en politique : usages, rhétoriques, pratiques*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2005, pp. 169-181, p. 170

²¹¹ Entretien réalisé avec la chargée de la participation de la Métro, le 5 juillet 2012

l'initiative personnelle des chargés de participation. Les concepteurs/animateurs portent seuls la charge de l'élaboration des dispositifs et des conséquences de leur réalisation.

En outre, ces acteurs cherchent encore à prouver le sérieux de leur démarche et à être compris par les directeurs des structures qui les emploient. La chercheuse Magali Nonjon a posé la question de savoir si la mise en place de dispositifs participatifs n'avait pas « *aussi pour vocation de redynamiser et de réassurer l'expertise de ces animateurs en leur permettant de se repositionner dans l'économie des rapports entre élus, habitants et techniciens* »²¹². La réflexion engagée sur les dispositifs dépasse en effet la seule démarche de recherche d'adhésion et de reconnaissance. Les acteurs ont à cœur de mieux préparer les débats en amont et de travailler plus en collaboration avec les participants sur les sujets.

Toutefois, les usagers sont attendus pour « faire levier » dans la valorisation des événements des structures, et par la même occasion des activités des concepteurs/animateurs. Nous l'avons vérifié lors de la réunion de préparation du dispositif des *Rencontres-i* du théâtre l'Hexagone, en recueillant le discours d'un concepteur qui est aussi animateur, par ailleurs philosophe et universitaire, qui manifeste une volonté de légitimer sa collaboration par une production de supports matériels mettant en scène les participants :

« *Ma directrice me disait "tu peux imaginer un retour d'expérience qui est fait par quelqu'un, et vous le mettez dans une jolie plaquette pour le valoriser".* »²¹³

Il est intéressant de constater que le « philosophe » se place ici sur le discours technique des professionnels de la communication du spectacle vivant, en faisant référence en même temps à sa directrice de laboratoire à l'université. Nous voyons ici un amalgame sur lequel le philosophe et historien Michel de Certeau a bien insisté au sujet de l'ambiguïté de l'« expert » : « *Pour s'être soumis avec succès à cette pratique initiatique, il peut, sur des questions étrangères à sa compétence technique mais non pas au pouvoir qu'il s'est acquis par elle, tenir avec autorité un discours qui n'est plus celui du savoir, mais celui de l'ordre*

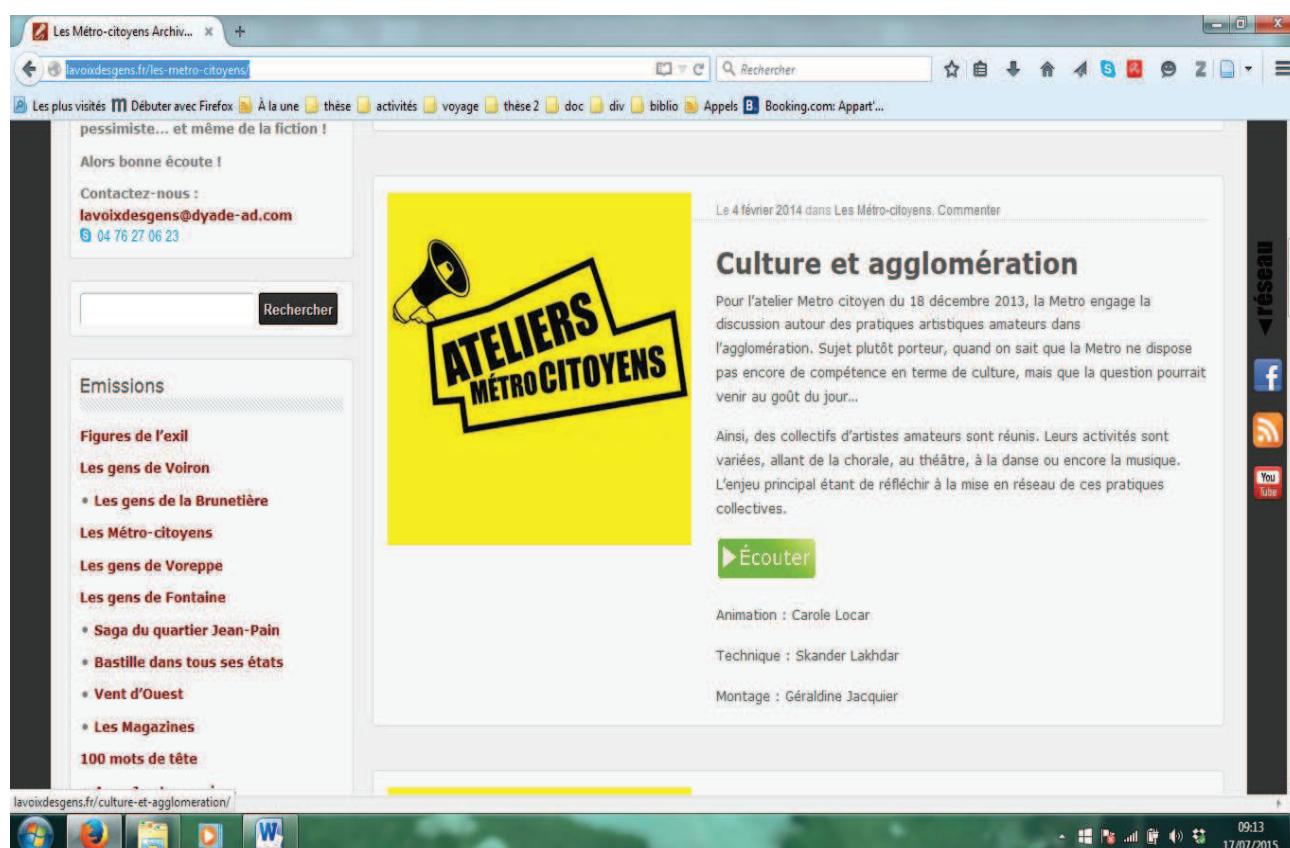
²¹² Nonjon Magali, « Les usages de la proximité dans le champ participatif », in Le Bart Christian, Lefebvre Rémi, *La proximité en politique : usages, rhétoriques, pratiques*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2005, pp. 169-181, p. 181

²¹³ Réunion de préparation du dispositif de l'institution culturelle avec les concepteurs/animateurs, le 21 décembre 2012. Pour des raisons de confidentialité et de proximité géographique avec les acteurs cités ici, nous n'avons pas joint la retranscription de l'entretien en annexe.

socio-économique. Il parle en homme ordinaire, qui peut "toucher" de l'autorité avec du savoir comme on touche sa paie pour du travail. Il s'inscrit dans le langage commun des pratiques, où d'ailleurs une surproduction d'autorité entraîne sa dévaluation puisqu'on s'en procure toujours plus avec une somme égale ou inférieure de compétence. Mais lorsqu'il continue à croire ou à faire croire qu'il agit en scientifique, il confond la place sociale et le discours technique. Il prend l'un pour l'autre : c'est un quiproquo. Il méconnaît l'ordre qu'il représente. [...] Accrédité par une science, leur discours n'était que le langage ordinaire des jeux tactiques entre pouvoirs économiques et autorités symboliques. »²¹⁴

Mettre en valeur des témoignages de participants est également ce que produit la communauté d'agglomération avec les ateliers citoyens, comme une web radio « La voix des gens » qui recueille des propos de participants à la fin des ateliers et en réalise un montage sonore qu'elle diffuse sur son site Internet²¹⁵.

Figure n°8 : Web radio *La voix des Gens* pour les ateliers citoyens



²¹⁴ Certeau Michel (de), *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris : Gallimard, 1980, 374 p, p. 22-23

²¹⁵ <http://lavoixdesgens.fr/les-metro-citoyens>, consulté le 17 juillet 2015

Figure n°9 : Dépliant de 4 pages produit à partir des ateliers préparatoires avec les participants du dispositif de l'atelier citoyen sur le thème de « l'eau ».

mercredi 29 MAI 2012

L'EAU PURE, ÇA COULE PAS DE SOURCE !

PRODUCTIONS CREATIVES
réalisées par des habitants de
l'agglomération lors de deux
réunions préparatoires.

POLLUTION, PRIX, LOISIRS, SÉCURISATION, INONDATIONS

Travailler sur l'eau... sujet quotidien mais aussi peu connu et posant des questions d'avenir, liant notre territoire à nos voisins proches et plus lointains.

En lançant les Ateliers MetroCitoyens, la communauté d'agglomération Grenoble-Alpes métropole (dite la Metro) a souhaité donner la parole aux habitants de l'agglomération. Chacun peut, en partant de sa vie quotidienne, discuter, apporter des idées et des propositions pour l'avenir de l'agglomération, afin de dessiner le contour de la Metro de demain. C'est le travail que nous avons mené avec un groupe d'habitants sur l'eau. Deux ateliers préparatoires ont eu pour objet de partager de la connaissance et de produire un travail autour de « l'eau pour nous, c'est... ; l'eau pour l'agglomération, c'est... ».

Le premier atelier s'est tenu le 24 avril, avec Dominique Dumas, enseignant-chercheur à l'Institut de Géographie Alpine autour de l'eau constitutive du territoire. De l'approche globale à l'approche locale.

Le deuxième atelier s'est tenu le 15 mai, avec Cécile Benech, responsable de la communauté de l'eau potable. Les acteurs, qui fait quoi, les enjeux actuels, le circuit de l'eau : comment être acteur de l'eau individuellement et collectivement ?

Chacun s'est impliqué en apportant des photos, son envie de discuter, de rire, d'écrire, de dessiner...
Ce petit document qui en est issu a été réalisé par Suzanne, Yannick, Bruno, Michel, Frédérique, Damien, Jean-Pierre, Maurice, Augusta, Georges, Gérard
Merci à eux tous pour leur implication. Maintenant, à vous !

La Metro

Croiser un vécu personnel avec des enjeux collectifs, associer la théorie à la pratique et construire ainsi une réflexion à plusieurs voix, à plusieurs temps... A l'aide de photos, d'anecdotes personnelles et de récits d'expérience, différents points de vue sont ici rassemblés par cette même envie de comprendre et d'être informé. Un grand merci pour la créativité et la bonne humeur de chacun mise au service du sérieux de la question !

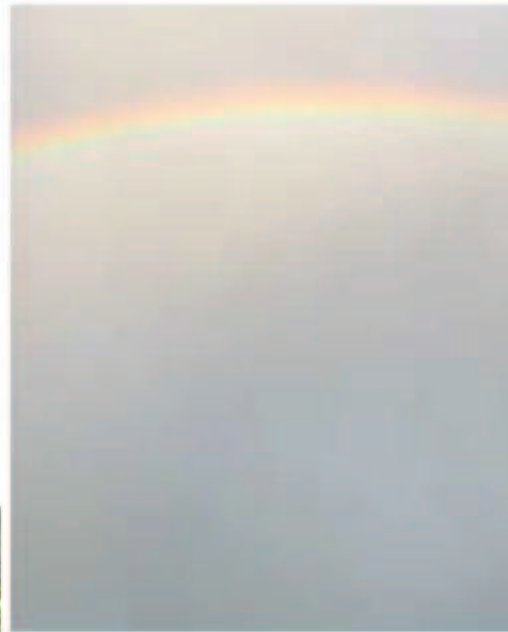
Catoline DIDIER, docteurante en Sciences de l'Information et de la Communication



L'EAU COMME SOURCE DE BIEN-ÊTRE

Sous le joli Pont Saint-Laurent,
L'eau s'en va en courant.
Sous le joli Pont Saint-Laurent
coule l'Isère
Emportant nos amours,
nos joies et nos misères.
Souviens-toi de la fraîcheur de l'eau,
De nos joyeuses balades en radeau.
Promeneur, pêcheur, rêveur, baigneur,
Tous, dans l'eau, ont trouvé le bonheur
Beau de l'eau.

Suzanne, Frédérique et Michel



L'EAU COMME RESSOURCE À GÉNERER AUTREMENT

« La volume d'eau de pluie qui tombe sur le toit de ma maison est largement suffisant à mes besoins domestiques (vaisselles, douche à l'eau...) et arrosage (jardin). Plus le montant de financement pour récupérer cette eau de pluie est sans commune mesure avec ceux décaissés sur la facture d'eau... »

Tant que l'eau reste bon marché, cela ne donnera qu'une décaisse limitée. - Bruno





Les visuels et les fichiers audiophoniques sont très présents dans les supports de communication sur la participation pour montrer des participants « au travail ». Les participants viennent ainsi donner du poids à la justification des expérimentations participatives. Leur expérience d'usagers du territoire est convoquée pour produire un récit à travers différents supports de communication autour de la participation. Voyons à présent plus précisément en quoi consistent les logiques de ces structures.

2- Logiques de production des structures culturelles et territoriales

a- Logique d'action

Le travail avec les publics nécessite une justification permanente d'aller vers de la production concrète visible de contenu. Nous avons relevé un objectif commun aux deux structures suivies de s'associer avec des acteurs professionnels de métiers différents pour « produire » en commun avec les participants. Afin de faire évoluer sa structure et de maintenir une bonne activité, le dirigeant de l'Hexagone mise notamment sur le dispositif participatif des *Rencontres-i* afin de pouvoir « co-construire » avec d'autres acteurs, ce qui permet par la même occasion à son réseau de partenaires d'être entretenu :

*« Si ça ne grossit pas, ça se casse la figure parce qu'on n'aura plus les financements qui vont avec... Si on veut pouvoir continuer, ça veut dire qu'on va être capable de permettre à des gens de s'associer à nous sans que forcément on ne maîtrise tout. Donc, il faut qu'on donne un certain nombre de règles du jeu qui soit des règles de cette participation, et puis après il faut qu'on lâche, qu'on soit capable de lâcher, parce que d'abord on n'a pas la détention du savoir, et que **l'objet qu'on est en train de fabriquer il est collectif**, donc là on est en train d'apprendre ça. C'est pour ça que ça coince, que c'est dur. »²¹⁶*

Les ateliers sont une solution des structures pour intégrer une « parole » de l'utilisateur dans le récit institutionnel. La structure cherche ici à rendre visible un travail abouti et finalisé : il y a à la fois un objectif de production et de productivité. Ce dernier va de pair avec un objectif quantitatif d'un nombre de participants qui soit remarquable. Cet objectif est commun aux chargés de participation que nous avons rencontrés :

*« C'est-à-dire qu'effectivement, je pense que le premier critère d'évaluation de quiconque sur ces démarches-là, il est le **nombre de personnes** que t'arrives à réunir. C'est ça le problème. Et que mine de rien, je vais être évaluée pas mal à cette aune-là quoi. »²¹⁷*

²¹⁶ Réunion de mi-parcours du dispositif de l'institution culturelle avec les concepteurs/animateurs et le directeur du théâtre, le 21 décembre 2012

²¹⁷ Entretien réalisé avec la chargée de la participation de la Métro, le 5 juillet 2012

Les contraintes du nombre de participants imposées par la hiérarchie entrent en conflit avec les motivations des concepteurs/animateurs. Les organisateurs qui travaillent plus au contact des publics voient un bénéfice à tirer de la réflexion élaborée avec eux en atelier. En revanche, ils ont des difficultés à rendre ces idées exploitables pour des contenus à diffuser de manière plus large. Il y a donc un objectif d'exploitation des données qui ne s'accorde pas bien avec une insuffisance de clarté. Pour autant, l'idée d'être à la fois une institution de service public et d'être soumis à des objectifs de productions, c'est-à-dire de produire des supports attestant du nombre de participants et leurs propositions, est intégrée par ces professionnels :

Impératif d'action VS temporalité limitée

*« On veut que tu **diversifies les gens** qui viennent à ces trucs-là, et on veut que ça produise des éléments voilà. Elle était juste ça, la commande elle était juste celle-là. Donc, il faut absolument que je commence à intégrer tout, à montrer tout ce que ça produit, toute la richesse, toute la diversité, et que c'est cette diversité-là, cette richesse, etc. qui fait que. Mais ce n'est pas simple parce qu'on va dire **le rouleau compresseur du chiffre**, du « mais y'avait **combien de personnes** à ton truc ? » ben il est vachement présent. " Et puis finalement t'as dépensé **combien de temps pour faire ça ?!** "»*

*« J'ai vu qu'effectivement on pouvait aussi construire autrement, mais j'aimerais vraiment cadrer autrement aussi. Nous on avait **l'urgence de bâtir des projets derrière**, même s'ils sont absolument toujours rebâtis. Parce que je trouve que ça conditionne trop de choses de penser que derrière, il va vite falloir construire un projet. Ça ferme des choses. Ça ne laisse pas la place ouverte aux idées les plus saugrenues. Et je pense que quelque fois dans les idées invraisemblables, il y en a plein. De toute façon, les idées on en sort plein, et puis on en jette 95 %. Quand on arrive à en sortir 5 % de bonnes et ben c'est bien. Et j'aimerais mieux me dire puisque c'est une biennale, une année on démarre, **on est que sur la réflexion**, sur un thème et tout ça, et puis à la fin, on se dit on va vers quelque chose d'un peu plus concret, hop on laisse mûrir et l'année d'après, on refait des ateliers, peut-être plus avec un vrai objectif de se dire on fait des expériences. Et puis, on se laisse la liberté de faire plein d'expériences, et puis on sait que là-dedans, on en gardera pour **les industrialiser dans un festival** (rires). S'il y a des idées qui sont*

bonnes, elles sont à un endroit pour les mettre en pratique, pour les tester, les expérimenter. »

D'après les responsables de la participation de la communauté d'agglomération et du théâtre, les objectifs ne sont pas compatibles entre eux mais ils défendent néanmoins la nécessité de productivité. Ces professionnels sont dérangés par le fait d'avoir un impératif de production dans un temps qui est très limité. Ils disposent d'un temps insuffisant de réflexion au regard de la charge de travail effectif pour bâtir de nouveaux contenus. Il y a un conflit entre l'envie de bénéficier de phases dédiées à la réflexion et cet impératif d'action. Le temps de l'action n'est pas celui de la réflexion et de la maturation des idées. Les concepteurs/animateurs doivent donc composer avec des dynamiques qui s'opposent.

b- Logique d'expérimentation

L'expérimentation apparaît ici comme le cadre d'une politique de participation, soutenant l'idée de création et d'intelligence collective. John Dewey conçoit la participation à travers une expérimentation permanente du public, dont Joëlle Zask poursuit une réflexion sur la formation de celui-ci, « *afin de montrer que la compétence du sens commun est aussi une affaire d'égalité dans l'accès aux ressources intellectuelles, donc une affaire de méthode, d'école, de formation professionnelle et d'enquêtes. Sans une reconstruction permanente du public (...) les instances d'identification des domaines d'intérêts communs cessent leur travail et la démocratie n'existe plus. Celle-ci doit être "forte", à savoir participative. Et cela suppose que l'expérimentation supplante l'absolutisme.* »²¹⁸ En se structurant dans les collectivités, l'expérimentation pose la question de la définition de règles et d'objectifs en amont : l'expérimentation est-elle compatible avec des objectifs de production de protocoles dans la participation ?

L'expérimentation est accompagnée de l'idée de rassemblement et d'égalité, comme le philosophe Jean-François Raymond l'établit en ce qu'elle « *ne résulterait pas de fonctions*

²¹⁸ Zask Joëlle, « Présentation de l'édition française » in Dewey John, *Le public et ses problèmes*, Paris : Gallimard, 2010, pp. 11-65, p. 23-24

assignées selon la délimitation des rôles et des statuts sociaux mais d'une participation de tous »²¹⁹. Nous nous appuyons sur ce point afin de faire ressortir l'ambivalence entre « dispositif participatif » et « expérimentation ». Les dispositifs participatifs des structures culturelles et territoriales s'inscrivent dans une logique d'expérimentation pour les deux cas étudiés. Or, en précisant ici qu'ils correspondent à des dispositifs institutionnels d'expérimentation, nous sommes face à un oxymore.

Les chargés de participation ont fait valoir le caractère expérimental afin de justifier l'exploration de nouvelles formes de participation avec des modes de restitution moins habituels. Des formes censées briser les archétypes traditionnels experts/profanes, représentants/administrés. Et l'aspect de créativité, que nous développerons au chapitre suivant, revient régulièrement dans les discours sur l'expérimentation dans la participation. Cet aspect apparaît en tant qu'instrument fédérateur aux yeux des professionnels de la participation, ce que la chargée de participation de la communauté d'agglomération nous permet de confirmer :

« On est en **expérimentation** depuis tout le temps. Comme l'objectif des ateliers c'est de **faire circuler le plus possible la parole et de construire, de partir du quotidien des gens** et d'aller vers des **éléments de débat**, voire de propositions, on essaie de trouver des modes d'organisation, d'animation, **de création** quoi, **de créativité**, pour construire ça. »²²⁰

Si elles ont en commun de venir essayer les revers d'un faible attrait pour les dispositifs dits traditionnels, l'expérimentation et l'improvisation ont des fonctions bien différentes. Nous nous appuyons sur les théories de Jean-François Raymond pour définir que l'improvisation concerne davantage les compétences de participant dans leur gestion des règles posées par l'institution. L'improvisation construit son propre système de règles qui s'établit dans l'action suivant l'auteur : « *L'improvisation pose ses règles en échappant aux déterminations puisqu'elle ne vaut qu'en fonction de contingences qui ne se retrouvent jamais identiques ; interpréter se confond ici avec transformer le monde au fur et à mesure de l'avance comme dans le déchiffrement dont la conduite à vue de l'existence figure la*

²¹⁹ Raymond (de) Jean-François, *L'improvisation : contribution à la philosophie de l'action*, Paris : Vrin, 1980, 231 p, p. 175

²²⁰ Entretien réalisé avec la chargée de la participation de la Métro

progressivité. »²²¹ L'improvisation se traduit dans les énoncés des responsables par le fait de mettre en avant la spontanéité, l'initiative et la créativité des participants. Elle repose sur les capacités créatives des participants de s'exprimer à propos du territoire. Dans l'improvisation, « *tout n'étant pas imposé d'abord, ni la détention des structures ni les relations entre les termes puisqu'on n'a pas tous les termes et que l'on ignore comment ils seront agencés* »²²², comment concevoir alors ce matériau comme outil caractérisable des dispositifs participatifs ? C'est que l'improvisation questionne les hiérarchies en révélant « *la précarité de l'existant* », et fait donc potentiellement ressortir des limites du cadre de participation, comme le caractère instable qu'il génère selon un partenaire du dispositif des *Rencontres-i* :

« Je pense que l'imprévisibilité, c'est ce qu'ils ont voulu nous laisser croire pour justement nous... parce qu'on a l'habitude d'avoir des choses très cadrées dans des réflexions, et je pense qu'ils ont voulu nous laisser cette idée-là pour nous perturber justement. »

En outre, le caractère imprévisible n'est pas toujours encouragé jusqu'au bout. Des conflits ont ainsi éclatés sur le « quoi produire » entre les organisateurs et les directeurs de structures. En effet, pour les responsables, il était nécessaire de produire des textes en plus des autres formes de restitution des participants. Les textes revêtent ici un pouvoir plus fort de légitimation que l'expression orale et corporelle. La question se pose alors de la possibilité même d'expérimentation quand ce n'est pas porté par les dirigeants jusqu'au bout, comme nous le comprenons à travers ce propos de la chargée de participation de la communauté d'agglomération pour les *Ateliers métro citoyens* :

« Entre ce qui se fabrique à la Métro par les services et ces AMC [Atelier Métro Citoyens] aujourd'hui la greffe n'est pas encore vraiment faite quoi. Donc, c'est ce qui se produit, ce qui sort des AMC, si ce n'est pas justement entendable directement par les services, les services ils ne vont pas faire le pas pour aller regarder d'un peu plus près une démarche artistique, ou une démarche créative qui n'est pas tout de suite utilisable par eux quoi. En gros, produire un poème sur l'eau, en quoi les services ils peuvent l'utiliser ? Certes, ça donne des éléments sur la perception qu'ont les gens de l'eau, mais les services ils s'en foutent royalement ! Moi, je considère que c'est intéressant parce que du coup, ça fait produire une

²²¹ Raymond (de) Jean-François, *L'improvisation : contribution à la philosophie de l'action*, Paris : Vrin, 1980, 231 p, p. 216

²²² Ibid, p. 216

*réflexion par les gens, et la démarche d'écriture ça produit effectivement des éléments de perception pour les gens du coup sur l'eau, et comment ils l'expriment. N'empêche que nos services, ils sont loin de là quoi ! Donc, soit alors il y a tout un travail de traduction de ça, mais enfin voilà, on ne fait pas quoi. »*²²³

Dans un contexte d'une plus forte mise en scène de la participation - en tant que face à face avec l'institution - l'expérimentation se heurte à la promotion de l'efficacité technique. Suivant des règles de l'entreprise, elle devient une pratique de spécialistes pour reprendre les termes du philosophe Jean-François de Raymond : « *L'improvisation devient une pratique de spécialistes orgueilleux au lieu d'être spontanément et innocemment exercée par chacun à partir de l'humus de la culture commune* »²²⁴. L'expérimentation pose la question du cadre institutionnel et de nouvelles frontières à délimiter pour permettre la rencontre avec les usagers. Donne-t-elle lieu à une parole plus audible pour l'ensemble des participants ?

La réflexion du philosophe Jean-François Lyotard sur les institutions du savoir nous permet de poser ce qu'est une parole « entendable » en tant que construit social et procédé de légitimation d'un type de savoir. L'auteur pose la question du lien social en termes de jeu de langage. Les liens sociaux sont traduisibles en « coups » - partant du principe que « *tout énoncé doit être considéré comme un "coup" fait dans un jeu* »²²⁵ - qui déplacent les partenaires de leurs positions initiales (destinataire, référent, destinataire). L'institution exerce des contraintes supplémentaires, d'admissibilité de ses énoncés, « *pour que les énoncés soient déclarés admissibles en son sein* »²²⁶. Les énoncés institutionnels opèrent comme des filtres et fondent un lieu d'arbitrage. En effet, certaines classes d'énoncés sont privilégiées, « *parfois une seule, dont la prédominance caractérise le discours de l'institution : il y a des choses à dire et des manières de les dire* »²²⁷. Les enjeux d'une institution sont donc relatifs à des stratégies pour délimiter ses contours et son pouvoir. Les participants ne vont pas seulement opérer par « coups », comme dans une discussion privée, mais aussi par épreuve de l'« admissibilité » institutionnelle.

²²³ Entretien réalisé avec la chargée de la participation de la Métro

²²⁴ Raymond (de) Jean-François, *L'improvisation : contribution à la philosophie de l'action*, Paris : Vrin, 1980, 231 p, p. 200

²²⁵ Lyotard Jean-François, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris : Éd. de Minuit, 1979, 109 p, p. 23

²²⁶ Ibid, p. 34

²²⁷ Ibidem

Toute l'expérimentation consiste en des enjeux d'admissibilité d'énoncés - par exemple de la « créativité », l' « improvisation », l' « expérimentation » ou l' « innovation » - qui ne sont pas encore tout à fait stabilisés. C'est l'engagement dans le dispositif qui va mettre à l'épreuve l'admissibilité institutionnelle. Dès lors qu'un protocole expérimental, avec des règles établies par l'institution, est suivi et accepté par les usagers, les nouvelles limites de l'institution se fixent à cet endroit. Il s'agit pour nous d'accéder à un sens critique des participants sur les discours de la participation, qui disqualifient au demeurant la dimension sensible dans les dispositifs pour privilégier une efficacité des méthodes. Comment définir des formes participatives comme lieu de tensions, de manifestation de l'imposition symbolique des jeux des initiateurs de la participation et l'expérience « sensible » des participants ? Avant de nous focaliser sur l'expérience sensible des participants, il faut présenter la manière dont la démarche d'expérimentation contribue à l'émergence des croyances autour de l'innovation.

c- Logique d'innovation

La participation est pensée par les professionnels sur plusieurs niveaux dont l'aspect technique : c'est dans une croyance autour de la participation qui paraît finalement plus proche d'une utopie positiviste que d'une approche compréhensive. Ce point nous sert à approfondir ce que les concepteurs entendent par « expérimentation » : qu'attendent-ils de leurs dispositifs de participation ? Les concepteurs des deux dispositifs participatifs de la collectivité territoriale et du théâtre ont reconnu que leur travail se situait davantage sur le plan de « l'innovation technologique » que sur celui de « l'innovation sociale ». Le participatif est ici évoqué pour mettre en avant la technique.

Pour la chargée des *Ateliers métro citoyens*, nous constatons que la distinction est précisée mais il y a l'idée que l'innovation sociale et l'innovation technique sont indissociables :

« Et cette question d'**expérimentation**, oui c'est un terme, je l'entends ce terme à la Métro, par

plusieurs personnes, par plusieurs acteurs de la Métro. Y'a une loi qui acte le fait, la **capacité d'expérimentation des collectivités**. Je ne pourrais pas te dire le nom de la loi etc., mais y'a cette possible expérimentation, même de façon assez poussée quoi en fait. On va dire qu'il y a le corpus des compétences etc. et puis y'a cette capacité à expérimenter sur un certain nombre de choses et qui est acté dans la loi. Donc après le mot « expérimentation », il peut recouvrir des choses très diverses. Nous, on est finalement un peu dans de **l'expérimentation sociétale** quoi, ce n'est peut-être pas la plus simple. En tout cas, c'est une pas très balisée, c'est une **expérimentation** qui n'est pas très balisée **l'expérimentation sociétale**. Je pense qu'on peut plus facilement, enfin plus facilement non mais..., aller sur de **l'expérimentation, de l'innovation, du soutien à l'innovation technologique**. Ça, la Métro elle fait bien ça. Le soutien de **l'innovation technologique**, ou être terrain **d'expérimentation technologique** pour des procédés ou pour des entreprises qui voudraient tester des choses, elle fait pas mal ça la Métro. C'est d'ailleurs assez intéressant. On va dire que l'expérimentation... comment on pourrait qualifier ce qu'on fait en fait ? C'est-à-dire que **l'expérimentation plus créative, plus collective**, hein je ne sais pas, et ben elle est **en émergence** quoi. »

Pour la chargée des *Rencontres-i*, la distinction entre innovation sociale et innovation technologique est moins marquée :

« C'est-à-dire que nous on est arrivé avec des grosses craintes : comme si dans l'artistique, il y avait vraiment toute la substantifique moelle, et puis que d'un coup, on allait être au service d'une **techno**. Et la réalité elle a été exactement l'opposé. Et en fait, au contraire, les artistes ils sont très très très à l'aise pour utiliser les compétences des autres, s'en servir à leurs fins et point barre, sans se poser plus de questions que ça. Après du coup, dans la façon d'annoncer, de faire démarrer les projets, suivant ce que nous on dit comme accompagnateur de résidence, on induit un peu des choses. Moi, il y a des artistes, je leur dis ben vous allez voir des **technos, elles vont vous plaire ou pas, mais si elles ne vous plaisent pas, sachez qu'il y a quand même des gens, ça fait 15 ans qu'ils font de la recherche là-dessus pour aboutir à ça**. Donc vous, vous n'en verrez pas forcément l'utilité pour votre spectacle, mais ce n'est pas nul pour autant. Enfin j'essaie et je sais aussi mieux préparer le contexte. Je disais, on a aussi une façon de présenter aujourd'hui les résidences qui fait que, nous on craignait à force que les artistes soient instrumentalisés à la première résidence, c'est heureusement l'opposé qui s'est passé. Et je disais que bien sûr sur chacune des résidences, nous on a vraiment tous des rôles d'interfaces et avec le milieu scientifique complètement. »

Cette démarche d'associer des artistes et des chercheurs n'est pas au goût de tous les acteurs professionnels qui participent au dispositif. Pour le dispositif avec le théâtre des *Rencontres-i*, certains partenaires du milieu culturel déplorent une mise en avant parfois excessive des implications technologiques dans le choix des contenus pour donner un caractère innovant et créatif. Ils pensent que c'est au détriment d'une focalisation sur la compréhension des objectifs de la participation, là où eux voudraient que soit donnée plus d'importance à l'intervention des artistes et au dialogue avec les participants, comme ces deux partenaires l'indiquent en opposant **la technique VS l'artistique**.

Pour ce partenaire des *Rencontres-i*, il y a un problème de statut :

*« Ça correspond à ce qu'ils attendent de la collaboration entre les artistes et la **technique**. Mais moi, j'ai plus l'impression que la technique est prédominante à l'artistique dans ce genre de réalisations. Et je pense que dans une partie des spectacles qu'ils présentent dans le cadre des Rencontre-I, cette prédominance de la technologie l'emporte sur le geste artistique. Mais c'est toute la difficulté du propos, la difficulté de l'Hexagone : c'est qu'ils se focalisent vraiment sur l'aspect **technique** des interactions homme-machine et que c'est tout le côté esthétique qui est oublié. Enfin moi c'est vraiment ce que je ressens. C'est que j'ai l'impression que la collaboration qu'ils ont développé à Minatec entre les **ingénieurs** et les **artistes**, c'est un peu les ingénieurs qui prennent le dessus parce que les artistes leur demandent, leur font part de leurs envies. Et j'ai l'impression que c'est quand même assez limité par les possibilités techniques, et ces possibilités **techniques**, même si elles se développent de plus en plus, limitent aussi quand même le **champ artistique**. Alors que justement, ça devrait quand même être le contraire quoi. Là, la **technique** est au service de l'**artistique**, mais elle mange l'**artistique** en fait, alors qu'elle devrait vraiment être au service de l'**artistique**. Mais je pense que c'est des gens qui devraient faire un tour, voir ce qu'il se passe dans le champ de l'**art contemporain**. Au niveau des nouveaux médias et autres, tout ce qui est installations interactives et des choses comme ça, les artistes ont quand même un tout petit peu d'avance au niveau **esthétique**, parce qu'ils ont aussi cette faculté de penser sur l'**esthétique** d'une installation. Sinon, ça serait que des **techniciens** et ça ne serait pas des **artistes**, pour moi. »*

Pour cet autre partenaire, il s'agit de ne pas se servir de l'artistique comme d'un moyen d'imposer des techniques :

« Le partenariat a toujours été loyal, honnête, donc on a l'impression que les choses sont assez claires. Ce qui nous semble important, c'est un peu la base de notre pacte, c'est de ne jamais instrumentaliser le regard de l'**artiste**. C'est un des fondamentaux. Et donc de laisser toute la chance et la possibilité d'être surpris par les productions. Nous, on attend surtout d'être surpris quand on va dans ces rencontres. On n'attend pas de faire une démonstration quelle qu'elle soit. Ni d'être considéré, parce qu'on est reconnu par ailleurs dans nos jobs. Ce qui nous intéresse, c'est cette capacité finalement à interroger nos pratiques. Cette différenciation qu'on a peut-être au CAUE, c'est d'être précisément en priorité sur le **champ de l'action culturelle et artistique** de façon plus revendiquée. Parce qu'en fait, les vrais moteurs sont là. Ils sont autant là que dans l'économie, et pas cachés, pas dissimulés derrière des propos, des paravents **techniques**. La **technique**, on l'inventera toujours. Ce qui est important, c'est d'avoir un regard, des envies, et éventuellement des visions ou des projets. Il faut quand même aider les gens à s'entendre sur les projets et à les construire. Et c'est ce qui nous semble assez privilégié, en s'appuyant sur le regard de l'**artiste** parce que lui il va être sans concession. Et je crois, aujourd'hui les institutions fabriquent du consensus. Et le consensus ne fabrique pas de projet : le consensus perpétue. »

Que ce soit avec des matériaux technologiques ou artistiques, les deux énoncés constituent des arguments pour promouvoir de l' « innovation ». Le notion d'innovation est polysémique, en étant qualifiée de sociale et parfois de technique par les responsables de l'*Atelier métro citoyens* et des *Rencontres-i*. Ces extraits d'entretiens ne permettent pas de dire qu'il y a une tendance générale dans les projets culturels à soutenir le développement plus technologique qu'artistique. En effet, il est difficile d'affirmer avec seulement deux dispositifs que plus de participation est recherché à travers la mise en œuvre de moyens comme les supports technologiques et/ou artistiques. En revanche, ces propos recueillis nous permettent de montrer que des tensions existent entre les notions d' « expérimentation » et d' « innovation » autour d'une opposition marquée entre le culturel, l'artistique et le technologique.

En outre, le directeur de l'Hexagone et de la Biennale Arts-Sciences justifie son propos art-science en prenant appui sur des références qu'il qualifie de sociologie de l'innovation. Lors des réunions avec les concepteurs/animateurs, il insiste sur sa proposition d'inviter le philosophe Bernard Stiegler, dont il est difficile de définir le statut tant son

intervention dans le champ des acteurs sociaux est mise en avant à travers l'association qu'il a fondé *Ars Industrialis*, et dans laquelle il défend lui aussi des théories de chercheurs comme Michel Foucault mais pour le compte de recherches en dehors des laboratoires : « *La question d'économie politique que pose l'avenir industriel est la relance du désir – et non simplement la relance de la consommation. Et dans la mesure où le désir est en son essence orienté vers la sublimation, une politique industrielle de l'esprit peut et doit devenir une politique industrielle de relance du désir – à l'heure des technologies de l'esprit. Nous sommes convaincus, en particulier, que là est l'avenir de l'Europe – et- au-delà, des démocraties industrielles.* »²²⁸

Alors qu'il y a un investissement culturel et symbolique dans toutes technologies, le lien naturel entre l'innovation sociale et l'innovation technologique établit par des professionnels dispense de penser une articulation avec le sens différent donné par les acteurs professionnels qui interviennent dans les dispositifs participatifs. La question de l'articulation n'est pas posée aux participants non plus.

La référence forte à la technique dans les discours recueillis est significative de catégories restées peu critiquées et positives, comme le constat établi par le professeur en sciences de l'information et de la communication Bernard Miège sur des « espaces partiels » dans les domaines de la diffusion des connaissances scientifiques dans l'espace public : « *Les débats sur les questions controversées ou nouvelles, quand ils se déroulent, ont tendance à mettre face à face, d'un côté des visions positives sinon positivistes (les références scientifiques servant de preuves), d'un autre côté des visions relativistes mettant sur le même plan connaissances et points de vue d'origines diverses ; la difficulté est grande dès lors non pas tant d'atteindre un consensus mais même de se comprendre* »²²⁹. Le participant n'est pas convié à faire part de ses opinions ici : il « valide » une politique d'acteurs en faveur de la technologie. Vient-il participer et contribuer à brouiller les pistes ? Participe-t-il à une confusion autour de la notion d'innovation ? L'artistique et le technologique sont-ils deux domaines qui séduisent, et dont les acteurs professionnels peuvent se dédouaner plus facilement de toute responsabilité en cas d'échec ?

²²⁸ <http://arsindustrialis.org/lassociation>, consulté le 10 juin 2015

²²⁹ Miège Bernard, *L'espace public contemporain : approche info-communicationnelle*, Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 2010, 227 p, p. 178

Un des partenaires du théâtre qui a participé à la conception du dispositif des *Rencontres-i* a souligné que l'artistique brouillait les frontières entre les genres et entre les attentes dans les projets participatifs culturels :

*« On produit des opérations ou des spectacles, des installations, des événements, qu'on ne saurait pas produire seuls, simplement dans notre posture de conseillers habituels. Nos partenaires ont des exigences professionnelles assez fortes, des demandes de plus en plus de points de vue d'experts. Et c'est le **décadrement** vers l'espace de l'imaginaire et de la création, qui sont un peu un des moteurs de nos actions d'architecte, de concepteur ou d'aménageur, qui nous semble gagner beaucoup à ces opérations. A être mises en œuvre en lien avec la scène nationale de l'Hexagone. En fait la contribution artistique et le supplément d'âme de l'artiste est une attente confuse et difficile à revendiquer bien souvent dans la part d'un processus de projet. Et on inverse la figure en la revendiquant comme un présupposé, un élément premier finalement. D'un processus du fait qu'on n'est précisément **pas attendu sur une obligation de résultat** et une expertise professionnelle conventionnelle. »²³⁰*

Répondre à ces questions n'est pas à notre portée et ne fait pas traiter de la participation directement. Mais l'« innovation » est un énoncé qui s'est révélé dominant dans les deux dispositifs suivis, ce que nous n'aurions pas pu prévoir. Il convient de retenir que l'« expérimentation » est valorisée sous les aspects techniques et sous les retombées technologiques, ce qui fait ici inscrire les actions dans un régime de la représentation avec l'assignation à des places et une démonstration du visible et de la technique. Le dispositif est ramené à des moyens essentiellement techniques.

Nous discuterons la notion de dispositif – mais non pas sur l'aspect de contrôle au sens foucauldien qui laisse de côté les détournements - afin de mieux axer la réflexion sur les processus d'engagement sous un cadrage de ces projets dits participatifs, dans un ajustement et non sous des modes de contrôle exclusivement. Nous pouvons considérer qu'il s'agisse en effet de préparation des esprits mais nous orientons davantage notre analyse sur les usages des participants parce qu'ils ont la possibilité d'agir sur le cadre en se servant du fait que celui-ci est annoncé comme étant « expérimental », et que les objectifs des organisateurs sont flous. Les discours relevés ici nous servent à mieux contextualiser

²³⁰ Entretien réalisé avec le directeur du Conseil d'architecture, de l'urbanisme et de l'environnement (CAUE) (partenaire du dispositif de l'institution culturelle), le 5 juillet 2013

dans la présente recherche les conditions dans lesquelles les participants interviennent et ainsi ensuite de caractériser leurs modes d'engagement. Mais d'abord, il convient de définir la logique de collaboration *en public* entre acteurs de domaines professionnels divers des dispositifs participatifs.

d- Logique de collaboration

Au sein des procédés muséographiques, le visiteur vient « *inscrire son identité dans un discours médiatique* »²³¹. Dans les démarches participatives, la qualification n'est pas aisée tant la conception de co-construction se fonde sur une interprétation du symbolique : « *Très rares sont les démarches réellement participatives dans lesquelles les savoirs et les formes de leur mise en exposition sont réellement co-construits, c'est-à-dire co-inscrits par des instances savantes ou professionnelles et des instances "profanes", "amateurs", caractérisées par le fait que leurs représentants auraient pu être recrutés dans le public des institutions du savoir.* »²³² Joëlle Le Marec met en évidence une confusion dans les dispositifs médiatiques comme les expositions, entre une véritable part créative des visiteurs qui apportent un sens inattendu et la lecture cadrée et prévisible des programmes institutionnalisés. Il y a un abus de langage à employer ce terme de co-construction pour des dispositifs de parcours et de visite des institutions culturelles, « *il est donc abusif de parler de "négociation" ou de "co-construction du sens", même si l'enquête, en tant que processus d'inscription et donc de légitimation des modes de réception, institue la possibilité à long terme d'une transformation des discours et des dispositifs médiatiques liés aux institutions.* »²³³ Il est tout à fait difficile de démontrer qu'il existe une co-construction de sens, même si le dispositif se compose d'ateliers ouverts avec des parcours sur le territoire comme nos cas étudiés qui peuvent donner l'illusion qu'être acteur c'est se mettre en scène sur le terrain. Etre co-producteur, ce n'est pas simplement être présent physiquement. En revanche, il nous paraît plus aisé d'identifier et de qualifier une définition des places des usagers dans les énoncés des institutions, de vérifier ensuite si les individus viennent

²³¹ Le Marec Joëlle, *Publics et musées. La confiance éprouvée*, Paris : L'Harmattan, 2007, 221 p, p. 155

²³² Ibid, p. 158-159

²³³ Ibidem

confirmer ces places et quelle validation ils en font dans leur expression en public (prise de parole, mise en scène, interpellation). Notre problématique des dispositifs participatifs se situe sur une qualification de la place de participant à partir des conditions institutionnelles de sa mise en œuvre, notamment dans les parcours proposés par les structures, comme étape préalable à la confrontation des expériences de chacun lors de la discussion publique.

Les travaux s'intéressant à la compréhension d'une co-constitution de la place de public dans les dispositifs des structures culturelles sous une approche ethnographique²³⁴, nous ont fait supposer que cette logique du « co- » était en train de se déployer dans la plupart des dispositifs participatifs institutionnels. Cela semble être notamment le cas des dispositifs de réunions publiques des collectivités. La chercheuse Magali Nonjon a observé une montée de l'utilisation du terme de « co-construction » dans les projets urbains incluant ainsi les habitants, les usagers du territoire. Elle relève ce phénomène comme étant une tactique de contournement de la décision de la part des organisateurs et des élus : *« L'utilisation du terme de "coproduction" ou de "co élaboration" en remplacement de celui de décision traduit, dans l'ordre lexical, cette transformation. Dans ces ateliers, tout est organisé pour refuser ou, du moins, contourner, la question de la décision. En proposant aux participants de centrer leur participation au sein de l'atelier sur une simple perspective d'action, les animateurs adoptent un positionnement très particulier : ne pas faire de la décision l'objectif principal et final »*²³⁵.

En outre, les concepteurs/animateurs parlent de co-construction, alors que c'est surtout produire des résultats qu'ils recherchent, co-produire donc, comme les extraits d'entretiens ci-dessous en témoignent. La réflexion porte peu sur des *modes de faire* qui proviennent des participants, sur lesquels en revanche les participants se sont davantage focalisés. L'objectif des concepteurs/animateurs de communiquer sur leurs activités et leurs programmes, en même temps qu'ils prennent la température auprès des usagers. Ils

²³⁴ Monnoyer-Smith Laurence, *Les voies de l'expression citoyenne dans les sociétés modernes : formes et contraintes des dispositifs du débat public*, Compiègne : Université de Technologie, 2007, Carrel Marion, Neveu, Catherine, Ion Jacques (dir), *Les intermittences de la démocratie : formes d'action et visibilités citoyennes dans la ville*, Paris : l'Harmattan, 2009, 310 p, Berger Mathieu, « Répondre en citoyen ordinaire. Pour une étude ethnopraxmatique des engagements profanes », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, [en ligne], 15 | 2008

²³⁵ Nonjon Magali, « Les usages de la proximité dans le champ participatif », in Le Bart Christian, Lefebvre Rémi (dir), *La proximité en politique : usages, rhétoriques, pratiques*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2005, pp. 169-181, p. 177

souhaitent ensuite rendre visible ces productions discursives auprès de leurs publics. La « co-construction apparaît ici sous différentes logiques chez les concepteurs/animateurs :

« Co-construction »

« Ce qui m'intéresse dans ce qu'on va fabriquer ensemble, ce qui m'intéresse c'est justement **de faire monter la parole des habitants**, de faire que eux ils sont, eux ils ont une parole du coup, il y a une parole autre qu'uniquement la parole élus/experts. **Et donc de fabriquer avec les gens une parole qui est une parole issue du vécu, de l'expertise habitante en fait.** Et que c'est une **parole entendable** en tant que telle. Et qu'effectivement ce que je trouve qui est intéressant, **c'est qu'on l'aura travaillée collectivement**, donc ça ne sera pas une parole individuelle de les uns et les autres s'expriment dans un AMC en tant que moi habitant de machin etc. Elle est travaillée collectivement, donc je pense qu'elle gagne en légitimité en fait, et du coup elle peut se positionner véritablement voilà en, elle peut trouver une place plus facilement effectivement, comme elle aura été **structurée collectivement, elle pourra être portée en tant que telle.** Ça ne sera pas Monsieur ou Madame Lambda qui vient apporter sa parole comme ça quoi. »

« Donc, c'est pour ça que je dis que **les projets participatifs, c'est une belle utopie** : parce que de toute manière dans la réalité, il n'y aura jamais le projet participatif global, ça sera toujours du semi-participatif. Parce qu'il y aura toujours une partie qui sera dirigée à la base, il y aura toujours des pistes qui auront été travaillées par une petite équipe, qui seront après redonnées aux autres participants pour que ces participants-là contribuent à enrichir ces premières pistes de réflexion. Et cette année, il y a quand même quelque chose qui est assez symptomatique : c'est que, on nous a convoqués pour réfléchir ensemble voilà, **et on s'est tous retrouvé à faire les mêmes types de protocoles**, avec une balade à la clé. Alors que si normalement dans la logique des choses le participatif aurait dû faire que justement, il n'y ait pas que ces propositions de promenades. »

« J'ai envie de dire que la **participation**, c'est un peu comme si je la mettais au niveau de la **consultation**. Avoir l'occasion de **faire peut-être une expérience** et dire ce qu'on en pense et tout ça. Mais après, ça peut aboutir à la co-construction : c'est-à-dire que vraiment nous, on montait des projets ensemble qui étaient mis en public vraiment, qui pouvaient figurer dans un programme d'activités, qui peuvent être affichés dans le programme d'une scène nationale quoi,

*et qui invite du public à partager ça. **La participation, c'est plus léger. Ça serait plus faire une expérience, peut-être plutôt pour soi, être consulté, dire des choses et être entendu. Mais ce n'est pas forcément dire être co-constructeur d'un projet. Ça ne va pas forcément jusqu'à l'aboutissement, la participation.** »*

A la suite des restitutions, les propos des responsables que nous avons recueillis ont fait ressortir une pression forte sur le participant. Il y a une volonté de l'impliquer plus pour qu'il produise toujours plus, mais gratuitement. Nous soulignons qu'il y a une exigence à ce que le participant soit « constructif ». Nous verrons dans notre dernière partie que ce dernier est d'ailleurs dans cette même attente, même s'il se sent utilisé. « Constructif » sous-entend qu'il soit disponible et réactif, ce qui implique forcément une temporalité plus longue qu'une intervention de trois jours. Le participant est alors attendu de venir avec des idées et des propositions toutes prêtes, comme ce qui apparaît dans les entretiens avec les chargés de participation respectifs :

Faire s'« impliquer » / le participant « constructif »

*« C'est-à-dire qu'il faut travailler avec **des gens qui s'impliquent**, et faut travailler fortement avec des gens qui s'impliquent. Et là, on peut les emmener d'un point A à un point B, voire même à un point C, parce que voilà on est vraiment dans un accompagnement, **dans une co-construction**, et puis avec des scènes plus ouvertes. On est sur de la construction sous forme de spot quoi tu vois. Mais ça, c'est vachement plus difficile parce qu'encore une fois, c'est un public qu'on ne connaît pas, qui est plus furtif, tu vois qui est **engagé** qu'on touche, mais qu'on ne sait pas bien comment on touche en plus ce public-là, parce que les moyens de com' ils ne sont quand même pas démesurés, leur relation à la puissance publique, aux pouvoirs publics, à la Métro est un peu **décousue**. Et puis là, il y a un décalage qu'on sent entre un discours de "on veut aller toucher ces gens-là", et puis en fait, notre capacité réelle à le faire. Et même si jamais on arrive à toucher, par hasard, ben en fait il ne correspond pas bien à ce qu'on veut quoi, parce que justement c'est **quelqu'un de furtif**, c'est quelqu'un **qui se pose des questions** qui sont finalement un peu loin de ce qu'on se pose, ou qui pose des questions qui dérangent un peu... enfin voilà. Il n'est **pas tout de suite constructif** quoi. »*

« Avant, on faisait en sorte de prendre notre temps pour monter les projets, que la parole de chacun soit entendue pour qu'un projet ça ne soit pas finalement qu'un artiste qui vient faire un projet **là où ça nous arrange bien**, et que ça soit telle asso. On essayait de faire bouger le projet, de faire avancer pour que tout le monde s'y retrouve. Par contre, on a beaucoup accompagné nos partenaires, on était très présent avec eux, immense différence avec ce qu'il va se passer cette année. Ça a donné naissance à plein d'activités, projets, spectacles un peu extraordinaires, et ça c'était bien, c'est-à-dire que c'était de la construction, ce n'était plus de la participation, **c'est de la construction commune**. La différence cette année, c'était vachement dans la forme. Le directeur lui, il avait vraiment envie de laisser des groupes ensemble, **réfléchir**, échanger, sans les encadrer lui, en autogestion là totale, et sans trop leur donner d'objectifs, mais et en se disant (là je parle à sa place hein) peut-être qu'à la fin **je pourrai capter quand même des idées**, et puis on pourra **monter des projets avec les gens**. On aurait pu **produire plus, produire mieux, plus intelligemment, réfléchir plus**. C'est-à-dire que c'était demander une **forte participation** à nos partenaires. Une **forte implication**, en leur disant "et après vous continuez à bosser avec nous quoi, ça c'est le début, c'est le démarrage". Donc j'ai bien compris que pour beaucoup c'était une **implication** un peu trop importante. Et je pense que ceux qui sont venus en pointillé, alors eux, ils étaient complètement perdus. »

Délibérer ensemble est différent de « l'engagement » au sens qui est sous-entendu par les concepteurs/animateurs. Les participants sont invités à délibérer mais les contraintes d'investissement et en termes de disponibilité sont telles que la participation requiert un véritable engagement sur plusieurs mois. La mise en place du dispositif nécessite des réunions et des ateliers de préparation, de production. Ces dispositifs visent à produire des matériaux, ce qui implique de mettre les gens en situation, en immersion.

e- Logique de capitalisation

La précision de Louis Quéré sur l'implication nous est utile afin de reconnaître la part d'effort : « L'idée d'engagement comporte d'abord une connotation d'implication et d'investissement : s'engager dans un cours d'action c'est autre chose que délibérer et planifier ; car cela implique de se colleter concrètement avec des contingences indéterminées

et de traiter les choses, de l'intérieur de la situation, au moment où elles se présentent et telles qu'elles se présentent, sans disposer du recul de la réflexion, de la délibération, ou de l'anticipation réflexive. D'où aussi une connotation de saut dans l'incertain : quand on s'engage dans l'accomplissement d'une action en situation, on se livre au développement futur, imprévisible, des circonstances, et on s'expose à des conséquences futures que l'on ne peut jamais entièrement spécifier à l'avance ; et on le fait en se fiant à ses ressources et ses capacités, en particulier à l'intelligence du corps. »²³⁶ Or, chez ces professionnels le terme de « co-construction » recouvre le fait de recueillir des idées prêtes à l'emploi pour alimenter leurs programmes. Les concepteurs/animateurs font ainsi de la gestion de projet, avec une dimension « participative » qui concerne la mise en pratique : un « faire faire » plutôt qu'un « faire réfléchir ». En outre, nous voyons que les dirigeants ne sont pas tellement intéressés de concevoir avec les participants des programmes ou des méthodes qui serviraient à clarifier la médiation, comme le signalent les concepteurs/animateurs :

« Faire des propositions » VS réfléchir

*« Alors c'est là où je dis il ne faut pas que ça produise des choses qui soient quand même trop trop décalées du coup de l'institution. Quand moi on me demande tu veux que ça produise quoi, ce n'est pas forcément ça. Parce que l'idée, les services ici ce qu'ils voudraient, **c'est qu'on sorte des propositions** en fait. Oui, c'est le truc effectivement sur lequel les services se disent ben là en fait, du coup, là il y a des propositions. Et puis y'en a à boire et à manger, y'a à prendre et à jeter, et on prend ce qui nous intéresse. Pour eux, c'est plus simple. Ben oui, c'est plus simple, ça rentre directement en résonance avec ce qu'ils font, et puis encore voilà il faut que ce soient des propositions qui soient bien dans ce qu'ils font eux quoi voilà, donc... »*

*« Et penser qu'ils [les participants] ont été vraiment partie prenante du processus d'élaboration du projet, alors que le projet a été défini un peu dans ses grandes lignes, réfléchi avant... Et que **c'est juste sur la mise en pratique** où ils font participer les gens ! »*

*« On est plutôt sur une sorte de pot-pourri où **on rend compte**. (...) Moi, quand je donne des*

²³⁶ Quéré Louis, « Confiance et engagement », in Ogien Albert, Quéré Louis (dir), *Les moments de la confiance : connaissance, affects et engagements*, Paris : Economica, 2006, 232 p, pp. 117-142, p. 126

*croquis ou quand je fais un état des lieux, **quand je restitue, je ne suis pas en train de faire des synthèses et des propositions.** C'est une temporalité différente. »*

La conception et la mise en pratique sont séparées par ces professionnels. Le terme de « co-construction » n'a pas été employé par les participants au cours des entretiens : c'est révélateur d'un intérêt d'une classe professionnelle. La « co-construction » trouve ainsi sa justification dans un idéal de démocratisation de la culture qui est empreint de marketing. Le travail de participation se situe essentiellement sur l'accès aux problèmes d'audience des structures culturelles et territoriales. L'accès paraît plus personnalisé en étant préparé collectivement : l'accès à la discussion publique se définit alors par l'accès aux intérêts des dirigeants. L'accès n'est pas plus égalitaire puisque les participants sont soigneusement sélectionnés parmi des habitués (sauf avec les étudiants introduits par leurs professeurs dans le dispositif des *Rencontres-i*).

Le participant pourra attendre des structures d'être sensibilisé aux normes institutionnelles de ces collectivités et aux enjeux qu'elles posent, mais c'est à lui seul que reviendra de faire le travail d'affirmation de sa place et la reconnaissance de son statut culturel. En effet, selon les concepteurs/animateurs, les dirigeants ne se représentent le participant qu'en bout de projet. Sa venue ne sert qu'à faire de la collecte d'informations pour enrichir leurs discours. C'est insuffisant pour parler d'une « égalité de parole » entre les élus, les dirigeants, les experts et les participants. Même si le dispositif prévoit plusieurs jours de participation et qu'une restitution est demandée, il est en définitive abusif de parler de « co-construction » du projet, sachant qu'au final les idées des participants ne seront en plus pas forcément prises en considération, comme le reconnaît une des conceptrices/animateuses :

*« Là où elle a une limite, c'est que participer pour le participant, **ce n'est pas parce qu'il amène des idées qu'elles vont forcément être prises en compte.** C'est une multitude d'idées, donc je pense que ça peut générer pas mal de déception. »²³⁷*

Dans ces conditions, la restitution sur scène sert à produire une preuve, une trace visible de l'adhésion « pratique » de l'utilisateur. Les dirigeants attendraient de la participation

²³⁷ Entretien réalisé avec l'organisatrice et chargée de participation du Festival Les Rencontres-I de l'Hexagone, le 7 et le 19 mars 2013

de voir apparaître des propositions toutes faites, applicables. Les concepteurs/animateurs y saisissent un vrai problème de positionnement sur les effets recherchés de la participation, avec une tension entre la restitution orale, plus de l'ordre du compte-rendu, et la proposition qui induirait des dirigeants de prendre des décisions. En outre, un résultat de notre enquête est que les participants de ces ateliers ouverts ne montrent pas un intérêt à aller au-delà du compte-rendu, c'est-à-dire d'être intégrés dans des processus décisionnels. Ils viennent surtout pour réfléchir et s'informer. Or, pour les dirigeants, produire des idées n'est pas synonyme de produire de la réflexion. Mettre en place en processus de réflexion avec les participants n'est pas prioritaire pour les dirigeants.

L'activité de participant est mobilisée par les politiques de participation dans l'objectif de s'identifier au territoire mais aussi pour attirer l'attention sur l'existant plutôt que sur un changement à opérer. L'appropriation des dispositifs participatifs n'est pas davantage au centre des préoccupations des politiques que dans l'animation culturelle. Pourtant, la chargée de participation de la communauté d'agglomération grenobloise s'appuie sur l'objectif d'une construction commune des grands axes de la métropole :

*« C'est une rencontre une fois par mois avec des habitants de l'agglomération grenobloise pour croiser la vie quotidienne des gens sur le bassin de vie de l'agglomération et **élaborer des éléments qui construisent la métropole de demain** ».*²³⁸

S'il y a l'objectif de prélever des éléments de vécu des habitants pour orienter des décisions politiques ultérieures ici, cela ne signifie pas que les ateliers impliquent forcément les citoyens dans les décisions. En outre, l'étude de cette dynamique du « co- » au sein des dispositifs participatifs des collectivités territoriales semble peu explorée dans les recherches françaises. Pour les chercheurs qui introduisent la participation par l'angle de la décision politique, il y a la crainte de tomber dans une vision populiste en partant du vécu des usagers.

La chercheuse Marion Carrel signale des approches de la citoyenneté que l'objet est l'identification du *pouvoir* et ses modes d'autonomisation, plus que la construction de la parole en dehors d'un cadre décisionnel. Il s'agit alors pour nous de partir des expériences et des effets des pratiques de la participation et de les confronter aux discours des

²³⁸ Entretien réalisé avec la chargée de participation de la Communauté d'agglomération, op. cit.

politiques car « même initiés par souci d'efficacité managériale ou pour obtenir le consentement des populations sur une réforme, ces dispositifs participatifs au caractère exploratoire, peuvent fort bien faire émerger une parole jusque-là empêchée et ouvrir la voie à des actions politiques non définies a priori. »²³⁹ Or, malgré ces remarques, nous constatons que les approches scientifiques de la citoyenneté taisent en général la part immersive des dispositifs participatifs. C'est une part pourtant importante de la participation construite de l'engagement en public sur laquelle nous reviendrons. Pour l'heure, nous définissons les activités que nous avons suivies dans les dispositifs participatifs, sous des sens de participer.

3- L'activité de participer

a- Investir une arène

Définir ce que l'on entend par le « public » n'est pas aisé tant les définitions et les concepts sont variés dès qu'il s'agit d'objectiver l'engagement dans la sphère publique. La sphère publique est pour nous à entendre au sens de Louis Quéré d'un « acte commun de focalisation » et d'une compréhension commune de cet acte, qui est orienté vers la résolution d'une situation problématique. Il s'agirait d'une compréhension générale *de ce pour quoi les choses comptent*. Qu'ils soient relatifs à une sphère qui est publique (celle de l'art ou de la politique par exemple), à des approches sur l'activité, à un mode de constitution (l'association, le rassemblement, l'institution), et à des modalités d'action (le débat public, la réception médiatique, l'épreuve de l'art, l'activisme, la délibération, etc.), les critères qui permettent de faire basculer un individu dans une catégorie de « public » doivent être explicités. Il n'existe pas un public qui serait une totalité concrète, réductible à la somme de ses composantes. Le terme de public ne dit rien de ce qui compose cette catégorie. **L'hypothèse est qu'une perspective pragmatiste offre alors la possibilité de**

²³⁹ Carrel Marion, « Pauvreté, citoyenneté et participation. Quatre positions dans le débat sur la "participation des habitants", in Neveu Catherine (dir), *Cultures et pratiques participatives. Perspectives comparatives*, Paris : L'Harmattan, 2007, pp. 95-112, p. 111

penser l'entité « collective » comme une « réalité intentionnelle » à travers une logique de relations et un mode d'engagement à élucider.

Dans un état de la recherche sur les publics politiques et les publics médiatiques²⁴⁰, ce terme de « public » quand il est employé en tant que substantif sous-entend de faire preuve de « capacités » : « *Il semble pointer vers une "personne collective", au statut grammatical de sujet, actif ou passif, bien problématique à apercevoir. Il désigne un "être" doté de capacités d'auto-gouvernement, de délibération ou de participation ou de compétences de réception médiatique et culturelle.* »²⁴¹ La notion recouvre alors des pratiques liées à des compétences particulières qui sont mises en avant de manière publique, sous des « *jeux de langage qui mettent en forme nos épreuves de la vie quotidienne et des règles du jeu que nous respectons en pratique dans ce que nous faisons* ». Il s'agit de concevoir des formes de participation avec l'idée de leur mise à l'épreuve dans une « arène publique », suivant Dominique Cefaï et Dominique Pasquier : « *Une arène publique peut être pensée comme un lieu de débat, de polémique ou de controverse, de témoignage, d'expertise et de délibération où petit à petit émergent des problèmes publics* »²⁴².

L'observation d'une arène permet de comprendre certains mécanismes de *problématisation* au sein de la communauté. La conceptualisation de « problème public » de Joseph Gusfield - qui fait une distinction avec « problèmes sociaux » - ancre la notion de public dans la grandeur d'esprit public : « *Les problèmes publics ne sont pas des dysfonctionnements d'un système social, mais des circonstances (conditions) qui sont perçues comme pathologiques à travers le prisme d'une culture publique* »²⁴³. L'auteur définit dans cette orientation la publicisation « *pour désigner le processus au travers duquel un état de fait devient un enjeu de réflexion et de protestation publiques et une ressource et une cible pour l'action publique* »²⁴⁴. Des individus peuvent se concerter pour définir un problème de manière commune, de sorte que celui-ci soit tourné « *vers l'intérêt général ou*

²⁴⁰ Cefaï Daniel, Pasquier Dominique (dir), *Les sens du public. Publics politiques, publics médiatiques*, Paris : PUF, 2003, 519 p

²⁴¹ Cefaï Daniel, Pasquier Dominique (dir), « Introduction », in *Les sens du public. Publics politiques, publics médiatiques*, Paris : PUF, 2003, pp. 13-62, p. 13-14

²⁴² Ibid, p. 24

²⁴³ Gusfield Joseph, « Action collective et problèmes publics », in Cefaï Dominique, Pasquier Dominique (dir), *Les sens du public. Publics politiques, publics médiatiques*, Paris : PUF, 2003, pp. 63-78, p. 69

²⁴⁴ Ibid, p. 71

vers l'ordre public, se réclame de l'utilité publique ou promeut un bien public, et en appelle à des modalités de règlement par des dispositifs d'action publique »²⁴⁵, reformulent Dominique Cefaï et Dominique Pasquier.

Ainsi, la question de la problématisation dans une arène semble devoir être complétée par celle de la publicisation, lorsqu'il s'agit notamment de la situation « sensible » de la discussion publique, au sens où l'entend Daniel Cefaï : « *un problème public se publicise en se rendant sensible, en s'inscrivant dans un espace argumentatif et en donnant lieu à différentes espèces de récits – il se donne une configuration dramatique, rhétorique et narrative* »²⁴⁶. C'est cette définition de « public » inspirée de la notion américaine, d'une « sensibilisation » (rendre sensible), en même temps que la constitution d'un groupe qui s'en empare, qui guide notre recherche sur les dispositifs participatifs au sein des structures culturelles et territoriales. Il s'agit ainsi de porter notre regard sur la construction d'une « scène » à partir de la prise de parole des usagers-participants. Caractériser la prise de parole en public permet de mettre en évidence ce fait d'être « agi » ensemble par un problème jusqu'à se retrouver dans un espace de parole mise en public, qui est construit autour de contraintes.

b- Prendre part : exercer son jugement

Professeure en philosophie, Joëlle Zask énonce qu'être participant requiert d'avoir une compétence particulière, ni innée ni dépendante d'un statut socioculturel déterminé : il s'agit de la capacité à s'emparer des éléments disponibles dans l'environnement. C'est l'aptitude à trouver des solutions adaptées, selon un principe suivant lequel « *quiconque éprouve un problème est en position de situer ce problème et de savoir s'il a été résolu ou pas* »²⁴⁷. Ce principe implique un exercice du jugement de l'individu, que le chercheur en

²⁴⁵ Cefaï Daniel, Pasquier Dominique, op. cit., p 24

²⁴⁶ Cefaï Daniel, « L'expérience des publics : institution et réflexivité », *EspacesTemps.net*, mis en ligne le 04.03.2013, <http://www.espacestemp.net/articles/l'experience-des-publics-institution-et-reflexivite/>, consulté le 12 février 2014

²⁴⁷ Zask Joëlle, *Participer. Essai sur les formes démocratiques de la participation*, Latresne : Le Bord de l'eau, 2011, 326 p., p. 84

sociologie et science politique Loïc Blondiaux inscrit dans une compétence politique, à côté d'une dimension cognitive : « *c'est "cette connaissance approfondie, reconnue, qui confère le droit de juger ou de décider en certaines matières" »*²⁴⁸. Ce serait en mettant à l'épreuve son jugement que l'on organiserait la mise en œuvre de solutions.

Joëlle Zask précise que « *les personnes affectées par un trouble sont plus aptes à définir leur intérêt et si les solutions trouvées sont les bonnes, que des personnes qui ne l'éprouvent pas.* »²⁴⁹ « Prendre part » signifie donc mettre à l'épreuve sa faculté de juger en vue de trouver des solutions adéquates au problème posé. Pour Joëlle Zask, l'exercice de se rendre attentif et de sélectionner des options d'action possible s'inscrit dans une concrétisation de la citoyenneté : « *Prendre part n'est pas seulement compter pour un dans le jeu des relations sociales, c'est aussi s'exercer à bien juger et, de cette façon, s'entraîner à la citoyenneté.* »²⁵⁰ La citoyenneté ressort ici en exercice de « bien juger », mais cela s'avère insuffisant pour appréhender l'activité de participant. Il convient de retenir que ce n'est ni de savoir ce qu'est un public ni de savoir de quel public il s'agit dont il est question, mais des conditions de constitution d'une « parole publique » à travers une *épreuve de publicisation* particulière.

Le public se constitue relativement à une activité de publicisation. Un groupe est saisi sous une activité de définition d'un problème, qui l'engage dans une confrontation physique. Il convient alors d'étudier les *manières de publiciser*, c'est-à-dire d'opportunités que les individus saisissent pour s'assembler autour d'un problème en vue de porter expressément une parole. La publicisation engendre des expériences d'engagement fondées de plus en plus sur une *scénarisation* de la participation avec une réflexion de plus en plus importante à l'heure actuelle en amont des rencontres publiques, sur des outils pour capitaliser la participation au sein d'« *une configuration d'expériences et d'actions où les critères du normal et du pathologique, du légitime et de l'inacceptable, du légal et du déviant, du juste et de l'insupportable, deviennent eux-aussi problématiques, et sont élaborés, discutés,*

²⁴⁸ Blondiaux Loïc, « Faut-il se débarrasser de la notion de compétence politique ? », *Revue française de science politique* 6/ 2007 (Vol. 57), pp. 759-774, www.cairn.info/revue-francaise-de-science-politique-2007-6-page-759.htm, consulté le 4 septembre 2014

²⁴⁹ Zask Joëlle, op. cit., p. 84

²⁵⁰ Ibidem

critiqués, testés, avant de se stabiliser. »²⁵¹ Nous nous intéressons aux procédés de narration collective des participants, dans les modalités du récit qu'ils donnent à voir et à entendre. C'est le processus de construction d'un récit mettant en œuvre des modalités de l'« activité dramaturgique » de la participation. Il n'est pas question ici de traiter un problème particulier : ce sont les mécanismes de constitution du dispositif participatif, et plus particulièrement la mise en scène par des formes renouvelées, c'est-à-dire venant compléter l'argumentation rationnelle, voire la supplanter, qui nous concernent ici.

La publicisation réfère ainsi à un souci du « sens du public », de ce qui ne va pas de soi pour lui. Les individus endurent des situations, ils sont exposés à des événements parfois dramatiques, dont ils estiment que la réflexion de leur portée doit dépasser le cadre privé dans un souci du bien public selon Dominique Céfai et Dominique Pasquier : « *Dans de nombreuses situations, les particuliers se sentent obligés par un sens de la responsabilité partagée avec leurs pairs, ils ont le sentiment d'endurer les mêmes épreuves et d'être exposés aux mêmes événements, ils assistent impuissants, mais pas indifférents, au spectacle du monde, ils se sentent concernés par des enjeux qui excèdent la sphère de leurs affaires personnelles. Ils ont le sens de prendre part à un public, sans pour autant aller voter ou prendre les armes.* ».²⁵² Ainsi, il s'agit de suivre une approche en termes de processus et de décrire les articulations de ces nouvelles configurations d'un nouvel espace hybride « privé/public », dont Dominique Mehl invite « *à examiner le mode de débat et de délibération sociétale induit par la subjectivisation ou la psychologisation du rapport entre privé et public* »²⁵³. Nous y reviendrons dans notre dernière partie avec les retours d'expérience des participants que nous avons interrogés.

²⁵¹ ibidem

²⁵² Céfai Daniel, Pasquier Dominique, op. cit., p. 49

²⁵³ Mehl Dominique, « *Le témoin, figure emblématique de l'espace privé/public* », in Céfai Dominique, Pasquier Dominique (dir), *Les sens du public. Publics politiques, publics médiatiques*, Paris : PUF, 2003, pp. 489-502, p. 491

c- Etre un « public agissant »

La notion de « public agissant » est beaucoup plus développée dans le champ des mouvements sociaux que dans celui du champ culturel. Parmi les études sur les projets culturels, la chercheuse en sciences de l'information et de la communication Joëlle Le Marec a élaboré une conception de « public agissant » des dispositifs de musée, au cours de ses recherches sur les visiteurs de musée. Elle justifie le gain d'intérêt pour le point de vue du public, dans le champ muséal, par une influence des recherches en sciences de l'information et de la communication : « *Le public a été reconsidéré comme pouvant être porteur d'un point de vue, d'une part par les acteurs du marketing qui ont promu la figure du consommateur, laquelle colonise et intègre quantité de rôles sociaux, d'autre part par une partie des professionnels de la culture et des chercheurs qui ont mobilisé des conceptions issues de la recherche sur la culture et la communication pour penser leur travail.* »²⁵⁴

Les recherches de celle-ci nous permettent de relever qu'il y a chez une majorité de visiteurs « *une attention soutenue aux formes de médiation, qui constituent parfois pour eux le contenu véritable de l'exposition visitée* »²⁵⁵. Toutefois, les dispositifs d'évaluation de parcours de visite ne mettent pas en jeu les mêmes problèmes que les dispositifs participatifs de débat, en particulier sur la concurrence qu'elle a relevée entre formes de médiation et contenus informatifs. Mais même si la parole en public n'est pas posée en termes de dispositifs médiatiques, l'hypothèse d'une idéalité de la parole du public peut être commune aux différents types de dispositifs participatifs, par le fait qu'ils ont en commun de mettre en scène des discours.

Parmi les dispositifs de musées, Joëlle Le Marec a montré à travers les protocoles et dispositifs d'évaluation des visiteurs la manière dont se construisait une figure de public et se produisait une parole qui était fortement contrainte. En effet, qu'il s'agisse d'enquêtes pour le compte d'un laboratoire de recherche ou d'un organisme privé, faire parler un public correspond toujours à une anticipation de réponses formulables par des enquêtés idéalisés. L'enquête fait ainsi émerger une parole indirecte puisqu'elle renégocie en permanence ce

²⁵⁴ Le Marec Joëlle, *Publics et musées. La confiance éprouvée*, Paris : L'Harmattan, 2007, 221 p, p. 34

²⁵⁵ *Ibid*, p. 202

qu'il est autorisé à dire « au nom du public » : elle est « *une des situations où se renégocie sans cesse le cadrage du point de vue "autorisé" à parler au nom du public à un moment donné, dans des conditions toujours particulières et éphémères* »²⁵⁶. Nous avons observé comment se négociait ce « cadrage » dans d'autres institutions, suivant l'idée que les dispositifs participatifs venaient mettre à l'épreuve ce que l'auteur a qualifié de « confiance » entre les visiteurs et l'institution : à savoir la manifestation d'une « *délégation de responsabilité et de compétence à l'institution* ». Une question actuellement dans les structures territoriales est de savoir de quelle manière manifester le lien entre les représentants et les usagers.

En outre, pour Joëlle Le Marec, cette « confiance éprouvée » entre les usagers et « l'institution muséale » conduirait certains visiteurs à ne pas ressentir l'envie de s'exprimer, ce qui ne facilite pas l'enquête sur les publics des institutions : « *Les membres du public peuvent se "soumettre" à l'autorité des instances du savoir en revendiquant activement le fait de ne pas avoir à s'exprimer, redoutant même parfois le fait d'être sollicités pour exprimer une parole qui n'aurait pas de valeur réelle. Il s'agit une délégation de compétence et de responsabilité, équivalente à celle qui organise n'importe quel rapport d'autorité consenti.* »²⁵⁷ Les analyses de l'auteur sur les pratiques d'évaluation montrent qu'une vision réductrice de la figure de public est construite par l'enquête, avec des réponses éloignées des réponses prévues. Les résultats rapportés infirment une attitude présumée consumériste, qui pourtant « *s'installe peu à peu dans les représentations des professionnels, et qui font d'eux [les publics] des consommateurs de biens et services culturels, ayant des attentes et des comportements de consommateurs* »²⁵⁸. Les enquêtés montrent qu'ils sont dans une recherche de confirmation de la bonne attitude à avoir, loin d'un profil d'acteur souhaitant être libéré de contraintes de visite.

Relever ce phénomène de « cadrage » de la parole d'usagers présente l'intérêt de faire ressortir dans tous les dispositifs participatifs des divergences entre les représentations professionnelles des concepteurs et les attentes effectives des usagers de l'établissement public, « *de ce à quoi ils pouvaient s'attendre dans le cadre d'une relation où l'on s'en remet*

²⁵⁶ Le Marec Joëlle, *Publics et musées. La confiance éprouvée*, Paris : L'Harmattan, 2007, 221 p, p. 37

²⁵⁷ Ibid, p. 156

²⁵⁸ Ibid, p. 200

avec confiance aux intentions de communication de l'institution, considérée comme ayant de bonnes raisons de faire telle ou telle proposition »²⁵⁹. Montrant ainsi que les attentes des visiteurs peuvent fortement contraster avec les représentations professionnelles, Joëlle Le Marec a noté la prédominance d'une signification politique chez les usagers dans leur vision du projet culturel institutionnel : *« ils pensent d'abord à la signification politique que peut avoir le projet, par rapport à la mission de l'institution muséale »*²⁶⁰. Si l'investissement des visiteurs semble constituer une préoccupation de plus en plus forte chez les concepteurs de programmes d'exposition, de médiation, et de communication culturelle, la chercheure remarque qu'*« on sous-estime trop souvent la sensibilité à la dimension politique de l'institution muséale »*²⁶¹.

C'est pour tenter de prolonger ces réflexions et retrouver cette caractéristique dans d'autres types de dispositifs participatifs, en tentant de mettre en évidence différents niveaux d'engagement avec des usagers et de qualifier l'écart avec les attentes réelles, que le choix s'est porté sur la mise en scène de la participation. Parce que les logiques sont parfois contradictoires en elles-mêmes : *« On peut en effet s'impliquer dans une pratique à différents degrés, parfois contradictoires, avec tout à la fois le désenchantement du consommateur averti des stratégies dont il fait l'objet, mais aussi de fortes attentes utopiques.*²⁶² » La chercheure a insisté sur ce point pour l'avoir observé depuis quelques années et avoir découvert qu'il existe une « foi » en l'institution : *« les publics enquêtés expriment une foi dans l'institution muséale et dans la qualité de ce qu'on peut en attendre »*, un résultat qui étonnamment *« contraste fort avec les visions désenchantées qui circulent souvent dans le milieu muséal*²⁶³». Faire ressortir de telles contradictions permet d'éviter de s'en tenir à une représentation idéalisée et réductrice de l'utilisateur.

²⁵⁹ Ibid, p. 200

²⁶⁰ Le Marec Joëlle, *Publics et musées. La confiance éprouvée*, Paris : L'Harmattan, 2007, 221 p, p. 203

²⁶¹ Ibid, p. 190

²⁶² Ibid, p. 189

²⁶³ Ibid, p. 204

4- Epreuves de participant : essai de catégorisation

a- Les ateliers préparatoires : le sens d'« endurer » ensemble

Nous inscrivons notre recherche dans la filiation d'une pragmatique du participant - avec la terminologie qui lui correspond : « expérience », « expérimentation », « intentionnalité collective », « sentir » - en présupposant la présence d'un désir de l'usager d'éprouver la participation à la vie publique de son territoire et de se regrouper entre pairs. Il s'agit pour nous de mettre en évidence en quoi les participants se sentent concernés par les propositions des structures et acceptent de monter sur une scène pour s'exprimer. C'est la dimension d'« endurer » qui a été conceptualisée par le philosophe pragmatiste John Dewey²⁶⁴ et qui est développée ici dans une dialectique entre ressentir et agir collectivement. Le sociologue Louis Quéré poursuit la conception d'un participant qui se sent affecté par les conséquences de l'activité sociale ou d'une décision politique, et qui est intéressé à leur contrôle. Se sentir affecté peut mener à des formes d'association à des fins d'intervenir collectivement sur le cours des choses. **L'hypothèse est que le participant produit différentes performance de participation et différentes manières de se constituer en participant, qui transforment son sens de participer.**

Louis Quéré représente « une communauté d'aventure », en spécifiant que « *le public se définit au départ en termes d'expérience partagée* »²⁶⁵. Le chercheur ajoute que la dimension collective se rapporte à l'implication de soi dans le collectif, que l'engagement n'est pas le même selon qu'il s'agit de faire une expérience ensemble ou de l'« endurer » ensemble. Endurer ensemble, c'est faire un apprentissage ensemble de la même situation,

²⁶⁴ « Il y a dans toute expérience, une part de passion, de souffrance au sens large du terme. Sinon, il n'y aurait pas intégration de ce qui a précédé. Car "l'intégration" dans toute expérience vitale ne consiste pas uniquement à ajouter quelque chose à la somme de ce que nous savions déjà. Elle implique un processus de reconstruction qui peut s'avérer douloureux. », Dewey John, *Œuvres philosophiques III. L'art comme expérience*, Pau : Ed. Farrago, 2005, 417 p, p. 66

²⁶⁵ Quéré Louis, « Le public comme forme et comme modalité d'expérience », In Cefaï Daniel, Pasquier Dominique (dir.), *Les sens du public. Publics politiques, publics médiatiques*. Paris : PUF, 2003, pp. 113-134, p.118

c'est « éprouver ensemble les mêmes sensations ou les mêmes sentiments. »²⁶⁶. C'est se sentir concerné de la même manière. Savoir que plusieurs personnes ressentent la même chose fait s'identifier à une communauté de problèmes et à l'expérience collective : « ce serait donc la représentation de l'identité du sentir qui permettrait à un collectif de dépasser l'état de foule et de produire en soi un véritable lien social »²⁶⁷. Le lien social est la matière sensible partagée, formant une communauté de mêmes affects avec « les qualités immédiates (perçues avant toute réflexion ou tout acte de connaissance) de ce qui se présente – objets, situations ou événements – et une certaine teneur des réactions spontanées que ces qualités suscitent (aimer, apprécier, trouver beau, prendre plaisir, souffrir, être mal à l'aise, rejeter, ne pas supporter, etc.) »²⁶⁸.

Le « sens de participer » est appréhendé dans la présente recherche d'après un postulat - rejoignant le travail du chercheur Mathieu Berger ayant soutenu une thèse sur les « engagements profanes » dans un dispositif d'urbanisme participatif - selon lequel « les compétences de citoyens ordinaires et de non spécialistes à engager une parole ou un geste acceptable dans un espace de démocratie technique reposent principalement sur des "aptitudes attentionnelles" et sur l'état d'éveil de leurs "sens sociaux" »²⁶⁹. Selon Daniel Cefaï et Dominique Pasquier, les sens sociaux sont au fondement de l'activité collective de participants qui « retournent leur "subir" collectif dans un espace-temps de sens problématique en "agir" collectif dans un monde commun.²⁷⁰ »

Louis Quéré distingue « public » de « collectif » en précisant que c'est l'activité qui doit être « signifiée ou réalisée collectivement »²⁷¹, ce qui permet de ne pas essentialiser un groupe d'individu et, pour nous, de décrire comment l'activité performe une identité collective. L'auteur propose de transférer le caractère collectif prêté au sujet à l'action, et de

²⁶⁶ Ibidem

²⁶⁷ Quéré Louis, « Le public comme forme et comme modalité d'expérience », In Cefaï Daniel, Pasquier Dominique (dir.), *Les sens du public. Publics politiques, publics médiatiques*. Paris : PUF, 2003, pp. 113-134, p. 116

²⁶⁸ Ibid, p. 123

²⁶⁹ Berger Mathieu, « Répondre en citoyen ordinaire. Pour une étude ethnopraxmatique des engagements profanes », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 15 | 2008, mis en ligne le 01 décembre 2010, consulté le 13 février 2012, <http://traces.revues.org/773>, pp. 191-208., p. 193

²⁷⁰ Cefaï Dominique, Pasquier Dominique, « Introduction », p. 19

²⁷¹ Quéré Louis, « Le public comme forme et comme modalité d'expérience », In Cefaï Daniel, Pasquier Dominique (dir.), *Les sens du public. Publics politiques, publics médiatiques*. Paris : PUF, 2003, pp. 113-134., p. 127

préférer ainsi l'usage adverbial « en public » par rapport à l'usage nominal « le public » : « *le caractère collectif fait partie du prédicat, il est adverbial* »²⁷². Sa définition du public met l'accent sur la constitution collective d'une identité dans une activité, sous un régime actanciel de mode d'association ou de mode d'expression de la chose commune : « *ce qui définit un public c'est un mode d'association dans l'expérience d'une situation, donc une manière déterminée d'agir et d'endurer ensemble* »²⁷³. L'articulation que le chercheur fait entre l'épreuve collective et le retour à (sur) soi nous aide à mieux comprendre tout l'enjeu de se sentir faire partie d'une communauté, de devenir « le membre de ». C'est une conscience particulière qui fait passer d'une masse informe à une relation d'appartenance, d'être participant d'un dispositif. En outre, préférer sur le plan sémantique l'expression « en public » à celle de « public » ne donne pas la possibilité de préciser la nature de l'*en commun*, de la chose commune, c'est-à-dire des liens qui spécifient le collectif comme construction. Il faudrait étudier les manières dont les individus structurent les liens entre eux plutôt que de chercher à identifier un système de moyens utilisés pour traiter et pour résoudre les problèmes posés. Il s'agit de penser le participant comme étant doté de capacités créatrices, comme le chercheur le stipule, avec « *la capacité de prendre en compte ce qui n'est pas présent pour donner sens à ce qui se présente concrètement* »²⁷⁴.

Si Louis Quéré parle de « *public-club de discussion* »²⁷⁵ où le lien qui unit est une adhésion mutuelle « *fondée en raison, à des propositions factuelles ou normatives* »²⁷⁶, il s'agit pour nous de comprendre ce qui fait force commune à un moment sur une question. De ce point de vue, les ateliers des deux dispositifs sur trois jours nous permettaient d'observer ce travail de constitution d'une problématisation commune, mais surtout d'observer le travail des formes engagées pour thématiser les propositions. Les deux dispositifs ont consisté à réunir des usagers en ateliers par groupes, sur trois jours répartis sur trois mois. Pour la communauté d'agglomération, il s'agissait d'un seul groupe d'une dizaine de participants. Pour le théâtre, il s'agissait de sept groupes d'une dizaine de participants chacun. Les deux premiers jours consistaient à élaborer des pistes de réflexion

²⁷² ibidem

²⁷³ Quéré Louis, « Le public comme forme et comme modalité d'expérience », In Cefai Daniel, Pasquier Dominique (dir.), *Les sens du public. Publics politiques, publics médiatiques*. Paris : PUF, 2003, pp. 113-134, p. 129

²⁷⁴ Ibid, p. 122

²⁷⁵ Ibid, p. 117

²⁷⁶ ibidem

et préparer une restitution en public. Le dernier jour, les participants devaient restituer sur scène une proposition, sous une forme au choix, qui devait donner des axes pour nourrir le débat public qui suivait juste après : atelier citoyen pour l'un et discussion avec l'ensemble des partenaires et participants pour l'autre. Il s'agissait pour nous de prendre la discussion publique organisée par les structures comme une occasion de décrire des formes mobilisées dans l'expression de la parole en public et d'autres modes que l'exposé oral.

Grâce à la mise en œuvre de la réflexion en amont, les participants ont pu mettre en avant certains aspects du problème public sous des modalités d'expressions théâtrales, avec à la fois ce souci caractéristique « *de se convaincre mutuellement en faisant reconnaître la validité ou le bien-fondé de ce qu'ils avancent* »²⁷⁷ et en plus, comme nous le verrons au chapitre 5, ce souci d'une épreuve d'auto-qualification. Au final, ces modes d'expression inventifs et mis en œuvre collectivement, ont abouti à ce que le thème du débat constituait pour les participants plus un prétexte à affirmer une présence d'« acteur », en la rendant « visuelle » dans l'espace public, et ainsi à se forger une place de participant sous des modes actanciels du *dire* dans l'espace public, « *corrélativement à la mise en place de nouveaux dispositifs institutionnels, un monde de discussions, de dénonciations et de revendications publiques se déploie, qui articule son propre "système actanciel"* »²⁷⁸. Nous avons identifié des participants à la recherche d'une activité et des rôles qui soient bien définis dans les dispositifs. C'est ainsi qu'ils s'inscrivent dans une recherche d'organisation de qualités sensibles, d'être à l'écoute, de faire entendre, d'être audibles, de faire ensemble, etc., proches de l'« *organisation dynamique* »²⁷⁹ caractéristique de l'expérience esthétique. Ce sont des indices d'une forme « dramaturgique » de la participation, avec un type d'organisation « spectaculaire », au sens de démonstratif pour certains et de « créatifs » pour d'autres, pour prendre la parole sur une scène après avoir vécu une expérience collective.

²⁷⁷ Ibidem

²⁷⁸ Céfaï Daniel, Pasquier Dominique, op. cit., p. 31

²⁷⁹ Dewey John, *Œuvres philosophiques III. L'art comme expérience*, Pau : Ed. Farrago, 2005, 417 p, p. 81

b- La restitution scénique : le sens d'être « engagé »

La dramaturgie se comprend comme la mise en scène d'« *un travail d'attribution de jeux de places et va de pair avec la commutation vers certains régimes d'engagement, topiques rhétoriques et répertoires d'action.* »²⁸⁰ Mais l'identification à des rôles, statuts, places et fonctions ne dit pas quels sont les enjeux contenus dans les modes de *dire*. « Faire récit » met en jeu des enjeux relationnels : pour la narration, c'est dans le fait de dire que les modalités relationnelles s'expriment. Dans la rencontre entre les structures et les usagers du territoire, par l'organisation d'ateliers et la médiation esthétique des participants sur une scène d'un lieu patrimonial comme la Bastille et l'amphithéâtre universitaire, se joue la création d'un récit collectif d'usagers-participants propre à construire ce que le philosophe Paul Ricoeur nomme l'« identité narrative » d'une communauté, c'est-à-dire ici d'un « nous » renforcé par le fait d'être rassemblé dans un même lieu de culture et de savoir : « *toute collectivité est qualifiée à dire "nous autres", à l'occasion d'opérations particulières de remémoration* »²⁸¹. La professeure en sciences de l'information et de la communication Michèle Gellereau a montré dans un travail sur la visite guidée des lieux patrimoniaux de quelle manière le corps dans l'espace participe d'une projection affective à un récit collectif : « *Ainsi les modes d'occupation de l'espace, les "marqueurs" et indices de "contextualisation" (...) situent les personnes dans des statuts, des places, des rôles qui l'invitent à participer affectivement au récit* »²⁸². Par leur narration collective sur scène, les participants renforcent l'activité dramaturgique : ils entrent dans la peau d'usagers-participants avec une gestualité théâtralisée pour retranscrire leurs expériences des ateliers ainsi que leurs usages privés sur les thèmes de « l'eau » et du « circuit-court » dans l'agglomération. Ils rendent visuelle la remémoration de l'expérience collective des ateliers sur laquelle il s'appuie pour justifier des arguments avancés au public. Les dispositifs de discussion publique produisent ici des formes et des effets de l'engagement en public sous des procédés narratifs particuliers dans une perspective de positionnement suivant Daniel

²⁸⁰ Céfaï Daniel, Pasquier Dominique, op. cit., p. 29

²⁸¹ Ricoeur Paul, *Parcours de la reconnaissance : trois études*, Paris : Stock, 2004, 386 p, p. 170

²⁸² Gellereau Michèle, « Le récit incarné de la visite guidée », in Caune Jean, Dufrêne Bernadette (dir), *Médiations du corps*, Grenoble : Université Stendhal-Grenoble 3, Université Pierre Mendès-France, 2002, pp. 101- 110, p. 104

Céfaï et Dominique Pasquier « *de mise en scène, en récits et en arguments, dans des performances adressées à des auditoires présumés, susceptibles de s'indigner, de se mobiliser et de revendiquer, destinés à faire prendre parti à l'opinion publique ou à faire prendre des décisions aux pouvoirs publics* »²⁸³. Nous détaillerons plus précisément à la section suivante comment s'opère l'interprétation du lien à la collectivité des usagers-participants.

La nuance que Louis Quéré propose entre *jouer devant* un public et *jouer pour* un public nous permet de faire une précision de ce que l'engagement institue comme horizon de partage : « *Jouer devant et pour un public est une activité requérant un sujet multiple : non pas simplement un sujet pluriel, mais un sujet différencié, doté d'une structure, ou encore un sujet "distribué" ; les deux collectifs – les joueurs et le public –, qui s'affectent mutuellement, ont des choses tout à fait différentes, mais complémentaires, à accomplir et à endurer, et la manière dont ils agissent et endurent ensemble n'est pas la même d'un côté et de l'autre.* »²⁸⁴ Le chercheur fait intervenir un principe de distribution des modalités de l'action sous une relation hiérarchique d'un ordre à satisfaire : « *on a affaire à un système, dont chacune des composantes a son statut et son mode d'action fixés par rapport aux autres par une relation d'ordre, c'est-à-dire par des règles ou une institution* »²⁸⁵.

La formulation du chercheur d'engagement en public nous permet d'orienter l'analyse sur une distribution différenciée des rôles de chacun, symbolique, en fonction de la place donnée par les structures dans un espace de visibilité qu'elles contrôlent et sous des modalités de communication « instituées ». Au moment de la restitution scénique, si le participant joue *pour* un public, et pas simplement *devant* un public, c'est d'une certaine manière qu'il s'inclut dans une assemblée. Cette nuance laisse à supposer qu'un effort est mené pour améliorer la compréhension. Le fait de donner la possibilité à chacun de s'approprier ce qui se joue, en l'occurrence, la relation qui se construit entre tous les membres présents et « ayant enduré » ensemble, implique un travail de symbolisation du « commun » mais aussi d'organisation collective matérielle. C'est la question d'une

²⁸³ Céfaï Daniel, Pasquier Dominique, op. cit., p. 25

²⁸⁴ Quéré Louis, « Le public comme forme et comme modalité d'expérience », In Céfaï Daniel, Pasquier Dominique (dir.), *Les sens du public. Publics politiques, publics médiatiques*. Paris : PUF, 2003, pp. 113-134, p. 130

²⁸⁵ Ibid, p. 129

confusion dans les rôles au sein du dispositif participatif, a fortiori sous l'injonction à se rendre « visible » et « visuel » qu'il convient d'élucider, ce que nous tenterons de caractériser avec les stratégies des concepteurs au chapitre 4, et avec les perceptions et tactiques des participants au chapitre 5.

L'engagement en public dans les dispositifs participatifs, au moment de la restitution scénique, implique une mise à l'épreuve de soi. L'engagement se conçoit ici à partir d'effets à produire sur l'auditoire, avec l'idée d'un « enrôlement », différent d'une simple prise de rôle, et qui se traduit par une distribution symbolique de rôles. Les participants se constituent sous un système de places et de rôles dans la communauté, et « *dans certains cas, cela se fait par la médiation d'un jeu d'acteurs se produisant sur scène. L'effectuation d'une telle activité actualise un système réglé de relations ainsi qu'un mode prédéfini de participation.* »²⁸⁶ Ce type d'organisation, de s'engager en public en faisant faire une restitution sur scène, permet d'introduire notre caractérisation du dispositif participatif : il s'agit d'une « configuration » avec un mode de distribution de rôles et de places. Louis Quéré s'appuie sur la notion de « configuration » pour définir que le collectif advient à travers une différenciation de la place de chacun : « *une configuration n'est pas une addition ni une simple succession : elle suppose une mise en forme, une organisation ; elle requiert un principe d'ordre selon lequel les rôles s'agencent les uns par rapport aux autres, comme dans une dramaturgie.* »²⁸⁷ L'engagement en public sur scène consiste à « *parachever une configuration et s'exposer ensemble à quelque chose qui a le pouvoir d'affecter et de révéler* »²⁸⁸. L'épreuve vécue collectivement est ici porteuse de révélation d'une « communauté », soit, de places occupées. Le mystère reste cependant entier quant à l'appropriation de ces places quand elles sont assignées de manière plus ou moins contraignante pour les participants.

En effet, dans les analyses sur l'engagement en public et sur l'exposition de la personne, force est de constater que cette forme « dramaturgique » est peu développée. Chercheur en sociologie travaillant sur les modalités de l'engagement, Michel Peroni distingue deux acceptions de la nature de l'engagement qui sont opposées : « *Dans la*

²⁸⁶ « Le public comme forme et comme modalité d'expérience », In Cefaï Daniel, Pasquier Dominique (dir.), *Les sens du public. Publics politiques, publics médiatiques*. Paris : PUF, 2003, pp. 113-134, p. 129

²⁸⁷ Ibid, p. 131

²⁸⁸ Ibid, p. 119

*première acception, politique, de l'espace public, où le public est associé au commun, la dimension personnelle de l'engagement est exclue par principe ; dans la seconde, dramaturgique, où le public est associé au visible, la personne n'a pas lieu d'être dans un espace placé sous le signe de l'apparence. »*²⁸⁹ Le chercheur identifie une absence d'articulation entre la construction d'un espace public de visibilité et les motivations de l'engagement personnel. L'aspect d'une politisation individuelle par l'épreuve du collectif est peu traité. Nous proposons de traiter l'engagement sous les modalités de l'inscription du participant dans un dispositif qui l'expose à un public, en mettant en évidence des indices d'une réflexivité et d'une « *distance au rôle* »²⁹⁰. Les modalités de l'inscription s'analysent dans un ordre de l'engagement et de distanciation entre soi et le collectif, comme nous l'abordons à présent, à travers les activités réflexives du participant.

c- L'après-participation : le sens de participer

La chercheuse en philosophie politique Joëlle Zask conçoit l'activité des citoyens à partir des conséquences de celle-ci : « *Or, ce qui donne un sens distinctif à la démocratie libérale, ce en quoi une société est libre, ce au nom de quoi les injonctions à participer sont officiellement faites, c'est que les individus exercent réellement une influence sur les conditions qui les affectent, qu'ils définissent leurs intérêts, qu'ils influent sur l'agenda de leur gouvernement, qu'ils contribuent à fixer les conditions de leur propre vie, bref qu'ils soient non des performeurs, mais des participants, au sens fort du terme. »*²⁹¹. La notion de « performance » en philosophie politique nous permet de qualifier l'influence que peut exercer le participant sur les règles et qu'il a y des conséquences de sa participation. Dans cette sous-section, nous résumons quelques résultats que nous développerons au long de la thèse. Ce résumé permet de mieux préciser de quel « sens » de participer nous parlons et

²⁸⁹ Peroni Michel, « Engagement public et exposition de la personne : l'acteur, le spectateur et l'auteur », in Ion Jacques, Peroni Michel (dir), *Engagement public et expression de la personne*, La Tour d'Aigues : Editions de l'Aube, 1997, pp. 249-265, p. 249

²⁹⁰ Ibid, p. 250

²⁹¹ Ibidem

d'introduire ce que nous entendons par la dimension de réflexivité de participant, que nous définirons sur un plan théorique à la section suivante.

La place de chacun est relative au fait de « se sentir le public de » et de se reconnaître comme un membre particulier dans une communauté. Pour le participant, il convient de rajouter qu'il y a la dimension d'être reconnu comme produisant quelque chose. En effet, le terme « produire » a été employé tout au long des ateliers suivis, que ce soit chez les concepteurs et les participants. Participer signifie ici produire des modes et des supports de communication. Produire suggère également l'existence d'une contrepartie. Le rôle de participant consiste ici à produire quelque chose qui fait intervenir la fonction scopique dans la communauté. Livrés à la fonction scopique, à la fois d'un public participant pendant les ateliers et d'un public auditeur lors de la restitution scénique de *l'Atelier métro citoyens* et des *Rencontres-i*, les engagements physiques des participants (dans les parcours et sur scène) et les images photographiques tiennent une fonction de démonstration des usages existants sur le territoire ainsi que de participation pour intégrer les usagers à la vie institutionnelle du territoire. En outre, certains participants ne connaissaient pas les structures avant de participer aux dispositifs étudiés. Parmi ces individus, des étudiants, ayant un projet d'étude à rendre à un ou à des professeurs occupant un rôle dans l'organisation, se sont pris au jeu jusqu'à vouloir monter sur scène et faire une « performance » pour restituer les « protocoles » demandés par les organisateurs. Par cette démonstration, ils ont dépassé les attendus des organisateurs et ils ont souhaité profiter de la largesse du thème (imaginaire du circuit-court) et du fait que la structure soit une institution culturelle pour disposer d'une scène théâtrale.

Les participants ont réalisé une synthèse des éléments de connaissance des usages à partir de leur vécu et de celui des autres participants, de l'expérience collective durant le dispositif ainsi que des informations institutionnelles apprises : découverte du lieu du théâtre, découverte d'acteurs qui travaillent dans le monde de l'art et du spectacle, découverte des notions théorique de « circuit-court » et d'« imaginaire » avec les interventions des universitaires, découverte de « mondes » différents à travers les récits de participants, découverte du fonctionnement d'aménagements techniques sur le territoire, etc. Cette synthèse s'est produite de la même manière pour le dispositif de la communauté d'agglomération. Cette fois-ci, les participants ont profité tout autant de la largesse du

thème (l'eau sur le territoire), des connaissances des acteurs professionnels de l'eau présents aux ateliers préparatoires et des récits du vécu des uns et des autres pendant ces ateliers pour s'approprier un mode de restitution constitué de saynètes pour illustrer les usages de l'eau.

En outre, un sentiment de frustration sur lequel nous reviendrons en détail a été exprimé à plusieurs reprises par une grande partie des participants après leur participation. Pour la communauté d'agglomération, ce sentiment de frustration a été exprimé pendant les entretiens de retour d'expérience et s'est traduit par des incompréhensions qui n'ont pas été résolus pour les participants. Au moment du visionnage de leur prestation, ils ont ressenti un sentiment d'infériorité (que nous développerons plus loin) par rapport aux élus et aux experts dans la salle, à travers leur placement sur la scène, qui selon eux, était moins efface que celui des élus, ou leurs difficultés à défendre leurs arguments.

Pour l'institution culturelle, après les interventions, nous avons recroisé des artistes membres d'un collectif qui étaient employés pour accompagner le dispositif et animer des ateliers. Ils se sentaient dépossédés et utilisés pour leur seule présence, avec des dirigeants qui, selon eux, souhaitaient « *s'encanailler un peu* » sans vraiment construire avec les participants des projets ensemble, comme nous l'a rapporté une des artistes qui accompagnaient des groupes²⁹². Quant aux participants, ils ont tous exprimé le regret de ne pas avoir été mieux informés des prolongements de l'activité participative. Une divergence est ainsi manifeste entre les motivations des participants et le rôle d'acteur qui leur est plus ou moins assigné au sein des dispositifs participatifs. Le « sens de » est donc important pour qualifier ce qu'il y a de réflexif et de productif dans l'activité de participant. Il s'agit ici d'une épreuve d'auto-définition, de se fonder en appartenance à une communauté. Le passage sur scène a permis de transformer le sentiment d'être spectateur à la signification d'être participant à la fabrication de la chose publique, sous une épreuve de la reconnaissance.

Le « sens de participer » est à replacer parmi les opportunités d'agir en tant que membre d'une collectivité. Les chercheurs sur l'activité sociale des « publics » Daniel Cefaï et Dominique Pasquier mettent l'accent sur la dimension de l'intentionnalité collective dans les situations de participation. Elle est utile pour établir une première précision de ce qui est

²⁹² Propos d'une des animatrices (artiste) qui a accompagné un des groupes sur le dispositif avec l'institution culturelle et les universitaires.

« commun ». L'intentionnalité collective sous-tend l'activité d'ajustement qu'une pluralité d'acteurs doit effectuer sur le traitement d'une même question, à partir d'une diversité d'opinions et de ressources. Cette notion est employée pour traduire la perception de se sentir vivre les mêmes événements, et plus particulièrement, d'être concerné par les mêmes enjeux : « *Ce public est animé par un rapport réflexif à ses propres performances : (...) la pluralité des membres du public font l'épreuve collective de leur coexistence autour des mêmes enjeux, la "sentent" sans nécessairement s'en donner une représentation explicite* ». ²⁹³ La réflexivité renvoie à une conscience que le participant a des conséquences de sa participation, c'est-à-dire aux suites données aux structures, à ses « performances ». Ils mettent à distance les représentations dont ils font l'objet, car les publics des institutions selon la chercheuse Joëlle Le Marec « *transforment sans cesse le sens des catégories produites à leur sujet (...) et jouent de ces catégories sans nécessairement s'y sentir impliqués au premier degré* » ²⁹⁴.

C'est dans l'épreuve collective que les liens de la communauté peuvent être considérés comme prenant un sens politique, autrement plus fort que « *celui que produit la représentation d'une identité affective, l'argumentation rationnelle ou l'adoption du point de vue de l'autrui généralisé pour former un jugement* » ²⁹⁵. Ayant ici à être rendu opposable en public, le jugement du participant est différent de celui du spectateur de l'art. Les liens créés dans l'épreuve affective *eue ensemble* sont susceptibles de faire advenir une communauté politique, soit, d'un sens plus partagé de ce que signifie le *politique*. Le fait de pâtir ensemble est vraisemblablement structurant dans la construction d'un récit collectif pour faire exister une compréhension commune, essentielle à la politisation, car « *il n'y a pas de public s'il n'est pas ainsi posé, saisi, par une compréhension commune* » ²⁹⁶. C'est donc une épreuve de *l'en commun*, de la chose commune, avec la constitution d'une communauté en tant que forme politique.

²⁹³ Cefai Daniel, Pasquier Dominique (dir), op. cit., p. 18-19

²⁹⁴ Le Marec Joëlle, *Publics et musées. La confiance éprouvée*, Paris : L'Harmattan, 2007, 221 p, p. 189

²⁹⁵ Ibid, p. 120

²⁹⁶ Quéré Louis, « Le public comme forme et comme modalité d'expérience », In Cefai Daniel, Pasquier Dominique (dir.), *Les sens du public. Publics politiques, publics médiatiques*. Paris : PUF, 2003, pp. 113-134, p. 121

5- Les activités réflexives du participant

a- Interpréter le lien institutionnel

Les ateliers avec les participants ont pris place dans différents lieux de l'agglomération : le Stade des Alpes, l'Agence Urbanisme Région Grenobloise et le site patrimonial de la Bastille pour la communauté d'agglomération ; le théâtre l'Hexagone, l'Institut de la Communication et des Médias (université Stendhal) ainsi que l'Institut de Géographie Alpine (université Joseph Fourier) pour l'institution culturelle. L'annonce des lieux aux participants, par mail puis à leur arrivée le premier jour, signifie la réalisation des activités dans un cadre institutionnel. Il est souhaitable alors de mettre en évidence les conditions de production de la situation depuis l'interprétation des énoncés afin de trouver ce qui se joue dans cette rencontre entre des structures organisatrices et des participants. Qu'est-ce qui fait lien ? **L'hypothèse est que la *narration collective* est un processus qui amènerait à se situer en tant que sujet de parole dans une communauté.**

Le professeur en sciences du langage Patrick Charaudeau permet d'envisager la production de sens au moyen de la notion d' « activité interprétative » : « *Le sens passe en effet par une activité de savoir, cette faculté humaine de projeter sur le monde des visions interprétantes qui transforment la "réalité" non signifiante en "réel" signifiant. Evidemment, cette activité interprétative du monde dépend elle-même des conditions de vie auxquelles sont soumis les sujets. Cette activité de « représentations sociales », comme disent les uns (psychologie sociale), d'« imaginaires », comme disent d'autres (anthropologie), se mêle aux deux précédentes, ce qui fait qu'il est bien difficile de percevoir dans quel sens se produisent les interactions entre normes, processus d'influence et construction des savoirs.* »²⁹⁷ Le récit collectif constitue un espace de projections sociales. La prise de parole en public au sein des structures et dans des lieux de culture et de savoir met en jeu des représentations d'une communauté à propos de son territoire de vie. Mais à cet égard, il s'agit de bien distinguer

²⁹⁷ Charaudeau Patrick, « Analyse du discours et communication. L'un dans l'autre ou l'autre dans l'un ? », *Semen*, 23, Sémiotique et communication. Etat des lieux et perspectives d'un dialogue, 2007, mis en ligne le 22 août 2007. URL : <http://semen.revues.org/document5081.html>, consulté le 02 mai 2010, paragraphe 27

les mises en scène, s'il est attendu des publics qu'ils viennent les reconfigurer. Les participants peuvent s'engager dans des cadres de participation qui les assignent des places, mais la façon dont ils vont occuper ces places va avoir des conséquences imprévisibles, avec des reformulations potentielles pouvant être éloignées des rôles attendus.

A propos de la formation des discours sur le monde, la conception d'activité interprétative de Patrick Charaudeau est éclairante pour comprendre l'interprétation-signification et les limites méthodologiques pour saisir l'objectivation du sens : « *Aussi faut-il que l'on se dote des moyens pour analyser ces conditions de production que sont les composantes de toute situation de communication, du point de vue de l'identité de ceux qui échangent du discours, de la finalité et de l'enjeu de leur échange, du domaine thématique dont il est question et des circonstances matérielles dans lesquelles ils échangent. Cela exige que l'on dispose d'une théorie de l'action et de la situation de communication sans laquelle ne pourrait être étudié le discours, car celui-ci ne peut être saisi que par rapport aux conditions qui le surdéterminent* »²⁹⁸. Le sens n'est jamais donné tel quel. Donner du sens c'est rendre conscient ce qui nous affecte. L'activité de signification passe par une étape préalable de description du monde pour bénéficier d'un partage des savoirs. Au sein des récits sur le monde, le partage des savoirs est à l'origine de la création du lien social : « *Et c'est l'ensemble de ces descriptions, de ces récits et de ces explications qui constituent des savoirs sur le monde. Aussi se livre-t-il à une activité rationalisante (logos) qui consiste à raconter et ou à argumenter en maniant le langage du point de vue sémantique. Il construit alors des savoirs de connaissance et de croyance qui sont censés être partagés par les membres d'une même communauté, savoirs qui sont les garants du lien social.* »²⁹⁹ Créer du lien social est un enjeu de la participation des usagers du territoire. Mais le lien social ne possède pas la même signification pour les structures et pour les participants.

La création de lien social est un argument régulièrement convoqué par les dirigeants des structures pour présenter les dispositifs d'ateliers de débat. Mais si les usagers sont réunis afin de réfléchir collectivement à des propositions, c'est qu'il s'agit également pour les structures de s'enquérir du sens que les participants donnent à l'existence de celles-ci et

²⁹⁸ Charaudeau Patrick, « Analyse du discours et communication. L'un dans l'autre ou l'autre dans l'un ? », *Semen*, 23, Sémiotique et communication. Etat des lieux et perspectives d'un dialogue, 2007, mis en ligne le 22 août 2007. URL : <http://semen.revues.org/document5081.html>, consulté le 02 mai 2010, paragraphe 34

²⁹⁹ Ibid, paragraphe 37

de connaître leur sensibilité à l'égard du « vivre-ensemble », dont elles se définissent garantes. Selon le philosophe Alain Kerlan, l'objectif du lien social se traduit par vouloir produire du sens nécessaire à l'appartenance à une communauté : *« Il s'agit ainsi de permettre, par la réhabilitation de la sensibilité, le nécessaire rééquilibrage d'une culture rationaliste morcelée ; de favoriser le vivre ensemble, de surmonter les déchirements et la violence, de vivifier le lien social ; de réorienter une culture et un rapport au monde dominés par la technique et la raison instrumentale, réduit à l'utile et à l'utilitaire ; finalement de lutter contre le mal qui ronge le monde moderne et son éducation : la perte de sens, l'insignifiance et l'indifférence. »*³⁰⁰ Mais la mise en commun est-elle pour autant déterminante dans le fait de se sentir plus « entendu » par les instances dirigeantes ? Nous verrons plus en détails les modalités de la participation qui ont contribué à moins se focaliser sur l'impression de ne pas être entendu. Il ressort des entretiens de retour d'expérience que les participants accordent de l'importance au fait d'être eux-mêmes dans une posture d'écoute :

*« Donc c'était bien, **je pense avoir été assez à l'écoute**, j'étais au début un peu dans l'émotion quand même, de mémoire je me souviens, l'envie de vouloir bien faire qui parfois peut être bloquante, ce qui était le cas au début. Mais très bien pour moi globalement. **Il me semble bien avoir été dans l'écoute avec Suzanne**, bien dans le respect des consignes. J'ai essayé de rester le plus collé au texte, il me semble avoir été assez parfait sur ce truc-là. »*³⁰¹

Avec pour objectif de décrire *« la façon dont s'articule, d'un côté, le monde de l'action psychologique et sociale avec, de l'autre le monde du langage »*³⁰², l'« activité interprétative » de Patrick Charaudeau interroge l'articulation entre le *faire* et le *dire*, et de comprendre les liens de responsabilité et d'autorisation, c'est-à-dire d'être à une place d'auteur, d'identifier *« qu'est-ce qui donne droit à la parole aux individus, qu'ils parlent en leur propre nom ou au nom de groupes ? »*³⁰³. En effet, il est évident que l'on ne peut s'adresser à n'importe qui, n'importe quand, n'importe comment, et que des validations sont donc données, *« tout sujet parlant doit être légitimé. Cela veut dire que le droit à la parole n'est jamais donné par avance, qu'il n'est pas un fait naturel : ce droit est donné par la*

³⁰⁰ Kerlan Alain, « L'art pour éduquer. La dimension esthétique dans le projet de formation postmoderne », *Education et sociétés*, 2007, n° 19, pp. 83-97, p. 93

³⁰¹ Entretien réalisé avec un participant du dispositif de la communauté d'agglomération le 9 juillet 2012

³⁰² Charaudeau Patrick, op. cit., paragraphe 33

³⁰³ Ibidem

situation dans laquelle on parle. »³⁰⁴ C'est ainsi que les participants ont choisi de présenter leurs propositions sur une scène face à un public, comme convenu à la fin du premier atelier, mais qu'ils ont ensuite décidé lors du deuxième atelier d'utiliser des formes théâtrales avec des modalités autant gestuelles que sensorielles et discursives, afin de donner à ressentir leur vécu de participant des ateliers.

Les ateliers en groupe leur ayant à la fois donné comme appui des notions techniques avec les experts et des éléments de vécu avec les autres participants, pour la restitution en public, ils ont choisi de poursuivre la mise en avant des éléments de vécu. Ils préfèrent ainsi parler des thèmes de débat depuis leurs connaissances d'usager et conserver une place d'habitant « lambda » dans laquelle ils disent eux se reconnaître. Ils se servent également de cette place d'habitant « lambda » pour se défendre d'un manque de précision ou de justesse des réponses qu'ils ont apportées aux questions posées par certains experts et universitaires dans la salle et aux résultats attendus par les dirigeants.

b- Se reconnaître dans une communauté

La notion de « contrat de reconnaissance » de Patrick Charaudeau nous aide à comprendre comment envisager l'intégration des participants dans une dynamique des « places » et des « rôles » de l'usager-participant. En effet, la reconnaissance se produit dans la situation de *« l'échange langagier, laquelle détermine par avance les places que doivent occuper les partenaires, les rôles qu'ils doivent assumer en tant que sujets parlants et les instructions discursives auxquelles ils doivent se soumettre. Ces places, ces rôles et ces instructions font partie d'un dispositif qui sert de contrat de reconnaissance, condition surdéterminante pour que se réalise tout acte de communication. »*³⁰⁵ Le sens d'être usager-participant est à entendre ici en tant que reconnaissance d'une place au sein de dispositifs participatifs, emparée à partir des oppositions sur des sens de la participation.

³⁰⁴ Ibid, paragraphe 34

³⁰⁵ Charaudeau Patrick, « Analyse du discours et communication. L'un dans l'autre ou l'autre dans l'un ? », *Semen*, 23, Sémiotique et communication. Etat des lieux et perspectives d'un dialogue, 2007, mis en ligne le 22 août 2007. URL : <http://semen.revues.org/document5081.html>. Consulté le 02 mai 2010, paragraphe 23

Cette notion de « territoire » est à la fois un argument de publicité pour la structure, en mettant en avant des sites emblématiques de l'agglomération grenobloise symbolisant la vie culturelle et intellectuelle, comme La Bastille et le Stade des Alpes pour la communauté d'agglomération, et deux universités pour l'institution culturelle (Université Joseph Fourier et Université Stendhal), et des lieux institutionnels pour les participants. Les participants construisent une distance symbolique avec ces lieux :

« C'étaient des endroits que je ne connaissais pas. Ça permet de connaître des bâtiments de cette agglomération qu'on n'a pas l'habitude de fréquenter »³⁰⁶

« La deuxième réunion c'était super sympa, c'est un très beau bâtiment. Jamais je n'aurais eu l'occasion de rentrer là. Donc c'est peut-être ça qui donne aussi un petit côté sympathique à ces ateliers, c'est d'aller dans les endroits, incongrus ce n'est pas le mot, inhabituels. On devient privilégié hein. »³⁰⁷

Les lieux ont une portée symbolique qui déclenche également chez les participants des attentes fortes en termes de contenu, comme chez ce participant des *Rencontres-i* :

*« Vu que c'était organisé par l'Hexagone qui est une scène culturelle, je me disais qu'il y avait peut-être des choses à faire entre l'**imaginaire**, l'art et la culture, je pensais avoir une thématique qui m'intéresse, et il y aurait eu je pense des choses à faire là-dessus. J'aurais pensé qu'on aurait pu plus laisser part à des **choses un peu folles**. On en a vues, mais encore une fois, ça a été limité par un cadre. Et peut-être qu'on aurait pu se laisser aller et plus **pousser l'aspect créativité**. J'aurais cru qu'on aurait pu laisser place à quelque chose **de plus imaginaire, imaginatif** justement, qui permette de **changer de l'ordinaire**, comme un peu ce qu'on a fait, une possibilité de **mêler de la chanson ou du jeu de scène**. Il y avait certainement plein de possibilités pour faire part de notre journée. »³⁰⁸*

Les usagers-participants viennent dans les dispositifs participatifs dans un premier temps pour s'informer et « *rester en lien avec l'actualité* »³⁰⁹, avant même de vouloir s'exprimer. Dans le cas des ateliers sur trois jours avec une restitution sur scène, ils viennent au départ principalement parce que le sujet les intéresse. Au fil des ateliers, nous avons observé qu'ils déplaçaient au fur et à mesure leur centre d'intérêt vers les expériences des

³⁰⁶ Entretien réalisé avec un participant du dispositif de la communauté d'agglomération le 9 juillet 2012

³⁰⁷ Entretien réalisé avec une participante du dispositif de la communauté d'agglomération le 11 juillet 2012

³⁰⁸ Entretien réalisé avec un participant du dispositif du théâtre le 28 mars 2013

³⁰⁹ Entretien réalisé avec un participant du dispositif de la communauté d'agglomération le 9 juillet 2012

autres usagers-participants. Lors des entretiens de retour d'expérience, ils ont placé en tête des principaux points à retenir leurs impressions sur le groupe avec lequel ils ont travaillé, en revenant sur ce qu'ils ont appris des autres participants à travers les différents vécus racontés. En outre, les participants mobilisent les références plus techniques des intervenants professionnels, comme les universitaires et les professionnels invités sur la thématique, pour s'aider à resituer les éléments de débat. En somme, ils se servent des deux aspects pour interpréter leur participation, mais sur deux plans différents.

D'avoir écrit un sketch ou proposé une chorégraphie pour présenter leurs activités dans ces lieux institutionnels les a placés dans une interprétation nouvelle de leur rôle : ils racontent des usages privés du territoire, en mêlant des éléments de fiction à la réalité, qu'ils estiment validés par l'« institution ». Ils s'en remettent ainsi à l'autorité institutionnelle lorsqu'ils montent sur scène. L'estrade, comme nous l'avons vu, est le lieu par excellence de la parole autorisée. La « confiance » pour l'institution à travers le passage sur scène se traduit par le fait qu'ils reviennent très vite et longtemps au cours des retours d'expérience sur les désaccords des personnes dans la salle. Les participants ont tenté de trouver des explications sur les incompréhensions qu'avaient suscitées leurs propositions sur les aspects formels et sur le fond – plus manifestées par la communauté d'agglomération sur le fond et le théâtre sur la forme. En outre, que des représentants de la communauté d'agglomération se soient plus exprimés à propos du fond et ceux du théâtre plus à propos de la forme, renforce l'idée de la force de logiques symboliques des lieux, projetées à travers l'expression sur scène des participants.

Le sens d'être un usager-participant, c'est également de se sentir sollicité de manière spécifique par une institution. Nous retrouvons cette acception chez la chercheuse en sciences de l'information et de la communication Cécile Bando, dans sa thèse sur la participation à des dispositifs artistiques, lorsqu'elle précise que la participation « *au-delà du geste physique, est aussi une requête, une demande d'attention et une contribution narrative* »³¹⁰. Nous reprenons cette idée d'une « contribution narrative » que nous développons autour de la narration collective des participants, car elle permet de comprendre que la fonction de participant se conçoit sous une articulation de rôles

³¹⁰ Bando Cécile, *Publics à l'œuvre. Appropriation et enjeux des dispositifs artistiques participatifs*, sous la direction de Caune Jean, Université Stendhal Grenoble 3, décembre 2003, p. 57

symboliques et de propositions factuelles. Le récit collectif fait intervenir une fonction de narrateur avec une dimension auctoriale dans la participation institutionnelle : « *Solliciter le participant, c'est solliciter au-delà du corps agissant, un sujet, un interprète, un narrateur.* »³¹¹ Alors comment cette assignation symbolique qui renvoie à une hiérarchie dans le débat public intervient-elle sur un plan narratif ? Il s'agit d'aller vers des questions « *éthiques qui engagent le rapport à l'autre, au "tu" et au vous" à qui l'on s'adresse* »³¹² nous dit la chercheuse. En effet, nous avons observé que la participation est initiée à des fins dépassant la seule mise en commun d'opinions sur un sujet posé. A présent, il s'agit de comprendre de quelle manière produire en commun influence sur le sens de participer.

c- Produire quelque chose de commun

En ce qui concerne les pratiques de la chose publique, l'activité de citoyen consiste à qualifier les occasions de s'associer selon la philosophe Joëlle Zask : « *S'associer ne signifie donc pas partager un bien commun, mais produire en commun quelque chose qui, ultérieurement et de diverses façons, est apprécié par chacun des participants et s'offre à lui (prendre part) comme une ressource supplémentaire d'individuation* ».³¹³ Prendre part à la formation du commun se réalise à partir du partage du jugement personnel. C'est une limite qui constitue un facteur pour interroger l'idéalité et la virtualité dans l'assignation de rôles au sein de dispositifs participatifs qui sont contraignants.

Le « sens de contribuer » insiste sur une conscience dans la démarche de participer. Le sens de contribuer dans la participation admet un « faire commun », ici l'acte de vouloir faire entendre une parole. Etre participant demande d'engager sa personne dans une dynamique qui n'est pas seulement individuelle. C'est l'activité contributive distinguée par Joëlle Zask de l'activité de prendre part, en ce qu'elle requiert un apport personnel, qui est une piste intéressante pour comprendre comment des individus en viennent à produire du

³¹¹ Bando Cécile, *Publics à l'œuvre. Appropriation et enjeux des dispositifs artistiques participatifs*, sous la direction de Caune Jean, Université Stendhal Grenoble 3, décembre 2003, p. 57

³¹² ibidem

³¹³ Zask Joëlle, *Participer : essai sur les formes démocratiques de la participation*, Latresne : le Bord de l'eau, 2011, 326 p, p. 89

« commun » : « *Dans l'idéal, le commun apparaît comme le résultat d'une stratification et d'une coordination entre des jugements personnels, et forme une configuration telle que le repérage rétrospectif de l'apport de chacun y est possible (contribuer)* ». ³¹⁴ Le participant passe d'intérêts personnels, jusque-là peu repérables par les autres, à des façons de s'accorder sur des visions qui peuvent devenir partagées. La chercheuse explique que la contribution relève plus d'une manière d'être ensemble que de l'accord sur un ensemble de propositions : « *Si "prendre part" peut accompagner un accord reposant sur un consensus intellectuel, en revanche "contribuer" s'accompagne nécessairement d'un accord de type pratique, "entre les activités".* » ³¹⁵

Afin de mieux faire la distinction entre « prendre part » et « contribuer », nous nous appuyons sur l'exemple de la philosophe du « jugement esthétique », principe suivant lequel « *de nombreuses personnes peuvent s'accorder tout en soutenant des idées différentes* ». Dans ses travaux sur les formes démocratiques de la participation, Joëlle Zask fait ainsi une brève allusion à l'expérience de l'art pour souligner que le caractère esthétique concerne essentiellement l'intention qu'a l'artiste de partager sa création. C'est l'action de rompre une intimité tissée avec l'œuvre pour la proposer aux jugements d'autrui qui caractérise l'esthétique. La question alors d'un partage apparaît fondamentale dans la conception du jugement esthétique.

Les individus ont des pratiques plurielles mais toujours singulières qui peuvent être partagées : « *Leur accord repose alors sur la convergence entre leurs idées distinctives (qui constituent leur contribution personnelle), non sur leur identité. Le commun naissant de contributions personnelles est une manière d'être ensemble (...)* ». ³¹⁶ Mener une expérience avec l'intention qu'elle soit commensurable à d'autres signifie qu'il y a une aspiration à la rendre partageable, ce qui implique également de s'engager dans une vérification de la validité et de la faisabilité des propositions. L'activité esthétique se traduit donc ici par la commensurabilité des expériences et la participation citoyenne par une communauté d'expériences, ce qui nous permet de faire valoir qu'il y a eu un travail de problématisation pour parvenir à une orientation commune.

³¹⁴ Zask Joëlle, *Participer : essai sur les formes démocratiques de la participation*, Latresne : le Bord de l'eau, 2011, 326 p, p. 88-89

³¹⁵ Ibid, p. 183

³¹⁶ Ibid, p. 183

Dès lors, l'esthétique s'entend comme l'espace d'ajustement et l'espace de reconnaissance qui s'établit entre les contributions. Après avoir été individuelles, les contributions ont été singulières et personnelles afin de pouvoir être rendues partageables et reconnues. Ce point d'entrée nous permet de ne pas nous centrer sur l'« identité » et de nous orienter plutôt sur des manières d'être et de produire ensemble. Le jugement esthétique chez Joëlle Zask nous permet d'introduire le sens de « faire œuvre commune » qui préoccupe les participants, mais que nous n'avons pourtant pas retrouvé sous cet angle dans les théories sur la démocratie participative. La démocratie participative paraît davantage focalisée sur la définition de « bien commun », postulant alors la préexistence d'un intérêt général sur la communauté. Après avoir tenté de caractériser les sens de la participation, nous allons à présent nous interroger sur leur mise en œuvre au sein des dispositifs participatifs. Voici une synthèse de ce que nous avons abordé jusqu'à maintenant.

Conclusion de la première partie

Le choix d'analyser l'emploi de formes théâtralisées dans les dispositifs participatifs des institutions culturelles et territoriales se justifie par le fait qu'il y a un fort développement de celles-ci dans la participation, ainsi qu'une rareté de recherches à ce sujet. Les modes d'expression empruntent des formes théâtrales, avec des conséquences sur l'aspect politique de la participation. Ce problème a été relevé par des chercheurs en science politique comme Marion Carrel qui étudie les effets sur la force politique du propos ainsi que sur sa délimitation : « *De la même manière que pour les groupes de "théâtre-forum", un certain nombre d'éléments viennent jouer comme contraintes de publicité (comptes-rendus détaillés des discussions, restitutions orales intermédiaires des travaux, diffusion écrite ou sous forme théâtrale des débats sur les droits et devoirs de chacun). Ces contraintes de publicité ont pour effet d'empêcher que le mécanisme "d'évaporation politique", souvent*

observé lorsque des collectifs d'habitants prennent la parole en public, ne se produise. »³¹⁷ En outre, l'observation de l'expression sur scène offrait plusieurs avantages à nos yeux.

Les structures culturelles et territoriales produisent des discours qui ne font pas forcément part des objectifs des dispositifs et des projets qui suivent la participation. Il n'y a pas de réflexion partagée entre les dirigeants, les concepteurs/animateurs et les participants sur les conséquences de la participation. Lorsque la chercheuse Joëlle Le Marec analyse les méthodes d'évaluation des lieux publics institutionnels comme les musées, elle remarque que pour les démarches où les usagers sont invités à dialoguer avec des responsables de programme, les participants soutiennent l'idée que la structure « *devrait jouer son rôle en aidant les citoyens à s'y retrouver dans la trop grande confusion des informations médiatiques sur les problématiques sciences et société* »³¹⁸. En effet, il y a une attente forte et récurrente dans les retours des participants pour une clarification des objectifs de la participation ainsi que pour un accompagnement au sein d'un cadre qui soit plus « éthique ».

S'agissant de l'appropriation des participants que nous allons caractériser, c'est du côté des travaux portant sur les participants qui « pensent » leur participation dans la construction de problèmes publics que nous appréhendons dans un premier temps la constitution d'une parole de participant des dispositifs participatifs. Moins axée sur la catégorisation des comportements sociaux, culturels ou marchands que les travaux en sociologie des publics, la pragmatique des publics offre la possibilité de concevoir différents sens de participer et la dimension performative de l'activité de délibération dans les dispositifs participatifs, suivant la définition du dictionnaire des sciences du langage d'Oswald Ducrot et de Jean-Marie Schaeffer : « *La pragmatique concerne non pas l'effet de la situation sur la parole, mais celui de la parole sur la situation* »³¹⁹. Mais encore aujourd'hui, les travaux demeurent peu nombreux à questionner la nature des expressions et les enjeux communicationnels dans des dispositifs participatifs des structures culturelles

³¹⁷ Carrel Marion, « La citoyenneté plurielle. Appréhender les dispositifs participatifs dans leur environnement », in Carrel Marion, Neveu Catherine, Ion Jacques (dir), *Les intermittences de la démocratie : formes d'action et visibilités citoyennes dans la ville*, Paris : l'Harmattan, 2009, pp. 89-99, p. 97

³¹⁸ Le Marec Joëlle, *Publics et musées. La confiance éprouvée*, Paris : L'Harmattan, 2007, 221 p, p. 201

³¹⁹ Ducrot Oswald, Schaeffer Jean-Marie, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris : éd. du Seuil, 1999, 817 p, p. 133

et territoriales. Pourtant, ces dernières multiplient les dispositifs participatifs, requérant une certaine compétence communicationnelle de la part des participants.

A travers les différents sens du participant, qui nous aident à cerner ce que nous entendons par « usager-participant », nous notons que la notion d'esthétique n'est pas exploitée dans la recherche sur les formes d'engagement dans le débat public. Le public au sens politique est mis en opposition au public des médias et au public de l'art qui sont traités sous l'angle de la réception et non de l'engagement. Une opposition est faite entre le modèle des publics médiatiques et celui des publics politiques généralement classés « *du côté de la raison délibérative et de la temporalité longue* »³²⁰. Cette tendance à opposer artificiellement l'activité délibérative de l'activité esthétique dans la participation est à dépasser. L'expérience esthétique est traitée pour les objets d'art de manière naturelle, sans expliquer suivant Jean Caune que le principe d'« *une expérience subjective se concrétise ainsi dans un objet qui s'adresse aux sens : à la vue, à l'ouïe, au toucher. Cette visée de la sensibilité (aïsthésis en grec) donne à l'objet sa dimension esthétique* »³²¹. Les « sens du public » nous permettent de faire une articulation entre le sensible et le politique grâce à la notion d'esthétique.

C'est afin de qualifier la participation à l'intérieur de dispositifs que nous prenons appui sur la dimension sensible et la notion d'esthétique. Michèle Gellereau a précisé ces deux aspects pour les lieux patrimoniaux, en indiquant que « *si la dimension esthétique relève du domaine du sensible, elle ne peut être qu'expérience subjective dans le moment de la visite* »³²². L'expérience esthétique concerne tant des matériaux « artistiques » que l'appropriation des modes de communication dans ces dispositifs participatifs où la mise en scène est soumise à une injonction à la créativité des instances dirigeantes. C'est à partir de celle-ci que nous interrogeons les pratiques au sein des dispositifs pour rendre les informations accessibles et acceptables à la communauté. Ces dispositifs sont structurés par l'activité dramaturgique en ce qu'ils proposent une distribution des rôles dans une

³²⁰ Céfaï Daniel, Pasquier Dominique, « Introduction », in *Les sens du public. Publics politiques, publics médiatiques*, Paris : PUF, 2003, pp. 13-62, p. 45

³²¹ Caune Jean, Caune Jean, *Esthétique de la communication*, Paris : Presses universitaires de France, 1997, 127 p, p. 3

³²² Gellereau Michèle, « Le récit incarné de la visite guidée », in Caune Jean, Dufrêne Bernadette (dir), *Médiations du corps*, Grenoble : Université Stendhal-Grenoble 3, Université Pierre Mendès-France, 2002, pp. 101- 110, p. 108

dialectique instituant/institué et qu'ils accueillent une variété de modes d'engagements. Les manières de s'engager dans le débat se produisent à travers une variété de formes plastiques et scéniques, ce qui actualise les contours de l'acceptable des situations de discussion publique des structures. Le fait de rendre visible des points de vue de participants joue sur un positionnement de ces derniers dans les dispositifs. Le travail collectif en atelier a permis d'analyser la manière dont se constitue un espace commun de *scénarisation* et de *dramatisation* entre les participants. Ces deux aspects feront l'objet d'un développement dans notre dernière partie. Le processus de scénarisation a également permis de cerner des objectifs de publicisation des usages du territoire des organisateurs. Il nous importait plus particulièrement de mettre à l'épreuve l'idée d'une présentation sur « scène » des participants dans un questionnement sur la politisation de l'utilisateur-participant. A présent, nous allons expliciter comment apparaît ici la notion de dispositif participatif.

2^{ème} PARTIE : DRAMATURGIE DES DISPOSITIFS PARTICIPATIFS

L'ouvrage collectif *Les dispositifs d'information et de communication. Concepts, usages et objets* paru en 2010³²³ a fait état d'une tendance de la recherche sur les dispositifs à se centrer majoritairement sur la dimension techniciste. Dix ans auparavant, la notion de dispositif avait été interrogée pour les études en sciences de l'information et de la communication dans un numéro de la revue *Hermès*³²⁴. Un ouvrage collectif paru en 2011 *Dispositifs artistiques et culturels. Création, institution, public*³²⁵ insiste sur l'importance des dimensions sensorielles à prendre en compte dans l'analyse des dispositifs de l'art et la culture. Cet ouvrage présente des pistes avec des outils pour mieux formaliser le « sensible » : « donner à voir », « créer du lien », « agencer pour agir », « modifier les frontières ». Pour autant, le dispositif est envisagé la plupart du temps dans la seule analyse de la production et très peu en analyse de la participation. Nous allons cadrer théoriquement la notion de « dispositif » afin de cerner la spécificité du dispositif participatif. En effet, la participation ne va pas de soi : il convient alors de démontrer en quoi le dispositif participatif peut être conçu de manière réductrice par les dirigeants et les concepteurs, comme un programme à activer par le participant. Pourtant, nous allons voir qu'il y a au moins deux schémas de communication qui s'opposent dans la mise en œuvre des dispositifs étudiés : un schéma fonctionnaliste chez les concepteurs avec des injonctions à la créativité, et une vision critique des participants, que les théories de la réception ne permettent pas de bien analyser. Ce chapitre débute avec les observations établies au cours du suivi ethnographique. Les deux dispositifs, l'ateliers citoyen sur « l'eau » de la communauté d'agglomération, les *Rencontres-i* de l'institution culturelle, ont permis de faire émerger des contradictions sur les notions de « créativité », de « participation », de « culturel », et de « scène » de manière plus patente. Pour faire l'étude de cette

³²³ Appel Violaine, Boulanger Hélène, Massou Luc (dir), *Les dispositifs d'information et de communication : concept, usages et objets*, Bruxelles : De Boeck, 2010, 246 p.

³²⁴ « Le dispositif : entre usage et concept », *Hermès, La Revue* 1999/3 (n° 25)

³²⁵ Bardin Christophe, Lahuerta Claire, Méon Jean-Mathieu (dir), *Dispositifs artistiques et culturels : création, institution, public*, Lormont (Gironde) : le Bord de l'eau, 2011, 154 p.

complexification et de cet enchevêtrement des niveaux, les deux dispositifs ont été choisis parce que nous avons pris connaissance de l'objectif des structures d'innover les formes participatives de leurs dispositifs existants. Les deux cas ont fait ressortir des similitudes sur les croyances en une participation créative qui est ambiguë.

Au niveau conceptuel, les auteurs approchent la notion de dispositif participatif, à partir de différentes acceptions de la créativité. Ainsi, nous avons contextualisé les objectifs des concepteurs en articulant le lien entre le dispositif, la scène et la créativité pour questionner le politique. Nous nous sommes référée aux travaux d'Emmanuel Belin pour définir la créativité à partir de la notion de dispositif. Nous avons ainsi pu mieux envisager la dimension scénique dans le dispositif, à la fois sur le plan de la mise en jeu de la symbolisation et de la politisation. C'est dans ce chapitre que nous développons la notion de scène et de mise en scène de la participation afin de voir comment la scène articule un espace d'expression et révèle des postures et des démarches injonctives, avec des enjeux communicationnels de la participation. La participation est ainsi définie dans le sillage d'Ervin Goffman d'une scène avec des rôles et des places, qui ne sont pas interchangeables, mais qui peuvent évoluer à travers la médiation d'une « scène ».

La « scène » théâtrale est conçue comme un lieu d'expérimentation pour les acteurs de la participation. Son analyse met en évidence des tensions sur le sens même de la participation pour les différents acteurs impliqués. Nous nous sommes focalisée sur les procédés d'une scénographie de la participation. Nous n'avons pas souhaité faire un état des politiques participatives des projets culturels auxquels les publics de ces institutions sont conviés. Il nous semblait que la participation dans les projets culturels était déjà traitée, notamment avec un ouvrage collectif paru en 2010 *Projets culturels et participation citoyenne : le rôle de la médiation et de l'animation en question*³²⁶. Cet ouvrage nous a permis de noter l'état des différents procédés de gestion de la participation sur différents niveaux : politiques culturelles, publics, pratiques artistiques. Ce chapitre a pour objectif de préparer la présentation du choix de la méthodologie d'enquête, qui sera l'objet du chapitre suivant. Celui-ci sera consacré à la présentation de la méthodologie de l'enquête et à une

³²⁶ Liot Françoise (dir), *Projets culturels et participation citoyenne : le rôle de l'animation et de la médiation en question*, Paris : L'Harmattan, 2010, 221 p.

définition des outils d'analyse. La méthode de recueil des données sera ainsi présentée, avec leur traitement et leur exploitation.

Chapitre 3 : Mise en scène et injonctions à la créativité

Le deuxième chapitre a traité de l'activité de participant et a permis de faire ressortir des catégories pour appréhender la participation à partir des sens possibles de l'engagement en public. Nous allons à présent nous intéresser aux paradoxes des situations de participation.

Ce sont les musées de sciences qui ont ouvert la voie à un intérêt envers l'étude de la co-construction par des usagers dans l'institution culturelle. Depuis, il y a le déploiement de scénographies tout autant immersives que contraignantes selon la chercheuse en sciences de l'information et de la communication Gaëlle Crenn, un « tournant récréationnel » a fait son apparition au sein des espaces muséaux : « *Le plaisir de l'expérience de visite tient en partie à la possibilité qu'a le visiteur, selon son désir, de se plonger dans ou au contraire de se soustraire à l'illusion produite par les scénographies immersives. (...) Les musées, surtout ceux consacrés à la technologie et à la science, sont progressivement devenus des espaces de jeu où sont proposées des expériences, caractérisées par la conjonction paradoxale d'une plus grande liberté et d'un contrôle accru exercé sur l'environnement muséographique.* »³²⁷ De ce constat, il convient de noter l'injonction paradoxale de ces dispositifs de visite, qui laissent croire à de la spontanéité alors qu'ils sont de plus en plus contraignants, immersifs et multimodaux, comme nous allons l'étudier ici.

Il y a ainsi une confusion qui s'installe entre le fait de vouloir faire vivre une expérience, aujourd'hui présentée comme étant émotionnelle, et les modalités de cette

³²⁷ Crenn Gaëlle, « L'exposition du cinéma populaire au musée de sciences », in Bardin Christophe, Lahuerta Claire, Méon Jean-Matthieu (dir.), *Les dispositifs artistiques et culturels. Création, institution, public*. Lormont : Le bord de l'eau, 2011, pp. 103-119, p. 114

expérience, fondées sur la stimulation sensorielle. Il s'agit d'activer des programmes laissant croire que le visiteur est l'auteur de l'expérience. Le dispositif et l'expérience du dispositif sont plus facilement confondus dans ce bain de sensoriel. La chercheuse indique une ambivalence induite par les scénographies immersives : « *La dimension ludique singulière, qui tient à l'ambivalence des positions possibles au cours de la visite, selon que le visiteur consent ou non à l'illusion, renforce la part d'activité qui lui est accordée dans sa visite : il affirme la place de celui-ci comme co-auteur de la visite.* »³²⁸ Or, la dimension de co-auteur ne peut être réduite à la sensation de vivre émotionnellement la visite, ni à faire que compléter des « flous » laissés intentionnellement par le concepteur. Il y a une double contrainte dans le fait d'imposer à quelqu'un d'être co-auteur ou co-créateur sans qu'il ait choisi ce statut au départ du projet. L'expérience de participation devient alors un moment détachée du processus de création lui-même.

C'est cette contradiction à vouloir superposer les processus et plus particulièrement à confondre mise en scène des langages de la représentation et participation, qui a guidé le questionnement sur les dispositifs participatifs. Il nous revient de mettre le dispositif en perspective en captant les stratégies et les tactiques participatives par la scène en pensant les investissements des participants en termes énergétiques, ce qui nous permet d'avoir des catégories pour analyser ces processus participatifs et mettre à distance les discours sur la participation des projets culturels. En revanche, cet aspect essentiel peut être traité sous l'angle de la performativité. **C'est en articulant les formes d'expression à une mise en scène matérielle, telle que la scénographie, que nous tentons de qualifier la performativité, suivant l'hypothèse que les injonctions à la créativité de la participation peuvent influencer sur les modes de communication.**

La première section présente des représentations professionnelles d'une « parole » de participant chez les concepteurs chargés des dispositifs participatifs de la communauté d'agglomération et de l'institution culturelle. Des procédés sont utilisés pour mettre en scène la « parole » au sein des structures et en dehors. Ces procédés valorisent un caractère incarné, visuel, dynamique et relié au vécu personnel du participant.

³²⁸ Crenn Gaëlle, « L'exposition du cinéma populaire au musée de sciences », in Bardin Christophe, Lahuerta Claire, Méon Jean-Matthieu (dir.), *Les dispositifs artistiques et culturels. Création, institution, public*. Lormont : Le bord de l'eau, 2011, pp. 103-119, p. 114

La deuxième section aborde des conceptions communicationnelles pour tenter de situer et de stabiliser scientifiquement les discours de participants. Il convient dans un premier temps d'indiquer un dispositif étudié dans les études sur les publics dans les musées, le dispositif d'évaluation, afin de repérer des éléments de construction et de cadrage de la « parole » de visiteurs. L'exemple des musées nous permet d'aborder la matérialité de cette parole depuis la conception des institutions. Ensuite, nous nous intéressons à la question du cadrage de l'activité pour élargir la notion de « parole » à tous les actes, pas seulement de langage. Nous mobiliserons la notion de performativité pour les dispositifs et d'effets illocutoires dans ce chapitre afin de qualifier les engagements des participants au chapitre suivant. La notion de statut culturel nous aidera d'abord à mettre à distance le terme de « parole » tel qu'il est employé par les professionnels des structures culturelles et territoriales. Enfin, nous envisagerons comment traiter la parole qui est proférée sur une scène, parce que c'est un objectif de production de ces dispositifs participatifs qui nous a permis de soulever des contradictions importantes et significatives pour notre recherche.

La troisième section propose d'interroger les implications des injonctions à la créativité dans les dispositifs. Le terme de « créativité » concerne l'activité de participant et il apparaît polysémique dans les dispositifs. Nous partons d'énoncés qui définissent la créativité en termes de management pour les confronter à une conception opposée de la créativité qui a été développée par le sociologue Emmanuel Belin. Dans sa sociologie des espaces potentiels, il envisage le dispositif comme une mise à l'épreuve de la créativité du sujet. Sa conception nous permet d'articuler les énoncés injonctifs de la créativité et la potentialité créative des dispositifs.

La quatrième section développera des caractéristiques des dispositifs participatifs. Nous y verrons ainsi l'inscription d'une activité qui est collective, immersive et sensorielle.

La cinquième section se propose d'approfondir la théorie de la « logique dispositifive » développée par Emmanuel Belin afin de mettre à l'épreuve la créativité dans les dispositifs participatifs et de déconstruire cette notion.

1- Conceptions professionnelles d'une « parole » de participant

a- Une parole « incarnée »

La « parole » est un terme qui est apparu régulièrement dans les discussions informelles de notre suivi des dispositifs. Les entretiens avec les concepteurs et les animateurs de la participation des lieux de culture institutionnelle nous ont permis ensuite de cerner ce terme. Notre hypothèse est que sous ce terme se cache des postures différentes que la restitution sur scène en public fait révéler. Le champ lexical de la « parole » a donc été examiné pour savoir de quelle « parole » il s'agissait. La parole de l'utilisateur est recherchée pour être mise à contribution dans les dispositifs participatifs. C'est un moyen pour l'institution de se situer *publiquement*. En mettant en scène les participants en train de s'exprimer, l'institution montre qu'elle attache de l'importance aux points de vue de l'utilisateur. Mais c'est seulement lorsqu'ils sont visibles comme émanant depuis son enceinte. Les concepteurs veillent particulièrement à défendre l'idée que tout le monde puisse s'exprimer sans distinction sociale ni hiérarchique dans leurs dispositifs :

« Egalité de parole »

*« C'est un rendez-vous régulier, ouvert à toutes les personnes qui souhaitent intervenir, où on essaie que **la parole de qui que ce soit compte autant que les autres, que tout le monde puisse s'exprimer** et puisse apporter quelque chose et c'est quand même un rdv où des habitants de l'agglomération grenobloise rencontrent des élus de la Métro. Là on était encore trop sur **les sachants d'un côté et les autres de l'autre côté**. Et en plus moi l'autre chose, c'est que c'est mon élu qui a animé, et il ne fallait pas qu'il anime ! Et que je lui avais dit c'est moi qui anime, voilà. Et qu'en fait, à partir du moment où c'est un élu qui anime, il est dans une posture institutionnelle où il donne d'abord la parole aux institutionnels, d'abord aux acteurs. Et en fait, c'est l'inverse : **il faudrait d'abord donner la parole aux gens**. Et moi, je l'avais préparé perso enfin tu vois en tant qu'animatrice, comme ça, et quand on avait fait le groupe de travail avec les différents acteurs*

*et tout ça, on était bien d'accord qu'on ferait ça. Mais voilà, lui il veut prendre le pas et je n'arrive pas encore à... mais bon on va y arriver petit à petit. Il faut que les uns et les autres comprennent **qu'il faut qu'on inverse la posture**, mais voilà ce n'est pas si simple que ça hein ! Ce n'est pas si simple que ça...»*

*« Donc moi je pense que c'est important de **donner la parole aux vrais acteurs** dans leur statut, parce que c'est eux qui **incarnent le mieux leur posture**. Donc là, il me semblait qu'il y avait quelque chose d'intéressant entre circuit-court et fabrication de ces regards sur l'évolution des territoires quels qu'ils soient, on peut toucher du vrai en **donnant la parole aux acteurs, aux habitants.**»*

Ces acteurs de la participation s'inscrivent ici dans une logique de portraiturer les usagers du territoire, c'est-à-dire de rendre la participation incarnée. Leur objectif est de « rendre vivant » les discussions publiques à travers des portraits collectés dont ils choisissent de mettre en scène le côté unique et singulier. La mise en scène de participants demande de faire apparaître des trajectoires plus particulières :

Faire des portraits

*« Il y a un petit plateau radio et moi je trouve que c'est un rendu compte très vivant. Et puis c'est directement des gens qui étaient là, et qui venaient vraiment chercher quelque chose de particulier : donc du coup, c'est les gens eux-mêmes là qui parlent. Donc, je trouve que c'est tout à fait intéressant, donc on va le garder. On va garder cette production-là qui est une production du coup qu'on met en ligne à chaque fois, et du coup, on retrouve c'est un peu le plateau radio des ateliers citoyens. L'idée c'est d'aller plutôt vers un journal où justement là aussi, il y a des interviews de gens, où il y a des **portraits de personnes** et un petit 4 pages qui sortent et du coup, qu'on capitalise au fur et à mesure. »*

*« C'est comme quand on pense le logement, et qu'on standardise des besoins des habitants. Nous, avec la Métro, on est en train de se dire "et si on travaillait avec des **vrais gens**" ? On a moins de chance de se tromper paradoxalement **avec des vrais portraits incarnés**, qu'avec des*

standards qui n'incarnent personne. Finalement, on est tout simplement un peu attendu comme des experts, et notre idée est que la valeur d'usage des lieux et des villes est vraiment en carence de retours d'expériences des habitants, qui sont eux-mêmes des experts de leur quotidien. Bien plus experts que l'est un technicien, qui a peut-être la capacité de faire des synthèses, dans le meilleur des cas et des projets. Mais le retour d'expérience des habitants nous semble essentiel. »

Nous voyons que pour les concepteurs la « parole » des participants est construite de façon à ressortir la plus *incarnée* possible. *Parler* est apprécié ici pour incarner un *dire* qui compte. Comme nous l'avons vu, c'est souvent plus sur un plan quantitatif au final. Mais pas seulement : ici, les acteurs de la participation souhaitent a priori montrer autre chose qu'une masse. *Faire parler* semble vouloir signifier contribuer à la puissance publique, comme si le discours était la preuve de l'existence d'un positionnement politique.

Le discours de participant est considéré comme étant une pratique évidente de la vie culturelle, ce qui revient en quelque sorte à autonomiser les échanges linguistiques. Il nous revient de rattacher les stratégies linguistiques et interactionnelles à des positions d'acteurs, avec des effets. Il y a différents actes de communication. La « parole » est une construction dont nous avons établi les ressorts dans ces dispositifs participatifs. L'hypothèse est que l'engagement scénique produirait une puissance de parole et cette puissance contribuerait à faire bouger les limites du débat avec l'assemblée. Un point que nous avons pu recueillir chez un des concepteurs :

*« Ce qui est intéressant, c'est qu'on sort des registres du quotidien où **la question de la parole, de la posture**, est assez convenue et limitant. On a des codes sociaux. Et là, c'était assez marrant qu'en les emmenant dans un champ imaginaire et dans des postures un peu inattendues, et bien on leur donne une certaine légèreté et un certain enthousiasme. Ça veut dire que les gens tout de suite redeviennent avant tout eux-mêmes. Ils sont dans une sorte de démarche d'émotion et d'engagement, y compris physique qui est assez rare dans nos régions. Une sorte de **mise en scène d'eux-mêmes** qui est même assez taboue et qui pour moi est intéressante dans le partage.*

Parce qu'elle pousse chacun à faire un pas vers l'autre, ce qui dans un temps aussi restreint, et dans un contexte comme ça, est une sorte de performance. »³²⁹

Ce concepteur insiste sur la difficulté que représente de mettre en scène les participants pour dépasser une représentation institutionnelle. Les postures ne sont pas socialement explicitées dans les pratiques que nous avons observées. Jean Caune a souligné une confusion dans l'animation qui porte sur le type de *dire* ou de *faire* selon les conditions d'expression de la « parole » des participants : « *Beaucoup d'animateurs ont confondu ces deux plans : celui des circonstances à créer et des méthodes à proposer pour permettre un dire ou un faire, et celui de la mise en forme significative de l'expression et sa mise en circulation. Une grande partie de l'ambiguïté et de l'illusion d'une animation qui se fonde sur la "prise de parole à la base", sur "la parole à donner" provient de cette confusion »³³⁰.*

En outre, le sociologue Bernard Lahire a insisté sur la nécessité qu'il y a de bien catégoriser les actes de communication en veillant à ne jamais les extraire des pratiques sociales : c'est ce qui nous permet d'extraire des *postures*. L'auteur explique que les modes de communication sont *incorporés* dans les pratiques sociales, c'est-à-dire que l'acte de parler est non détachable de l'action. Il s'agit donc de pratiques langagières qui sont très diversifiées, mais qui ne sont pas toujours explicitées dans les recherches sociologiques : « *On constate donc que les chercheurs peuvent grossièrement confondre "médiation discursive" ou "langage" avec "explication verbale", "formelle" et "rationnelle", "commentaires sur la pratique", "théorie ou réflexion sur la pratique", etc., partageant en cela largement le sens commun des acteurs pour qui souvent "parler, c'est ne rien faire", "converser". La parole ou le langage, quand ils sont évoqués par certains acteurs eux-mêmes, sont immédiatement conçus comme des temps autonomes qui s'opposent à la pratique (...) et jamais comme des éléments totalement incorporés à l'action, au travail, à l'activité même. »³³¹ Il est important de souligner que les rôles sociaux définissent des modes de communication : c'est ce qui nous permet de dire que les actes de langage, quand nous les différencions, permettent de saisir une manifestation d'intentions, soit, des postures.*

³²⁹ Entretien réalisé avec le directeur du Conseil d'architecture, de l'urbanisme et de l'environnement (CAUE) (partenaire du dispositif avec l'institution culturelle), le 5 juillet 2013

³³⁰ Caune Jean, *Esthétique de l'animation culturelle : pour un autre statut du processus artistique*, Grenoble : Université des langues et lettres, 1981, 322 p, p. 142-143

³³¹ Lahire Bernard, *L'homme pluriel. Les ressorts de l'action*, Paris : Nathan, 2003, pp. 195-196

La parole est une opération mettant en jeu l'intersubjectivité, à travers des énoncés où sont véhiculées des normes socialement organisées. La puissance de la parole s'accomplit non pas parce qu'elle extériorise une pensée, mais parce que l'exercice de la parole dans le débat public est le lieu de la confrontation de points de vue plausibles et relatifs, toujours interprétables de différentes manières par une assemblée, elle-même imprégnée d'un contexte particulier - la configuration d'assemblée, le mode de débat public, les valeurs de la citoyenneté, etc. - et de visions hétérogènes fonctionnant sous des régimes qui se chevauchent plus qu'ils ne se superposent - la représentation politique, l'expression citoyenne, la parole de l'utilisateur, etc.

Afin de ne pas réduire la communication à une analyse des signes langagiers (verbal), et de lui préférer une analyse plus socialisée de la parole, il convient donc de considérer l'*incorporation* dans des pratiques sociales comme invite à le faire Bernard Lahire : « *Les pratiques sociales ou les cours d'action s'effectuent à travers des pratiques langagières, mais n'ont pas nécessairement pour finalité leur production. Mais il n'est pas davantage possible de faire des pratiques ou de l'incorporation des habitudes des processus qui se dérouleraient hors langage dans une relation obscure et muette au monde* »³³². Le langage verbal n'est pas à extraire des pratiques, et réciproquement, les pratiques de débat ne doivent pas être envisagées sous le seul verbal. Le langage ne peut être une opération purement intellectuelle de la connaissance : il est *action*.

b- Une parole « en action »

En incorporant la parole des participants dans le dispositif et en reprenant cette parole pour fabriquer de nouveaux dispositifs, il y a une tension entre la « co-construction » de contenu des concepteurs et la co-constitution de statut des participants : une tension qui lisse la contribution effective ? Comme la présente étude porte sur le développement de formes de plus en plus immersives et visuelles pour la participation des usagers des lieux de

³³² Lahire Bernard, *L'homme pluriel. Les ressorts de l'action*, Paris : Nathan, 2003, p. 192

culture institutionnelle, notre immersion avec les groupes en amont de leurs interventions nous délivre des indices sur les représentations à propos de la mise en scène de la parole.

Parmi des formats observés dans les dispositifs participatifs, nous avons suivi des balades urbaines et des circuits de la ville avec des récits des participants en 2012 et 2013. Des parcours de ce type ont d'ailleurs été mis en place depuis quelques années par l'institution culturelle et la communauté d'agglomération. L'objectif est d'emmener les usagers à l'extérieur, sur le « terrain », et de les mettre en mouvement pour les faire percevoir leurs usages du territoire différemment, mais surtout pour créer un vécu commun du territoire, comme nous le constatons avec les propos de ces trois animateurs/concepteurs pour les deux structures :

Des « parcours »

*« Par exemple on a fait une **balade en forêt** sur la forêt, enfin voilà, tu vois des choses comme ça. L'idée c'est d'associer le lieu, le thème, la forme pour que ça réponde au mieux à l'objectif qu'on a. »*

*« Par contre l'idée de parcours, c'est vraiment quelque chose qu'on a toujours fait, que j'ai toujours beaucoup soutenu aussi au sein des Rencontres-I, c'est-à-dire qu'au départ c'était un tout petit festival. Et j'ai envie de dire, il y a 10 ans, ce qui le distinguait des autres justement c'était, bon il n'y avait pas que ça dans la programmation, mais il y a presque toujours eu des parcours. On avait envie que le spectateur, il ne soit pas figé que sur le spectacle vivant, que sur les expos, que sur des mots scientifiques. **Mais qu'on encourage les gens à ouvrir d'autres portes, à découvrir d'autres choses, et donc il y a toujours eu des parcours, mais souvent quand même très accompagnés.** L'idée c'est qu'on a sorti plein de thèmes, mais les gens pourront en proposer d'autres, qui peuvent être les déplacements d'eau, la ville propre, la vie stressante, manger près de chez soi, des sujets beaucoup issus du cadre des ateliers de l'imaginaire, et les gens peuvent en amener d'autres. »*

*« Je pense que la rencontre, **la mise en débat**, si elle est organisée un peu comme il faut, loyale, elle peut vraiment être une **source d'innovation**, et surtout d'interrogation, de remise en cause*

*des académismes qui plombent aujourd'hui nos sociétés. Donc on a au moins 1 fois ou 2 par semaine **des rencontres** sous des formes auxquelles on essaie de contribuer, qui peuvent être de l'exposition classique, jusqu'au forum, au débat, **au parcours, la visite de professionnels, d'habitants.** »*

Dans ces propos, nous avons relevé des croyances en l'émancipation associant le mouvement à l'intercompréhension. L'idée de « faire bouger » est associée à vouloir apaiser les tensions entre les individus, à les faire se dépasser et à ne plus être soumis à un statut imposé. Ce sont donc des croyances d'un individu actif et expressif :

« Faire bouger »

*« C'est que moi je soutiens assez **qu'il faut se balader**, il faut être dans différents lieux de l'agglomération, il faut à chaque fois effectivement trouver un lieu un peu en adéquation avec le thème et puis, il faut faire vivre cette agglomération. »*

*« Quand il y a un problème, il ne faut surtout pas installer les gens dans une salle. Nous, sur le terrain, quand on a un conflit fort sur des opérations, la première des choses c'est de donner rdv sur le terrain. **Ou quand on a envie que des messages passent, on bouge physiquement les gens.** On ne stigmatise pas une situation de conflit, dans un lieu où le conflit va monter de manière souvent inutile. On les confronte à la réalité, à la complexité du réel, qui est beaucoup plus porteuse de sens, et sur lesquelles il y a beaucoup plus facilement de pistes de sortie, de compréhension mutuelle. Parce que physiquement, les gens face à une table sont dans un système de confrontation. »*

*« L'implication du corps, ça met encore plus d'un coup les gens en danger. Mais c'est peut-être bien ça qui va créer quelque chose de nouveau, qui va faire que de toutes façons, **y'a d'autres idées qui vont sortir, parce qu'on y sera allé et on sera impliquer jusque corporellement.** On n'est pas devant une feuille de papier pour dire j'ai ça ou ça à dire sur ce thème. Et on peut s'étonner soi-même, même de ce qu'on peut produire. Là par rapport à cette expérience, quand j'ai vu Josette [partenaire et participante], moi je l'avais toujours vue très sérieuse dans des*

réunions (rires). Moi elle m'a étonnée. Même se dire qu'on a fait une restitution comme une performance, on s'est lâché, mais c'était un sacré pas ! Franchement, on a l'habitude de travailler avec les artistes, donc on ne se risquerait pas à aller sur un plateau ! Moi je ne sais pas, moi j'ai quand même souvent une idée un peu sacralisée de l'art, je suis avec des gens qui sont des professionnels, donc ce n'est franchement pas habituel de se dire je vais aller faire une restitution à me trémousser sur la scène (rires) ! Donc effectivement, je me dis l'idée du parcours et de l'expérience, elle nous mène un peu plus loin que ce qu'on avait imaginé. D'être sur scène, j'ai envie de dire, ce n'est pas le style de la maison, enfin c'est typiquement le style de la maison, mais l'espace de la scène, il est vraiment réservé aux artistes. »

Un détour par la pédagogie des groupes, et plus particulièrement par la relation entre animateur et participant, nous apporte des précisions sur la relation dans un modèle différent de celui de la transmission pour saisir ce qui est « coproduit ». Dans le secteur culturel et éducatif, par exemple dans le domaine de l'animation théâtrale mais aussi celui de la formation, les groupes de rencontre et de discussion utilisent des pratiques corporelles. Des ateliers de formation à l'enseignement supérieur utilisent également des pratiques corporelles destinés à enseigner la pédagogie. Les ateliers sont animés par des comédiens qui utilisent les techniques de respiration, de gestion de l'espace et de jeux de rôle afin de résoudre des problèmes liés à l'apprentissage. Le problème est que ce type de pédagogie produit un glissement entre les finalités de l'éducation qui sont externes à l'individu et les finalités de l'expression qui lui sont internes.

Le philosophe Jean-Paul Resweber explique que les méthodes d'expression des groupes restreints reposent sur une volonté de contourner la fonction d'imitation d'un maître ayant cours dans l'éducation traditionnelle. Ces pratiques sont signifiantes dans les dispositifs en ce qu'elles se posent en critique des formes traditionnelles. Elles s'appuient sur une volonté de construire de nouveaux modes de relation plus « pédagogiques », c'est-à-dire rompant avec des positions assignées de sachant et d'apprenant. L'objet de ces méthodes est d'amener l'individu « à trouver son style propre dans l'expression créative de son imaginaire »³³³. C'est autour de valeurs telles que l'éveil, la créativité et l'étonnement que ces pédagogies se construisent, ce que nous avons également bien relevé dans les

³³³ Resweber Jean-Paul, *Les pédagogies nouvelles*, PUF, 2011, 127 p, p. 20

dispositifs suivis. Ces pratiques font croire qu'elles permettent de renverser le modèle entre sachant et apprenant en mettant la relation au centre selon l'auteur, où « *l'un n'est pas la cause de l'autre* » mais où « *c'est la relation qui, conçue comme structure et fonction, est génératrice de sujets* »³³⁴.

La pédagogie des groupes nous permet de définir en quoi le travail sur les formes d'expression fait l'objet d'une appréhension particulière, en partant de l'institué pour aller vers l'instituant, pour ainsi mieux saisir l'imposition des normes de relation entre sachant et apprenant. La structure est à envisager en tant que cadre de référence au sein duquel la relation peut être interrogée sous des rôles, des places et des statuts en mouvement selon le philosophe : « *Si l'institution domine la relation, celle-ci est réduite à un jeu de statuts, de rôles et de fonctions. Mais si la relation se substitue à l'institution, elle devient une fonction au sens mathématique du terme, c'est-à-dire un rapport entre deux variables dont chacune peut assurer successivement la position de fonction, c'est-à-dire de référence provisoire dans le temps et l'espace.* »³³⁵ Cette acception de la pédagogie de groupe nous permet de concevoir un cadre pour interpréter la communication entre les usagers-participants au sein d'un dispositif participatif institutionnel et ainsi de déconstruire les représentations de « co-construction » et de « co-production ».

Les rôles ne sont pas figés et la relation ne se réduit pas à un schéma linéaire, suivant le constat du philosophe, « *il n'y a donc pas d'enseignant qui ne soit enseigné, comme d'analysant qui ne soit analyste, de soignant qui ne soit soigné, car l'enseigné enseigne, l'analysant analyse et le malade soigne.* »³³⁶ Les fonctions institutionnelles sont une modalité de la relation, « *par-delà les rôles et les fonctions institutionnelles qui fixent les termes selon le critère hiérarchique des dominants-dominés et selon le critère économique des payants-payés.* »³³⁷ Il s'agit donc de *modes d'action provisoires* des concepteurs/animateurs et des participants : les rôles, statuts et fonction sont redéfinis dans la participation, à partir d'un modèle institutionnel de référence. C'est surtout cette différence entre « l'institutionnel », au sens d'une imitation des pouvoirs, et une interrogation des savoir-faire professionnels et des discours avec une réflexivité des acteurs,

³³⁴ Resweber Jean-Paul, *Les pédagogies nouvelles*, PUF, 2011, 127 p, p. 20

³³⁵ Ibid, p. 21

³³⁶ ibidem

³³⁷ ibidem

qu'il fait retenir de cette conception. Elle permet d'éclairer les forces en présence dans le maniement des formes inventives dans les ateliers de discussion publique. En d'autres termes, les rôles, statuts et fonctions sont redéfinis dans la participation sous la construction conflictuelle de « paroles » mises en scène toujours en référence au modèle institutionnel, soit la représentation. **Nous allons mettre à l'épreuve notre hypothèse que ce système représentatif camouflé dans les discours des professionnels est paradoxalement révélé par la participation.** C'est cette différence entre l' « institutionnel » au sens d'une imitation des pouvoirs et un processus de structuration que nous retenons de la conception d'institution.

c- Une parole « authentique »

La participation est envisagée par les concepteurs/animateurs à partir d'une parole plus incarnée, avec dans la mise en scène des participants une volonté de faire référence au vécu. Les concepteurs/animateurs font croire à un basculement d'un ordre de la représentation vers la participation en partant du vécu de l'utilisateur, dans une « co-production » avec un apport personnel de chacun des participants. Le vécu individuel et collectif est ainsi mis au centre pour l'intervention des participants :

Le « vécu » VS le hors institutionnel

*« **Politiquement**, le président de la Métro dit "moi je veux fabriquer la métropole de demain, et pour moi les habitants sont un élément constitutif qui fabrique cette métropole de demain". Donc, **leur parole**, ce qu'il va se dire dans les ateliers citoyens notamment, mais dans d'autres lieux aussi, ce qu'il s'y produit, c'est constitutif de l'évolution de cette métropole, **en partant du vécu des gens**, c'est ça la commande politique. En fait, au-delà de ça, la question du **vécu des gens**, c'est moi, enfin c'est moi en essayant de répondre le mieux possible à cette demande de **parole des gens**. Je me dis qu'il faut bien qu'on parte du **vécu des gens** si on veut justement arriver à tirer **une parole une peu différente** que toujours ceux qui sont impliqués, qui ont l'habitude de, etc., qui savent se mettre à un niveau, qui savent prendre du recul, ou qui ont*

*l'habitude tout simplement... **Il faut bien qu'on parte un peu du vécu des gens quoi.** Mais ce n'est pas encore très clair du tout, ça ce n'est pas partagé encore. Et ce n'est pas toujours évident non plus, parce que c'est ça qu'il faut qu'on teste. Le vécu est intéressant, il nous dit toujours des choses le vécu, mais en fait ce qui nous intéresse, **c'est le vécu vraiment en lien avec le territoire**, en lien avec la ville, avec notre sujet à chaque fois, etc. On ne peut pas rester que sur le vécu parce qu'on va dire l'institution elle ne saura pas quoi en faire de **ce vécu uniquement**. Si on veut que ça rentre assez rapidement dans le fonctionnement de la structure, il faut qu'on fasse le lien tout de suite quoi à ce que fabrique l'institution. Et c'est ça la difficulté. »*

*« Je crois que ça vient du fait que **les gens ont donné quelque chose de personnel**, ont montré quelque chose de personnel, et que les autres ont recueilli ça sans jugement. Le contexte, c'était aussi on va essayer d'inventer quelque chose ensemble, d'inhabituel. Et c'était encore plus facile quand les gens ne se connaissaient pas. On n'est pas tributaire d'une image qu'on doit donner, qu'on a eu l'habitude de donner et tout ça. Après, je pense que c'est sans doute le groupe, c'est que tout le monde s'est investi en montrant, en proposant quelque chose. **On ne s'est pas mis d'accord autour d'un projet commun, tout le monde a essayé d'apporter quelque chose de personnel.** Donc tout le monde s'est vraiment investi. Moi je pense qu'il y a une façon d'appréhender les choses, voilà. De permettre **que chacun s'investisse dans le projet, de façon un peu personnelle.** Et que chacun ait proposé des choses différentes en fonction de ce qu'il est. »*

Mettre en scène sa parole dans l'espace de manière théâtralisée nous livre des indices sur le positionnement par rapport à un rôle institué : c'est manifester un décentrement par rapport à l'institué. La scène théâtrale a donné l'impression d'un changement de statut aux participants qui n'étaient pas habitués à ce lieu :

*« Par contre, quand on a fait la restitution, cette espèce de performance, alors là je ne me sentais pas du tout justement avec ma casquette de professionnelle hein ! Là je me suis dit, comment on peut l'exprimer en se lâchant ? **Là, je n'étais pas du tout dans un statut de professionnel.** Donc le niveau de Josette V. [participante, retraitée de l'Education nationale] se lâcher comme ça, pendant cette performance ! J'essayais de ne pas trop la regarder mais j'étais estomaquée ! C'est génial quand les gens ils nous surprennent comme ça, c'était drôle quoi ! A mes yeux, elle représentait quelqu'un de plutôt strict, exigeant, qui aurait tellement un statut à tenir que je ne pensais pas qu'elle se lâcherait comme ça. Ah elle nous a étonnés ! Mais ça c'est bien qu'il y ait de*

l'étonnement. C'est génial, ça fait connaître les gens sous un autre aspect. Franchement je ne la croyais pas capable de ça ! »³³⁸

Se mettre en scène nécessite une sensibilité particulière. Cette sensibilité ne peut se réaliser qu'à travers une incorporation, soit par une pratique *conscientisée* de la culture institutionnelle. La pédagogie critique envisage l'activité sous l'angle de statuts, avec le groupe en « producteur de savoir » : « *C'est le groupe qui remplace le maître : détenteur du pouvoir, par la régulation interne qu'il impose à ses membres, et producteur de savoir dans l'échange et la communication.* »³³⁹ C'est un problème de la représentation du savoir qui est soulevée.

Même si la position de pouvoir de celui qui encadre le groupe en est bouleversée, pour autant devenir producteur de savoir n'est pas forcément synonyme de détenteur du pouvoir. Sans parler de « pédagogies nouvelles », Jean Caune présentait l'animateur dans sa fonction de facilitateur et d'accompagnateur, avec une mission davantage tournée vers la constitution d'une identité de groupe : « *L'animateur, lui, est chargé de recentrer l'attention et l'intérêt sur la tâche du groupe, d'atténuer le sentiment d'isolement et d'exclusion, de favoriser les prises de conscience et de décision. Son destin serait de céder sa place au fur et à mesure que le groupe constitue son identité et se prend en charge.* »³⁴⁰ Dans les projets culturels, à l'instar des groupes d'expression, l'animateur doit s'effacer derrière la « parole » du groupe. Or, dans ce renversement, un paradoxe est présent : plus il y a une volonté de marquer l'autonomie du groupe, plus la fonction d'animateur peut difficilement être tenable, parce que non seulement elle contredit l'institution existante, mais aussi parce qu'« *elle la mime sans le vouloir, en faisant du soi-disant secrétaire, le représentant d'un pouvoir insidieux* »³⁴¹.

Dans le cas des dispositifs participatifs, pour lesquels il y a une multiplication d'intermédiaires entre concepteurs et participants (directeurs de structures, organisateurs, animateurs, experts, etc.), quand bien même tout est là pour faire croire que le pouvoir a été délégué au groupe, la responsabilité du succès ou de l'échec revient à l'animateur. En

³³⁸ Entretien réalisé avec l'organisatrice et chargée de participation du Festival Les Rencontres-I de l'Hexagone, le 7 et le 19 mars 2013

³³⁹ Resweber Jean-Paul, *Les pédagogies nouvelles*, PUF, 2011, 127 p, p. 19

³⁴⁰ Caune Jean, *Esthétique de l'animation culturelle : pour un autre statut du processus artistique*, Grenoble : Université des langues et lettres, 1981, 322 p, p. 178

³⁴¹ Resweber Jean-Paul, op. cit., p. 19

effet, c'est aux concepteurs/animateurs que les dirigeants des structures organisatrices sont venus demander des comptes lorsqu'il y avait des incompréhensions. La confusion des rôles peut faire croire à une dilution de l'autorité, or c'est juste que celle-ci est moins cernable. Le concepteur/animateur demeure celui qui autorise, même à travers une parole silencieuse, ou une présence en retrait. Ce qui rend les engagements moins lisibles.

Les concepteurs/animateurs contournent notamment l'effet de domination en mettant en avant le fait d'aller à la rencontre des participants. Il y a un amalgame entre s'intéresser aux usagers et les faire s'intéresser aux contenus :

Aller chercher VS Faire faire

*« A la fois on dit **on veut aller chercher des gens** qui sont loin de l'institution, mais en même temps **on veut qu'ils formulent des choses qui rentrent tout de suite dans l'institution**. C'est ça le problème ! On est bien toujours dans ce problème-là ! Ben sûr qu'on est toujours dans ce problème-là ! C'est ça, c'est quand même temps y'a la demande par rapport aux AMC « vas nous chercher des gens qu'on n'a jamais vus », mais ces gens qu'on n'a jamais vus, c'est évident que du coup ils ne vont pas formuler des choses entendables tout de suite comme ça, comme étant une proposition que le technicien qui bosse depuis 10 ans sur son sujet peut prendre, voilà quoi ! Bien sûr. Mais en fait la demande paradoxale, elle est celle-là en fait. »*

*« Je pense que le participatif ne marche que **quand tu vas vraiment à la rencontre du public**, et pas quand tu essaies de faire venir le public à toi. Il y a trop, on va dire qu'il y a un côté politique au participatif qui me dérange énormément. C'est un peu comme l'Hexagone fait avec nous : **on est convoqué pour être ensemble sur une thématique, sur comment travailler, sur comment développer, mais ça suit des règles qu'ils ont quand même prédéfinies à l'avance**, donc voilà c'est semi-participatif. Il fallait répondre à des questions. Et donc au fur et à mesure, tu t'aperçois que la participation elle est assez limitée dans la construction réelle du projet, c'est-à-dire qu'elle est limitée dans un cadre. Tu **valides en fait leur idée de participation**, justement en participant à ça. **Ça leur permet de valider en fait leur principe de participation**. »*

« Je pense que quand on amène un groupe et qu'on a un rôle de médiateur, comme c'est notre

cas, et si on veut en tirer quelque profit, il faut aller chercher les gens, de pousser les gens à sortir un peu d'eux-mêmes. Et c'est pour moi le principal acquis par rapport à ça. C'est fondamental, sinon ils ne sont pas acteurs, ils sont spectateurs, ils font semblant. C'est le premier pas vers une sorte de pratique d'acteur impliqué, qui va vers l'action. Pour nous c'est fondamental, il faut passer du concept à l'action. »

Parmi les partenaires culturels concepteurs/animateurs, le fait d'« aller chercher » les participants signifie en définitive *faire faire*. Les concepteurs/animateurs sont pris dans un cercle vicieux de produire des énoncés de participants qui soient les plus lisses possible. Ces professionnels de la participation, qui font ici de la médiation, sont critiques sur la manière dont sont en fait peu sollicitées les compétences d'« acteur » des participants. Les animateurs/concepteurs voient les limites de faire participer avec des règles préétablies. D'après leurs propos ci-dessus, les participants seraient plus sollicités en tant qu'observateurs et spectateurs pour valider les « protocoles » des dirigeants. Il s'agit maintenant de cerner la « parole » de l'acteur, en définissant plusieurs notions : l'idéalité ici dans la conception de l'acteur expressif, la notion de statut culturel de la parole et la notion de parole proférée sur une scène. La parole de participant est une expression allusive qui est employée très régulièrement par les professionnels de la participation. Nous nous appuyons sur des théories de l'activité pour distinguer les différents niveaux de sens qui structurent la notion dans les dispositifs.

2- Conceptions communicationnelles d'une parole située de public participant

a- Cadrage de la parole dans les dispositifs d'évaluation du public

Un écueil dans les dispositifs d'enquêtes des publics de l'institution est de concevoir les visiteurs comme une cible, tel que l'a montré la chercheuse en sciences de l'information

et de la communication Joëlle La Marec : « *Pouvoir dire quelque chose du point de vue du public, en termes d'attentes et de satisfaction, ou en termes de production de significations, c'est aussi nécessairement déléguer à ce public une part de la responsabilité dans la construction culturelle comme phénomène de communication sociale. C'est donc lui conférer le statut de collectif social qu'il n'est justement pas, ce pourquoi on fait intervenir une instance d'analyse (le chercheur, l'organisme d'enquêtes) pour le constituer.* »³⁴² Ce phénomène de saisie des publics nous permet de poser que la catégorie étudiée est construite par le dispositif d'évaluation. Tout dispositif est un « phénomène de communication sociale ».

Nous souhaitons montrer ici comment les dispositifs participatifs définissent une « parole » de participant sans parvenir véritablement à inscrire de potentialités créatives. Notre recherche d'indices de potentialités créatives des participants dans les dispositifs participatifs reprend le questionnement de la chercheuse en sciences de l'information et de la communication Michèle Gellereau à propos du multimédia de musée et des parcours de visite dans les lieux patrimoniaux : « *les potentialités d'interactivité (...) peuvent se transposer dans la visite d'exposition et interroger sa capacité à produire une variété de parcours ou à s'ouvrir à la créativité du visiteur* »³⁴³. Notre raisonnement prend appui sur les recherches en milieu muséal de ces deux chercheuses parce qu'elles nous permettent d'articuler la dimension structurante des dispositifs et les capacités créatives des participants. Pour ce faire, il s'agit d'étudier en particulier le cadrage de la parole réalisé par les dispositifs d'évaluation.

Il y a un paradoxe que Joëlle Le Marec établit dans la construction culturelle d'un public : cet entité n'existe pas sans une catégorisation qui à la fois l'enferme et témoigne d'une activité particulière des chercheurs, analystes et évaluateurs, « *dans la mesure où ce public ne préexiste pas à une volonté institutionnelle de la constituer comme tel. Cependant, ce sont ces analystes et ces chercheurs qui sont amenés à redonner au public une autonomie*

³⁴² Le Marec Joëlle, *Publics et musées : la confiance éprouvée*, Paris : L'Harmattan, 2007, 221 p, p. 32

³⁴³ Gellereau Michèle, « Approche comparative et croisement des interprétations dans les mises en scène muséales et virtuelles de la visite patrimoniale », in Gellereau Michèle, Béguin Annette (dir), *Approches des questions culturelles en sciences de l'information et de la communication*, Villeneuve d'Ascq : Eds. du conseil scientifique de l'université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2007, 328 p, pp. 111- 127, p. 115

sociale en tant que collectif agissant »³⁴⁴. Son constat nous rend attentive à la difficulté des études sur le public et ses usages que rencontrent les structures. Le problème des études sur le public est de parfois voiler les modalités dynamiques de la construction du statut des publics en synthétisant la relation « *sous le postulat de cette équivalence naturelle visiteur/public, ou bien sous sa critique radicale (le public ne serait qu'une invention du sociologue)* »³⁴⁵. Le travail d'enquête produit une forme d'anonymisation dans les résultats, renforçant par là-même la représentation d'une entité collective. Parler au nom d'une entité collective pose un problème de responsabilité. Pouvoir identifier l'auteur du propos, attribuer une qualité auctoriale à l'enquêté, permet l'imputation de la responsabilité. Le problème est que, pour ce type d'enquête qui se réalise généralement par questionnaire, faire exister une parole de participant, qu'elle soit définie par des objectifs marchands, culturels ou sociaux, nécessite d'avoir au préalable identifié des catégories à faire correspondre avec des pratiques ainsi que des modes de communication relatifs à un statut, sans y intégrer en général les possibilités créatives des usagers. C'est pourquoi, notre méthodologie d'enquête des participants a consisté dans un premier temps à réaliser un suivi ethnographique, afin de décrire une parole construite, plutôt que pour définir des profils de participants.

Les dispositifs participatifs dans les institutions culturelles résulteraient ainsi d'une préoccupation grandissante pour faire entendre le point de vue des usagers dans ces lieux de plus en plus traversés par des logiques concurrentielles. C'est sans pour autant permettre aux participants de se distinguer clairement, ni faire-valoir leurs ressources créatives. Ils demeurent des représentés passés au filtre de la grille de l'enquêteur. Comme Joëlle Le Marec l'a montré, la parole du public dans les évaluations (muséales) est une construction normative en ce qu'est supposée une volonté (idéelle) préexistant aux activités de participants, indépendamment du contexte d'énonciation. Instituer naturellement le public en entité collective, sans en dégager les dynamiques internes, c'est faire adopter le point de vue d'un concepteur de contenu ou d'un évaluateur, qui au final est peu soucieux des démarches créatives des usagers et de leur conscience politique.

³⁴⁴ Le Marec Joëlle, *Publics et musées : la confiance éprouvée*, Paris : L'Harmattan, 2007, 221 p, p. 33

³⁴⁵ *Ibid*, p. 64

Modéliser le participant sur l'hypothèse qu'il est porteur d'un point de vue ne permet donc pas toujours d'éviter l'écueil de se fonder sur des représentations sociales (assimiler des individus à une entité abstraite), des stéréotypes (la segmentation avec un profil type consommateur) ou des typologies réductrices (ne pas intégrer la dimension politique chez l'utilisateur de l'institution), à partir de critères qui peuvent être variables en fonction des postes occupés : « *Non seulement les points de vue des instances de production et les points de vue des personnes constituées en public peuvent nettement diverger sur l'interprétation du rapport social qui les engage les uns vis-à-vis des autres, mais de plus, les critères de prédéfinition du public lui-même peuvent varier considérablement selon les représentants de l'instance de production (directeurs, chefs de projets, médiateurs, etc.).* »³⁴⁶

Se présente ainsi un mode d'enfermement des participants dans une catégorie fixée à l'avance par l'activité professionnelle. La sophistication de plus en plus technique des instruments de mesure rend difficile la remise en cause des modes de relation au public et de passer « *ainsi à côté, voire même en deçà, d'une perception correcte de la manière dont le public lui-même se pense et pense la relation à l'institution* »³⁴⁷. Voilà pourquoi il nous semble important d'interroger de quoi est constituée la parole des acteurs dans les discussions publiques, en termes de jeux d'acteurs ainsi que d'engagements, sans fonder notre objet sur un « public », et de nous méfier des études menées sur des catégories nommant un public.

La catégorie de participant signifie qu'il y a toujours la construction d'un statut et que ce statut émerge sous certaines conditions comme le fait valoir Joëlle Le Marec : « *Le statut de public est en effet volatile, provisoire : on ne se "sent" public que sous certaines conditions et on abandonne ce statut de membre en un instant, du simple fait de se soustraire à ces conditions qui sont celles d'une relation de communication dans laquelle on assume un rôle de destinataire ou de témoin.* »³⁴⁸ Chercher à influencer sur le cours des affaires publiques est une intention néanmoins différente de celle de participer à l'élaboration d'ateliers de discussion publique, ou de donner un point de vue en réponse à une question posée dans

³⁴⁶ Le Marec Joëlle, *Publics et musées. La confiance éprouvée*, Paris : L'Harmattan, 2007, 221 p, p. 35

³⁴⁷ Ibid, p. 191

³⁴⁸ Ibid, p. 159

une enquête quantitative. C'est ce statut de participant qui est à mieux qualifier au travers des conditions de mise en scène de sa participation dans les dispositifs.

b- Cadrage de l'activité

Les dispositifs participatifs cadrent la parole à travers les conceptions professionnelles que nous venons d'aborder. Qu'elles soient langagières ou corporelles, les formes de participation engagent l'être dans l'espace physique. L'engagement peut s'étudier à travers la créativité et l'improvisation. Nous retrouvons la question des conséquences de la forme d'expression sur la créativité chez le philosophe Jean-François de Raymond qui met en avant le caractère imprévisible et spontané pour préserver le cadre des projets collectifs d'un formatage : « *La créativité de l'actant est proportionnelle, dans tous ces cas, à l'imprévisibilité de la stimulation à laquelle il doit répondre, ce qui garantit la spontanéité et suscite la réaction immédiate. L'action est d'autant plus personnelle et créatrice qu'elle consiste davantage à créer du différent et d'autant moins créatrice qu'elle est davantage commandée par la forme, fût-elle l'opposé, qui s'impose à elle. La différence conduit à l'unicité de chaque exécution qui, pour être unique, ne doit pas avoir été fixée* »³⁴⁹. Cette orientation théorique établit que la créativité est une manifestation de la création et non la reproduction de modèles existants transposés à d'autres domaines. Dans cette attitude, l'engagement est conditionné par un degré fort d'imprévisibilité qui peut déstabiliser les participants. Or, l'activité est paradoxale en étant structurée par une logique de « faire faire », comme nous l'avons vu, et par une contrainte d'improviser importante. En effet, l'« improvisation » est apparue dans les discours des concepteurs/animateurs comme étant une justification en cas de désaccords. Un partenaire des *Rencontres-i* souligne la nécessité de cette part importante d'improvisation « laissée » aux participants :

« Et là, avec toutes les maladresses et toute l'improvisation, quelque part ils deviennent des acteurs pour moi. Et de ce point de vue-là, je trouvais que c'était assez réussi dans la sincérité improvisée. Il n'y a que ces expériences qui font bouger les choses. Les autres, ils font ce qu'ils

³⁴⁹ Raymond (de) Jean-François, *L'improvisation : contribution à la philosophie de l'action*, Paris : Vrin, 1980, 231 p., p. 182

*savent déjà faire donc ça ne sert à rien. Quand on reproduit ce qu'on sait faire, on reste dans le catalogue. Et être dans le catalogue, ce n'est jamais être dans la création, enfin en tout cas dans la justesse. C'est de trouver la réponse adaptée, pour s'adapter aux lieux et aux acteurs et pour l'époque pour laquelle on la produit. Donc de ce point de vue-là, ces expériences, elles sont les prémices de processus qui devraient nous permettre d'inventer, ou de faire bouger les limites des uns et des autres. »*³⁵⁰

Cette conception soutient une idéologie de l'« acteur » en utilisant comme faire-valoir l'activité de participant pour ne pas avoir à justifier des erreurs commises par l'organisation. Sur la dimension normative de la créativité, les analyses en psychologie sociale de la chercheuse Anne-Marie Costalat-Founeau mettent en évidence la fonction stratégique de la créativité dans la constitution de l'individualité : *« l'emprise normative se trouve diminuée dans le sens où l'action permet créativité et expression identitaire et qu'elle pose la question de l'autonomie du sujet »*³⁵¹. Le sujet se construit une identité à travers ses capacités expressives, et la créativité réduit l'emprise normative du contexte sur lui : *« la construction de l'identité s'établit certes avec des modes de reconnaissance sociale mais aussi par la créativité qui diminue et même enlève l'aspect normatif de l'action. Lorsque le contexte ne permet pas le déploiement des capacités, le sujet le transforme, le reconstruit, innove pour trouver des formes de tremplins identitaires pour se développer. »*³⁵² Or, l'utilisation de la créativité sous une injonction créative constitue un obstacle à l'intercompréhension entre les acteurs des dispositifs de participation.

L'action interviendrait sur la fonction identitaire. Une même personne assume différents rôles sociaux, actualisant des capacités sociales : *« ce qui permet au sujet de valoriser ses performances sociales (ses capacités) tel l'acteur qui essaie de ne pas dévier du rôle que l'on attend de lui »*³⁵³. L'individu s'ajuste dans l'action ; l'action opère une *« concrétisation cognitive des expériences et des capacités qui participent à la construction de la personne et à son développement »*³⁵⁴. L'action est constitutive de l'identité

³⁵⁰ Entretien réalisé avec le directeur du Conseil d'architecture, de l'urbanisme et de l'environnement (CAUE) (partenaire du dispositif avec l'institution culturelle), le 5 juillet 2013

³⁵¹ Costalat-Founeau Anne-Marie, « Identité, action et subjectivité. Le sentiment de capacité comme un régulateur des phases identitaires. », *Connexions*, 89/2008-1, p. 71

³⁵² Ibid, p. 72

³⁵³ Ibid, p. 63

³⁵⁴ Costalat-Founeau Anne-Marie, « Identité, action et subjectivité. Le sentiment de capacité comme un régulateur des phases identitaires. », *Connexions*, 89/2008-1, pp. 63-74, p. 64

individuelle en ce qu'elle « projette le sujet et inscrit une expérience, et, par la fonction normative qui est incluse, elle contribue à donner des formes de validation temporaires qui sont autant d'encouragements »³⁵⁵. Agir c'est donc en somme occuper un rôle dans un espace normatif, ce qui est constitutif d'une identité sociale, « l'identité est une présentation de soi qui se construit dans une dynamique de socialisation »³⁵⁶.

Le sociologue Bernard Lahire insiste sur l'importance de déterminer les processus d'intériorisation et d'incorporation des structures sociales et souligne qu'il convient de préciser pour l'analyse des situations s'il s'agit « des "significations", les "principes" d'un "arbitraire culturel", des "structures sociales", des "rôles" et des "attitudes", des "schémas d'interprétation et de motivation", etc. »³⁵⁷. Ces termes sont utiles pour caractériser l'activité de participation selon les acteurs concernés, les rôles, les motivations, les objectifs et les attitudes que nous avons pu observer. Les notions bourdieusiennes d'héritage culturel et d'identité culturelle ne permettent pas de considérer la part de créativité des participants dans les pratiques. En revanche, Bernard Lahire aide à intégrer la part d'indétermination dans les pratiques en insistant sur le fait que l'analyse de situations est surtout une question de cadrage de l'action : « Selon le cadre de l'action retenu, selon que l'on privilégie plutôt le plan large qui montre un sportif planifiant sa saison, s'entraînant longuement puis jouant ses matchs, ou plutôt le gros plan sur une phase de jeu durant un match, on fera apparaître de la planification, de la prévision, de la réflexion, de la délibération, de la représentation, de la stratégie, etc., ou bien on effacera totalement ces éléments pour ne faire ressortir que l'ajustement pré-réflexif (quasi instinctif) à une situation en cours »³⁵⁸. La « parole » des participants est donc à cadrer dans les différentes phases de sa construction dans les dispositifs. C'est pourquoi nous avons suivi l'élaboration et la réalisation sur quatre mois à chaque fois, en mobilisant des niveaux d'analyse différents par étape de dispositif et qu'ainsi nous avons pu exploiter les discours des concepteurs au moment des réunions de préparation, l'observation des engagements des participants dans les ateliers préparatoires et les restitutions scéniques ainsi que les retours d'expérience des participants. Il y a la notion de « statut culturel » qui nous permet de mettre à distance le terme « parole ».

³⁵⁵ Ibidem

³⁵⁶ Ibidem

³⁵⁷ Lahire Bernard, *L'homme pluriel : les ressorts de l'action*, Paris : Nathan, 2001, 271 p, p. 209

³⁵⁸ Ibid, p. 180

c- La notion de « statut culturel »

La notion de « parole » reste allusive dans les discours des concepteurs/animateurs. Ils cherchent à travers la participation à masquer les effets d'imposition du pouvoir institutionnel, avec une vision enchantée de la participation :

*« Aujourd'hui on est dans des basculements sociétaux, planétaires, qui **nécessitent de mettre l'imagination en avant**. Et donc pour nous, il est vraiment prioritaire de **faire rentrer le poète, de le mettre en avant plutôt que le technique**. On est bardé de technique, on est bardé d'assurance, de protocoles, de réglementation, et tout cela nous éloigne tout simplement de **la vie des gens**. Et c'est pour lutter contre cette institutionnalisation finalement des rapports qui banalisent l'histoire et les relations, qu'il est essentiel de **mettre en exergue la puissance d'évocation culturelle ou artistique** quoi, qui finalement nous émeut quoi. La seule façon de nous parler au fond, c'est de nous toucher dans nos fondamentaux et dans notre émotivité. C'est ce qui fait qu'on a envie de faire des choses. Et on changera fondamentalement quand on aura envie de changer, on ne changera pas parce que la réglementation nous demande de changer. Ça ne fonctionne pas ça. Et donc c'est la plus-value des relations et notre rétribution, elle est dans ce rapport direct au champ artistique. Comme un stimulateur de projet. »³⁵⁹*

Les travaux Jean Caune situent scientifiquement ce qu'est une « parole » dans l'espace public en lui ôtant toute puissance qui serait naturelle. Le problème de l'étude de l'expression dans l'espace public est de pouvoir repérer quelles sont les méthodes de diversification de ces formes d'expression et d'en cerner leur organisation : *« Utiliser des pratiques artistiques avec un groupe de personnes rassemblées dans une perspective commune mais avec des motivations profondes nécessairement différentes n'équivaut pas à faire surgir une parole énonçant une identité culturelle »³⁶⁰*. L'expression ne fait donc pas obligatoirement asseoir ni instituer une identité culturelle. Il s'agit là d'un problème de statut. Un statut culturel qui varie en fonction des occasions et des situations, toujours dans l'activité, et plus précisément comme le chercheur l'établit, *« dans l'écart entre la*

³⁵⁹ Entretien réalisé avec le directeur du Conseil d'architecture, de l'urbanisme et de l'environnement (CAUE) (partenaire du dispositif avec l'institution culturelle), le 5 juillet 2013

³⁶⁰ Caune Jean, *Esthétique de l'animation culturelle : pour un autre statut du processus artistique*, Grenoble : Université des langues et lettres, 1981, 322 p, p. 144

performance (l'acte opératoire) et la compétence (la connaissance du code ou l'habitus) »³⁶¹. Cet éclairage nous permet de faire la séparation entre l'extériorisation verbale et les effets recherchés de produire une « parole » publique. Ainsi, le chercheur explique que ce n'est pas parce qu'une création collective inscrit un refus de valider un « savoir » institutionnel par son extériorisation, que pour autant il y a nécessairement une prise de pouvoir sur les événements et sur les projets des organisateurs de la « parole ». Par le biais d'un travail d'expression scénique en groupe, la « parole » des participants bénéficie d'une dynamisation qui intéresse les concepteurs parce qu'elle donne l'impression aux participants d'avoir un pouvoir sur les choses en étant plus visible.

Mais s'appuyer sur une identité de groupe, comme nous l'avons constaté dans les retours d'expérience des participants, ne suffit pas à inscrire véritablement une identité de la participation selon Jean Caune : *« Si "dire" c'est "faire", ce faire est producteur à l'intérieur du groupe. Producteur de relations autres, producteur d'une énonciation, producteur d'une affirmation d'identité. Mais cette prise de parole, cette expressivité, même si elle devient une réalité communicable, c'est-à-dire engagée dans un processus où elle reçoit un "remplissage de sens", ne fonde pas une identité culturelle. Du moins pas dans le sens où celle-ci n'existait pas avant et naîtrait avec cette parole. Cette parole permet peut-être d'affirmer une appartenance, elle représente une manifestation dans laquelle l'individu ou le groupe concrétise son existence, elle ne libère pas nécessairement pour autant un sens enfoui ni une configuration nouvelle d'attitudes, de comportements, de valeurs symboliques, de langue qui autoriseraient le qualificatif d'identité culturelle »³⁶²*

Le procès de création collective est envisagé ici à travers le fait que des participants vont affirmer une appartenance singulière. Les participants se *situent* à la fois dans le groupe en préparant en amont la discussion, et face aux détenteurs de la culture instituée en restituant en public. La construction de la « parole » apporte des indices sur les tensions entre la mise en scène, la volonté d'interpellation et la contestation sur les méthodes employées pour faire participer et pour faire surgir une « parole ».

³⁶¹ Ibid, p. 65
³⁶² Ibid, p. 145

d- La parole proférée sur une scène

Dans un article sur la conférence, Erving Goffman a développé une dimension de la parole en tant qu'expression, d'un fait « pour être dit », et d'un *dit* qui a une fonction de fait. La « parole » y est désignée dans un mode d'appréhension particulier (de l'écrit vers l'oral), sous différents modes de production des phrases prononcées (mémorisation, lecture à voix haute, parole spontanée), ainsi qu'à travers une relation de positionnement hiérarchique entre locuteur et auditeur : « *chacun met le locuteur dans une "position" particulière à l'égard de son auditoire* ³⁶³ ». Ce qu'il convient de noter ici, et qui nous semble décisif pour notre recherche, c'est que la *parole* produite devienne différenciée par le fait que la *scène* en tant que lieu de convergence de plusieurs regards provoquerait une sorte de coupure au sein de la vie réelle : elle positionnerait. Il s'agit de vérifier si la scène produit des effets sur les représentations sur les participants. Elle ferait modifier les comportements selon les acteurs parce qu'il y a une prise de risque plus importante. Se mettre en scène impliquerait de montrer que là se joue quelque chose de conséquent.

Pour la configuration de la conférence, la question de la hiérarchie est abordée sous un cadre qui est scénique. La position dans l'espace donne des indices sur le positionnement hiérarchique a souligné le sociologue Erving Goffman : « *Il est caractéristique des conférences (autrement dit, ordinaire et important) que l'animateur, l'auteur et le responsable y soient la même personne. Et aussi que cet agent trifonctionnel soit censé avoir la connaissance et l'expérience des questions dont il traite, et cela bien davantage que son auditoire. Enfin, je l'ai dit, il n'a pas à se battre pour tenir la scène – du moins pour un temps convenu -, scène dont il a automatiquement le monopole aux termes de l'arrangement social.* »³⁶⁴ La « scène » ici marque des occupations spatiales, en fournissant des indices sur la position sociale. Il reste à les déchiffrer, ce que l'auteur n'envisage pas ici en figeant une relation dominant-dominé type. Les *positions* ne sont donc pas toujours pensées dans une économie de politisation, c'est-à-dire en termes d'accès à un statut culturel et politique.

³⁶³ Goffman Erving, « La conférence », *Façons de parler*, op. cit., p. 179

³⁶⁴ Goffman Erving, « La conférence », *Façons de parler*, Paris : les Éditions de Minuit, 1987, 285 p., p. 174

Pour les dispositifs suivis, avant d'accéder à la « scène » les participants ont travaillé en amont du débat public sur des propositions qui allaient être restituées sur scène. Les ateliers de préparation ont permis de marquer la différence entre la discussion verbale et l'expression scénique. Cette phase permet de tester leurs arguments devant un premier public. Les prises de parole se construisent autour d'un souci de la présentation de soi. Les participants récitent leurs productions écrites pendant l'atelier aux autres et produisent des éléments d'argumentation. Ils justifient les choix de leurs productions et présentent les manières dont ils souhaitent les intégrer à la restitution qui aura lieu sur scène et dans le dépliant de 4 pages que la structure souhaite éditer pour l'occasion et distribuer lors de l'atelier citoyen.

Nous retrouvons ici la distinction entre la conversation et la mise en scène de l'expression, conceptualisée par Erving Goffman : « *Ce qui ne veut pas dire que, dans ce cadre conversationnel, les individus ne s'essaient pas à l'occasion à quelque exercice prévu qui demande à être jugé comme un spectacle et non comme de la parole, et qui, à la différence de celle-ci, est relativement peu lié à la nature et à la taille du cercle des auditeurs.* »³⁶⁵ Le jugement sur les compétences d'expression se construit différemment de celui d'une conversation, puisqu'il y a une absence de séparation par la scène et une absence de jugement réciproque, suivant Erving Goffman : « *Dans une conversation en tout cas, ceux qui jugent de la compétence savent qu'ils sont eux-mêmes jugés sur ce chapitre.* »³⁶⁶ La répartition dans un plan spatial pour le débat public a donc son importance : les modes de production du *dire* renseignent sur les positions. Dans le cas du débat public, un objet particulier, l'estrade, permet de faire converger toutes les attentions dans une même direction. L'utilisation d'une scène, qui fait une coupure avec le quotidien, produit un statut différent de la « parole » prononcée avec l'instauration d'une assemblée. Le croisement entre un « voir », un « dire » et un « entendre » dans la fabrication de « l'en commun » produit une assemblée, selon le chercheur Denis Guénoun : « *Le vide de la scène, éventuellement traversé par quelqu'un qui marche, demande, pour qu'il s'agisse de théâtre, une pluralité de spectateurs, une convergence collective de regards et d'écoute – une*

³⁶⁵ Ibidem

³⁶⁶ Ibidem

assemblée. »³⁶⁷ Une prise de conscience de la place de chacun a pu ainsi être notée comme condition à l'épreuve de participation.

Il convient à présent de considérer que les « positions » se définissent dans un espace de publicité contraint par des normes. Au cours du suivi des deux dispositifs, nous avons constaté que le recours à une diversité des pratiques d'expression était utilisé chez les participants pour servir un désir de rendre compte des inégalités ou du manque de prise en compte de leur parole, dans l'accès à la prise de parole citoyenne. Les interlocuteurs étant inégalement dotés en « capital culturel », avec des formes langagières qui excluent une partie de la population, les participants le déplorent en disant que ce sont toujours aux experts à qui est octroyé un espace de visibilité. En proférant une parole sur scène, les participants ont davantage l'impression d'exercer une influence par leur présence ainsi que par l'engagement corporel, ce qui n'a qu'une valeur d'anecdote auprès des élus et des dirigeants de structures, et peine donc à être valorisé. Les formes avec lesquelles les participants trouvent qu'ils rendent mieux compte de leur expérience du territoire et des questions soulevées ne donnent pas une vision suffisamment d'ensemble pour les organisateurs. La prise en compte de cette parole par les « dispensateurs de la culture » est plutôt mitigée. En effet, ils ne montrent pas de marques concrètes d'un intérêt pour les réalisations de groupes pendant les retours qu'ils donnent du dispositif. Pourtant, ils reprennent ensuite les idées marquantes issues de la participation pour élaborer les contenus d'événements ultérieurs. Il convient à présent de poursuivre notre travail de définition des notions qui circulent dans les discours des concepteurs avec la notion de créativité. Les dispositifs produisent des discours sur la créativité qui sont adressées aux participants. Il s'agit de comprendre quelles en sont les implications.

³⁶⁷ Guénoun Denis, « Qu'est-ce qu'une scène ? », in Michel Deguy, Thomas Dommange, Nicolas Doutey et al. (dir), Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2010, 152 p, p. 13

3- Injonctions à la créativité : quelles implications ?

a- Polysémie du terme « créativité »

Etre créatif dans les ateliers de discussions publiques comme les ateliers citoyens est un pari que se lancent de plus en plus d'institutions culturelles et territoriales pour remplacer les dispositifs de participation traditionnels. Or, le thème de la créativité dans les projets avec des usagers-participants est souvent associé à la culture et au participatif sans en définir clairement les fondements. Les projets culturels présentent ainsi des contenus qui sont censés intégrer la créativité des individus qui participent. C'est un des constats tirés de l'ouvrage *Projets culturels et participation citoyenne : le rôle de l'animation et de la médiation en question*³⁶⁸, dont le chercheur en urbanisme-aménagement Alain Lefebvre fait le résumé et souligne les amalgames entre ces termes : « *Il existe aujourd'hui une injonction générale à la création et à la créativité. Le thème de la créativité est d'autant plus prégnant qu'en ces temps de crise il apparaît comme la seule porte de sortie pour nos vieilles économies occidentales. Mais culture et créativité sont des termes souvent employés de façon indifférenciée. (...) Des spécialistes avertis du développement local ont pourtant bien montré que la seconde se situe du côté des moyens alors que la première s'inscrit dans le registre des finalités.* »³⁶⁹ Le chercheur encourage à aller explorer les enjeux esthétiques, éthiques ou sociaux pour mieux définir les termes.

En outre, nous avons repéré que les travaux récents de chercheurs sur l'utilisation de formes alternatives dans ces dispositifs ne relie généralement pas les conditions du processus créatif à des mécanismes de croyance envers une autorité légitime. D'une manière générale, les hypothèses posées convergent vers l'idée selon laquelle l'expression créative des participants et la prise de distance par rapport à une autorité institutionnelle sont corrélées. La créativité pour détourner des formes d'imposition du pouvoir symbolique.

³⁶⁸ Liot Françoise (dir), *Projets culturels et participation citoyenne : le rôle de l'animation et de la médiation en question*, Paris : L'Harmattan, 2010, 221 p.

³⁶⁹ Lefebvre Alain, « La culture au risque de la valeur d'échange », in Liot Françoise (dir), *Projets culturels et participation citoyenne : le rôle de l'animation et de la médiation en question*, Paris : L'Harmattan, 2010, pp. 207-221, p. 219

La chercheuse Laurence Monnoyer-Smith remarque que la créativité est encouragée mais qu'elle est difficile sous des contraintes fortes de la délibération très procédurales : « *Les effets conjugués de cette articulation procédurale et de l'expression créative permettent de contourner, au moins partiellement, certains effets d'imposition symbolique et de pré-configuration du débat par les "autorités légitimes" habituellement entendues dans ce type de dispositif.* »³⁷⁰ Ainsi, la forme plus créative de la délibération serait censée faciliter l'appropriation individuelle et collective de controverses, alors même que le cadre se complexifierait.

Or, il convient de souligner que la participation par le biais de formes scéniques (mise en scène par le chant, la danse, le récit...) repose en partie sur une contradiction fondamentale : les participants sont invités à suivre un cadre posé par l'institution alors que les formes préconisées donnent à questionner la notion même de cadre. Les participants sont incités à dire de manière plus ou moins détournée ce qui leur pose problème, alors même que la configuration du dispositif implique de produire des résultats visibles, ce qui est éloigné de leur horizon d'attente. Cette production attendue nécessite que les participants soient à l'aise avec la controverse en question, l'expression scénique, l'institution et la présence d'un public. C'est-à-dire qu'il s'agit d'un cadre plus complexe que celui du débat traditionnel.

Le chercheur en sociologie Emmanuel Belin a fait ressortir le rapport étroit entre la scène théâtrale et de la vie que nous interrogeons les changements de perceptions au niveau politique, culturel et social : « *la scène (...) n'est pas cet endroit conceptuel d'où la loi et la police sont exclues, mais bien un lieu où des hommes et des femmes se touchent, s'embrassent, s'exhibent ; et lorsqu'il est question du spectateur, ce n'est jamais en tant qu'instance de réception mais bien comme personne complète, citoyen, père de famille et homme du monde qu'il est convoqué* »³⁷¹. Cette conception nous permet des niveaux différents qui sont imbriqués dans les mises en scène. En y recourant, les concepteurs/animateurs signifient un intérêt pour les usagers. Ils produisent des contenus qui permettent de valoriser par la suite les activités des structures. Par exemple, les

³⁷⁰ Monnoyer-Smith Laurence, « Etre créatif sous la contrainte. Une analyse des formes nouvelles de la délibération publique. Le cas DUCSAI », *Politix*, 2006/3 – n°75, pp. 75-101, p. 77

³⁷¹ Belin Emmanuel, *Une sociologie des espaces potentiels. Logique dispositif et expérience ordinaire*. Bruxelles : De Boeck, 2002, 291 p, p. 36

photographies des ateliers ont notamment été utilisées pour illustrer un dépliant de 4 pages distribué à la salle lors de l'atelier citoyen sur le thème de l'eau, ainsi que pour le programme de la Biennale Arts-Sciences organisé par le théâtre l'année suivant le dispositifs des *Rencontres-i*.

Dans un premier temps, nous nous centrons sur le dispositif participatif avec l'institution culturelle car il a particulièrement fait ressortir des tensions contradictoires entre « engagement » et « créativité » grâce à la mise en scène par les participants de la restitution de leurs productions. Au début du projet, les organisateurs ont vivement encouragé la créativité. Mais le problème est que nous avons remarqué qu'une confusion s'installait sur cette notion dès l'arrivée des participants. En effet, certains discours de présentation de l'équipe organisatrice, composée du dirigeant du théâtre et de trois universitaires, portaient sur le thème de « émergence » et encourageaient la liberté de la forme des contenus, alors que les outils mis à la disposition des participants et les consignes renvoyaient d'emblée à une acception de la créativité beaucoup plus managériale.

Le terme de « protocole » constitue déjà en soi un attribut qui inscrit en lui-même un principe de reproductibilité, si l'on se réfère à l'acception scientifique de la définition du dictionnaire Robert : « *Description précise des conditions et du déroulement d'une expérience, d'un test. Protocoles expérimentaux, thérapeutiques.* » Une confusion s'est produite puisque le terme a été employé au sein d'un discours qui encourageait l'imprévisibilité pour que la participation puisse être surprenante, notamment par le recours aux techniques du brainstorming, que Jean Caune a précisé pour l'animation culturelle : « *Le principe du brainstorming a "pour but d'engendrer, au sein de petits groupes, un grand nombre d'idées neuves en un temps restreint". Elle se fonde sur la recherche d'idées originales en réponse à un problème en éliminant toute auto-censure, en mobilisant l'association analogique, en refusant, dans un premier temps, toute critique.* »³⁷²

C'est ainsi que les groupes ont reçu au départ une liste « Des règles de la créativité » sous l'acronyme « T.C.Q.F.D. ». Cette liste a été distribuée par les organisateurs au sein des groupes pour qu'ils s'en inspirent afin de trouver des idées pour produire un « protocole » sur le « circuit-court ». L'idée de protocole n'a pas été développée dans les discours de

³⁷² Caune Jean, *Esthétique de l'animation culturelle : pour un autre statut du processus artistique*, Grenoble : Université des langues et lettres, 1981, 322 p, pp. 179-180

présentation et les participants se sont sentis perdus sans un contenu défini pour les aider à démarrer comme nous le verrons plus loin avec les extraits de retours d'expérience. Nous analysons dans un premier temps le contenu de cette liste afin d'en caractériser les fondements :

*T comme « Toutes les idées doivent être notées. Il faut éviter les sélections a priori. C comme Censure abolie. Chaque critique du type « ça ne marchera jamais... » bloque le rebondissement des idées et dévalorise son auteur. Censure abolie comprend non seulement la critique des idées des autres mais aussi celle de ses propres idées (autocensure). Q comme « Quantité ». Une production importante favorise la génération de « bonnes idées ». F comme « Folles, Fantaisistes, Farfelues ». Toutes les idées, même les plus extravagantes, les plus choquantes, sont les bienvenues. D comme « Détournement ». Il faut jouer avec les idées, les reprendre, les déformer, les associer avec d'autres. Par conséquent, une idée n'appartient pas à son auteur mais au groupe.*³⁷³

Il y avait également comme consignes de travailler dans l'« Ici et maintenant » et d'« Etre bref ». Ces consignes ont posé d'emblée un cadre selon lequel des règles et un ordre doivent être suivis si l'on souhaite obtenir un contenu conforme aux attendus. Mais ces règles engagent plus implicitement sur un terrain d'ordre moral. Ces règles insinuent qu'il faut être libre, à la condition de se soumettre. De plus, une définition de ce qu'est un « protocole » a été donnée à la fin des restitutions par un des membres de l'équipe et a fait rendre les objectifs de production encore plus insaisissables pour les participants :

*« La seconde trame, c'est le système de la dérive, ou du cinghalisme : on se donne la liberté, on augmente les dimensions, on va du rationnel au sensible, aller retour, on voit comment ce sensible colore la possibilité de raisonner, sur quels objets, etc., et on se laisse dériver. Et puis la troisième, c'est le circuit, c'est celui que vous avez examiné, c'est-à-dire qu'on part de quelque chose, on dérive, et mais au bout d'un moment et tant mieux si les types d'interrogation sont relativement transversaux [...], c'est qu'est-ce qu'on a trouvé ? **Si on a dérivé, il faut quand même... on est dans un système universitaire, donc où est le système argumentatif ?** Prouve-moi que la dérive donne des choses beaucoup plus intéressantes que ce à partir de quoi on me met au départ la question. Ou il faut montrer en quoi on pose beaucoup mieux la question, où est la valeur ajoutée ? Le temps de la restitution, c'est celui qui est un petit peu universitaire et si les cadres et si les questions qui sont posées sont de nature réflexive et bien tant mieux ! Quand on*

³⁷³ Liste distribuée aux groupes lors du premier jour d'atelier

me pose la question du protocole je trouve ça très intéressant parce que le protocole c'est ce qui normalement doit réduire les incertitudes, c'est qu'à partir d'un protocole on est obligé de ne pas trouver n'importe quoi, et si on fait cet exercice réflexif, on a vachement gagné donc pour moi il n'y avait rien de scolaire. »³⁷⁴

Nous notons ici l'emploi de jargon avec le terme « cinghalisme » qui contribue à exercer un rapport de domination, que les fonctions d'encadrant et le statut d'universitaire renforcent sur un plan symbolique. L'utilisation à plusieurs reprises du terme « système » fait penser plus à un circuit fermé, c'est-à-dire sans possibilité d'action de l'extérieur. Dans cet argumentaire, le « protocole » a un statut ambivalent. Il est à la fois posé comme outil de recherche, comme méthode scientifique et comme objet de recherche (le protocole comme circuit). La réflexion sur la notion de « protocole » a semblé ici être à l'exclusivité des organisateurs. En effet, les groupes qui ont présenté une restitution filmique ou scénique ont soulevé les mécontentements de l'équipe organisatrice qui souhaitait un diaporama avec les résultats des participants.

La restitution des groupes a soulevé une injonction paradoxale de type « *trouve ce que tu veux du moment que c'est ce que j'attends* ». Le protocole permet donc d'espérer voir émerger de bonnes hypothèses, tout en signifiant qu'elles doivent suivre un modèle établi, comme s'il n'y avait qu'une seule démarche acceptable où les participants doivent exécuter un modèle préétabli. Le terme de « protocole » relègue le processus de recherche au second plan, et il le rend non constitutif du résultat. En outre, pour l'un des organisateurs (membre du théâtre), la production d'un protocole est encore plus floue :

*« Comme on **travaille avec des gens du spectacle, avec la poésie**, les éléments produisent de **l'instabilité constante** et l'essentiel de notre travail, c'est sans cesse de fabriquer de la rassurance. Et on refabrique du cadre pour permettre aux gens de se retrouver bien ou en phase avec les objets qu'on va leur amener. Ce qu'on vous a proposé là, c'est exactement l'inverse donc évidemment que ça créé et que ça génère quelque chose d'un petit peu pénible, mais je pense que c'est une pénibilité qui trouve sa récompense ailleurs, par quelque chose d'autre qui se développe. »³⁷⁵*

³⁷⁴ Extrait de discours d'un universitaire de l'Institut de Géographie Alpine qui était présent à la dernière journée de ces ateliers. Le verbatim n'est pas en annexe pour des raisons de confidentialité

³⁷⁵ Le directeur de l'institution culturelle s'exprime lors du débat qui a suivi la présentation des participants. Le verbatim n'est pas en annexe pour des raisons de confidentialité

En disant que l'instabilité est caractéristique de la démarche artistique, l'organisateur revendique son appartenance à une culture de la création contemporaine. C'est par ce biais de l'appartenance à une culture ici élitiste qu'il justifie la pénibilité engendrée. L'inattendu paraît donc chez les organisateurs ne pas être assumé jusqu'au bout : la confusion entre toutes ces notions est donc bien à l'œuvre.

b- La créativité : technique managériale et espace transitionnel

Pour ce dispositif participatif de l'institution culturelle, la créativité est donc apparue comme une technique managériale puisque l'objectif des concepteurs est de produire des résultats visibles. Nous retrouvons chez Jean Caune la critique de l'assimilation de la culture à la créativité, tendance qui a accompagné le développement de l'animation culturelle autour d'une croyance forte en la « démocratie culturelle » : *« La créativité, qui au départ se définit comme une technique précise, se voit gratifiée dans certains discours sur l'animation d'un pouvoir de mobilisation des potentialités qui se trouvent à l'état latent chez tout individu. Puis elle acquiert, en vertu de la même opération magique, un statut qui fait d'elle le pendant de la culture. (...) La démocratisation culturelle, dans cette conception, représenterait une tentative de faire bénéficier chacun des produits de la culture ; alors que la démocratie culturelle serait la possibilité donnée à chacun d'user de sa créativité. »*³⁷⁶

La « créativité » pour les professionnels de l'animation signifie un ensemble de dispositions de l'esprit, qui doivent pouvoir être cultivées indépendamment des relations entre les participants et les concepteurs/animateurs. C'est ce que tend à faire croire ce type de procédé mécanique et utilitariste : les résultats doivent être applicables en vue d'une exploitation ultérieure pour enrichir les programmes vers les publics de ces structures. Ces techniques forment un mode d'emploi, elles uniformisent la démarche de participation. Elles orientent vers un standard, en calibrant un résultat reproductible. Le dernier jour, l'équipe organisatrice a ainsi demandé à chaque groupe de présenter la restitution de leur

³⁷⁶ Caune Jean, *Esthétique de l'animation culturelle : pour un autre statut du processus artistique*, Grenoble : Université des langues et lettres, 1981, 322 p, p. 179

travail sous la forme d'un diaporama, dans lequel les réponses devaient figurer dans un ordre très précis :

« Afin que nous puissions avoir un moment d'échange intéressant en confrontant nos démarches et productions et afin de conserver une trace de la démarche, il est demandé que la restitution soit construite sous forme d'un power-point organisé selon la grille suivante :

0. Présentation de l'équipe, 1. Compréhension de la question, 2. Protocole développé, 3. Matériel collecté, 4. Synthèse thématique, 5. Synthèse sur la démarche, 6. Eléments et questions pour le débat.

*Textes, images, chansons, vidéos, danses, cuisine, dessin (...) : toutes les formes de restitutions sont possibles mais devront s'intégrer dans la grille ci-dessous qui permettra les comparaisons et dialogues. »*³⁷⁷

Cette dernière remarque nous a semblé refléter toute la confusion que l'équipe dirigeante a pu porter entre la *mimesis*, soit la représentation d'une participation qui est « originale », et l'événement lui-même. En effet, l'injonction à produire des formes d'expression très variées entre en opposition avec les objectifs de résultats applicables des dirigeants. En effet, ils attendent une forme qui soit plus illustrative que participative, en ce qu'elle doit suivre les attentes des dirigeants. Le conflit se situe autour du fait que les supports de présentation doivent revêtir une forme créative alors même que le matériau « artistique » apparaît en simple illustration des attentes des organisateurs. Le matériau n'est pas convoqué pour faire vivre une expérience. Pour les organisateurs, il n'est pas envisageable de dire l'irreprésentable du protocole, ni de formuler ce qui n'a pas fonctionné, ni même de se positionner par rapport aux attendus (contre). Il n'y a pas d'interprétation possible du cadre finalement.

Le protocole matérialise ainsi un ordre préétabli en taisant les conditions de l'appropriation des dispositifs. Jean Caune explique que les techniques de la créativité taisent les conditions des relations dans le groupe : *« Le postulat sous-jacent au brainstorming est que les participants, en émettant des idées à un rythme rapide, ne contrôleront plus leur jugement, utiliseront toutes les approches possibles du problème, et*

³⁷⁷ Dans un mail envoyé par un des universitaires pilotant l'expérimentation, la veille de la journée de restitution des groupes

produiront aussi bien des stimuli éloignés que des associations logiques ou des idées. Pourtant, la technique du brainstorming ne pouvait fonctionner qu'avec des gens entraînés et était surtout utilisée pour des recherches de type publicitaire. Et, surtout, cette technique, essentiellement empirique, n'envisageait pas le facteur "énergétique", c'est-à-dire les conditions de formation, de communication, de relation dans le groupe susceptibles de provoquer un effet d'entraînement. »³⁷⁸ Les « expérimentations » sur le renouvellement des formes de participation se caractérisent ici par une logique behaviouriste. Le « protocole » borne artificiellement le champ d'action sans que les conditions de sa limitation soient laissées libres d'être interrogées.

En somme, l'objectif de production de protocoles dénie aux participants la possibilité de discuter la pertinence d'un protocole. Le protocole matérialise un ordre préétabli qui n'autorise pas vraiment la remise en cause. Il rend difficile la possibilité d'envisager que l'ordre, la rigueur et la structure puissent être discutés par les participants. Dans ces conditions, une appropriation est-elle possible ? Comme le sociologue Bruno Latour le conçoit, c'est interdire à la forme toute possibilité d'être « *seulement décalée d'un degré supplémentaire vers l'abstraction, afin que les acteurs puissent déployer leurs différents cosmos, aussi contre-intuitifs qu'ils puissent paraître* »³⁷⁹, pour être adaptée à leur expérience sensible. Ce terme de « créativité » s'entend donc dans une acception bien plus restrictive que celle apparemment tenue par les « règles » des organisateurs. Elle exclut toute interprétation des conditions de sa réalisation, ou de sa non réalisation. Au fond, elle exclut toute possibilité de création au sens d'une remise en cause de l'établi, et d'agir l'ordre de la manifestation de la « parole ».

En encourageant une rupture avec les pratiques habituelles, en favorisant le mode du jeu, ces prescriptions pourraient nous faire penser qu'elles relèvent peut-être en partie de la créativité. Le chercheur Didier Anzieu a travaillé sur les ressorts inconscients des processus créatifs, avec au départ des outils comme le psychodrame analytique. Il nous informe sur l'étape de la « pensée divergente » comme étant la créativité : « *Les auteurs qui se sont intéressés à l'étude expérimentale de la créativité ont défini ce moment comme celui de la*

³⁷⁸ Caune Jean, *Esthétique de l'animation culturelle : pour un autre statut du processus artistique*, Grenoble : Université des langues et lettres, 1981, 322 p, p. 180

³⁷⁹ Latour Bruno, *Changer de société, refaire de la sociologie*, Paris, la Découverte, 2006, 400 p, p. 36

"pensée divergente", c'est-à-dire qui diverge des stéréotypes et des normes, par dissociation des éléments habituellement associés. »³⁸⁰ La question de la rupture des cadres et des normes est centrale dans le problème de la créativité.

En psychologie sociale, le rapport aux normes dans la créativité intéresse aussi les chercheurs, comme le psychosociologue Michel-Louis Rouquette en fait état : « *S'agit-il, en extension, du nombre ou de la proportion de personnes qui "créent" à un moment donné, c'est-à-dire qui se singularisent, chacune dans son secteur et selon ses appartenances, par rapport au poids des normes, des usages et des héritages ?* »³⁸¹ En investiguant la tendance actuelle d'invitations à se dévoiler, d'injonctions paradoxales à sortir de soi-même, à être soi-même, à se laisser aller - soit d'aller à l'encontre de normes plus établies pour le public des lieux de culture institutionnelle - la problématique des dispositifs participatifs doit pouvoir nous permettre de faire une thématization de la créativité en communication.

c- Captation de l'activité créative : « scénisation »

La difficulté est de pouvoir obtenir des traces³⁸² de l'activité de participant qui soient analysables, ou à tout le moins, d'obtenir de ces dispositifs une lisibilité qui ferait ressortir une trame narrative. A travers le bain de sensoriel auquel il invite, le dispositif participatif fait entrer ici les participant dans l'histoire de la structure par le mode de l'expérientiel. On entre en participation par la sensation. Afin de faire le recueil du matériau sensible de l'expérience éprouvée, c'est une démarche anthropologique qui nous a semblé être la plus adéquate. C'est pourquoi les entretiens ont été menés sous la forme du récit d'expérience. Mais comme ils ont été effectués en dehors du contexte d'énonciation des dispositifs, le suivi ethnographique des ateliers et des restitutions des groupes a pu les compléter avec des traces de l'activité participative recueillies. La participation génère des traces qui sont visibles et qui sont aussi stockées dans la mémoire.

³⁸⁰ Anzieu Didier, « Vers une métapsychologie de la création » in Anzieu Didier, Mathieu Michel, Besdine Matthew [et al.], *Psychanalyse du génie créateur*, Paris ; Bruxelles ; Montréal : Dunod, 1974, 280 p, pp. 1-30, p. 4

³⁸¹ Rouquette Michel-Louis, *La créativité*, Paris, P.U.F., 2007, 127 p, p. 94

³⁸² Ginzburg Carlo, *Mythes emblèmes traces : morphologie et histoire*, Lagrasse : Verdier, 2010, 376 p.

La participation est saisissable pour nous en étant « scénisée », c'est-à-dire qu'elle est mise en scène en étant artificiellement sortie du quotidien, comme l'a défini le sociologue Emmanuel Belin : « *la liberté du regard du spectateur, la possibilité d'intervertir les rôles, la participation commune à une expérience localisée, l'éventualité d'une dérive de l'interaction, la solidarité propre à cette situation qui se caractérise par le respect de certains rituels historiquement marqués, tous ces éléments et bien d'autres sont (...) bien plus que le caractère fictionnel, le point d'où une transgression peut s'opérer. La scénisation, le maquillage, l'éclairage, l'acoustique, l'obscurité de la salle sont, sans doute, autant de manières d'extraire l'expérience faite de la représentation de celle de l'interaction quotidienne, d'éviter que soit remise en question une condition éthique de base ou, encore, que d'esthétique le spectacle ne devienne éthique.* »³⁸³ La scène opère une mise à distance avec le quotidien, permettant alors de poser des questions dérangeantes en étant considérées comme relevant de la fiction. Nous comprenons de la notion de « scénisation » la mise en scène opérant une rupture avec l'interaction quotidienne, qui fait que les participants peuvent se laisser aller à « jouer » les problèmes identifiés en ayant conscience de la théâtralité du dispositif. La notion de « scénisation » insiste sur la rupture qu'opère la scène avec le quotidien. La « scénisation » nous permet d'interroger les effets présence en décrivant les réactions de la salle.

Cette « scénisation » fait ressortir qu'il y a une tension entre des modalités de plus en plus immersives de la participation et une distanciation opérée par les participants. En effet, dans ces injonctions participatives paradoxales, la participation est polarisée par les concepteurs sous un mode analogique d'entrée/sortie. Or, les témoignages des participants que nous avons recueillis vont à l'encontre de ce schéma en se fondant sur un mode dialogique. Cet effet est renforcé par la forme qu'ils ont choisie pour leur restitution d'atelier en ce qu'elle va à l'encontre des modèles traditionnellement utilisés. Le champ lexical du jeu, avec le terme « ludique » est une occurrence que nous avons retrouvée chez tous les participants dans les entretiens, et que nous présenterons dans les enjeux de notre dernière partie. C'est donc une caractéristique de la démarche de participant qui dénote avec les objectifs des concepteurs. Le jeu et l'injonction paradoxale sont a priori incompatibles, cette

³⁸³ Belin Emmanuel, *Une sociologie des espaces potentiels. Logique dispositif et expérience ordinaire.* Bruxelles : De Boeck, 2002, 291 p, p. 36

dernière finalement enlevant tout plaisir en enfermant dans une logique de « faire faire ». Les dispositifs participatifs ne maintiennent-ils pas alors dans une sécurisation au détriment du plaisir de créer et de découvrir ?

Les participants nous ont tous exprimé que le moteur dans leur participation était le plaisir, la découverte et l'échange avec des personnes d'horizons différents. Ils ont ainsi pu trouver des solutions pour dépasser la situation de double contrainte. La créativité nécessite selon les auteurs précités de se rendre disponible à l'environnement (ce que l'injonction semble rendre compliqué), et d'être prêt à recevoir une surprise agréable. Le dispositif envisagé dans la perspective critique d'Emmanuel Belin considère la part créative des sujets, en les situant dans une aire de jeu : « *le jeu collectif comme une activité de fabrication de signification, reposant sur un rapport créatif avec des objets issus du réel ou de l'imaginaire de l'autre, et établie dans un cadre rassurant où peut prendre place une surprise agréable.* »³⁸⁴ Nous comprenons mieux la notion de « créativité » telle qu'elle a également été défendue par les participants, en choisissant des formes de restitution retranscrivant seulement eux plus fidèlement leurs ressentis. Une satisfaction a été tirée du dépassement de la zone d'inconfort pour rester dans une aire ludique. En somme, en présentant sous une forme mieux « sentie » le problème sur scène, les participants ont fait une expérience transitionnelle entre l'imaginaire et la réalité.

Le jeu est ici un lieu de symbolisation du monde, intermédiaire entre le dedans et le dehors de soi, potentiellement capable ensuite d'être maintenu sous ses propres conditions malgré les désillusions au cours de la vie nous dit l'auteur : « *le jeu est le paradigme de l'expérience (...) il tend à être comme la racine, profondément ancrée dans l'existential, de toute action mondaine.* »³⁸⁵ La notion de jeu nous permet d'envisager le dispositif en tant que processus. Le dispositif peut se comprendre comme une forme de jeu de la maturité qui fonctionne sous l'acceptation de la surprise et de la déception, pour une expérience sensible pleinement vécue et figurée comme telle. Pour ce travail, la définition de la créativité sur un plan scientifique a été établie depuis la notion de Donald Winnicott, que faire preuve de créativité c'est « jouer » avec la réalité externe: « *l'être humain est confronté au problème de*

³⁸⁴ Belin Emmanuel, *Une sociologie des espaces potentiels. Logique dispositif et expérience ordinaire.* Bruxelles : De Boeck, 2002, 291 p, p. 113

³⁸⁵ Ibid, p. 114

la relation entre ce qui est objectivement perçu et ce qui est subjectivement conçu. (...) L'aire intermédiaire à laquelle je me réfère est une aire qui se situe entre la créativité primaire et la perception objective basée sur l'épreuve de réalité »³⁸⁶. L'auteur met l'accent sur l'importance de faire l'épreuve d'une « aire intermédiaire », d'un « espace transitionnel », pour pouvoir s'appropriier plus objectivement la réalité extérieure.

La créativité s'entend comme une capacité qui se constitue à partir de la possibilité de transition entre le « dedans » et le « dehors », de l'objectivité et de la subjectivité : *« Nous expérimentons la vie dans l'aire des phénomènes transitionnels, dans l'entrelacs excitant de la subjectivité et de l'observation objective ainsi que dans l'aire intermédiaire qui se situe entre la réalité intérieure de l'individu et la réalité partagée du monde qui est extérieur »³⁸⁷. Cette gestion entre le dedans et le dehors signifie un degré de créativité qui pour nous constitue un indice de l'appropriation des participants des dispositifs techniques.*

Nous avons voulu démontrer que la participation est une épreuve qui fait se positionner socialement et politiquement les participants en tant que sujets. Le sociologue associe la créativité à la capacité de jouer. C'est la capacité de « jouer » avec les contraintes extérieures qui nous permet de concevoir la place de participant dans le dispositif, suivant la conception d'Emmanuel Belin : *« La créativité ne doit pas ici être comprise dans son sens restreint, comme dans les manuels d'art. Elle renvoie plutôt à la capacité d'utiliser des objets en relation avec notre vie intérieure et, de manière réciproque, d'élaborer notre vie intérieure en relation fertile avec des objets. (...) Elle présuppose la capacité de jouer, c'est-à-dire la capacité d'être seul et d'organiser soi-même les cadres de l'illusion permettant d'approcher la réalité extérieure de façon sereine. »³⁸⁸ La créativité est alors comprise comme une information du réel : *« n'est-ce pas justement cette relation créative par laquelle on agit sur la réalité matérielle pour la plier, l'infléchir et lui faire prendre des formes étroitement liées aux paysages de notre univers intérieur ? »³⁸⁹ La créativité s'entend donc comme la mise en œuvre de l'interprétation de la réalité - hétérogène et construite – demeurant toujours interrogeable. Nous saisissons ainsi la créativité depuis la capacité des participants à**

³⁸⁶ Winnicott Donald Woods, *Jeu et réalité : l'espace potentiel*, Paris : Gallimard, 2002, 276 p., p. 44

³⁸⁷ Belin Emmanuel, *Une sociologie des espaces potentiels. Logique dispositif et expérience ordinaire*. Bruxelles : De Boeck, 2002, 291 p, p. 126

³⁸⁸ Belin Emmanuel, *Une sociologie des espaces potentiels. Logique dispositif et expérience ordinaire*. Bruxelles : De Boeck, 2002, 291 p, p. 96

³⁸⁹ *Ibid*, p. 110

interroger la participation depuis les contraintes des dispositifs, en se figurant d'une manière située et éprouvée les objectifs de la participation qu'ont les structures initiatrices.

4- Le dispositif scénique comme concentré de niveaux d'abstraction

a- Niveaux d'abstraction dans le dispositif

Le dispositif résulte d'un degré d'abstraction de plus en plus élevé du fait de la vie et de l'expérience quotidienne qui se techniciserait toujours plus. Il y a donc une corrélation établie entre dispositif, technicité et imaginaire, ce qui avait déjà pu être affirmé avant par le philosophe Cornelius Castoriadis. En effet, Cornelius Castoriadis a expliqué comment la technique produit des formes autant qu'elle est un concentré de pratiques avec « *le pouvoir de produire, par un mode d'action approprié et à partir d'éléments déjà existants, de façon conforme à... ; et la disposition d'un ensemble cohérent de moyens déjà produits (instruments) dans lequel ce pouvoir s'incarne.* »³⁹⁰. Grâce à ces éclairages théoriques, nous voyons que le dispositif actualise des pouvoirs symboliques déjà intégrés, avec des formes plus ou moins innovantes et qui sont dans les dispositifs suivis présentées comme « expérimentales » et « inattendues ».

L'analyse des dispositifs participatifs ne doit ainsi pas opposer les médiations symboliques et la matérialité techniques des dispositifs. Il s'agit de rendre compte de l'expérience depuis les savoirs implicites, actualisés par l'épreuve de la participation, ainsi que les connaissances acquises par les participants sur les objectifs des structures. Nous nous centrons sur l'expérience vécue pour pouvoir expliquer des représentations à l'œuvre dans les dispositifs participatifs. Nous rejoignons ces auteurs sur l'idée que les dispositifs ne sont pas réductibles à des phénomènes langagiers et qu'entreprendre d'étudier les

³⁹⁰ Castoriadis Cornelius, « Technique », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], <http://www.universalis.fr/encyclopedie/technique/>, consulté le 15 juin 2011

conditions des dispositifs participatifs implique de travailler sur l'articulation de différents niveaux d'abstraction plus que sur les symboles eux-mêmes.

Emmanuel Belin reprend les catégories de « traduction » et de « purification » de Bruno Latour afin de montrer une confusion dans les dispositifs sur des matériaux qui ne sont pas de même nature comme le texte et le langage. Le chercheur nous permet ainsi de comprendre l'importance de séparer des niveaux logiques qui sont rassemblés, voire confondus. Il s'agit pour nous de considérer que le dispositif correspond à un discours établi, c'est-à-dire à une configuration, et ne pas l'amalgamer avec un processus de création qui est mis en avant par les concepteurs. Il convient donc d'en souligner l'inférence comme l'explique Emmanuel Belin : « *Ne faut-il pas dire de l'objet technique concret qu'il s'apparente plus à un "texte" qu'à un "langage", à une "phrase dite" qu'à un "modèle mental" – en d'autres termes, qu'à l'instar des multiples œuvres langagières que nous produisons au cours de notre vie, il appartient à l'ordre des productions imaginaires où s'énonce la créativité des hommes et des femmes et non, comme le langage et la théorie, à l'ordre symbolique du moyen, de la compétence et de la convention ?* »³⁹¹ C'est la question de la différence de niveaux reprise en communication sous l'axiome « la carte n'est pas le territoire ».

Nous avons ainsi appréhendé le dispositif depuis les consignes des organisateurs, la structure physique des lieux et la restitution sur scène deux groupes de participants sur les deux dispositifs suivis, ainsi que les retours d'expériences de ces participants qui ont décidé de produire une forme qui n'était pas celle prescrite par les organisateurs. Ce faisant, nous avons les discours en productions et les expériences en participation. Il s'agissait ensuite de confronter les récurrences des termes « créativité » et « engagement » pour montrer que les dirigeants et les participants ont des visions divergentes de la participation. Mais également, que les participants ont des tactiques permettant de dépasser les doubles contraintes et de maintenir une déférence envers les structures. En effet, nous verrons dans notre dernière partie que les participants actualisent par leur participation un caractère de la confiance et de la reconnaissance qui se réfère à une représentation qui est institutionnelle des structures. La participation ne fait pas basculer dans un nouveau système de

³⁹¹ Belin Emmanuel, *Une sociologie des espaces potentiels. Logique dispositif et expérience ordinaire*. Bruxelles : De Boeck, 2002, 291 p, p. 131

représentation : elle actualise la complexité de la confiance envers les instances représentatives et de la reconnaissance de soi à travers des archétypes de la représentation politique.

Il nous faut donc préciser que pour le dispositif participatif, en tant que lieu de production de symboles, nous avons vérifié que son activation n'était pas son appropriation. La restitution demandée par les concepteurs/animateurs et les dirigeants sous la forme de « protocoles » ou de « mises en scène » n'est pas non plus de la création. Nous avons toutefois constaté que ces formes « institutionnelles » pouvaient être intégrées dans une démarche de recherche des participants. En effet, la recherche d'une forme théâtrale par les participants pour être au plus près du vécu de leurs expériences concernant la thématique leur a permis de se positionner et d'affirmer un statut d'usagers-participants. Ces formes théâtrales ont donné lieu à une structuration du problème autour des trauilles des participants, que ce soit de type langagier ou de type expressif. Les participants se sont emparés de la thématique proposée en puisant dans leurs souvenirs et leur imaginaire afin de produire une scénarisation qui les intégrait en tant qu'usagers et en tant que participant.

Nous avons rapproché cette structuration du travail de « composition » décrit par le chercheur en psychologie Didier Anzieu qui a notamment travaillé sur les groupes restreints et les processus de création. Le chercheur nous éclaire sur la configuration du dispositif : *« Certaines œuvres artistiques, certaines découvertes scientifiques s'en tiennent là : à une expression du noyau organisateur dotée d'une grande force d'impact, à une formulation simple allant à l'essentiel d'une réalité jusque-là inconnue. D'autres fois, l'œuvre requiert en plus un travail de composition proprement dit à partir de plusieurs de ces transcriptions élaboratives, ce qui appelle des opérations absentes ou à peine ébauchées dans la phase précédente : le choix – ou l'innovation – d'un genre, le travail du style, un agencement interne des parties dans une organisation d'ensemble entrant en résonance symbolique avec le noyau représentatif archaïque. »*³⁹² Les participants n'ont pas seulement retranscrit les deux jours d'atelier de réflexion comme il leur était demandé par les organisateurs. Ils ont

³⁹² Anzieu Didier, « Vers une métapsychologie de la création » in Anzieu Didier, Mathieu Michel, Besdine Matthew [et al.], *Psychanalyse du génie créateur*, Paris ; Bruxelles ; Montréal : Dunod, 1974, 280 p, pp. 1-30, p. 14

cherché à surprendre un public en dépassant les attendus pour trouver une forme d'expression qui ne soit pas l'illustration du contenu.

En somme, il convient d'avoir une analyse du dispositif participatif depuis les différences de niveaux d'abstraction, ces niveaux étant brouillés par l'abondance de lieux communs, de la « créativité » et de « l'engagement », circulant dans les discours des concepteurs de dispositifs participatifs. De notre point de vue, les dispositifs consistent en une technicisation de l'expérience vécue. Ils sont le fruit de médiations complexes qui s'imbriquent, sédimentant l'expérience par niveaux d'abstraction qui sont différents : les sollicitations sensorielles, notamment ici corporelles et tactiles à travers les parcours dans la ville proposés par les structures pour faire mieux « sentir » le territoire aux usagers.

b- Le dispositif comme épreuve de l'expérience collective

Nous avons constaté une tendance dans les dispositifs participatifs des lieux institutionnels de confondre injonction à la mise en scène de soi, avec une « surenchère » de la présence physique en activité, et participation fondée sur l'autonomie et le libre choix. Dès lors, il nous a semblé pertinent de comprendre les implications de ces formes incitatives et d'en éprouver les fondements. La multiplication d'ateliers de développement personnel voit se diffuser une injonction paradoxale à être soi-même et à se libérer de contraintes institutionnelles. Or, une distinction doit être établie entre ces pratiques qui valorisent l'expression corporelle et les dispositifs participatifs qui utilisent l'expression corporelle. Il convient de dire quelles en sont les frontières. Pour notre analyse, nous n'aborderons pas les tendances relevées par certains observateurs qui associent un phénomène de psychologisation et une événementialisation³⁹³ de la société. C'est le dispositif en tant que processus, c'est-à-dire de conditions mises en œuvre pour la participation, qui peut nous aider à dissocier des niveaux.

³⁹³ Des sociologues comme Gilles Lipovetsky, Jeremy Rifkin, dont les idées sur l'innovation sont largement inspirées des sociologues anglo-saxons comme Christopher Lash ou Richard Sennett

C'est le dispositif en tant que lieu de construction collective et de créativité individuelle, soit la capacité à s'approprier pour mieux s'affranchir des codes, qui nous permet d'appréhender le caractère participatif dans une acception communicationnelle. Il s'agit d'analyser la confrontation à l'œuvre au sein de dispositifs « immersifs », dont l'hypothèse que nous soulevons est que ceux-ci ont peut-être aujourd'hui évolué sous d'autres formes, avec plus de contact physique, mais toujours avec une intention de délibérer sous un fond agonistique, moins frontal peut-être mais toujours actif. Pour ce faire, le dispositif est à envisager comme un élément problématique de l'identité collective. La conception d'Emmanuel Belin nous permet de nous centrer sur le lien qu'établit le dispositif entre les individus et les normes collectives, d'une « *correspondance entre les conditions de l'individualisation et la production collective de dispositifs techniques chargés de ménager des espaces potentiels, des lieux intermédiaires d'illusion où l'expérience puisse se régénérer, se renouer* »³⁹⁴. Sur le plan communicationnel, le chercheur nous permet d'insister dans notre raisonnement sur le fait de concevoir le participant circulant au sein d'une sociabilité qui est fabriquée, d'une réalité qui est socialement construite, c'est-à-dire sous contraintes.

La créativité est ce qui va s'exercer dans un ajustement entre la subjectivité de la personne et le monde extérieur. Un ajustement que doit faire le sujet perpétuellement afin de garantir « *une continuité entre le dedans et le dehors* »³⁹⁵. Le dispositif signifie alors la constitution sociale de l'expérience, autant qu'il actualise les représentations que les individus partagent entre eux, en les intégrant à l'activité collective. Toutes sortes de médiations entrent en jeu, et le langage en fait partie. Or, la mise à distance avec le réel qu'implique l'activité de symbolisation n'est pas co-extensive de l'élaboration langagière. Sa saisie n'est donc à priori pas réductible à un système de signes.

L'analyse de l'énonciation met en lumière les paradoxes (injonctions paradoxales), les changements de niveau (expression/contenu, fond/forme) ainsi que les changements de postures en tenant compte du contexte de production et de participation. Il s'agit ainsi pour nous d'explicitier comment les participants se figurent l'autorité institutionnelle, et particulièrement au travers des modalités du *dire*, dans la prise de parole en public sur scène

³⁹⁴ *Une sociologie des espaces potentiels. Logique dispositifive et expérience ordinaire*. Bruxelles : De Boeck, 2002, 291 p, p. 203

³⁹⁵ Belin Emmanuel, *Une sociologie des espaces potentiels. Logique dispositifive et expérience ordinaire*. Bruxelles : De Boeck, 2002, 291 p, 203

lors des discussions publiques et en ateliers. Nous avons choisi de ne pas réduire les phénomènes scéniques aux énoncés mais de saisir la situation avec l'incorporation des dispositifs. C'est Emmanuel Belin qui nous oriente sur l'importance de ne pas s'en tenir aux seules médiations discursives : « *la technicisation de l'expérience vécue quotidiennement ne renverrait ni, comme le suggère Habermas, à la colonisation du monde vécu par le système, ni, dans l'optique de Simmel, à l'intensification de la vie, mais bien à l'incorporation, au sein de l'expérience du monde de la vie, des médiations indispensables à la reconstitution de l'expérience, le seul recours à la médiation langagière s'avérant insuffisant par rapport au degré d'abstraction que requiert la menée de la vie dans le monde contemporain. Il était sans doute possible, dans un univers où les médiations étaient relativement peu abondantes (...) de compter sur les seules ressources du langage et de la réflexivité profane pour se fabriquer une expérience "qui tienne"* »³⁹⁶. Le sociologue nous permet de ne pas hypostasier les médiations langagières et de ne pas minorer les processus d'incorporation dans les expériences.

c- De l'immersion : la présence mise en avant

Les dispositifs participatifs que nous avons suivis sont immersifs. Les participants sont invités à aller sur le « terrain », c'est-à-dire dans la ville, et à être émus par des images et revenir avec ces images imprimées mentalement et affectivement de la ville. Nous avons constaté que les dispositifs participatifs mis en place par les structures territoriales et culturelles sur les thèmes du territoire choisissaient de faire des parcours et des balades dans la ville afin d'imprégner les participants de sensations et de solliciter leurs cinq sens. Cette activité d'emmener les usagers sur le « terrain » pour qu'ils aillent récolter de la « matière » participe d'une volonté d'incorporer les sujets proposés en contournant une certaine frontalité du face à face d'une table ronde entre les acteurs, comme nous l'explique un des partenaires des *Rencontres-i*, concepteur/animateur :

³⁹⁶ Ibid, p. 141

« Après on peut imaginer aller au-delà dans des pratiques qu'on pourrait chercher, mais le préalable pour nous il est important de **se situer sur des lieux, des parcours**, etc. Et là, plutôt que d'être dans des obstacles, au contraire on est dans **des éléments du quotidien** qui stimulent et qui créent des éléments de compréhension ou de débat, ou d'incompréhension. Mais qui sont des éléments tangibles. Et ça peut être intéressant dans ces postures qui sont nos rencontres, de confronter finalement l'imaginaire aux lieux. Pour nous c'est un des présupposés. C'est un des éléments qui fait que nos relations ont toujours fonctionné avec l'Hexagone. Quitte après bien entendu à s'en abstraire du lieu, au moment de restituer les acquis de la chasse au trésor, de la cueillette, pour en tirer des observations. Mais partir des lieux, surtout dans un processus de réflexion sur les circuits-courts, sur le territoire, etc., c'est fondamental. En tout cas, c'est une source d'efficacité indéniable. »³⁹⁷

Les participants sont conviés à prendre des photographies, à ramasser des objets, à prendre des notes, etc. Ils sont en quelque sorte invités à se mettre dans la peau d'« ethnologues », c'est-à-dire à la fois d'observateur et d'analyste, pour décrypter le territoire. Les concepteurs/animateurs investissent la fonction de faire se questionner les participants sur les usages du territoire.

Cette manière d'appréhender l'espace semble en effet a priori intervenir sur les sens des participants. Elle joue sur la dimension de l'« haptique », pour que les gens se laissent « traverser » par les lieux, comme une métaphore de Daniel Bounoux l'exprime : « *l'œil est sujet à des visions-caresses ou coups de poing* »³⁹⁸. Mais selon le chercheur en sciences de l'information et de la communication, il s'agit d'une incorporation qui joue sur une certaine confusion : « *L'incorporation appelée par les yeux qui "dévorent" vise une mêlée primaire où le sujet-objet, l'actif-passif, le regardant-regardé passent l'un dans l'autre, selon la réversibilité propre au tact : sur la peau agente-patiente, toucher c'est être touché et tout contact court dans les deux sens* »³⁹⁹. Une présence réelle, immédiate, qui deviendrait une présence « haptique », c'est-à-dire qui provoque la sensation d'être « immergé », ajoute-t-il : « *la présence réelle, le toucher et en général l'indice ont infiltré, pas seulement en art, l'ordre des représentations sagement coupées de nous par leur rampes, leurs socles et leurs*

³⁹⁷ Entretien réalisé avec le directeur du Conseil d'Architecture, de l'Urbanisme et de l'Environnement (CAUE) (partenaire du dispositif avec le théâtre), le 5 juillet 2013

³⁹⁸ Bounoux Daniel, *La crise de la représentation*, Paris : la Découverte, 2006, 183 p, p. 107

³⁹⁹ Ibidem

cadres. »⁴⁰⁰ L'immersion corporelle jouerait ainsi de plus en plus sur la dimension sensorielle selon lui : « *Par lassitude sémiotique, par un sursaut primaire face aux lenteurs secondaires de la représentation, on cherche la sensation brute, cruelle, immédiate ou directe ; la vue elle-même semble émoussée, et trop distante, c'est la peau qu'on irrite en visant la rétine, un corps sans qualité, sans distinction ou sans titres (toutes valeurs attachées à la tête) qu'on s'impatiente de toucher, d'exciter, de mouvoir.* »⁴⁰¹ Alors les organisateurs font-ils gommer les tensions par des procédés toujours plus immersifs ?

Le chercheur attire l'attention sur un glissement visible vers la présence. Ce sont les effets de présence qui nous intéressent : voilà pourquoi nous n'avons pas repris ici des analyses de la représentation picturale par exemple. L'auteur dit notamment pour certains dispositifs participatifs de l'art contemporain que « *beaucoup d'artistes s'attachent désormais à créer moins des objets que des milieux, des bulles ou des ambiances*⁴⁰² ». La représentation, qu'elle soit artistique ou culturelle, cherche à se renouveler par le truchement de l'activité des participants. En mélangeant des matériaux artistiques, culturels et politiques, les dispositifs brouillent les frontières entre les différents secteurs d'intervention des acteurs. Cette « culturalisation » fait un lissage des aspérités, en évitant de soulever des sujets polémiques, et tend vers le divertissement de « publics » avec un mode du divertissement, où les participants ont parfois des difficultés à suivre toutes les logiques.

Les injonctions paradoxales à se laisser aller, à entrer « en contact », envahissent les propositions de participation. En procédant par de l'engagement corporel, le dispositif semble vouloir jouer sur le rapprochement physique mais surtout affectif avec l'institution. Sous le motif de vouloir libérer la créativité, de réveiller, d'impliquer, de « contacter », c'est l'engagement corporel qui est convoqué. L'engagement corporel doit être visible comme pour manifester l'adhésion à l'institution. C'est donc cette dimension de « contact » que nous interrogeons afin de mieux qualifier notre conception de la participation. D'un contact qui ressort ici paradoxalement comme étant de plus en plus technicisé. Selon Emmanuel Belin, cette tendance des dispositifs à être immersifs et engageant corporellement

⁴⁰⁰ Ibid, p. 106

⁴⁰¹ Ibid, p. 147

⁴⁰² Ibid, p. 119

découle d'une logique de « sécurisation » des structures : « Aussi bien dans les domaines légitimes de la création artistique, que dans ceux moins considérés de la culture populaire, la forme dispositif apparaît comme un mode d'établissement d'aires ludiques et d'espaces potentiels, fondé sur une remise en avant de la fonction maternelle, fonction de l'"être-là", autour, attentive. Cette remise en avant ne signifie pas un abandon de la dimension de l'interdit, mais plutôt un essai d'injecter dans des procédures devenues trop formelles et trop exigeantes en matière critique le "galbe", la "chair", la "pente" au long de laquelle il est possible de se laisser glisser en toute confiance. »⁴⁰³ La présence réelle de chacun est ici activatrice du dispositif : sans la présence, le dispositif est désactivé. Les personnes sont invitées à entrer, à toucher, à se rapprocher.

Ce « contact » semble être destiné à faire tomber les frontières traditionnellement admises de l'exposition, où le visiteur de musée ne devait pas toucher les œuvres, pour provoquer une mise en jeu de l'intime. La présence et la proximité deviennent ainsi objectivées : la présence n'est plus représentée, indicielle, elle est matérialisée par les corps que les concepteurs/animateurs entraînent vers l'action. Mais qu'en est-il de la fameuse distance nécessaire à la symbolisation ?

Il s'agit alors dans ce cadre d'une scène de contact, plus que d'une scène de politisation car nous voyons que c'est une stratégie qui consiste à montrer la présence des participants reliée à l'extérieur et aux autres et à manifester du lien physiquement, comme l'expose Daniel Bounoux, « vers une société de contact plutôt que "de spectacle", où le flot, l'immersion et diverses climatisations priment largement sur la distance représentative, l'espace public et une culture du débat. »⁴⁰⁴ Ce procédé remet en question la culture du débat et un primat de l'argumentation, dont les procédés de l'espace agonistique tendent dans les dispositifs immersifs à s'effacer. Le chercheur identifie des arènes qui pour lui feraient désormais partie du passé : « l'espace public conçu comme un ring où s'affrontent des raisons contradictoires, en bref les anciennes dramaturgies (théâtrales, parlementaires, judiciaires) d'une représentation plus ou moins équitable des conflits »⁴⁰⁵. Ces considérations ne nous permettent pas d'affirmer qu'il y a une abolition de toute distance critique.

⁴⁰³ Belin Emmanuel, *Une sociologie des espaces potentiels. Logique dispositif et expérience ordinaire*. Bruxelles : De Boeck, 2002, 291 p, p. 115

⁴⁰⁴ Bounoux Daniel, *La crise de la représentation*, Paris : la Découverte, 2006, 183 p, p. 130

⁴⁰⁵ Ibid, p. 102

Toutefois une confusion nous est apparue : sous cette intensification du contact observée, les sollicitations tactiles et sensorielles font que la distance critique peut être en effet plus facilement mise à mal, dans une indistinction généralisée entre les injonctions, les sollicitations, les réponses requises et les réponses des participants.

Un retour sur la querelle des spectacles qui opposa D'Alembert à Rousseau au dix-huitième siècle permet de situer des chevauchements entre la représentation et la participation. Monter sur scène ne suffit pas forcément à donner une conscience des problèmes de société : « *Mais quels seront enfin les objets de ces Spectacles ? Qu'y montrera-t-on ? Rien, si l'on veut. Avec la liberté, partout où règne l'affluence, le bien-être y règne aussi. Plantez au milieu d'une place un piquet couronné de fleurs, rassemblez-y le peuple, et vous aurez une fête. Faites mieux encore: donnez les spectateurs en spectacle; rendez-les acteurs eux-mêmes; faites que chacun se voie et s'aime dans les autres, afin que tous en soient mieux unis.* »⁴⁰⁶ Le nœud se situe au niveau de la présence : s'agit-il d'une « re-présentation », qui ressortirait comme une répétition des figures archétypales de la représentation politique, ou d'une présence marquant non pas une volonté de sortir d'un système représentatif mais marquant une demande de reconnaissance en tant que sujet politique ?

La surreprésentation de réponses sensorielles dans les dispositifs peut être associée à un rejet des formes de représentation politiques traditionnelles. Mais nous montrerons qu'il en est autre, avec un système représentatif pris comme référence pour les participants. La conception de Daniel Bougnoux qui pointe un excès de présence interpellant le sujet par ses émotions nous intéresse surtout en tant que c'est un discours circulant dans la société. Nous nous servons de ce constat d'effets de présence recherchés dans les dispositifs médiatiques et artistiques pour analyser les effets dans les dispositifs participatifs qui utilisent des procédés comme l'immersion des participants sur le terrain pour tenir le débat public. Si le dispositif participatif semble vouloir être mis au service de l'adhésion, de *faire entrer dedans*, il faut démontrer s'il y a l'adhésion des participants et en quoi consiste-t-elle.

Pour ce faire, nous avons analysé les dispositifs participatifs en faisant une ethnographie de la participation, c'est-à-dire en reliant l'intention des participants qui est

⁴⁰⁶ Rousseau Jean-Jacques, *Lettre à M. D'Alembert sur les spectacles*, 1758, mis en ligne le 12 décembre 2011, <http://www.phil.uu.nl/staff/rob/texts/RousseauLettre.shtml>, paragraphe 249

d'occuper des lieux et de traverser des espaces précis du territoire - comme des lieux de la ville particuliers qui ont un lien direct ou indirect avec le thème des ateliers du dispositif et d'occuper une scène théâtrale (un plateau) pour retranscrire leur expérience - avec la construction d'une position dans la collectivité « engagée ». Le type d'engagement, corporel, sera détaillé dans le chapitre suivant. Par l'observation et le suivi des participants dans les parcours qu'ils ont traversés et de l'engagement corporel sur scène, puis des entretiens de retour d'expérience, nous avons recueilli des indices⁴⁰⁷ d'une distanciation à l'égard des énoncés des dirigeants des structures organisatrices. Nous présenterons dans notre dernière partie l'analyse de contenu des récurrences qui montrent des divergences de points de vue et une conscience de la capacité des participants à affirmer un positionnement qui ne contredit pas le système représentatif mais qui le complexifie.

d- La valorisation du sensoriel : qu'en est-il de l'argument « opposable » ?

Une hypothèse générale issue de nos lectures sur les effets de présence des dispositifs est que les mises en scène contemporaines donneraient un air sécurisant en éloignant (mais sans faire pour autant mettre à distance) le caractère menaçant de la vie. La découverte et la nouveauté sont en effet des promesses des concepteurs que nous avons identifiées dans les énoncés. Les concepteurs font croire à de la « découverte », mais qui au final est plutôt du familier en demandant au participant de puiser dans son vécu. Un parcours qui est donc linéaire, avec la promesse d'un réconfort, dans une confirmation de ce qui lui est déjà connu.

Les dimensions de contact et de tactile tenteraient ainsi de limiter toute sensation d'avoir à subir une expérience plus profonde d'apprentissage, qui ferait rappeler qu'au final il a été possible pour le participant d'être resté longtemps dans l'ignorance. Les dispositifs donneraient à voir une vision enchantée de la vie où tout semble ainsi sous contrôle. C'est sous l'effet d'un « allègement » permettant de s'adonner à l'illusionnement selon Emmanuel Belin, avec moins de parole : « *Ce qui apparaît de manière patente dans un champ aussi*

⁴⁰⁷ Suivant le paradigme de l'indiciaire traité dans l'ouvrage de Carlo Ginzburg, *Mythes emblèmes traces : morphologie et histoire*, Lagrasse : Verdier, 2010, 376 p

institutionnalisé que celui de la production artistique (...) une tendance décelable dans d'autres domaines, dans tous les mouvements (...): car c'est bien d'"alléger" qu'il s'agit, allègement d'un sujet surchargé de prothèses linguistiques ». ⁴⁰⁸ Le langage verbal devient moins central à ces étapes plus « sensorielles » de participation. Or, ce n'est pas parce qu'il y a moins de texte au sens littéral que le participant n'a pas à devoir traduire d'autres langages. En outre, sous une prééminence des consignes de la créativité, en particulier, le texte est apparu discordant aux participants au regard des activités et a perturbé la compréhension.

L'activité de débattant comporte une part corporelle. Les ressentis des usagers-participants montrent comment l'engagement corporel intervient dans la formation de sens sur la participation. C'est à partir d'un sens établi que le débat a lieu puisque les désaccords ont réellement été marquants au moment de la restitution théâtralisée pour les deux groupes de participants suivis. Nous aurions pu penser que tout ce qui avait trait à la scène produirait un primat à l'image et affaiblirait l'argumentation dans le débat. Or, nous constatons au contraire que le fait d'avoir plus d'images et de matériaux artistiques dynamise les échanges. Les modes d'expression publique de la participation, fondés ici en partie en réaction aux injonctions participatives à être « créatif » et « engagé », ont été constitués par la problématisation en atelier, le parcours dans la ville et la scénarisation de l'expérience par les participants. Nous avons constaté que ces modes mettant en scène les participants, donc en image, concourraient tout autant à produire une argumentation de leur part à travers un engagement particulier.

La participation génère des engagements, des routines, de la co-présence, des répétitions de termes, etc., c'est pourquoi nous nous attarderons sur les récurrences dans les énoncés de la participation autour de l'engagement et de la créativité, pour caractériser l'activité dans des situations de participation. La « performance » scénique rend le propos opposable ici en posant une nouvelle instance énonciative, moins attendue par les concepteurs et plus signifiante pour les participants, ainsi positionnés. Un résultat qui s'inscrit dans les hypothèses de Mathieu Berger : « *si les "sens sociaux" des participants profanes sont suffisamment aiguisés, s'ils ont appris à s'appuyer sur ces grammaires infradiscursives de la concertation, leurs engagements de parole peuvent développer une*

⁴⁰⁸ Bougnoux Daniel, *La crise de la représentation*, Paris : la Découverte, 2006, 183 p, p. 114

portée critique spécifique »⁴⁰⁹. Mais pour notre démonstration sur les contradictions et les confusions de niveaux, ce sont plus les manières de scénariser les engagements des participants que les « grammaires infradiscursives » qui sont significatives d'une appropriation critique des participants. Envisager la participation en tant que mise à l'épreuve d'une narration collective nous permet d'interroger une redéfinition des rôles sous des modalités d'expression variées. Nous travaillons sur l'expérience du dispositif participatif, c'est pourquoi il n'était pas fondamental de constituer des échantillons. Ce sont les dispositifs participatifs en tant qu'activités « scéniques » qui nous intéressent : des procédés de mise en visibilité de la parole d'usagers-participants qui sont réappropriés par le biais d'un engagement corporel spécifique.

L'objectif était de montrer les différences des concepteurs et des participants que nous avons constatées entre une « mise en scène » à atteindre et la « scénarisation » produite. Il n'était pas suffisant de relever des indices dans un « maintenant daté » et un « ici localisé ». Nous faisons une recherche sur des formes de l'intentionnalité et il convenait donc de recontextualiser les motivations des différents acteurs ainsi que leurs ressentis au terme de leur participation. L'activité des participants a été saisie à travers les indices qu'ils ont eux-mêmes exprimés de sa transformation. C'est sous une « logique dispositifiv » que nous avons qualifié leur mode d'engagement en public, que nous allons le définir à présent.

⁴⁰⁹ Berger Mathieu, « Répondre en citoyen ordinaire. Pour une étude ethnopraxmatique des engagements profanes », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 15 | 2008, mis en ligne le 01 décembre 2010, consulté le 13 février 2012, <http://traces.revues.org/773>, pp. 191-208, p. 206

5- La créativité : « logique dispositive »

a- « Bienveillance dispositive » : des manières de faire créatives

Il semble primordial d'interroger quels sont les espaces de créativité construits dans le dispositif, soit, les conditions pour une critique possible, à partir de la tension entre une logique linéaire binaire et une « logique dispositive »⁴¹⁰. Emmanuel Belin a adjectivé le substantif « dispositif » afin d'y relever des logiques du faire : « *un signifiant générique pour désigner et relier toutes ces manières de faire ordinaires ou pour qualifier une manière de voir des manières de faire qui sont toujours plus complexes et mélangées* »⁴¹¹. La « logique dispositive » selon Emmanuel Belin est d'envisager une contiguïté entre l'intérieur et l'extérieur du dispositif et de soi, et une transitivité entre le récit à raconter et l'expérience. La « logique dispositive » interroge le rapport créatif de l'individu au monde dans ses manières de faire.

La « logique dispositive » prend racine au cœur d'une problématique de la confiance et de la bienveillance des aménagements. A travers cette notion se fonde une ethnographie des dispositifs pour vérifier dans quelle mesure le cadre de l'expérience participative est-il soutenu par des fondements qui maintiennent sous une emprise. C'est à travers la bienveillance seulement que l'individu se sentant pleinement accueilli et en sécurité peut problématiser le monde de manière créative selon le chercheur : « *La relation créative au monde, à la différence de la passive consommation de l'illusionnement, voit mise en scène la tension entre souci et insouciance, et relève à ce titre d'une appropriation personnelle du paradoxe qui, dans les phases qui précèdent le comportement ludique, était seulement toléré par l'environnement. Notre définition devient ainsi : un rapport créatif et significatif au monde, qui s'opère dans un cadre précaire qui le prémunit contre l'angoisse du rapport au*

⁴¹⁰ Belin Emmanuel, *Une sociologie des espaces potentiels. Logique dispositive et expérience ordinaire*. Bruxelles : De Boeck, 2002, 291 p

⁴¹¹ Ibid, p. 173

réel. »⁴¹² La « bienveillance dispositive », une fois activée, permet de suspendre et de mettre à distance des lois de la réalité pour s’y resituer intérieurement et pouvoir construire un cadre soi-même, ce « *qui rend possible l’expérimentation* »⁴¹³.

Par le biais de la conception de « logique dispositive », les capacités créatives et créatrices sont remises au cœur du phénomène d’actualisation des dispositifs. Ce qui est vivant dans l’expression au sein d’un débat, c’est l’engagement, la spontanéité et la créativité de l’individu. Pour notre cas, la dimension scénique, si elle est travaillée suivant la conception de la « logique dispositive » de la mise en place d’un espace potentiel, permettrait de participer sous de fortes contraintes. Mais comme nous l’avons constaté, la scène permet de rendre les capacités créatives saillantes en ce qu’il a une confrontation entre des injonctions paradoxales à être créatif et une mise en jeu de la créativité propre.

Nous observons les progressions des participants dans leurs manières d’appréhender le dispositif en tant qu’expérience « *qui correspond à la décantation progressive du possible au sein de l’effectif* »⁴¹⁴. L’espace potentiel est une aire des possibles au sein de laquelle l’environnement y serait suspendu, abstenu. La notion de « cadre » se précise ici sous cette tension entre potentialité et effectivité : « *Le cadre permet qu’il y ait du jeu, c’est-à-dire un espace potentiel - ni impossible, ni effectif* »⁴¹⁵. Le chercheur nous permet de définir la tension entre la créativité et l’injonction à être créatif. Cette notion « d’espace potentiel » fait valoir qu’il y a en jeu du plaisir. Cette conception place ainsi le participant en sujet libidinal. Il est au centre de tout acte de disposer, avec une perception des limites et des contraintes auxquelles il prend part, comme d’« *un espace d’événements susceptibles d’être actualisés par le simple exercice de la volonté et du désir.* »⁴¹⁶ Or, le plaisir n’est pas « injectable ».

La créativité est alors conçue à partir d’un degré d’autonomie de l’individu. Le participant parvient à se positionner par rapport à l’environnement, en n’étant plus seulement dans la réaction face à celui-ci. La désillusion, c’est-à-dire la distinction entre le

⁴¹² Belin Emmanuel, *Une sociologie des espaces potentiels. Logique dispositive et expérience ordinaire.* Bruxelles : De Boeck, 2002, 291 p, p. 111

⁴¹³ Ibid, p. 110

⁴¹⁴ Ibid, p. 104

⁴¹⁵ ibidem

⁴¹⁶ Belin Emmanuel, *Une sociologie des espaces potentiels. Logique dispositive et expérience ordinaire.* Bruxelles : De Boeck, 2002, 291 p, p. 79

monde et sa propre subjectivité, parviendrait à aboutir par le biais de l'« espace potentiel », soit, d'une capacité à déambuler entre l'espace intérieur et l'espace extérieur de soi et du dispositif sans s'y confondre. Des espaces potentiels permis par des dispositions suffisamment souples et adaptables, pas trop incitatives ni fermées : « *La notion d'espace potentiel implique l'acceptation d'une indétermination due au fait que le dispositif est souple et modulable, qu'il s'inscrit toujours dans l'histoire des parcours qui y prennent place. Par ailleurs, la centration trop exclusive sur l'architecture ne laisse aucune place à la réflexivité des acteurs, ou tend à faire de celle-ci un obstacle à surmonter plutôt qu'un adjuvant à exploiter. Bref, dans ces carcans (...) la vie ne peut prendre qu'en opposition aux parois et aux chemins : le dispositif est trop insistant.* »⁴¹⁷ Dans le cas des dispositifs trop incitatifs, la « déambulation » ne semble alors pouvoir s'effectuer qu'en réaction à son caractère insistant, ce qui fait poser un problème d'ordre moral.

Dans l'approche par le dispositif, l'autonomie est permise par un phénomène de duplicité. En effet, l'action individuelle n'est pas envisagée comme la réponse mécaniste à l'incitation de l'environnement mais comme une interprétation de l'aménagement, d'une « capacité d'être seul », c'est-à-dire d'une « *aptitude qui repose elle-même sur l'expérience d'avoir pu de façon fiable être seul en présence de quelqu'un d'autre : sous le regard de l'autre* »⁴¹⁸. Le phénomène de « duplicité » exposé par le chercheur signifie la nécessité d'avoir connu le bénéfice d'un regard bienveillant ayant permis à l'enfant de partir à la découverte du monde tout en conservant sa place dans le système familial et social. Un regard ainsi intériorisé par lequel « *l'acceptation d'une duplicité, d'une frontière intérieure qui ne remet pas en question l'identité, au lieu d'une frontière extérieure reposant sur la protection de l'entourage* »⁴¹⁹. Grâce à ce regard qui aurait permis l'expérience de la solitude en présence de l'autre, la personne crée d'elle-même un cadre pour ses activités et se donne la possibilité pour ses futures expériences de changer les règles du jeu « *si un chemin emprunté lui semble conduire aux limites du jeu* »⁴²⁰.

⁴¹⁷ Ibid, p. 116

⁴¹⁸ Ibid, p. 94

⁴¹⁹ Belin Emmanuel, *Une sociologie des espaces potentiels. Logique dispositifive et expérience ordinaire*. Bruxelles : De Boeck, 2002, 291 p, p. 94

⁴²⁰ ibidem

En définitive, la notion de cadre est revisitée ici sous une acception processuelle, itérative et sous une créativité rendant « *supportable le croisement des regards* »⁴²¹. Cette notion de regard nous est importante puisque les dispositifs rendent visibles et manifestes des « capacités ». Nous y reviendrons dans le chapitre suivant. Mais d'abord, nous faisons un détour par le cas artistique pour rendre compte des effets visés et des applications effectives d'expression.

b- Déambulation au sein des dispositifs : le cas artistique

Une spécificité du dispositif comme espace potentiel est la conceptualisation de la créativité. Mais qu'il s'agisse de l'injonction créative des dispositifs ou de la recherche de la créativité par la pratique participative, l'impératif de la créativité est normatif. Cet impératif s'inscrit dans un contexte de recherche de renouvellement des formes de la participation. Mais la créativité ne doit pas être réduite à un ensemble de règles, extraites de pratiques, ensuite réappliquées universellement à des cas particuliers. S'agissant d'acteurs qui travaillent avec des publics, une conception managériale de la créativité devient problématique. Cette conception s'oppose à la notion de créativité qui est établie par les recherches dans le champ artistique. Selon Emmanuel Belin, l'art est particulièrement rattaché aux espaces transitionnels : « *la culture, l'art, la religion qui sont autant de possibilités offertes de régresser, de se replier dans un état d'immaturité sans avoir pour autant à passer pour délirant* »⁴²². Ces champs sociaux sont soumis à un ordre institutionnel mais la créativité pourrait s'y exercer en ne souffrant pas à devoir être justifiée : « *une des caractéristiques essentielles de l'art contemporain est le dépassement de l'idée d'œuvre par celle de dispositif au sein duquel on déambule* »⁴²³. La « déambulation » est au cœur même de tout processus qui mène à la création. L'art contemporain place au cœur de son fonctionnement la notion de créativité des visiteurs avec des dispositifs jouant particulièrement avec de l'instabilité.

⁴²¹ Ibid, p. 181

⁴²² Belin Emmanuel, *Une sociologie des espaces potentiels. Logique dispositif et expérience ordinaire*. Bruxelles : De Boeck, 2002, 291 p, p. 119

⁴²³ Ibid, p. 114

Il y a une dématérialisation physique de l'objet constatée avec les nouvelles technologies et la multimodalité. Les mises en scène sont déstructurées créant ainsi une déstabilisation de l'objet remarque le chercheur en littérature Stéphane Lojkin, dans un texte sur les enjeux contemporains du dispositif artistique : « *L'art contemporain, avec ses installations et ses espaces scéniques déstructurés, les nouveaux supports de la représentation, toujours plus portables, adaptables, transposables, remettent en question le statut de l'œuvre, les contours de l'objet d'art, les frontières de la représentation* ». ⁴²⁴

« Déambuler » ainsi entre le réel et la représentation ferait presque croire à la délivrance des contraintes matérielles. Or, la dématérialisation, quel qu'en soit le procès, est toujours issue de matériel, et ceci est peu interrogé. Cette croyance est significative d'une tendance plus générale à vouloir produire toujours plus d'effets sur les spectateurs, et de plus en plus par-delà les jeux de langage, avec le souci de faire accéder à une expérience plus sensorielle. Comme si plus « sensoriel » voulait dire plus « participatif ». Cette injonction au sensoriel semble devoir gager chez les concepteurs d'une richesse plus grande que la forme discursive.

Cet exemple de l'art marque la distinction entre approches fonctionnalistes que nous avons relevées chez les concepteurs et approches sensibles de l'expérience qui sont ressorti des récits d'expérience. Si l'approche des dispositifs artistiques et culturels cantonne l'expérience esthétique à une opposition relativement fonctionnaliste du schéma production/réception, elle est néanmoins celle qui traite le plus de la dimension sensorielle dans la pratique du dispositif. Nous retrouvons tout d'abord une attention pour le corps et ses déplacements, comme le montre le chercheur en sciences de l'information et de la communication Jean-Matthieu Méon : « *Dans les agencements constitutifs des œuvres, le public, les spectateurs qui le composent occupent une place à part. Leurs corps font l'objet d'une attention particulière : où les placer, comment les impliquer, de manière à mieux agir sur les individus qu'ils incarnent.* » ⁴²⁵

Il y a ensuite l'idée « *d'agencer le sensible* », à des fins de faire agir les individus. L'activité est en effet ciblée : « *Il s'agit d'agencer pour agir sur le public (susciter des*

⁴²⁴ <http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurTexte.php?texte=0015-Dispositif>, consulté le 24/07/2014

⁴²⁵ Méon Jean-Matthieu, « Des dispositifs artistiques et culturels », in Bardin Christophe, Lahuerta Claire, Méon Jean-Matthieu (dir), *Dispositifs artistiques et culturels. Création, institution, public.*, Lormont : Le bord de l'eau, 2011, 154 p, p. 12

*réactions, notamment sensibles) mais aussi agencer pour le faire agir ; c'est-à-dire considérer le spectateur comme un objet que l'on pourra manipuler et/ou chercher à lui donner les moyens de produire un point de vue individuel, éventuellement critique, sur le dispositif artistique lui-même, voire sur des enjeux plus larges, politiques. »*⁴²⁶ Le sujet est ici envisagé au service des dispositifs artistiques participatifs. C'est surtout l'articulation entre la dimension sensible et la dimension politique que la notion de dispositif artistique nous permet de faire ressortir comme point de tension, et qu'il est utile d'intégrer à notre recherche.

Le dispositif rend ainsi observable des combinatoires sensibles (valeurs du territoire, engagement corporel, création d'espaces d'expression) et politiques (stratégies de positionnement, affirmation des places, argumentation). La notion permet également de penser ensemble la liberté et la contrainte, dans une perspective plus sensitive que l'approche classique du dispositif foucauldien. Mais le constat fait dans un recueil thématique sur les dispositifs artistiques et culturels⁴²⁷ est sans appel. Il montre que la contribution effective des publics n'est pas saisie.

Pour différencier du champ de l'art contemporain, il est nécessaire de laisser de côté l'aspect création et rester sur les termes employés par les acteurs que nous avons suivis, soit, sur la créativité. Comme Emmanuel Belin connote la notion de dispositif d'une « esthétique » de la créativité quotidienne, il permet d'aborder l'articulation entre le technique, le symbolique et le pratique en permettant plus aisément de traiter la dimension créative que la notion de « mondes vécus ». Il s'agit de montrer l'importance des manifestations créatives des usagers-participants, au-delà des manifestations langagières, sans éluder pour autant les formes de manipulation et de domination qui se jouent dans le vécu du dispositif.

⁴²⁶ Ibid, p. 13

⁴²⁷ Bardin Christophe, Lahuerta Claire, Méon Jean-Matthieu (dir), *Dispositifs artistiques et culturels : création, institution, public*, Lormont (Gironde) : le Bord de l'eau, 2011, 154 p

c- Créativité dans les dispositifs

Nous avons constaté que le thème de la créativité faisait une timide percée dans les recherches sur les dispositifs artistiques⁴²⁸ en tentant de rendre compte des lieux de création et des dynamiques de participation. Notre analyse des formes d'expression dans le débat public avec la mise en œuvre de la créativité définit le dispositif participatif en explorant les liens entre production collective, institution et public. C'est ce que le domaine des arts fait déjà, mais en explorant davantage la question de la création comme l'explique le chercheur Jean-Matthieu Méon : « *Des arts plastiques aux industries culturelles, des arts décoratifs au spectacle vivant, de la littérature à la photographie, une approche en termes de dispositif peut être heuristique pour explorer les liens qui se nouent en ces domaines entre création, institution et public* ». ⁴²⁹ L'intérêt du champ artistique pour nous est d'avoir travaillé la question du dispositif en différenciant les niveaux d'énonciation.

En effet, la part créative des publics n'est pas explicitement traitée ni conceptualisée dans ces études. La réalité de la participation y demeure en tout cas incertaine, nous dit-on : « *Le public ici est finalement présent de manière paradoxale : il traverse tous les chapitres mais n'est central dans aucun. Les textes montrent comment la production pense la réception ; le public focalise les intentions des dispositifs mais échappe en partie aux analyses. On perçoit dans les textes un public supposé, attendu, espéré, mais la réalité et les modalités de sa participation et de son rapport au dispositif restent incertaines.* » ⁴³⁰ La réflexion en termes de dispositifs ne dirait donc pas tout de la participation des publics, et l'étude des publics ne relaterait pas complètement l'articulation entre les conditions de la participation, la mise en œuvre et la contribution effective.

Ces études des dispositifs artistiques et culturels en sciences de l'information et de la communication notent, sans aborder véritablement la saisie de la participation, que ce sont

⁴²⁸ Bardin Christophe, Lahuerta Claire, Méon Jean-Matthieu (dir), *Dispositifs artistiques et culturels : création, institution, public*, Lormont (Gironde) : le Bord de l'eau, 2011, 154 p

⁴²⁹ Méon Jean-Matthieu, « Des dispositifs artistiques et culturels », in Bardin Christophe, Lahuerta Claire, Méon Jean-Matthieu (dir), *Dispositifs artistiques et culturels. Création, institution, public.*, Lormont : Le bord de l'eau, 2011, 154 p, p. 7

⁴³⁰ Méon Jean-Matthieu, « Des dispositifs artistiques et culturels », in Bardin Christophe, Lahuerta Claire, Méon Jean-Matthieu (dir), *Dispositifs artistiques et culturels. Création, institution, public.*, Lormont : Le bord de l'eau, 2011, 154 p, p. 16

les conditions de la production qui orientent l'expérience de réception. C'est donc essentiellement dans une articulation production/réception, qui prête ainsi aux intentions de l'artiste et de l'institution muséale une fonction majeure dans l'expérience esthétique. Les dispositifs artistiques participatifs postulent a priori des publics acteurs de l'expérience et co-producteurs de l'énonciation du contexte de participation. Il y a un modèle médiatique de la réception qui prédomine sur l'expérience esthétique. Les participants formulent simplement des « réponses », dans un schéma fonctionnaliste.

L'activité créative ainsi polarisée laisse peu de place à une vision de la participation de l'ensemble des acteurs, d'une potentielle co-production, comme le confirme Jean-Matthieu Méon : « *La création, comme processus (conception, fabrication) et comme résultat (l'œuvre, sous forme d'objet ou de performance), dépend de et s'appuie sur l'institution – ici autant lieu de production ou de présentation qu'instance plus immatérielle productrice de normes et de consécration – pour atteindre un public, que celui-ci soit indéterminé ou au contraire ciblé, spécialisé, voire engagé dans les enjeux artistiques, politiques et sociaux que la création adresse.* »⁴³¹

Les écarts entre les réponses attendues et les contributions effectives ne sont pas restitués : ce sont les possibilités prévues dans la conception et non les modes d'appropriation. Cet impensé de comment intégrer la réflexion des participants est le reflet de ce que nous avons constaté sur le terrain. Les organisateurs au cours de nos entretiens n'ont pas évoqués vraiment les attentes des usagers. Ils ont certes des retours après les ateliers qui leur permettent de savoir ce qui a plu ou déplu, mais ils ne définissent pas les contenus suivants depuis les attentes des participants, même s'ils en auraient le projet selon les dires de l'organisatrice des ateliers citoyens de la communauté d'agglomération :

« *C'est une des pistes qu'on pourrait creuser. Moi j'aimerais bien sur les AMC de 2013, bon même si leur forme, leur rythme peut changer, justement **avoir un retour des gens**, ce sur quoi ils voudraient débattre, comment, etc.* »⁴³²

La difficulté est de décrire comment sont articulées les « mises en scènes » du débat, l'expression politique et les contributions scéniques. L'inconvénient pour nous est que notre

⁴³¹ Ibid, p. 9

⁴³² Entretien réalisé avec la chargée de participation à la collectivité d'agglomération le 5 juillet 2012

projet consiste justement à montrer l'écart entre les réponses attendues et les productions effectives des participants à partir du croisement de ces éléments.

Suivre le dispositif dans son intégralité ainsi qu'observer la restitution scénique des participants a permis de recueillir, pendant les ateliers et surtout au moment des restitutions, des commentaires des organisateurs sur ce qui était véritablement attendu. Les véritables attendus contrastaient fortement avec ce qui était annoncé aux participants dans les discours. En effet, les points soulevés pendant les entretiens d'approfondissement étaient principalement l'affluence du public et une volonté de sauver la face pour les organisateurs, notamment en resituant bien la place de chacun, et de privilégier la parole de l'expert. Le dispositif a donc fait apparaître ici des divergences sur le sens donné au terme de participation. En revanche, la créativité des participants n'a pas fait l'objet de remarques de la part des responsables. Finalement, les formes d'expression ressortent à l'issue des restitutions comme étant absolument secondaires malgré tout le travail engagé autour et la mise en avant de cet objectif au départ. Ce n'est pas ce qui préoccupe les concepteurs, alors même qu'ils revendiquent la co-constitution. Il s'agit de nous intéresser à présent plus particulièrement aux modes de restitution scéniques pour décrypter les différentes implications entre les participants et les structures.

Chapitre 4 : Modalités et catégories de l'engagement

Nous nous sommes demandée si les dispositifs participatifs avec de l'immersion sur le « terrain » ne venaient pas brouiller des lignes symboliques tracées par la représentation politique. Sous une tendance d'une injonction à la présence réelle et à la proximité, nous avons vu qu'il y avait une confusion entre le « sensible », le « symbolique », l'« authentique », le « vécu » et l'« imaginaire ». Une profusion de sollicitations sensorielles ne fait que brouiller l'intentionnalité des dispositifs.

Nous allons à présent poser la même question pour l'engagement corporel sur scène. La distinction que nous reprenons du sociologue Pierre Bourdieu entre « l'espace des positions » et « l'espace des prises de positions » nous permet de considérer que la participation se réalise dans une connaissance des positions des gens impliqués, qui comprend également l'espace physique, au-delà de règles données : « *La relation entre l'espace des positions et l'espace des prises de position n'est pas une relation de reflet mécanique : l'espace des positions n'agit en quelque sorte sur les prises de position que par l'intermédiaire des habitus des agents qui appréhendent cet espace, leur position dans cet espace et la perception que les autres agents engagés dans cet espace ont de tout ou partie de cet espace.* »⁴³³ La participation est à appréhender ici depuis la connaissance que possède le participant de l'espace scénique dans lequel le dispositif l'invite à prendre position.

Prendre la parole en public relève indiscutablement de compétences particulières. Bien des obstacles peuvent fragiliser l'exercice d'expression orale des opinions devant une assemblée. Pourtant, les études sur le débat public mettent peu en lumière l'exercice de ces compétences. Ce lien entre l'épreuve corporelle et l'inscription politique dans le débat a été abordé dans les écrits de l'écrivain Hélène Cixous dans les années 1970. L'auteure décrit l'engagement corporel dans la prise de parole en public chez la femme. Là semble se jouer l'affirmation de la place en tant que sujet politique dans une communauté. La parole est soumise à des autorisations, ce que l'auteure évoque en particulier de l'acte de prise de parole en public chez les femmes. L'auteure convient que la parole orale est soumise à des contraintes de légitimation : « *Toute femme a connu le tourment de la venue à la parole orale, le cœur qui bat à se rompre, parfois la chute dans la perte de langage, le sol, la langue se dérobant, tant parler est pour la femme – je dirais même : ouvrir la bouche -, en public, une témérité, une transgression. Double détresse, car même si elle transgresse, sa parole choit presque toujours dans la sourde oreille masculine, qui n'entend dans la langue que ce qui parle au masculin.* »⁴³⁴ L'auteure voit dans l'acte de parole une inscription des mots dans une histoire et un procès politique du corps. Ce sujet ici traité en littérature postule d'une représentation des positions établies et d'une hiérarchie sociale qui structure l'engagement

⁴³³ Bourdieu Pierre, *Science de la science et réflexivité*, Paris : Raisons d'agir, 2002, 237 p., p. 118

⁴³⁴ *Le rire de la méduse*, Paris : Editions Galilée, 2010, p. 46

corporel en public. L'exposition de la parole individuelle est une mise à l'épreuve de la place de sujet dans une communauté.

Dans un passage, Hélène Cixous livre quelques éléments sur les compétences du discours oral. La compétence y est envisagée sensible, sous une acception féminisante du sensible : « *Ecoute parler une femme dans une assemblée (si elle n'a pas douloureusement perdu le souffle) : elle ne "parle" pas, elle lance dans l'air son corps tremblant, elle se lâche, elle vole, c'est tout entière qu'elle passe dans sa voix, c'est avec son corps qu'elle soutient vitalement la "logique" de son discours ; sa chair dit vrai. Elle s'expose. En vérité, elle matérialise charnellement ce qu'elle pense, elle le signifie avec son corps. D'une certaine manière elle inscrit ce qu'elle dit, parce qu'elle ne refuse pas à la pulsion sa part indisciplinable et passionnée à la parole. Son discours, même "théorique" ou politique, n'est jamais simple ou linéaire, ou "objectif" généralisé : elle entraîne dans l'histoire son histoire. (...) Il n'y a pas cette coupure, cette division qu'opère l'homme commun entre la logique du discours oral et la logique du texte, tendu qu'il est par son antique rapport asservissant, calculateur, à la maîtrise. D'où le discours mesquin du bout des lèvres et qui n'engage que la plus petite partie du corps plus le masque. »⁴³⁵*

L'hypothèse est que l'engagement corporel est une modalité d'expression de la parole qui jouerait sur le fait de *se sentir participant*, et sur le fait de faire exister une scène. L'étude sur les formes de la parole dans les dispositifs participatifs aide à saisir les idéaux véhiculés. L'énonciation déborde toujours le code. La manifestation de la présence réelle pèse dans le débat public et elle intervient ici comme une modalité importante de la « prise de parole ». L'exemple de la manifestation dans la rue permet d'établir qu'il y a une performativité de la présence, ce qui nous oriente à considérer l'utilité d'une ethnographie de la présence, en insistant sur l'occupation de l'espace et les déplacements. La performativité engendrée par la présence physique fonde ici l'idée que la participation est à envisager comme n'étant pas séparable du contexte de production des discours sur les dispositifs participatifs qui l'encadrent. Il s'agit de distinguer les modalités du dispositif participatif scénique, soit de catégoriser des conditions qui font varier l'engagement individuel sur une scène collective.

⁴³⁵ Ibid, p. 47

Ce chapitre comporte quatre sections. Il s'intéresse à l'aspect corporel et scénique dans l'engagement en public pour prendre la parole, de manière variée. Nous nous intéressons ici particulièrement à la mise en scène de la restitution des expériences des participants au sein des dispositifs participatifs.

Notre première section traite de ce que nous entendons définir de l'engagement corporel. Nous prenons appui sur les études en phénoménologie pour comprendre les implications de l'engagement corporel dans les situations de discussions publiques. Il s'agit de poursuivre les conditions expérimentées par les structures culturelles et territoriales pour renouveler les formes d'expression dans la participation des usagers du territoire. L'engagement corporel découle d'injonctions à la créativité que nous avons étudiées au chapitre précédent. Cette section permet de notifier les éléments de complexité que l'engagement corporel implique dans les dispositifs participatifs au niveau de l'intercompréhension entre les organisateurs et les participants. Ces difficultés sont présentées de la manière suivante : la puissance expressive de l'engagement corporel, le poids du regard dans la prise de parole, la perception de l'assemblée et la médiation de la place de participant.

La deuxième section s'attache à définir le « cadre scénique » dans lequel les participants présentent leur restitution des « protocoles » demandés par les organisateurs. Les participants sont conviés à prendre la parole depuis l'estrade, place jusqu'alors plutôt occupée par les responsables et les professionnels intervenant sur le sujet. Nous avons traité de la mise en avant de l'activité sur le « terrain », avec les parcours dans la ville et les balades urbaines proposées par les animateurs pour récolter des matériaux servant à illustrer la discussion publiques en montrant des usages et des images attestant l'expérience d'usager du territoire. Ici, ce sont les conditions de la mise en scène de ces matériaux que nous développons en mettant en évidence les aspects techniques, spatiaux et pratiques. Après avoir défini le cadre scénique, nous observerons les limites à concevoir le geste en termes de signes et l'intérêt à lui préférer des indices de l'intentionnalité. Nous définirons ensuite l'expressivité avec les recherches en sciences de l'information et de la communication, les modalités de l'expressivité et considérerons les modalités communicationnelles de la scène afin de dégager un cadre d'analyse pour saisir l'engagement corporel et scénique.

La troisième section est consacrée à définir la « théâtralité » dans cette exposition en public. La théâtralité s'entend comme un ensemble de conditions qui sont soumises à un ordre de visibilité. Tout d'abord, il s'agit de montrer qu'il existe des outils qui peuvent faire attester d'une théâtralité. En anthropologie, la kinésique et la proxémique s'attachent à saisir le geste ainsi que les déplacements dans l'espace physique. Le champ théâtral explore la performativité scénique avec des catégories spécifiques pour saisir la présence sur scène ou l'événement hors de la scène. Avec des outils qui permettent de saisir des éléments physiques et matériels, il reste ensuite à attester de la théâtralité à travers le sens du gestuel. La phénoménologie a tenté d'explicitier le sens du gestuel, mais il convient de montrer que les participants ont un sens du gestuel particulier auquel ils font appel pour argumenter les raisons de leurs choix de restitution. Enfin, nous traiterons de la notion de « médialité » pour le geste afin de définir l'implication communicationnelle du geste qui nous intéresse.

La quatrième section envisage les caractéristiques de l'acte de s'engager corporellement sur une scène pour adresser un message sur la participation. Il s'agit de relever de la fonction scopique la dimension de *se confronter* aux regards, à partir de laquelle se définissent la fonction de *scénariser* la présence, la fonction d'*exposer* le poste de débattant ainsi que la fonction d'*instituer* une assemblée d'« acteurs ». Les participants formulent ici les conditions qui les ont révélés en tant qu'« acteurs » dans les dispositifs participatifs. Cette section aborde les aspects matériels et symboliques de l'adresse à la « collectivité » des dispositifs participatifs. Elle permet de mettre en évidence les fonctions relationnelles qui sous-tendent l'appropriation des participants aux injonctions à être engagé de manière créative, engagé corporellement et scéniquement. La dimension d'« acteur » est analysée à travers les perceptions des participants de leurs engagements, qui sont relatives aux modes de la manifestation en public.

1- L'engagement corporel perçu : mouvement, regard, parole

a- Puissance expressive de l'engagement corporel

La « parole » des participants est un terme qui a beaucoup circulé dans les dispositifs participatifs suivis comme nous l'avons traité au chapitre précédent. La notion de parole est à envisager scientifiquement comme renfermant une intentionnalité. L'intentionnalité est présente dans la phénoménologie sous la notion de *geste* chez le philosophe Maurice Merleau-Ponty : « *la parole est un véritable geste et elle contient son sens comme le geste contient le sien* »⁴³⁶. L'auteur cerne ainsi la manifestation d'une puissance expressive. Il définit une incarnation de l'intentionnalité : « *le mot et la parole cessent d'être une manière de désigner l'objet ou la pensée, pour devenir la présence de cette pensée dans le monde sensible* »⁴³⁷. La parole est à envisager en tant qu'acte de langage, comme l'a également développé John Austin autour des effets. Mais les actes de langage ne permettent pas de traiter la perception de l'engagement dans les dispositifs participatifs. En revanche, la phénoménologie nous permet de montrer l'importance de la perception dans les dispositifs participatifs sur le plan sensoriel, qui est particulièrement sollicité par la dimension immersive des dispositifs, caractéristique, comme nous l'avons vu au chapitre précédent.

Dans cette perspective, la notion de parole est entendue comme étant intentionnelle. Le phénomène d'extériorisation fait nécessairement référence à un vécu individuel intériorisé par la personne. L'acte d'extériorisation hiérarchise la pensée et le vécu, selon l'exemple des écrivains proposé par Maurice Merleau-Ponty : « *le sujet pensant lui-même est dans une sorte d'ignorance de ses pensées tant qu'il ne les a pas formulées pour soi ou même dites et écrites, comme le montre l'exemple de tant d'écrivains qui commencent un livre sans savoir au juste ce qu'ils y mettront.* »⁴³⁸ Le philosophe attribue un rôle central à l'expression dans la *formation* d'une pensée, pour qu'elle soit une pensée propre, c'est-à-

⁴³⁶ Merleau-Ponty Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, 2002, 537 p, p. 214

⁴³⁷ ibidem

⁴³⁸ Ibid, p. 206

dire révélée à elle-même, « *c'est par l'expression qu'elle devient nôtre.* »⁴³⁹ Maurice Merleau-Ponty est un théoricien majeur qui a donné un pouvoir à la « parole » autre que celui de désignation de l'objet. En transposant sa conception de la parole à la participation, la prise de parole en tant qu'acte performatif modifie le sens de participer pour les participants. L'engagement corporel inaugure une participation plus visuelle qui apparaît spectaculaire. Si la parole est performative, des conditions viennent en effet lui donner cette force. Le fait que ces mots soient prononcés sur une scène leur confère une existence et une valeur expressives particulières, selon Daniel Bognoux : « *La scène dramatique ne montre pas des hommes et des femmes qui agissent mais qui parlent, et dont la parole constitue l'action décisive – l'action parlée. Son réalisme reste équivoque, et le rôle des mots fort ambigu, la scène traitant de choses ou d'événements qui n'existeraient pas si ces mots-là précisément n'étaient pas prononcés.* »⁴⁴⁰

Il convient de faire un point sur ce que nous entendons par *l'engagement corporel* pour les formes de délibération des dispositifs suivis. L'engagement corporel était jusqu'ici une modalité de la discussion publique à mettre peu en avant chez les participants pour les collectivités culturelles et territoriales, et peu envisagée avec une fonction argumentative dans les recherches sur l'espace public. Le mouvement et l'action font partie des modes d'expression de prise de parole du débat public. La phénoménologie a fait le lien entre le corps et l'expérience, notamment dans la perception de l'expression. « *Le corps, dit Merleau-Ponty, est éminemment un espace expressif* ». Il est défini un corps qui n'est pas neutre, chargé de valeurs. Mais élargir l'espace d'expression en proposant de nouvelles formes rend-il pour autant la parole plus lisible, plus audible ?

Chez le philosophe Maurice Merleau-Ponty, le sujet acquiert une autonomie dans l'engagement corporel par le « mouvement abstrait ». La distinction du philosophe entre le « mouvement abstrait » et le « mouvement concret »⁴⁴¹ permet de différencier si la situation

⁴³⁹ Merleau-Ponty Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, 2002, 537 p., p. 207

⁴⁴⁰ Bognoux Daniel, *La crise de la représentation*, Paris : la Découverte, 2006, 183 p., p. 24

⁴⁴¹ In *Phénoménologie de la perception*, p. 129 : « *Le mouvement abstrait creuse à l'intérieur du monde plein dans lequel se déroulait le mouvement concret une zone de réflexion et de subjectivité, il superpose à l'espace physique un espace virtuel ou humain. Le mouvement concret est donc centripète, tandis que le mouvement abstrait est centrifuge, le premier a lieu dans l'être ou dans l'actuel, le second dans le possible ou dans le non-être, le premier adhère à un fond donné, le second déploie lui-même son fond. La fonction normale qui rend possible le mouvement abstrait est une fonction de "projection" par laquelle le sujet du mouvement ménage devant lui un espace libre où ce qui n'existe pas naturellement puisse prendre un semblant d'existence.* »

est projetée ou subie par le sujet. Projetée, c'est-à-dire que l'engagement corporel intègre la notion de choix, de jeu, d'une mise à distance avec le mouvement. Le mouvement abstrait fait référence à une intériorisation de codes sociaux. Le mouvement peut ainsi être « décrit dans l'air », détaché de la sensation d'urgence : « *Cette fonction de "projection" ou d'"évocation" (au sens où le medium évoque et fait paraître un absent) est aussi ce qui rend possible le mouvement abstrait : car pour posséder mon corps hors de toute tâche urgente, pour en jouer à ma fantaisie, pour décrire dans l'air un mouvement qui n'est défini que par une consigne verbale ou par des nécessités morales, il faut aussi que je renverse le rapport naturel du corps et de l'entourage et qu'une productivité humaine se fasse jour à travers l'épaisseur de l'être* »⁴⁴². Ces notions du mouvement permettent d'affirmer que l'engagement corporel est le fruit de conditions qui proviennent à la fois de l'intérieur que de l'extérieur de soi. Pour rendre compte de l'acte d'expression en tant que processus social, la phénoménologie nous permet d'articuler le trinôme : social, parole et expression.

Dans les ateliers de débat public traditionnels, la mobilité du corps est généralement réduite à des mouvements utilitaires (lever la main pour demander la parole, se mettre en position debout pour s'exprimer, jouer avec le micro, parler éventuellement avec les mains). Les actions sont donc surtout commandées par la situation. Pour les participants suivis, cette restriction ne permet pas d'exprimer toute la gamme des émotions vécues. L'engagement corporel provoque donc une tension entre la lisibilité de l'expression corporelle et le sens construit depuis l'acte d'expression pour le participant (la fonction expressive).

Dans une perspective phénoménologique, le philosophe Michel Bernard pose la médiation corporelle comme acte de communication, en insistant sur la fonction d'influence que le corps exerce sur autrui (la fonction conative). Philosophe, il s'appuie sur les études de la corporéité pour expliquer l'empathie, ce qui nous permet d'articuler l'observation de l'engagement corporel sur scène et les réactions des acteurs, responsables, partenaires et participants sur ce mode d'expression dans le débat public. Le philosophe observe la création de liens affectifs à partir des postures des individus. La qualité tonique des postures a une fonction d'échange, avec des allers retours entre l'expérience d'autrui et sa propre expérience : « *la fonction tonique, qui sous-tend la fonction posturale, est à la fois assimilation d'autrui et action sur autrui, dans la mesure où les postures traduisent*

⁴⁴² Merleau-Ponty Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, 2002, 537 p, p. 130

simultanément la réceptivité de l'enfant et son appel au secours par le spectacle offert au regard d'autrui. »⁴⁴³ Le terme de posture ici nous fait entrevoir l'acte de communication en tant qu'engagement corporel, visuel et visible, doté d'une puissance d'évocation pour autrui qui est affective et subjective. Lorsque l'engagement corporel est mis en scène, il revêt des fonctions expressives et conatives, mais pas seulement.

En effet, le corps est un lieu d'expressivité, performatif, en ce qu'il fait exister les choses en les mettant au dehors de lui-même. Le corps fait exister un monde subjectif visible, et tout langage implique de l'engagement corporel. Pour Michel Bernard, l'engagement corporel est envisagé comme le véhicule de l'être au monde d'un sujet, qui *« joue de son corps en projetant ou évoquant une situation possible au lieu d'en être le jouet en subissant l'attraction de la situation actuelle »*⁴⁴⁴. Michel Bernard nous permet d'envisager la communication au départ du corps, notamment des sens, et d'appréhender une dimension « audio-visuelle », du regard et de la parole qui s'enrichissent réciproquement. C'est un élément à prendre en compte dans l'analyse de l'activité en public puisque selon le chercheur, *« par cette conjonction du regard et de l'écoute, l'expressivité et la signification du corps regardé s'enrichit de la signifiante et de l'expressivité de sa parole et inversement ; et cet enrichissement est d'autant plus grand et, par-là, leurs mutations réciproques que la culture favorise et entretient davantage cette rencontre de la vision et de l'audition. »*⁴⁴⁵ Les participants s'en saisissent car ils trouvent que l'engagement corporel est plus riche ou qu'il enrichit le discours qu'il accompagne.

Dans les cas analysés, le choix de l'engagement corporel des participants est de mieux restituer le sens de la participation qu'ils ont éprouvé : la fonction méta-linguistique est ici prédominante. Ils formulent à travers l'acte de s'engager corporellement un discours sur les consignes et sur le choix du thème des structures. Ils définissent ainsi une distance marquant bien leur place d'utilisateur qui connaît son territoire. Nous caractériserons cet aspect de l'engagement corporel des participants, leur « théâtralité », dans la troisième section de ce chapitre. Le choix de l'engagement corporel a été conflictuel entre les différents acteurs,

⁴⁴³ Bernard Michel, *Le corps*, Paris : Ed. du Seuil, 1995, 163 p, p. 54-55

⁴⁴⁴ Ibid, p. 47

⁴⁴⁵ Ibid, p. 109

en révélant des tensions autour des formes de la participation à produire pour être en accord avec les objectifs institutionnels.

Les modalités de l'engagement corporel et de la scène sont porteuses d'enjeux communicationnels profonds que nous détaillerons dans la dernière partie de la recherche. C'est pourquoi nous avons analysé principalement ces deux modalités que sont l'engagement corporel et la mise en scène : les enjeux étaient considérables et significatifs du renouvellement des dispositifs participatifs. De ces modalités découlent toute une série de caractéristiques que nous présentons parce qu'elles structurent la communication au sein de ces dispositifs. Nous définissons en premier l'engagement corporel, puis le cadre scénique, le geste mis en scène conférant au participant une « théâtralité », pour ensuite au final faire ressortir les catégories d'analyse que nous avons retenues pour « l'engagement scénique ». Pour l'engagement corporel, voyons ici comment le regard influence celui-ci.

b- Poids du regard dans la prise de parole

Sur scène, l'expression varie par rapport à l'expression depuis l'assemblée sous la fonction scopique, c'est-à-dire sous le regard d'une instance spectatrice, comme le chercheur en sciences de l'information et de la communication Jean Caune l'a explicité pour la situation théâtrale : « *Aucune échappatoire non plus : le spectateur ne peut éviter de voir et l'acteur se sait regardé. On sait combien la dialectique du corps montré, et par conséquent du corps regardé, est constitutive des manifestations d'hystérie. Ce faisant, la psychanalyse, par le rôle privilégié qu'elle accorde à la fonction scopique, peut nous permettre de comprendre les phénomènes qui se produisent dans les situations où le regard de l'autre fait partie du processus d'expressivité corporelle.* »⁴⁴⁶ L'engagement corporel s'analyse sous les contraintes de l'expression et de la mise en scène, et pas seulement en tant que support

⁴⁴⁶ Caune Jean, *Acteur-spectateur : une relation dans le blanc des mots*, Saint-Genouph (37510) : Nizet, 1996, 222 p., p. 145

expressif, car le corps est « *aussi un écran : masque et surface de projection, sur lesquels se focalisent les processus imaginaires.* »⁴⁴⁷

Les dispositifs qui font participer les personnes en les engageant corporellement modifient la perception de l'argument à délivrer. Les participants voient la variété des formes de manière favorable mais en début de dispositif, ils n'envisagent pas de monter sur scène. Le regard de l'autre, s'il est étranger, ne rassure pas selon le sociologue Emmanuel Belin : « *l'émoi que suscite le croisement des regards est aussi celui-là : ce qui se donne à ressentir dans cet échange, c'est non seulement l'opacité de l'autre, mais également l'effroi sur les intentions qu'il pourrait nous attribuer, c'est-à-dire sur notre propre opacité. Le regard de l'autre nous force à nous voir du dehors, et si ce regard est mystérieux il peut signifier aussi bien que notre aspect extérieur ne correspond pas à ce que nous connaissons de nous-même.* »⁴⁴⁸

Maurice Merleau-Ponty décrit comment il est possible de se sentir réduit à l'état d'objet par le regard d'autrui, notamment dans le cas d'un regard insistant de la part d'un inconnu : « *En réalité le regard d'autrui ne me transforme en objet, et mon regard ne le transforme en objet, que si l'un et l'autre nous nous retirons dans le fond de notre nature pensante, si nous nous faisons l'un et l'autre regard inhumain, si chacun sent ses actions, non pas reprises et comprises, mais observées comme celles d'un insecte. C'est par exemple ce qui arrive quand je subis le regard d'un inconnu. Mais, même alors, l'objectivation de chacun par le regard de l'autre n'est ressentie comme pénible que parce qu'elle prend la place d'une communication possible. Le regard d'un chien sur moi ne me gêne guère.* »⁴⁴⁹ Le poids du regard introduit une dimension coercitive dans l'engagement corporel.

A sa suite, Michel Bernard a développé la notion de « corps perçu », en ajoutant à ce phénomène du contact visuel que tout regard posé sur quelqu'un est à la fois de la *perception* et de l'*expression*, ce qui rend l'interprétation de l'intention difficile et source potentielle de pénibilité d'être exposé au regard d'autrui. L'expressivité a une part d'opacité également selon Michel Bernard car elle exprime une part de vécu personnel qui ne saurait

⁴⁴⁷ Ibidem

⁴⁴⁸ Belin Emmanuel, *Une sociologie des espaces potentiels. Logique dispositif et expérience ordinaire.* Bruxelles : De Boeck, 2002, 291 p, p. 37

⁴⁴⁹ Merleau-Ponty Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, 2002, 537 p, p. 414

être pénétrable par le seul contact visuel : « *mon regard n'est jamais purement scrutateur ou observateur de l'autre : il est aussi et en même temps expression de mon existence personnelle, de mon expérience affective du moment*⁴⁵⁰ ». L'expressivité corporelle n'est pas objectivable dans l'absolu parce que la part de vécu personnel n'est jamais totalement signifiée à autrui ni intelligible. Jean Caune souligne la difficulté de l'analyse : « *Même si l'on doit considérer les signes du corps comme l'extériorisation d'une intention du sujet, il est difficile d'envisager l'expressivité du corps comme une chose. Loin d'être un objet perçu, l'expressivité du corps ne peut être reconnue indépendamment du sujet percevant. Elle ne vaut que par la relation qu'elle établit. Le corps est inscrit dans un système culturel qui lui donne sa signification.* »⁴⁵¹ La dimension communicationnelle introduite par le chercheur nous permet d'élargir les indices de l'engagement corporel au-delà de l'expressivité.

En effet, l'étude de l'expressivité nous limite à concevoir le corps seulement comme un objet. Certes, l'étude de la perception aide à démontrer la fonction signifiante du corps dans les interactions, mais cette approche exclut le contexte culturel dans lequel les interactions évoluent. A cet égard, Jean Caune met en garde contre l'illusion d'un « expressionnisme » : « *Le concept de corps devient un "idéologème" dans la mesure où il traduit une réduction idéologique qui exclut la donnée culturelle dans la relation que l'homme engage, à l'aide de son corps, avec le monde. D'ailleurs, cette valorisation de l'expression ne fait pas seulement abstraction de la culture, elle nie également le temps.* »⁴⁵² Ainsi, le contexte de débat est indispensable pour comprendre comment les individus prennent position. En ramenant la communication essentiellement à des phénomènes de perception, le corps se trouve réifié.

Le regard semble jouer un rôle primordial sur la perception de sa propre image, et comment le regard des interlocuteurs dans le débat public affecte les capacités d'expression en public. Mais si Michel Bernard a nuancé la thèse phénoménologique d'une aliénation par le regard d'autrui, en ce qui nous concerne ce n'est pas tant la possibilité d'une aliénation par le regard qui nous intéresse dans l'analyse de la participation au débat public : c'est la

⁴⁵⁰ Bernard Michel, *Le corps*, Paris : Ed. du Seuil, 1995, 163 p, p. 111

⁴⁵¹ Caune Jean, *Acteur-spectateur : une relation dans le blanc des mots*, Saint-Genouph (37510) : Nizet, 1996, 222 p., p. 206

⁴⁵² Caune Jean, *Esthétique de l'animation culturelle*, Grenoble : Publication de l'Université des langues et des lettres, 1981, p. 52

notion d'expressivité en tant qu'il s'agit ici d'un engagement dans une activité qui est *donnée à voir et à entendre*. Nous détaillons à présent la dimension kinesthésique de la prise de parole sur scène.

c- Perception de l'assemblée

La configuration de l'espace a une influence sur les mouvements et les corps des participants. Dans la configuration en assemblée, la situation de débat privilégie le langage verbal comme modalité d'expression au détriment d'une expression gestuelle de la salle. Ce sont les idées qui sont censées être au centre du débat, ce qui oriente l'attention plutôt sur le verbal et la formulation d'une argumentation. D'être assis côte à côte permet difficilement à celui qui prend la parole depuis la salle de se rendre bien visible auprès des autres. La prise de parole s'effectue depuis la place assise dans la salle, et il n'y a pas de hauteur pour être mieux vu. Les participants sont assis proches des uns des autres, ce qui ne permet pas de faire des mouvements de grande amplitude. Le fait que le corps ne soit pas dans une facilité de se mouvoir va avoir une influence sur la communication, et plus particulièrement sur l'empathie. Avec peu d'espace pour faire des mouvements, il est plus difficile de s'engager physiquement avec le corps, de donner de la vigueur à ses propos et d'en accentuer les points forts, en somme, d'in-carner ses idées, de les exprimer en mouvement et de les exprimer visuellement.

Afin de préciser ce point, nous nous référons à la métaphore de « *cordon ombilical originel* »⁴⁵³ que Michel Bernard emploie pour parler d'un lien qui unirait les corps, un lien qui serait invisible mais qui se développerait à travers la visibilité des autres. Les participants sont ainsi reliés entre eux à travers une perception claire de leur image, grâce à une acuité visuelle mais aussi avec le sens du mouvement. Le sens kinesthésique est mis au premier plan. Ce lien dont Michel Bernard fait état naît de la perception des mouvements d'autrui autour de soi. Ce « cordon ombilical » serait « coupé » chez le timide, qui n'aurait pas un

⁴⁵³ Bernard Michel, *Le corps*, Paris : Ed. du Seuil, 1995, 163 p, p. 114

engagement spontané dans le mouvement, ce qui conduirait à l'enfermer dans une communication inexpressive, réduite à un échange de significations conceptuelles.

La rangée encourage une distance sans la visibilité ni la lisibilité de l'expressivité d'autrui. Elle produit de l'indifférenciation entre les personnes du groupe. Face au public et généralement sur une estrade, les intervenants et les membres qui organisent le débat sont eux mis en valeur visuellement, en situation de communication professorale. Cette séparation formalise une distance, une coupure avec la scène qui n'encourage pas l'intercompréhension. L'engagement corporel est contraint par cette distance avec les orateurs, qui inscrit de la frontalité, et une proximité physique importante entre gens de même « catégorie ». En étant assigné à une place assise indifférenciée dans une masse, et tenu à distance des orateurs, la dimension sensible de la communication, d'empathie, ne favorise pas l'expressivité.

Une disposition où les individus sont assis côte à côte cloisonne l'expression de chacun et contraint le phénomène d'écho et d'empathie observé par Michel Bernard dans la communication : « *l'expression corporelle m'exprime certes, mais dans la mesure seulement où elle naît de l'écho provoqué et appelé dans et sur le corps d'autrui.* »⁴⁵⁴ Autant de restrictions limitent les possibilités de percevoir les expressions des interlocuteurs. Les significations seraient alors moins le produit d'un échange senti avec autrui que d'une image abstraite faite de concepts, ce qui peut tendre à renforcer un effet atomisant de l'assemblée.

En somme, en inscrivant ainsi le champ de la perception dans une approche relationnelle, la notion de Michel Bernard de *corps perçu* est féconde pour nous aider à relever les conditions dans lesquelles le corps peut potentiellement être pris comme un signifié, un *corps-langage* au sens restreint, dépourvu de la perception des appels et des résonances expressives : « *les corps entre eux, cette 'chair' qui est faite des appels et des résonances expressives, pour se nouer sur lui-même dans un corps signifié, rendu apparemment objet par le mirage de la fixité des mots, un corps-langage au sens restreint.* »⁴⁵⁵ Dans des situations de rassemblement collectif, comme le débat où les participants sont disposés en assemblée, ne pas pouvoir distinguer l'expression des

⁴⁵⁴ Bernard Michel, *Le corps*, Paris : Ed. du Seuil, 1995, 163 p, p. 112

⁴⁵⁵ Bernard Michel, *Le corps*, Paris : Ed. du Seuil, 1995, 163 p, p. 114

participants semble conduire aisément à des erreurs d'interprétation et à des malentendus, un risque qu'il nous semblait intéressant de prévenir par la mise en scène des propos des participants.

d- Médiation d'une place

Le corps produit du lisible pour autrui. Il est porteur d'indices sur l'état interne de l'individu, notamment sur ses intentions. En sociologie, Erving Goffman donne une description de la manifestation de ces états internes qui se réfléchissent sur le visage et qui permettrait des ruses dans la communication en fonction du placement du corps par rapport aux interlocuteurs. Le visage laisse apparaître des états internes et en dissimule, notamment lorsque la personne sait qu'elle est exposée au regard d'autrui. Ici, Erving Goffman explique que la peau laisse apparaître des signaux et qu'en étant mis en scène, la personne se sachant observée délivre des informations sur son visage perceptibles qu'aux personnes bien placées : *« Ecran pour ce qui est censé relever de la sphère interne, le corps fonctionne également comme une barrière qui empêche ceux qui sont sur l'un de ses côtés de voir ce qu'il y a de l'autre côté ou ceux qui se trouvent derrière lui de voir l'expression de son visage. C'est grâce à cette protection, cette interposition de soi, que l'acteur peut échanger des informations secrètes avec des associés qui évoluent sur scène ou avec des conspirateurs qui se tiennent derrière. »*⁴⁵⁶ La visibilité de soi exerce une influence sur la prise de parole.

La philosophe américaine Judith Butler intègre à l'exposition de soi une dimension normative de la communication visuelle : il y aurait une normativité du champ visuel qui encadrerait la rencontre du fait de son caractère culturel. C'est cette normativité qui servirait de grille de lecture dans la communication interpersonnelle et qui aiderait à rendre lisible les expressions apparaissant sur le visage. Elle joue alors une fonction dans la reconnaissance et dans la capacité à être reconnu entre mêmes actants : *« Si mon visage est un tant soit peu lisible, il ne le devient qu'en entrant dans un cadre visuel qui conditionne sa lisibilité. (...) La possibilité d'une réaction morale face à un visage requiert ainsi une*

⁴⁵⁶ Goffman Erving (1974), *Les cadres de l'expérience*, Paris : Editions de Minuit, 1991, 273 p., p. 215-216

normativité du champ visuel : il y a déjà non seulement un cadre épistémologique où le visage apparaît, mais également une opération de pouvoir, puisqu'un visage donné n'apparaîtra comme humain à chacun d'entre nous qu'en vertu d'un certain type de dispositions anthropocentriques et de cadres culturels. »⁴⁵⁷ Il est utile ici d'étayer notre raisonnement sur l'engagement corporel à partir de la réflexion de la philosophe, afin de vérifier que des engagements identiques sont produits effectivement par groupes d'acteurs de même nature, et d'en conclure à des difficultés de lecture d'autres acteurs. Nous avons ainsi retrouvé dans nos entretiens les mêmes interprétations de l'engagement corporel des concepteurs/animateurs qui ont participé à la restitution scénique que les participants, et des conceptions très différentes des responsables et d'usagers dans la salle ont été enregistrées lors de la discussion publique, ainsi que des discussions en off qui ont suivi la discussion publique.

Sous le regard de l'autre, sur une scène visuelle, l'engagement corporel médiatise une place particulière occupée par le participant dans un système hiérarchique et affectif. Cette mise en visibilité par le corps donne une image de sa place dans l'espace social : le corps est un lieu de parole, de tensions et d'interprétations. Si la dimension affective n'est pas traitée ici, c'est afin de se concentrer sur la dimension politique des effets de mise en scène de l'engagement physique des participants. Dans cette perspective, le corps livre des indices sur le positionnement. Le corps de participant joue un rôle dans l'espace physique du débat public en ce qu'il occupe une *place*, c'est-à-dire qu'il est positionné face à l'assemblée. C'est un corps à l'épreuve de la politique en ce qu'il doit composer (faire avec) les règles de l'activité pratique. Il est influencé par des dynamiques de confrontation entre différents niveaux symboliques (du rationnel, de l'intelligible, du perceptif). Dans cette perspective, il y aurait une corrélation entre l'engagement corporel et la formation d'un jugement suivant notre questionnement principal.

Il s'agit de concevoir l'occupation d'une place dans l'espace de publicisation d'un type d'engagement, en tant qu'elle se construit à partir des sens de l'individu, de son engagement sensible et de sa connaissance des objectifs des dispositifs. Cette conception de la place hiérarchique et affective s'inscrit dans une certaine proportion dans la continuité du

⁴⁵⁷ Butler Judith, *Le récit de soi*, traduit de l'anglais par Bruno Ambroise et Valérie Aucouturier, Paris : Presses universitaires de France, 2007, 140 p, p. 29-30

sociologue Erving Goffman : « *La place qu'un individu occupe dès lors qu'il participe à une activité détermine indissociablement son degré d'exposition au regard d'autrui et le degré d'observation dont il dispose. Cette place qui le situe par rapport à l'activité est liée à ses capacités auditives et génère une série de points au-delà desquels l'individu ne peut plus être sûr de ce qui se passe* »⁴⁵⁸. Dans cette dimension sensorielle, l'engagement corporel est pris au sens de performance : l'action et l'expressivité se répondent dans la reconnaissance de la place de participant au sein de la collectivité. En outre, ces études doivent être complétées avec celles en sciences de l'information et de la communication afin de pouvoir saisir l'intentionnalité dans l'engagement corporel, non pas à partir d'un système sémiotique, mais plutôt par une analyse des niveaux dans l'expression scénique, comme nous allons le voir.

2- Cadre scénique de l'engagement

a- Définition de « cadre scénique »

Chercheur en littérature, travaillant sur les rapports entre le verbal et le visuel, Bernard Vouilloux constate que lorsqu'il s'agit de parler de « scène » dans les études sur le dispositif, c'est le modèle théâtral qui est le plus régulièrement convoqué, « *auquel se rattachent directement des notions comme celles de scène et d'écran.* »⁴⁵⁹ Or, ce modèle fait souvent valoir un déterminisme technique en s'attardant beaucoup sur la forme de l'agencement, « *tout se passant comme si la technique était la seule force qui mette en mouvement la forme de l'agencement* »⁴⁶⁰. L'objet scénique est très majoritairement relié à la dimension de création, d'écriture de la scène, et n'est pas pris relativement à l'assemblée théâtrale. C'est une configuration entre des matériaux seulement techniques. Le cadre

⁴⁵⁸ Goffman Erving, *Les cadres de l'expérience*, Paris : Les Editions de Minuit, 1991, p. 215

⁴⁵⁹ Vouilloux Bernard, « La critique des dispositifs », *Critique*, 2007/3, n°718, pp. 152-168, p. 159

⁴⁶⁰ Vouilloux Bernard, « La critique des dispositifs », *Critique*, 2007/3, n°718, pp. 152-168, p. 160

théâtral signifie la délimitation de l'espace de la représentation, ce qui ne permet pas de considérer une production dynamique avec la salle.

La scène synthétise les dimensions spatiales, pratiques et techniques en un lieu, dit l'homme de théâtre Denis Guénoun : « *Le mot "scène", dans sa puissance d'effectuation, ses résonances pratiques et poétiques, ses ressources de pensées (...) me renvoie, avec insistance, à une donnée spatiale, pratique, "technique" en un sens.* »⁴⁶¹ Mais cela ne fait pas pour autant rendre plus attentif à la dimension pragmatique de participation. Dans ce modèle théâtral, la communication, l'adresse, l'interpellation, se font en sens unique : « *les spectateurs ne peuvent jamais répondre aux acteurs par du "théâtre"* », remarque le chercheur Jean Caune. La communication scène/salle ne se réalise que « *dans un processus de connotation* », ce qui ne nous permet pas de poser ce modèle théâtral tel qu'il est conçu pour la représentation comme cadre suffisant pour analyser la participation.

En effet, ces acceptions du cadre taisent le rapport scène/salle et toute possibilité des interactions de modifier la conduite du projet. Pour Jean Caune, la distinction entre théâtral et scénique se réalise sur le rapport du participant à la configuration spatiale : « *La distinction entre théâtral et scénique s'établit à travers la considération de la salle : est théâtral ce qui inclut le rapport à la salle (le lieu théâtral est l'ensemble lieu scénique/lieu des spectateurs) ; est scénique ce qui se limite au domaine de la scène.* »⁴⁶² Nous savons que c'est plus complexe. Le cadre scénique varie selon le point de vue d'où l'on se place par rapport à la scène, la scénographie étant un regard émanant du dehors de la scène.

L'analyse de l'acte scénique laisse de côté l'articulation entre le mode expressif, la forme scénique et l'aspect social, ne serait-ce que la dimension scopique de la prise en compte d'une instance spectatrice, c'est-à-dire l'influence de la présence du spectateur. En outre, les courants esthétiques de la représentation ne s'engagent non plus dans cette voie-là nous signale Jean Caune, soulignant que « *rare sont les approches qui, à propos de tel ou tel courant esthétique de la représentation, s'interrogent sur le rapport entre la forme scénique et la nature de l'influence qu'elle exerce sur le spectateur.* »⁴⁶³ C'est pourquoi, les

⁴⁶¹ Guénoun Denis, « Qu'est-ce qu'une scène ? », in Michel Deguy, Thomas Dommange, Nicolas Doutey et al., Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2010, 152 p., p. 12

⁴⁶² Caune Jean, *Esthétique de l'animation culturelle*, Grenoble : Université des langues et lettres, 1981, 322 p, p. 244

⁴⁶³ Caune Jean, *Acteur-Spectateur une relation dans le blanc des mots*, Saint-Genouph : Nizet, 1996, 222 p, p. 45

conceptions du cadre théâtral nous aident seulement à montrer que les conditions de la mise en scène de la participation relèvent plus de la représentation que de la participation.

Ce constat fait état d'une difficulté à orienter les recherches à partir de l'articulation entre le théâtral et le communicationnel. Le cadre scénique nous aide cependant à mieux appréhender le dispositif pour analyser l'engagement dans sa fonction scopique scène-salle. Il est le lieu d'un regard extérieur. Le cadre scénique organise le regard. Il implique une gestion des corps dans la salle à prendre en compte dans l'analyse précise Jean Caune : « *Si le cadre au sens strict constitue un outil destiné à organiser le regard, le cadre au sens large implique le corps du spectateur en entier.* »⁴⁶⁴ Mais en quoi consiste l'implication des corps ? Tout se passe comme si la participation ne pouvait pas coexister avec la représentation. Le cadre scénique définit des frontières de l'extérieur sans qu'elles ne soient véritablement interrogées du point de vue communicationnel.

b- Impasse du signe scénique

D'après Bernard Vouilloux, il y a une technicisation du corps à l'œuvre dans les espaces scéniques. Le chercheur note l'importance du matériau corporel dans l'expression. La rhétorique n'étant pas que le verbe, Bernard Vouilloux souhaite voir apparaître plus clairement la dimension expressive de l'engagement corporel dans la critique des dispositifs : « *Il ressort bien pourtant que la technicisation passe non seulement par la technè rhétorikhé qui régit l'invention, la disposition, l'élocution et la mise en mémoire du discours, mais aussi par l'utilisation que l'orateur peut faire des preuves dites traditionnellement "atechniques" (par opposition à celles qui résident dans l'art de l'argumentation), comme l'ostension d'une pièce à conviction (...), et par la technicisation de son propre corps – mouvements, postures, expressions du visage, gestes des bras, des mains, des doigts, jeu avec les plis de la toge, élaboration vocale...* »⁴⁶⁵ Il n'est pas envisageables que ces indices corporels puissent être intégrés en un système de signes. Des outils comme la sémiotique

⁴⁶⁴ Ibid, p. 92

⁴⁶⁵ Vouilloux Bernard, « La critique des dispositifs », Critique, 2007/3, n°718, pp. 152-168,, p. 160-161

sont peu applicables pour l'engagement corporel. Il est difficile de décomposer le cadre scénique en système de signes.

A cet égard, Jean Caune a étudié la possibilité d'établir une sémiotique de la représentation théâtrale, avec le drame comme unité sémique. Le chercheur interroge dans quelle mesure les éléments scéniques – qui ne sont pas tous de même nature sur « *le plan de la substance d'expression : objet, geste, rythme, cri...* » - et la mise en scène seraient décomposables et pourraient figurer au sein d'une même structure formelle : « *Existe-t-il un schéma que le metteur en scène utilise dans l'acte de mise en scène ? Le mécanisme psychophysique de la dramatisation est-il la réalisation d'un code défini par une forme pure ?* »⁴⁶⁶ Le signe établit une relation entre la forme de l'expression scénique et la forme du contenu. Mais le plan de l'échange que nous étudions ne concerne pas un objet artistique, et l'analyse des éléments comme le ton de la voix et ce qui accompagne l'expression verbale apporterait peu. Notre préoccupation est de définir en quoi l'expression, au sens d'adresser un discours, soit, la scénarisation de la « parole », affecte le discours sur la structure différemment d'une prise de parole depuis l'assemblée. La scène ressort en objet difficile à saisir empiriquement en dehors des perceptions des participants.

Le dispositif participatif scénique est à consolider sous les modes de communication et les significations qu'il produit – s'agissant de l'acte même de production de l'énoncé – et non en tant qu'unités de sens. C'est sur ce niveau qu'il convient de faire la distinction entre le dispositif en tant que configuration de l'expérience, et le modèle théâtral comme système. Le dispositif scénique est appréhendé à partir des conditions de la mise en scène de la participation. Dans ce cas, ce sont les injonctions à la participation et les appropriations des consignes qui permettent de définir les pratiques. Il s'agit d'étayer l'analyse de l'énonciation par les pratiques participatives, c'est-à-dire ici les modes d'expression, dans le débat public, et de comprendre « *ce que ces pratiques visent lorsque le sujet s'approprie des modes expressifs* »⁴⁶⁷. Nous circonscrivons ainsi l'activité participative en partant de la situation scénique et en interrogeant les statuts qui ont été révélés dans ces espaces de tension entre représentation et participation. Il s'agit de voir si ces statuts de participants

⁴⁶⁶ Caune Jean, *Esthétique de l'animation culturelle*, Grenoble : Université des langues et lettres, 1981, 322 p, p. 268

⁴⁶⁷ Ibid, p. 282

sont motivés par des désirs de s'affranchir du programme des concepteurs et de sortir de la logique de la représentation. C'est une ethnographie qui permet de mettre en évidence les engagements.

Mais sortir de l'emprise du signe en révélant par l'activité scénique des formations nouvelles dans l'action non gouvernées par antécédence, des circulations énergétiques à dominante représentative ou participative, paraît complexe. Le cadre scénique est interrogé à partir des déplacements et de l'espace, ici plus particulièrement des éléments qui sont « mis en scène », avec toujours cette fonction scopique en fond et une dialectique des positions suivant la conception de Jean Caune : *« Décider d'un contour crée automatiquement des problèmes de frontières – notre société le sait plus que jamais. Les frontières dans l'espace du théâtre mettent en place les rapports regardants/regardé, distance/proximité, intérieur/extérieur. Le corps est donc en jeu, autant que le regard. Ce sont des relations assimilables à une proxémie que le scénographe a la charge de gérer, en correspondance avec un texte et une dramaturgie particuliers. »*⁴⁶⁸ C'est toujours à l'épreuve d'une délimitation des frontières, de la mise en tension entre des pôles conception et participation que nous avons repéré des indices d'un sens de participer en mouvement chez tous les acteurs, comme nous le confirmerons avec les énoncés des participants dans le chapitre 5. Nous avons focalisé notre analyse des tactiques créatives à travers l'analyse de la « scénarisation » des participants, soit, de la manière dont ils ont produit des scénarii conflictuels et inattendus pour les organisateurs.

c- L'expressivité

Ce n'est véritablement qu'autour des années 2000 que les recherches en sciences de l'information et de la communication vont véritablement s'emparer de la question du corps comme enjeu de recherche en communication. Le corps fut le sujet d'un colloque à Grenoble cette année-là à l'issue duquel cet objet a pu être interrogé sous une problématique de la culture et de la communication. A cette époque, la professeure en

⁴⁶⁸ Ibid, p.98

sciences de la communication Bernadette Dufrêne soulignait le caractère à contre-courant et opaque de ce thème de recherche. Elle s'interrogeait sur la spécificité et la pertinence d'une approche en communication sur le corps. Une orientation possible lui semblait pouvoir se dégager de ces premières réflexions, qui serait « *focalisée sur les médias ou les dispositifs scénique ou institutionnels, [et qui] envisage les stratégies des acteurs mais aussi les conventions dans l'utilisation qui en est faite.* »⁴⁶⁹. La chercheuse entrevoyait un champ de recherche sur l'étude du corps et de la scène. Dans une approche communicationnelle, le corps sur scène devenu médium est porteur de l'expression du sensible. Les effets de spectacularisation des corps, la co-présence, l'espace et l'immédiateté gagnent à être interrogés dans les dispositifs. La co-présence des corps d'un « ici et maintenant » de la prise de parole dans un débat public génère des traces de l'engagement sur le plan de la politisation. Le corps comme lieu d'expressivité, à l'épreuve du regard d'autrui, est resté jusqu'ici peu exploité pour qualifier la participation dans les dispositifs.

C'est d'abord dans une conception philosophique et phénoménologique que l'engagement corporel a été saisi. Depuis quelques temps, les chercheurs s'interrogent sur ce qu'il peut être un *lieu de sémiotisation du monde*. C'est notamment à partir d'une réflexion sur la corporéité en tant que perception du visible et du sensible dans le corps, ainsi que sur l'intercorporéité - d'ouverture immédiate du corps propre au corps d'autrui - qu'il a pu être envisagé. Bernadette Dufrêne relie l'origine de ces notions aux questionnements sur la sensation et la perception. Elles ont été développées autour de la dualité corps/esprit, au sein d'une phénoménologie « *pour qui le corps est un chiasme entre l'univers sensible et l'univers socioculturel* »⁴⁷⁰.

La chercheuse préconise d'élargir les recherches aux conditions matérielles et institutionnelles de la médiation corporelle sans renier l'interprétation de ces médiations chez les acteurs, et pas seulement en production. Les différents aspects ne doivent pas être traités séparément : « *Concernant la question du corps, cette approche peut être féconde en ce qu'elle permet de ne pas réduire une approche communicationnelle à la question de la mise en scène : si le recours à cet instrument d'analyse est fréquent et permet de comprendre*

⁴⁶⁹ Dufrêne Bernadette, « La place du corps dans les SIC », in Caune Jean, Dufrêne Bernadette (dir), *Médiations du corps*, Université Stendhal-Grenoble 3 : Université Pierre Mendès-France, 2002, pp. 11-19, p. 11

⁴⁷⁰ Dufrêne Bernadette, « La place du corps dans les SIC », in Caune Jean, Dufrêne Bernadette (dir), *Médiations du corps*, Université Stendhal-Grenoble 3 : Université Pierre Mendès-France, 2002, pp. 11-19, p. 13

l'écriture dramaturgique, en revanche il a l'inconvénient de ne voir le phénomène de communication que du côté de l'émetteur, de l'offre, de retenir de façon privilégiée la fonction auctoriale sans considérer les différents processus »⁴⁷¹. Dans un cadre théâtral, le chercheur Jean Caune a développé une réflexion sur la saisie communicationnelle de l'engagement corporel de l'acteur en soulignant l'importance de ne pas séparer les deux ordres de l'expression que sont les mots et les gestes.

Jean Caune a introduit la notion de « vouloir dire » qui marque l'activité de parole d'une intention de signifier : « L'expression du corps, et plus généralement l'expression, doivent trouver leurs significations à travers les choses visées. *Mouvoir le corps, le laisser s'exprimer, c'est pour le sujet le mettre en situation de répondre aux impulsions et sollicitations qui s'exercent sur lui à travers une intentionnalité.* »⁴⁷² L'intentionnalité est une condition majeure dans l'expression du corps. Le corps se meut pour s'ajuster à une situation particulière ; l'intentionnalité exprimée à travers le mouvement *inscrit* le sujet dans une situation d'énonciation.

Qu'il soit verbal ou corporel, le langage exerce une influence sur les comportements du destinataire (fonction conative). Il convient alors de distinguer dans l'expression corporelle la manifestation, l'exprimé et le sens. Il nous semble important enfin d'articuler les plans de perception et de formes afin de mieux saisir les intentionnalités des modes d'engagement dans le débat. Il s'agit de tenter de répondre à la question de Jean Caune posée pour les pratiques artistiques d'animation : « *La "prise de parole" est-elle une manifestation d'extériorisation qui a valeur d'indication ou a-t-elle, au-delà de ce qu'elle désigne, valeur d'expression ?* »⁴⁷³ Pour la restitution sur scène avec des formes créatives comme le sketch, des textes joués par les participants ou de la danse improvisée avec un montage photo projeté en arrière-plan, la « prise de parole » désigne un vécu sensible de l'expérience de participation qui a valeur d'expression. Ces modes d'expression désignent et manifestent un *sens de participant*. Ils correspondent également à une intention de relation de signifier l'initiative de participant dans le dispositif.

⁴⁷¹ Ibid, p. 14

⁴⁷² Caune Jean, *Esthétique de l'animation culturelle : pour un autre statut du processus artistique*, Grenoble : Université des langues et lettres, 1981, 322 p, p. 200

⁴⁷³ *Esthétique de l'animation culturelle : pour un autre statut du processus artistique*, Grenoble : Université des langues et lettres, 1981, 322 p, p. 203

En outre, avec ces modes d'expression, le sujet peut être réduit à la dimension expressive de l'engagement corporel : « *Ce qui est en cause n'est pas le dévoilement de la subjectivité dans le mouvement d'expression mais la prétention d'une expressivité exhaustive qui révèle le sujet* »⁴⁷⁴. L'engagement corporel nous intéresse ici pour évaluer les contournements dans les formes imposées aux participants. En effet, Jean Caune précise que des tensions se jouent à ce niveau-là : « *Le corps devient un objet de pratiques dans la formation et l'animation et ces pratiques sont présentées comme des moyens de démocratisation de l'expression et comme des tentatives de contestations de techniques instituées.* »⁴⁷⁵ La dimension expressive est utile pour les structures comme nous l'avons vu à travers les contraintes de créativité. Les dispositifs participatifs des institutions culturelles et territoriales assimilent le sujet participant à une expression parfois utilitaire et démonstrative.

Constatant que le thème de l'expression corporelle s'est banalisé à travers la multiplication d'ateliers de pratiques corporelles, fondés sur l'extériorisation des affects et ce bousculement dans les rôles traditionnels, Jean Caune met en garde contre la croyance selon laquelle l'expression du corps serait prise comme étant naturelle et opposée au langage verbal, qui serait quant à lui dissimulateur et artificiel. Sans entrer dans le détail des fondements théoriques et de l'histoire de ce dualisme dans la pensée occidentale, Jean Caune signale qu'il repose sur deux fausses croyances. La première est que l'expression par le corps se suffit à elle-même pour être signifiante (ce qui exclut la présence et toute influence d'autrui dans le procès de signification). Le constat que nous avons fait en participant à des réunions préalables à la tenue des ateliers citoyens et des *Rencontres-i* est que la question de l'engagement corporel au sein des dispositifs n'est pas étayée. La dimension corporelle est sollicitée mais elle semble se suffire à elle-même pour « remplir » le sens de la participation. Les fondements de la participation ne sont pas posés clairement. La deuxième fausse croyance est que l'expressivité de l'individu permet de faire émerger son « identité ».

Or, dans ces croyances, on s'intéresse à la question de mieux se connaître, d'être en harmonie avec les autres, etc. - et non à la question de l'influence des formes utilisées sur la

⁴⁷⁴ *ibid*, p. 208

⁴⁷⁵ *ibid*, p. 201

participation effective (la créativité, pourquoi ?). L'identité de sujet-participant n'est pas posée à travers ses modalités d'expression ni de ses réponses à l'injonction des structures à s'engager, à être créatif, à être productif, etc. En fait, le processus de signification qui opère un « remplissement » de sens est éludé dans cette croyance autour de « l'éveil ». Il convient donc d'explicitier sur le plan théorique l'articulation entre expressivité et « identité » si l'on souhaite interroger la construction du participant.

d- Modalités de l'expressivité

L'expression seule est insuffisante à démontrer une potentielle appropriation du participant. En effet, le sens exprimé par le sujet n'est pas réductible à la signification de son expression, pas plus que l'expressivité ne suffit à en relever son identité. Il faut en dégager le discours « intentionnel » derrière, notamment quand le « propos » est proféré sur scène : *« Si l'expressivité est un phénomène perçu, soumis au regard et à l'ouïe, elle se donne toujours dans la matérialité d'un discours, dans la réalité concrète d'un processus de signification »*⁴⁷⁶. En empruntant les catégories d'indice et d'expression du philosophe Edmund Husserl, Jean Caune propose d'étudier le processus d'expression pour les pratiques culturelles dans un double procès de signification, et ce, afin de permettre d'inclure autrui, pour une situation communicationnelle : *« Le premier doit examiner comment se manifeste l'extériorisation ; il doit décrire les éléments sensibles qui témoignent d'une volonté d'expression ; enfin, il doit rechercher les intentions qui s'expriment. Le deuxième, quant à lui, recherche le sens de cette intention de signification ; rappelons que ce deuxième procès de signification ne doit pas forcément recevoir une réponse pour légitimer l'expression. »*⁴⁷⁷ L'examen du phénomène expressif doit être procédé en distinguant l'extériorisation (le fait d'exprimer) de l'exprimé (la chose) afin de montrer l'intersubjectivité et faire ressortir les intentions et les projets derrière les discours.

⁴⁷⁶ Caune Jean, *Esthétique de l'animation culturelle : pour un autre statut du processus artistique*, Grenoble : Université des langues et lettres, 1981, 322 p, p. 208

⁴⁷⁷ Caune Jean, *Esthétique de l'animation culturelle : pour un autre statut du processus artistique*, Grenoble : Université des langues et lettres, 1981, 322 p, p. 210

L'expression et l'indice ne sont pas équivalents puisqu'ils correspondent à deux actes différents : l'intention et la signification. La signification s'actualise dans une intersubjectivité : l'expression « *renvoie à d'autres expressions à travers lesquelles s'ébauche la compréhension – l'acte qui accomplit le remplissement de sens* »⁴⁷⁸. En somme, l'extériorisation est un « acte de viser » manifestant en son sein une intention de signifier quelque chose. En effet, l'extériorisation signifie une volonté de faire exister. L'extériorisation peut correspondre à une intention de mise en relation avec un objet, mais sans nécessairement réaliser la relation. Ainsi, la relation à l'objet se produit dans un acte sensiblement différent : il s'agit d'une désignation de l'objet, qui est en revanche indissociable de l'acte d'expression. La désignation établit un lien avec l'objet. L'acte d'expression ne requiert pas forcément un entendement pour exister : il peut ne pas être compris et être juste visé pour lui-même, comme c'est le cas de nombreux gestes artistiques. Pour être saisi en revanche, il faut un acte de signification dans la réception. Il y a un « remplissement » de sens qui achève l'extériorisation, et où la forme joue un rôle important selon Jean Caune : « *La notion de forme associe une donnée sensible – distincte, en tant qu'événement, de ce qui l'entoure – et une production de sens ; la forme permet donc le passage de la présence expressive à l'entendement* »⁴⁷⁹.

Ces explications éclairent la notion de forme avec l'idée que les fonctions communicationnelles de la forme diffèrent selon les dirigeants des structures, les concepteurs/animateurs des dispositifs et les participants. En effet, ces actes nous permettent de dire que l'acte d'extérioriser a été prépondérant dans la restitution du groupe que nous avons suivi, avec peu d'anticipation sur le « remplissement de sens » possible de l'assemblée des élus, responsables, experts et publics. La forme choisie manifeste un méta-discours sur le dispositif participatif. En effet, en réalisant un sketch reproduisant une confrontation où les participants ne sont pas d'accord sur les tarifs de l'eau et sur l'opacité des réseaux de distribution et une performance avec les matériaux récoltés pendant l'élaboration de leur « circuit-court », c'est-à-dire avec des légumes et des activités proposées par les membres du groupe, les participants insistent sur le sens de l'importance de leurs usages par rapport aux consignes et aux usages idéaux des structures.

⁴⁷⁸ Ibid, p. 208

⁴⁷⁹ Ibid, p. 211

La mise à distance des participants de la participation nous sert d'indicateur sur l'engagement dans l'activité. Les participants sont plus ici attachés à suivre leur propre conception de la créativité, à ne pas suivre les règles imposées de créativité, ainsi qu'à exprimer leur point de vue sur les usages plutôt qu'à reprendre les usages prescrits par les structures à travers les spécialistes qui émettent leurs propres conceptions des procédés à suivre : le « bon usage de l'eau », soit par exemple, ne pas créer de réseau secondaire pour l'eau de pluie, ne pas modifier le réseau actuel, etc ; « le bon circuit-court sur le territoire », soit, aller acheter les légumes chez le producteur, cultiver dans les jardins partagés en ville, définir des traversées urbaines en dehors des chemins déjà tracés, etc.

Des modalités d'expression ont pu se dégager à partir de nos observations des ateliers et de la restitution scénique. Elles nous ont aidée à différencier les intentions des responsables et des participants. Pour les responsables : le « faire apparaître », le « représenter », le « montrer », le « faire faire », le « faire dire », le « rendre visible », « le rendre nouveau », « le rendre efficace », « le rendre accrocheur », le « faire collaboratif », le « rendre acceptable », etc. Pour les participants : le « prendre part », le « vouloir dire », le « faire savoir », le « faire entendre », le « faire savoir », le « faire ensemble », « le dire collectivement », « le mettre en scène », etc. Ces catégories de l'action sont inspirées des « parcours de reconnaissance » de Paul Ricoeur⁴⁸⁰ : « pouvoir dire », « je peux faire », « pouvoir raconter et se raconter », « l'imputabilité ». Ces catégories permettent d'établir une correspondance entre les formes d'expression observées et les intentions livrées au cours des retours d'expérience.

En premier lieu, le choix de la forme à donner à l'expression fournit des informations sur la manière dont le participant se positionne par rapport à un répertoire de formes disponibles dans le dispositif, qui renvoient aux objectifs des responsables : valides, valables, obsolètes, innovantes, acceptables, inacceptables, risquées, communes, appréciées, incomprises, définitives, etc. En second lieu, ces catégories nous ont permis de guider nos entretiens de retours d'expérience et de mieux renseigner les intentions des participants concernant les règles implicites de participation. Ces catégories sont des indicateurs de l'engagement mais ne le définissent pas entièrement. En effet, nous avons effectué une analyse de contenu des récurrences de termes et de champs lexicaux de l'activité de

⁴⁸⁰ Ricoeur Paul, *Parcours de la reconnaissance : trois études*, Paris : Stock, 2004, 386 p, pp. 149-177

participation ressortis dans les discours des dirigeants en public et dans les entretiens. Nous avons établi des indicateurs des capacités d'agir (une catégorisation actancielle du *dire*) à partir d'indices de l'engagement corporel et scénique afin de hiérarchiser et thématiser les réponses des participants pour pouvoir ensuite les intégrer à notre thèse : ce sont les titres données aux séries de verbatim.

e- Modalités communicationnelles

La forme expressive renseigne sur le lieu d'où l'on parle et sur le type de relation entretenue avec la personne à qui l'on s'adresse, c'est-à-dire ce qui concerne la fonction phatique de la parole. Au terme des dispositifs, nous avons repéré que les formes d'engagement dans le débat ont fait déplacer la problématisation sur *le sens d'être participant*. Un sens que nous avons analysé à partir de plusieurs des conditions présentes, et notamment le cadre scénique. Il s'agit de montrer pourquoi la mise en scène de la participation n'est pas réductible à la théâtralisation. En effet, le langage autour de la participation n'est pas le même entre les différents acteurs.

Les entretiens menés ont fait ressortir que chez les organisateurs, la mise en scène relevait plus de la valorisation de la vie institutionnelle, par le biais d'une visibilité accrue de la mobilisation d'acteurs différents. Elle consiste en une mise en scène des usagers-participants. Tandis que chez les participants, la scénarisation relève plus du récit de leur vécu en tant qu'expérience à partager. Il s'agit dans tous les cas d'une manifestation qui est rendue dramatisée, c'est-à-dire recadrée dans un espace socialisé. Notre enquête fait ressortir que l'usager-participant est capable de développer une narration en dehors des règles de la représentation établies. Participer signifie ici le fait de communiquer sous un mode expressif sous une dramatisation des usages sur le territoire de manière illustrée et affectivement engagée. La participation est envisagée sous l'utilisation de modes expressifs comme instruments de mise en relation au sein de l'institution. En l'occurrence, pour nous il s'agit de modes d'engagement dramatisés et non d'unités dramatiques comme pour l'institution culturelle.

C'est notamment en faisant la distinction entre « structure » et « dispositif » que le philosophe Jean-François Lyotard propose une entrée pour saisir les processus et les transformations au lieu d'unités sémiologiques : « *Ce groupe de transformations est un dispositif. En l'appelant structure, non seulement on lui donne un statut de consistance opératoire et de durée qu'il n'a sûrement pas, mais on le connote en théorie de la connaissance, c'est-à-dire qu'on élimine sa fonction libidinale.* »⁴⁸¹ Afin de qualifier le dispositif scénique, nous n'avons pas trouvé nécessaire de reprendre les analyses du philosophe Michel Foucault, même si son héritage influence les travaux actuels sur le dispositif. Si le philosophe a établi une critique des dispositifs comme moyens de surveillance et de contrôle, il a d'abord forgé une théorie générale de la connaissance scientifique et, pour ce faire, s'est appuyé sur une approche en termes structurels. Les processus d'appropriation sont quelque peu mis de côté dans la conception du dispositif de surveillance et de contrôle. Il s'agit de modes de gestion du social plus que de modes d'appropriation des conditions, multiples, singulières et contraignantes.

Au sein des dispositifs, nous ne souhaitons pas partir d'un rapport de désignation (connaissance) de la relation entre le mot et la chose, comme classer les individus dans des catégories ou les rattacher à une identité ou à un lien de parenté. C'est pourquoi nous avons choisi de ne pas classer nos catégorisations des modalités de la participation par ordre de grandeur, et qu'elles sont définies pour mettre en évidence les différents sens émergés des pratiques des dispositifs. Par exemple, en objectivant les récurrences autour de la gestion des consignes, nous montrons qu'il y a une recherche de la reconnaissance pour les participants. Nous verrons dans la partie suivante que la recherche de reconnaissance a été justifiée par les participants du point de vue de l'engagement corporel scénarisé sur la scène.

C'est dans ce qui relève plutôt de niveaux de sens, définis à partir du principe de « présupposition réciproque » ou « d'interdépendance » entre deux types de formes - une forme de contenu, ici la forme scénique qui est un métadiscours, et une forme d'expression qui est l'activité dramaturgique ou la scénarisation - que l'engagement scénique peut être relevé. Nous allons y revenir. Le dispositif n'est pas réduit à la « forme du contenu », « *c'est-à-dire à la seule visibilité au détriment des énoncés* »⁴⁸², précise Ivanne Rialland, chercheuse

⁴⁸¹ Lyotard Jean-François, *Des dispositifs pulsionnels*, Paris : Christian Bourgois Editeur, 1980, 308 p., p. 181

⁴⁸² Rialland Ivanne, « Le dispositif à l'œuvre », *Acta fabula*, vol. 10, n°1, Essais critiques, janvier 2009, <http://fabula.org/revue/document4776.php>, consulté le 24 juillet 2014

en littérature travaillant sur le concept de dispositif en art. Au sein d'un groupe de recherche toulousain, la « critique des dispositifs »⁴⁸³ se propose de montrer l'imbrication entre la technique, le caractère expressif du sujet et l'aspect moral, en partant de l'analyse de l'énonciation dans les dispositifs. La « critique des dispositifs » se fonde sur la recherche de mise en relation entre « forme(s) de contenu » et « forme(s) d'expression », afin de ne pas faire comme si le dispositif était un espace clos sur lui-même qui obéit à des règles, mais pas au droit par exemple. Sur le plan de la conception, il nous importe davantage de décrire les conditions d'une expression créative dans la participation pour mettre en évidence les « conditions de la dicibilité, de l'exprimabilité et de la visibilité ? »⁴⁸⁴, pour reprendre le propos de la philosophe américaine Judith Butler.

Au sein de la « critique des dispositifs », le chercheur Bernard Vouilloux, qui travaille sur les rapports entre le verbal et le visuel dans les dispositifs artistiques notamment, explique que le dispositif est à concevoir en termes de « flux énergétiques » dans une configuration de niveaux, qui n'appartiennent pas à une structure fixe. Ce sont les « échanges dans les deux sens entre énoncés et visibilité, mais des échanges qui (...) ne sont pas justiciables du modèle linguistique »⁴⁸⁵. Nous pouvons saisir les formes dans leur multiplicité sans y voir une structure constitutive de l'expression qui gouvernerait par antécédence, comme dans un système⁴⁸⁶. Ainsi, suivant le chercheur « chaque forme de contenu développe des expressions autonomes, chaque forme d'expression possède ses

⁴⁸³ « Élaboré dans le contexte du débat philosophique post-structuraliste français des années 60-70, grâce aux contributions de Michel Foucault et de Gilles Deleuze, notamment, le concept de dispositif a interpellé un groupe de chercheurs du laboratoire Ila-creatis de l'Université de Toulouse (Marie-Thérèse Mathet, Stéphane Lojkine, Philippe Ortel, Arnaud Rykner) qui l'a appliqué à l'analyse d'objets littéraires hybrides associant du discursif et du non-discursif, du sémiotique et du non-sémiotique, pour mettre en valeur, et en pratique, la dimension poétique, créatrice, du dispositif comme « matrice d'interactions potentielles », notamment dans le domaine des arts visuels et du spectacle vivant.

Ce courant a été labellisé par Bernard Vouilloux, dans la revue *Critique*, comme « l'École de Toulouse ». L'utilisation du concept de dispositif est, selon les fondateurs de ce mouvement, susceptible de renouveler l'approche traditionnelle des productions artistiques et littéraires, et notamment celle des arts du récit, dans la mesure où il offre la possibilité de croiser naturellement les arts de l'écrit, les arts de l'image, la communication et la sociologie. Le dispositif artistique est en effet un réseau de moyens hétérogènes agencés de façon à produire, dans un espace temps donné, des effets de sens sur le récepteur. Il permet de mettre en évidence les limites du discursif et la prégnance de la logique visuelle. », disponible sur <http://criso.univ-tlse2.fr/accueil-criso/un-concept-cle-br-les-dispositifs/>, consulté le 24 juillet 2014

⁴⁸⁴ Butler Judith, *Humain, inhumain : le travail critique des normes*, traduction de l'américain par Vidal Jérôme et Vivier Christine, Paris : Éd. Amsterdam, 2005, 154 p., p. 112

⁴⁸⁵ Vouilloux Bernard, « La critique des dispositifs », *Critique*, 2007/3 n° 718, p. 152-168, p. 163

⁴⁸⁶ Morin Edgar, *La méthode. Tome I, La nature de la nature*, Paris : Éd. du Seuil, 1981, 399 p

propres contenus. »⁴⁸⁷ Le dispositif scénique advient ici au contact physique des participants, il capte et canalise l'énergie pour la redistribuer, conçoit le philosophe Jean-François Lyotard : « *Le dispositif est l'organisation de branchement, canalisant, régulant l'arrivée et la dépense d'énergie, en toutes régions* »⁴⁸⁸.

Dans cette orientation, Bernard Vouilloux met l'accent sur la circulation des forces d'intention, pour montrer que le dispositif n'est pas seulement un support visuel : « *Le dispositif n'a pas la pureté des structures : sa forme n'est jamais que la disposition spatialement et temporellement déterminée au sein de laquelle s'équilibrent et se stabilisent les flux (les forces) qu'il traite. Un dispositif coupé des flux de forces qui le traversent n'est plus que l'ombre d'un dispositif : une structure réifiée.* »⁴⁸⁹ Le chercheur nous permet de poser les questions essentielles pour le dispositif dans une approche esthétique et anthropologique de la communication : « *C'est dire que si la structure répond à la question "comment ça fonctionne ?", le dispositif fait droit à la question "à quoi ça sert ?" : si la structure permet de localiser tel élément (où c'est ?), le dispositif, "barrage" ou "écluse" sur un flux, nous informe sur sa provenance (d'où ça vient ?) et sur sa destination (où ça va ?)* »⁴⁹⁰. La conception du chercheur nous permet de ne pas réduire le dispositif à une structure et de l'envisager en termes de processus pour mieux qualifier les interventions sur le dispositif des acteurs.

Mais si faire l'économie libidinale de la scène comme le proposent ces auteurs permet de rendre compte des aspects « non sémantisables » ou « informels », il n'en demeure pas moins qu'elle appartient encore à l'ordre des visibilitées si l'on n'intègre pas les énoncés. Dans ce cas, la scène sans les énoncés des participants ne consiste qu'en une forme d'expression. Nous prenons appui sur la théorie glossématique⁴⁹¹ du linguiste sémioticien Louis Hjelmslev afin d'analyser les plans de l'expression et du contenu des engagements, et au sein de chacun, la substance et la forme. Cette grille nous permet de ne pas considérer que l'expression soit réductible à sa forme. La fonction stratégique dominante du débat nécessite en effet d'être qualifiée depuis les énoncés. Sur le plan du contenu, la substance

⁴⁸⁷ Vouilloux Bernard, op. cit., p. 163-164

⁴⁸⁸ Lyotard Jean-François, *Des dispositifs pulsionnels*, Paris : Christian Bourgois Editeur, 1980, 308 p, p. 133

⁴⁸⁹ Vouilloux Bernard, op. cit., p. 157

⁴⁹⁰ Vouilloux Bernard, op. cit., p. 157

⁴⁹¹ « Glossématique », in Ducrot Oswald, Schaeffer Jean-Marie, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris : éd. du Seuil, 1999, 817 p, pp. 42-48

correspond aux énoncés des participants. La forme correspond au métadiscours qu'ils produisent sur les thèmes de « circuit-court » et de « l'eau ».

Ainsi, le métadiscours sur le « circuit-court » se caractérise par une performance qui interroge le chemin parcouru, à la fois sur le territoire comme c'était demandé, et par le raisonnement suivi pour définir ce concept. Le métadiscours sur « l'eau » correspond à un sketch présenté sur scène par les participants reprenant des discussions du quotidien entre amis ou conjoints, sur la consommation de l'eau par exemple, pour souligner que des supports institutionnels comme la facture d'eau sont relativement complexes à décrypter. Le discours est donc un discours sur le discours : il ne concerne pas les usages de l'eau des particuliers mais l'incompréhension des concepts et des éléments de langage employés par les institutions et les acteurs professionnels pour désigner les usages des administrés. Ce langage est alors lui-même considéré comme une métalangue choisi pour porter un message sur la distance symbolique et affective entre les usagers et les collectivités culturelles et territoriales

La notion de dispositif enrichie par les catégories du linguiste Louis Hjelmslev nous permet de voir comment penser la connexion entre les hétérogénéités des choix formels et sémantiques, du plan de contenu et de celui d'expression, sous un ensemble de contraintes, de conditions et de pratiques qui caractérisent la situation de l'engagement corporel et scénique des dispositifs. La production scénique est notre principale source d'indices de visibilité de la présence tandis que les énoncés nous permettent de faire l'analyse des stratégies de production d'éléments scéniques et des tactiques d'appropriation de ces éléments. Nous nous penchons à présent sur la théâtralité des participants sous cette mise en scène.

3- Théâtralité : geste en « scène »

a- La kinésique et la proxémique

Si les conditions de la participation renvoient à une pratique spécifique du corps et de l'espace, il n'est pas pour autant approprié de parler d'écriture du corps dans l'espace qui demeure trop associée à une approche sémiotique corps/espace, peu maniable dans l'analyse des mises en scène en ce qu'elle repose « *essentiellement sur des systèmes de signes reconnaissables* »⁴⁹². Il n'est pas non plus à propos de parler de langage corporel. En effet, si la kinésique a pu développer une lexicalisation du langage corporel (kinème, kinomorphème), elle appartient à l'analyse structurale du langage, la question des unités de base et de leur articulation, avec pour postulat une subordination ontologique du corps à la langue verbale.

Une rhétorique du corps exclut toute l'intentionnalité structurante et fige les unités dans une externalité sémantique selon la chercheuse en théâtre Sophie Herr : « *La kinésique arrive inévitablement au parallèle entre gestualité et langage phonétique mais sous l'entière domination du modèle linguistique. (...) Le modèle linguistique semble en effet inapproprié à la nature même du geste, puisqu'il néglige le caractère intentionnel de celui-ci, le réduisant à la somme des mouvements d'un corps considéré par leur extériorité réciproque, c'est-à-dire comme succession de réponses mécaniques.* »⁴⁹³ Ce constat montre qu'il y a dans l'analyse théâtrale également un primat pour le langage verbal. Le geste est subordonné à la langue.

Une théorie du corps en tant que système de signes « naturels » n'est pas non plus à propos. Une sémiotique du corps n'est pas tenable sur le plan théorique. Les observations d'Edward T. Hall à partir de la proxémique inscrivent l'engagement corporel en composante communicationnelle, par la dimension audio-visuelle dans l'espace de mouvements parfois imperceptibles. L'espace interpersonnel est une dimension de la culture par lequel les individus signifient spatialement leur position hiérarchique. La proxémique s'intéresse aux multiples aspects de l'organisation de l'espace en insistant sur l'influence conséquente de l'espace dans les interactions.

L'engagement corporel est corrélé avec la formation d'un point de vue sur une question. Nous avons préféré envisager un « cadre » de la participation en suivant la théorie

⁴⁹² Pavis Patrice, *L'analyse des spectacle*, Paris : Armand Colin, 2012, 432 p., p. 352

⁴⁹³ Herr Sophie, *Geste de la voix et théâtre du corps. Corps et expérimentations vocales à la croisée des pratiques artistiques du XX^e siècle à nos jours*, L'Harmattan : Paris, 2009, 140 p., p. 65-66

des *espaces potentiels* d'Emmanuel Belin qui dépasse la notion de cadre d'un simple « décor ». Pour ce faire, nous insistons sur le caractère politique de « l'acte de disposition » d'une scène à la proxémique, suivant Emmanuel Belin : « *Un "déterminisme architectural", ce qui revient à dissocier radicalement le moment de mise en place du dispositif et celui de la déambulation en son sein ; on entérine ainsi la distribution inégalitaire des ressources de disposition. Or il se fait qu'ainsi appréhendée, la notion d'organisation de l'espace ne fonctionne pas (...) la surdétermination des parcours possibles entraîne une visibilité excessive du dispositif, laquelle rend impossible son investissement comme espace ludique* ». ⁴⁹⁴ Les retours d'expérience des participants nous permettent de dire que l'engagement corporel concerne une intégration des conditions de la participation et non une libération de soi par le mouvement. Les intentions des participants que nous avons suivis n'étaient pas de remplacer le langage verbal mais de l'enrichir par le mouvement et l'expression théâtrale.

b- La performativité scénique

Nous nous inspirons de la typologie de Patrice Pavis ci-dessous qui différencie les études théâtrales et les *performance studies* dans son travail de catégorisation de la performance et du théâtre contemporain. Nous avons ainsi établi nos catégories de la participation à travers les catégories du chercheur pour les études théâtrales et pour les études de la performance. C'est ainsi que nous avons dissocié les valeurs de la participation des acteurs professionnels et de celles des participants. Notre recherche prend appui sur les catégories d'« esthétique », de « représentation », de « discours », d'« acteurs » pour qualifier les pratiques des responsables des dispositifs participatifs. Notre observation participante se fonde sur les processus de l'« anthropologie », de l'« intensification », de la « présence », du « corps », de la « performance » pour indiquer des niveaux de l'engagement des participants. Les catégories de « mise en scène » et de « production » ont été différenciées au travers des objectifs des responsables et des participants. Dans une

⁴⁹⁴ Belin Emmanuel, *Une sociologie des espaces potentiels. Logique dispositive et expérience ordinaire*. Bruxelles : Editions De Boeck, 2002, 291 p., p. 115-116

orientation anthropologique, nous avons identifié des indices de la théâtralité. Ces indices ont ensuite été validés à l'analyse de contenu.

Tableau n°2. Théâtre et performance : les grandes oppositions de Patrice Pavis⁴⁹⁵

Etudes théâtrales	Performance Studies
Esthétique	Anthropologie
Produit	Processus
Représentation	Présentation
Mimésis	Intensification
Absence	Présence
Discours et texte	Corps
Acteur	Performer
Personnage	Persona
Simulateur	Stimulateur
Mise en scène	Production
Modernisme	Postmodernisme

Nous ne travaillons pas sur le langage théâtral qui nécessite de différencier texte dramatique et écriture scénique. Mais nous appliquons ces catégories pour l'analyse de l'énonciation scénique. En effet, il ne s'agit pas de faire l'analyse de la mise en scène au sens artistique, mais d'analyser la scénarisation en tant que processus politique qui vise la construction d'une parole de participant plus visible. Les entrées proposées par le chercheur nous sont utiles pour faire l'analyse de ces processus en intégrant la dimension relationnelle avec les concepteurs, les participants et la salle. L'analyse du cadre scénique se réalise dans une économie des déplacements : multidisciplinarité, culturalité, corporalité, figures identitaires, critique de la globalisation, théâtralisation, etc. La notion de cadre scénique implique de faire une économie de la circulation des « flux », une circulation du regard et une circulation du corps, distinguable de la scénographie qui est déjà l'écriture d'un récit.

⁴⁹⁵ Pavis Patrice, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris : A. Colin, 2014, 293 p., p. 175

Plaçons-nous à présent du côté des processus à l'œuvre dans le dispositif scénique afin de lire la participation en étant à la recherche du performatif, sous une articulation de la scène et du social. Nous prenons appui sur les expériences des études performatives afin de concevoir un cadre participatif dramaturgique pour les situations de discussions publiques, dont les études américaines ont déjà permis de fournir une réflexion pour une démarche de participation, notamment avec le théoricien Richard Schechner : « *La participation permet de tenter d'humaniser les relations entre les interprètes et les spectateurs. Ce processus transcende de loin ce qui a lieu dans un théâtre. Mais il n'y a pas de meilleur laboratoire pour tenter de nouvelles formes d'échange que le microcosme intense qu'est l'espace d'un théâtre.* »⁴⁹⁶ Est-il alors possible d'entendre par participatif la dynamique d'être acteur/spectateur de projet ? Nous mobilisons la conception théâtrale pour qualifier les conditions qui structurent le cadre de participation. Le théâtral c'est la situation où un événement « *se détache subitement de son contexte* ».⁴⁹⁷

Dans la conception du théâtre de l'expérience d'Esa Kirkkopelto, la manière de se présenter au monde fait apparaître une scène : « *Dans le théâtre de l'expérience, la mise en suspens du monde environnant et de tous ses objets pratiques ajoute quelque chose de spécifique à l'action présentée : sa manière d'être au monde. L'exclusion théâtrale du monde rend présente cette "manière". Cette structure dynamique, sur quoi l'évidence du théâtre est fondée, cette capacité de faire apparaître le monde, est ici appelée la scène. (...) Sur scène apparaît un morceau ou une citation du monde. Par là, on voit que le mode d'être de la scène est toujours déjà compris de manière transcendantale : lorsque quelque chose fonctionne comme scène, il y a une mise en avant qui permet une apparition théâtrale, c'est-à-dire scénique* ».⁴⁹⁸ La scène constitue ainsi un mode de désignation.

La mise en scène de l'expérience montre qu'il y a un lieu où il faut regarder et penser, en mettant en suspens certaines choses et en sélectionnant d'autres. Le cadre scénique est ainsi défini comme un lieu de l'apparition, et non comme un lieu de la répétition, un lieu pour l'interrogation des places. En suivant les groupes, nous avons ainsi saisi l'émergence et

⁴⁹⁶ Schechner Richard, *Performance : expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Montreuil-sous-Bois : Éd. Théâtrales, 2008, 533 p., p. 212

⁴⁹⁷ Kirkkopelto Esa, « La question de la scène », in Michel Deguy, Thomas Dommange, Nicolas Doutey et al., *Philosophie de la scène*, Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2010, 152 p., p. 118

⁴⁹⁸ Ibid, p. 122-123

l'inattendu, ce qui est advenu sans être attendu et qui a provoqué des bouleversements dans les modalités d'action prévues par les concepteurs. Ainsi, proposer une performance sur scène était inattendu pour les responsables. Nous nous appuyons sur la conception d'Esa Kirkkopelto pour préciser qu'un événement devient « spectaculaire » lorsqu'il est visé dans une perspective inhabituelle ou que ses traits sont accentués. La forme spectaculaire demande à être cadrée pour être saisie, c'est pourquoi nous traitons de « mise en scène » pour montrer qu'il y a des conditions de l'ordre de la visibilité et de la scénarisation : « *L'objet théâtral n'est pas le monde "en tant que tel", mais il consiste dans une certaine manière de rencontrer et de percevoir le monde, de montrer le monde.* »⁴⁹⁹ Ce type de théâtralité, qui « *constitue une disposition de notre expérience, un de ses modes a priori, un mode de la pré-compréhension à travers laquelle nous rencontrons les choses dans le monde* », est remise en contexte avec les entretiens. La performativité de la scène se définit dans ce qu'être sur scène c'est faire apparaître une scène : « *cette ouverture a bien eu lieu : être sur scène, c'est simultanément être en tant que scène. Lorsqu'une chose apparaît théâtralement, elle ouvre ou dégage une scène pour elle-même. Le geste scénique ouvre la dimension de son apparaître.* »⁵⁰⁰ Etre sur scène pour des participants ne fait pas apparaître la même « scène » pour les participants et pour les concepteurs : une scène de visibilité et une scène de reconnaissance comme nous le confirmerons dans la dernière partie. La scène présente l'avantage de disposer d'un cadre de saisi de l'événement, c'est-à-dire de mettre en évidence ce qui est réalisé pour être montré et ce qui est produit pour être valorisé matériellement. La scène sert de lieu pour saisir le monde qui existe pour être montré. L'analyse de la participation s'entend comme la conscience des uns et des autres à mettre en scène des intérêts, que nous nous qualifions de « divergents ».

c- Le sens du gestuel

L'engagement se comprend sur plusieurs plans. Nous avons exploré le plan corporel ainsi que le plan scénique. Il s'agit de compléter par le geste de participer, du point de vue

⁴⁹⁹ Ibid, p. 120

⁵⁰⁰ Kirkkopelto Esa, « La question de la scène », in Michel Deguy, Thomas Dommange, Nicolas Doutey et al., *Philosophie de la scène*, Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2010, 152 p, p. 124

des concepteurs/animateurs et des participants. Faire s'engager les participants constitue une énigme pour les concepteurs de dispositifs participatifs. Les efforts pour poursuivre des rendez-vous sur trois mois environ n'ont pas réussi à fidéliser tous les participants. Les participants devaient se retrouver en atelier une fois par mois pour préparer avec les responsables la discussion publique officielle :

« J'aurais pensé que, justement, l'engagement sur deux ateliers préparatoires faisait que les gens s'engageaient sur le troisième. Ce qui finalement n'a pas été le cas, sauf pour ceux qui présentaient les choses. Donc, comme quoi la question de l'engagement, elle est vachement compliquée... Demander à des gens de s'engager, c'est énorme quoi. »⁵⁰¹

Organiser des rencontres ponctuelles avec les mêmes usagers ne garantit pas une implication plus importante. Assister aux ateliers publics est déjà un effort pour certains. Alors quand il s'agit de venir plusieurs fois et de faire une restitution des échanges, entre un tiers et la moitié ne reviennent pas. Parler en public et sur scène, faire un sketch et une performance, est un choix des participants, alors que les concepteurs/animateurs demandaient de faire une restitution orale.

Le philosophe Michel Guérin a exploré la notion de *geste* : il peut être compris comme une langue (le gestuel), une métalangue (un dit sur la chose), mais aussi comme un témoignage qui atteste l'engagement et la présence. Le geste indique une prise de position dans un espace. Dans l'acception paralinguistique, le geste accompagne la parole : il n'est pas pris comme un langage à lui tout seul comme il peut l'être dans des pratiques sportives (les cas de la boxe et de la danse ont été étudiés depuis cet angle).

Dans la perspective pragmatique, le geste pose un discours. En faisant acte que c'est bien « moi » qui parle et pas « n'importe qui », le geste affirme le statut d'auteur. Il permet de donner un ton au message : *« Le geste renforce, renchérit, concède, retire, supprime et surtout, comme on dit, "met le ton", c'est-à-dire souligne dans la parole, quel que soit son mode, les reliefs de l'expressivité. S'il n'a pas d'incidence directe sur les concepts, il détermine en revanche la valeur à leur accorder, il superpose ainsi à l'information une sorte d'information sur l'information. Il assortit l'énoncé d'une modalité qui influence le sens général. Excitateur ou modérateur, ou les deux tour à tour, le geste flanque la parole d'une*

⁵⁰¹ Entretien réalisé avec la chargée de participation à la collectivité d'agglomération, le 5 juillet 2012

sorte de régulateur psychophysiologique ; il lui offre une plate-forme de rythmes, une scansion susceptible d'accentuer l'intérêt. »⁵⁰².

A travers le gestuel, le participant montre qu'il souhaite particulièrement susciter l'intérêt de l'assemblée. Le participant atteste surtout visuellement sa présence dans un espace. Si le geste ne peut traduire ou interpréter un discours, et encore moins corriger un énoncé, il peut en revanche potentiellement marquer la désapprobation du sujet en exagérant, en insistant ou en appuyant le message. Les participants croient fortement à l'accentuation par le geste et à travers le geste. Ils ont la volonté de toucher les gens. Ils pensent que le geste permet de mieux toucher que la parole verbale.

Toucher les gens / montrer le vécu

« Ça humanise le sujet. Ça structure la pensée. Ça image, ça rend audible, palpable le travail. Palpable par ce 4 pages, visible par les photos, et l'échange, je ne sais pas comment dire, le sketch théâtral, avec Suzanne. Ça apporte des faisceaux de réflexion, c'est un faisceau d'informations. On a une information brute qui est encadrée ou orientée avec d'autres sources d'information de différentes formes, le verbal, le non-verbal. Ça complète ».

*« Et ben ça change. On a fait du collage, on a fait beaucoup de choses différentes peu attendues, et ben je pensais que là-haut, et ben pareil, **on allait étonner notre public** autant que nous avons été étonnés, **en espérant les ravir** autant que moi j'ai été ravie. »*

*« Oui ça a été un critère de participation parce que si on avait tous dû faire un petit discours ça aurait été quand même un peu ennuyeux. Si **ça a amené un peu de vie**, un peu de variété dans la présentation. **C'était moins rigide que la parole simplement**. Ça fait partie de cette liberté dont je te parle. Une liberté d'expression. Si on a fait rire les gens, c'était réussi ! Parce que si c'était des discours... il faut trouver une autre forme ! Parce que si tu veux accrocher les gens maintenant, surtout on est dans une civilisation de l'image, si on fait des discours... **Quand on se met en scène, on joue toujours un rôle**. C'était à la fois de lire mon papier et d'une façon qui était recevable. Quand je dis **recevable**, c'est-à-dire que les gens écoutent, **que ça les touchent**, que ça les fasse rire, qu'ils réagissent ! Rompre avec la monotonie d'un seul mode d'expression,*

⁵⁰² Guérin Michel, *Philosophie du geste*, Paris : Actes Sud, 2011, 141 p, p. 18

comme le langage. »

« J'ai trouvé l'idée originale. Moi, je trouve que c'était **plus intéressant** que chacun s'implique de cette manière **que si on avait été assis en face un diaporama**. Ben d'ailleurs, tu sais quoi, moi je me suis ennuyée chez les autres ! Franchement, je me suis ennuyée parce que finalement, y'a personne qui a fait une mise en scène. **Nous, c'était notre manière de nous exprimer en fait**. On **s'est plus exprimé par le corps en fait**, je trouve que c'est plus intéressant quoi ! C'était très scolaire ce que les autres ont fait, puis finalement, je pense que ça ne correspondait pas à notre groupe. On n'avait pas envie de ça, d'ailleurs, ça s'est vite vu jusqu'au bout. **J'ai plus été touchée**, j'ai trouvé ça **plus intéressant, plus vivant**. Et puis, je trouve que selon les groupes, tu sentais qu'il n'y avait pas la même osmose. **Le corps** ça peut **tout exprimer** pour moi. Ça peut véhiculer tellement d'idées effectivement, là on est dans le sensible effectivement. Tu peux arriver à véhiculer tellement de choses par le visage, par le corps. Souvent **je trouve que ça peut être beaucoup plus fort que des mots**. L'intérêt c'était qu'on **véhicule quelque chose de notre vécu**. Même Josette quand elle a parlé sur le fond de musique transe, je trouvais qu'elle véhiculait quelque chose. Y'avait de quoi s'imaginait tout ! C'est-à-dire que, quand les gens ils nous ont vus danser avec les légumes, ça a forcément interpellé les gens. Après comment ils l'ont interprété, c'est autre chose. Et je pense qu'on a quand même suscité des questions, enfin j'espère. On n'a pas beaucoup parlé nous en fait, on a juste chanté et puis c'est Josette qui a fait son rap ! **Prouver que sans les mots, on pouvait aussi faire comprendre des choses**. Je pense que **c'était beaucoup plus fort qu'on s'exprime avec notre corps que de le raconter**. C'est aussi de prouver aux autres qu'on pouvait très bien **faire autrement**, y'en a certains qui ont choisi la parole pour expliquer ce qu'ils avaient fait, **nous on a choisi les corps**, et **j'espère que le résultat est le même**. **C'est ça l'objectif qu'on puisse faire comprendre aux autres à travers le corps nos idées**. »

« Pour moi c'était un peu le seul moyen justement de **faire ressentir ce vécu, ces moments forts qu'on avait pu vivre**, pour mon cas j'ai découvert plein de choses que je ne connaissais pas. En fait, il n'y avait pas 36 moyens de faire ressortir ça quoi. Je pense qu'il n'y avait **que du jeu de scène pour retracer ce qu'on avait découvert**. Donc c'est intéressant dans la mesure où ça **permet de partager** quelque chose. Et ça permet aussi de produire autre chose que du rendu classique. Ça permet de créer **quelque chose de différent**. Le fait de raconter un peu une histoire, sous la forme qu'on a fait en mélangeant de la musique, des légumes, je pense que c'est ce qui a le plus **marqué les gens** je crois ! On a quand même fait un rendu où **on a voulu faire ressortir**

*beaucoup de choses en un seul truc : on a montré beaucoup de facettes en peu de temps, donc du coup ça n'a peut-être pas été compris par tout le monde et ça a forcément surpris. Dans un sens, si ça permet **d'attirer l'attention**, de **laisser son empreinte** : on aura réussi à **marquer les gens**, peut-être pas comment on le voulait, peut-être en créant l'effet inverse, mais au moins je pense que les gens s'en souviennent. »*

*« **Ce final était justement très participatif** entre nous, qui **nous mettait tous en jeu, en scène**. Les réactions qu'a suscité la représentation à la fin, que ce soit du rejet ou que d'autres s'en soient inspirés plus tard, je trouve que c'est déjà super bien, même si ce n'est pas concret. **C'est une expérience, donc ça ne peut pas vraiment se traduire par du concret**. De toute façon, moi je suis déjà très critique même juste par rapport au langage, entre ce qu'on souhaiterait exprimer et ce qu'on exprime vraiment, par le langage je trouve que ça perd déjà tellement de choses... Ben ça a été complètement un facteur parce que **c'est par nos sens qu'on est participant**, à nos dépendants ou non, mais on est toujours avec ces sens qui font **qu'on vit la chose** je pense. Essayer de le restituer grâce aux sens, **ça peut donner une valeur supplémentaire** à la restitution. Je pense que **la mise en scène**, elle va au-delà de la simple représentation, de l'image qu'on peut avoir en vidéo ou autre et on peut ajouter énormément dans la mise en scène **au niveau de l'émotion**, on **peut exagérer**, et **l'exagération ça rend touchant la chose, qui rend plus humain**. Les vidéos c'est un peu ennuyeux parce que c'est un peu figé à la réalité et ce qu'on vit ce n'est pas forcément réel, on est souvent embarqué aussi par notre imaginaire. Donc remettre ça en scène et puis **ajouter des aberrations, des exagérations**, je pense que c'est quelque chose **qui va toucher** peut-être plus les gens... (...) Et en insistant, en exagérant je pense qu'on peut faire **partager plus ce qu'on a vécu en fait**. »*

Les participants ont relaté leur expérience des ateliers en dansant sur la scène, en chantant, en faisant un sketch et en lisant un poème écrit par l'un des participants. L'engagement corporel et scénique a constitué pour tous les participants un moteur de la participation. La relation à l'institution ici située sur le mode du verbal et du non verbal a permis d'affirmer une place de participant qui reflète l'esprit d'ouverture qu'ils attribuent aux structures culturelles et territoriales. De leur côté, les concepteurs mettent en avant la correspondance de la restitution spectaculaire avec l'envie de faire « vivre une expérience » aux participants. Selon eux, le gestuel permet de témoigner (de manière forte) de l'expérience et des valeurs associées à l'engagement. Sur ce point, participants et

concepteurs/animateurs se rejoignent dans un idéal de la liberté d'expression. En outre, les concepteurs/animateurs ne soutiennent pas ce discours en présence des responsables, comme nous l'avons observé durant les réunions de travail et avec les retours à la fin du dispositif. La perception du gestuel peut être connotée de manière négative dans une opposition entre intelligible et sensible.

Gestuel : faire témoigner les gens

*« Moi je trouve qu'elle **témoigne** vraiment que les gens ont fait une expérience, puisqu'elle le montre plutôt que de le dire. C'est un **témoin plus** fort en ce sens-là. »*

*« C'était une façon de **restituer spontanément des éléments de diversité d'une expérience** d'un groupe, qui avait pour but simplement de montrer et **faire l'éloge de l'hétérogénéité, de la différence et du foisonnement**, sans aucune assurance que ça puisse être compris par d'autres. Donc ça n'a aucune valeur artistique, ça a **simplement valeur de témoignage** de la sincérité de l'engagement des uns et des autres. Quand les choses sont sincères au départ, quand on part sur des échanges qui réussissent à être sincères dans une temporalité aussi courte, avec des publics aussi différents, moi je trouve qu'on a franchi un vrai pas. A mon avis, on tient un fil intéressant : c'est-à-dire **qu'on a plutôt envie d'amener des gens à avoir cette expérience plutôt que de le raconter**, parce que quand on le raconte, c'est décousu. »*

En outre, l'intérêt porté pour le gestuel va souvent avec une conception de l'altérité, ce qui nous renseigne sur le mode d'engagement dans le monde. Avec des mises en mouvement, des déambulations et des parcours, l'altérité est une notion qui se concrétise chez les professionnels de la participation, comme chez cette conceptrice :

*« Et il se passe autre chose dans un groupe **quand on va voir ensemble une expo, un spectacle ou qu'on va faire un atelier de créativité**, et que ce même groupe ça dure une demi-journée ou une journée entière, **les gens se connaissent, se mettent à se connaître, à échanger**, on perçoit différemment les œuvres, on perçoit différemment autrui. »⁵⁰³*

Le philosophe Michel Guérin explique que le geste performe l'altérité en renseignant sur un état dans une situation de communication : *« il renseigne sur ma situation (effort,*

⁵⁰³ Entretien réalisé avec l'organisatrice et chargée de participation du Festival Les Rencontres-I de l'Hexagone, le 7 et le 19 mars 2013

désespoir, assurance, etc.), prépare à terme l'homogénéisation du milieu comme ensemble relationnel »⁵⁰⁴. Dans un échange, il est un indicateur sur les intentions, en fonction de la lisibilité que l'individu a des intentions d'autrui et de l'effet des siennes sur celles d'autrui comme l'explique Maurice Merleau-Ponty : « *La communication ou la compréhension des gestes s'obtient par la réciprocité de mes intentions et des gestes d'autrui, de mes gestes et des intentions lisibles dans la conduite d'autrui. [...] Le geste dont je suis le témoin dessine en pointillé un objet intentionnel.* »⁵⁰⁵

d- Médialité du geste

Dès lors que le geste est mis en avant dans un espace qui n'est pas consacré à cette forme d'expression, il va obtenir une vocation de signifier. Par exemple, c'est ce qu'il se produit quand est proposé un récit plus narratif que scientifique à l'université, et que des ateliers de création y sont ouverts. Le philosophe Jean-François Lyotard prend un exemple très proche de notre objet d'étude pour montrer que l'enjeu institutionnel est le résultat de stratégies de langage, y compris sur la forme, menées dans et hors l'institution. L'auteur prend le cas de la création poétique à l'université, lieu du savoir académique légitimé par l'activité de recherche scientifique, et non artistique : « *est-ce que le jeu d'expérimentation sur la langue (la poétique) a sa place dans une université ? (...) Oui si l'université ouvre des ateliers de création. (...) Autrement dit : oui si les limites de l'ancienne institution sont déplacées. Réciproquement, on dira qu'elles ne se stabilisent qu'autant qu'elles cessent d'être un enjeu* »⁵⁰⁶. Le statut de l'intervenant se modifie : est-il un artiste ou un professeur ? Quelle est la nature du geste ? Des ateliers d'expérimentation peuvent-ils être sanctionnés par un diplôme d'état ?

Le postulat de Michel Guérin est que le geste soulève des enjeux de l'espace relationnel de l'institution en ce qu'il donne à voir un engagement physique dans un lieu particulier : « *le geste fait accéder à un espace relationnel ; mais s'il est relatif, voire*

⁵⁰⁴ Guérin Michel, *Philosophie du geste*, Paris : Actes Sud, 2011, 141 p, p. 20

⁵⁰⁵ Merleau-Ponty Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, 2002, 537 p, p. 215-216

⁵⁰⁶ Lyotard Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris : Éd. de Minuit, 1979, 109 p., p. 35

"physique", c'est sur fond d'une relation à soi et/ou à l'espace qui ne retombe pas elle-même à l'intérieur du système »⁵⁰⁷. Le geste est créateur d'espaces visuel, symbolique et politique. Il crée et inscrit des liens qui sont visibles, il informe sur les pratiques d'expression d'une communauté et sur les limites de l'institution : « *Schème de temps, le geste est générateur d'espace : le milieu étho-ethnique des dispositifs, le monde politique et économique des échanges (...)* »⁵⁰⁸ La notion de geste nous permet de ne pas être dans une vision techniciste, et d'inscrire ces pratiques en renouvellement dans une continuité : connaissance de l'institution, expériences précédentes, formes éprouvées dans d'autres lieux, etc.

En effet, les participants viennent avec des représentations de l'institution, comme nos entretiens l'ont fait ressortir, même chez ceux qui n'avaient jamais franchi les portes de la structure avant le dispositif. Ainsi, la communauté d'agglomération représente un lieu de la citoyenneté et du débat entre institution et usagers. L'institution culturelle représente un lieu d'art, de culture contemporaine et de la liberté d'expression. C'est comme une force de témoigner, une *médialité* qui consiste à « faire acte de », qui fait mettre en tension une situation d'authenticité et une situation d'imposture (prendre une attitude en vue d'une fin, jouer un rôle) : « *On peut contrefaire une attitude, prendre une posture ; on ne peut s'emparer de ce qui commence, voire initie le point de départ et qui se situe en quelque sorte sur le seuil, sur le faite d'un avant pur.* »⁵⁰⁹ Le geste est une production qui permet de concevoir les compétences créatives des participants dans des dispositifs scéniques. En ce qu'il n'a pas été anticipé par tous, qu'il est imprévisible parce qu'il n'est pas composable comme un discours, il peut aider à révéler les dissonances à l'œuvre, et ici une attente d'efficacité et de réussite chez les promoteurs de la participation.

Le geste serait-il une alternative à la dichotomie des moyens et des fins ? « *Si le faire est un moyen en vue d'une fin et l'agir une fin sans moyens, le geste rompt la fausse alternative entre fins et moyens qui paralyse la morale, et présente des moyens qui se soustraient comme tels au règne des moyens sans pour autant devenir des fins (...)* Le geste consiste à exhiber une *médialité*, à rendre visible un moyen comme tel »⁵¹⁰, indique Giorgio

⁵⁰⁷ Guérin Michel, *Philosophie du geste*, Paris : Actes Sud, 2011, 141 p., p. 81

⁵⁰⁸ Ibid, p. 82

⁵⁰⁹ Ibid, p. 101

⁵¹⁰ Agamben Giorgio, « Le geste et la danse », In : Macel Christine, Lavigne Emma, *Danser sa vie. Ecrits sur la danse*. Paris : Editions du Centre Pompidou, 2011, pp. 189-194, p. 189-190

Agamben. L'engagement sur une scène face à un auditoire peut être un lieu de tension des postures, d'attitudes physiques et de positionnement politique sur la participation. Le geste scénique fait pointer la dimension d'apparition. Il recèle une capacité de révélation : « *Par sa manière d'être qui consiste à apparaître, c'est-à-dire à s'exposer aux autres, le geste constitue une certaine ré-action par rapport à son propre avoir-lieu, un jugement ou une décision plus ou moins direct(e) sur notre rapport total au monde, sur le monde. Le geste invite ses témoins, les spectateurs, à faire sur lui un jugement esthétique, éthique et politique.* »⁵¹¹ La notion de geste fait accéder à une compréhension plus fine des enjeux dans le recours à l'engagement corporel sur scène, sous un acte de témoigner. Ainsi, pour les participants et les concepteurs/animateurs, le discours n'est pas réductible à la rhétorique verbale. L'art oratoire dans le débat politique semble relever à certains égards de l'art théâtral. Une réflexion sur le geste comme mise en forme de l'intention est manquante dans le champ de la délibération. Dans l'art oratoire, l'éloquence relève selon Michel Guérin d'un geste forcé, inauthentique, en ce qu'il passe à côté de l'élan de vie dans la parole : « *Un témoignage éloquent est comme un geste forcé, c'est-à-dire très loin de son amorce (et très proche de son embouchure théâtrale).* »⁵¹²

4- Caractéristiques de l'engagement corporel scénique

a- Se confronter aux regards : fonction scopique

La participation des publics au sein de dispositifs culturels est peu éclairée par la médiation issue de l'engagement corporel. Le regard a pour effet de signaler le lien entre des corps, et donc de participer à la prise de conscience d'une dimension collective. Ce regard de témoin agit sur la perception d'être regardé en tant que participant. La médiation

⁵¹¹ Kirkkopelto Esa, « La question de la scène », in Michel Deguy, Thomas Dommange, Nicolas Doutey et al., *Philosophie de la scène*, Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2010, 152 p., p. 121

⁵¹² Guérin Michel, op. cit., p. 101

corporelle est envisagée « *un cadre de compréhension qui suppose des normes et des codes partagés* »⁵¹³, demeure très rarement analysée sous l'angle du regard des participants. Bien souvent, les corps des participants dans les projets culturels ou dans des dispositifs de visite muséale sont intégrés dans la conception comme indices chiffrés de fréquentation, d'occupation des parcours. La présence humaine est ainsi assimilée à une totalisation des corps. L'individu est une cible, une « réponse » à un programme, ce qui exclut toute activité de création de sa part. De l'identité collective émerge par la médiation corporelle, si l'on en croit Jean Caune qui parle d'un espace de vision et de raison partagée construit par la médiation des corps : « *La médiation du corps parce qu'elle délimite un espace de vision et espace de jugement esthétique construit une raison partagée : elle institue une identité collective* »⁵¹⁴. Le chercheur fait un lien entre le corps et la construction d'un espace collectif de sens. Dans une conception incarnée de la visite guidée, Michèle Gellereau pose la médiation des corps du guide en tant qu'instance de projection d'un récit collectif : « *Un lien se crée par la médiation des corps, considérés comme espaces de projection d'un récit collectif qui se construit à plusieurs* »⁵¹⁵. Dans ce cas, le corps est un médium porteur de sens et un signifiant dans le processus de signification éprouvé collectivement. Le récit est entendu comme un collectif d'énonciation et nous retenons que la médiation corporelle agirait sur la perception de se sentir appartenir ou non à un collectif.

En outre, la conception d'une dynamique regardant/regardé, avec des participants sur scène et des responsables, soit sur scène ou soit dans la salle mais les observant, donne un caractère agissant au regard et l'inscrit dans la pratique. Il est la source potentielle d'une réflexivité en action, selon les travaux de la sociologue Christine Detrez : « *Le regard est ainsi à la source de cette intelligence pratique, de l'adaptation aux conditions extérieures, sans que cette observation soit toujours consciente* »⁵¹⁶. Dans une conception d'un espace de confrontation entre regardants et regardés, le théoricien de théâtre Christian Biet envisage la scène comme un « *processus sensible et cognitif d'oscillation générale* ». Ce processus transposé aux situations de discussions publiques, la scène devient un lieu d'échange « où

⁵¹³ Caune Jean, « Tout vient du corps », *Médiations du corps*. In : Caune Jean, Dufrière Bernadette, *Médiations du corps*, Actes du colloque Grenoble, novembre 2000, pp. 7-10, p. 10

⁵¹⁴ Caune Jean, *ibidem*

⁵¹⁵ Gellereau Michèle, « Le récit incarné de la visite guidée ». In : Caune Jean, Dufrière Bernadette, *Médiations du corps*, Actes du colloque Grenoble, novembre 2000, p. 101

⁵¹⁶ Detrez Christine, *La construction sociale du corps*, Paris : Editions du Seuil, 2002, p. 160

*les regardants comme les regardés viennent, chacun leur tour, ou ensemble, interroger dans la séance ce que leurs positions, ce que leur pensée et ce que leurs propositions signifient. »*⁵¹⁷

La construction d'un regard collectif advient selon l'écrivain de théâtre Enzo Cormann. Ce regard collectif institue une assemblée où les visions du monde sont mises en commun. L'auteur a approfondi la question de la scène en tant qu'instance de comparution d'un collectif. L'auteur insiste sur la dimension politique en parlant d'instance de comparution où finalement le jugement peut être exercé dans une sorte d'accord tacite entre les personnes : *« Instance collective d'examen de l'espèce, à l'opposé de la fête grégaire ou fusionnelle, l'assemblée théâtrale, quoiqu'elle offre l'expérience d'un point de vue commun, ne détermine pas une communauté homogène. Car ce point de vue (regard et lieu de regard) commun est travaillé par la fiction sous des jours opposés, voire contradictoires. La communauté à laquelle œuvre l'assemblée théâtrale est donc en perpétuel devenir. Instance de comparution (...), elle ouvre à une vision réciproque de chacun, dans une vue d'ensemble : sensibilisation à la sensibilité d'autrui, par l'entremise du regard collectif. Elle participe en ce sens d'une poétique du politique – d'une poélitique. »*⁵¹⁸ Dans cette orientation, la scène est donc le lieu des jugements et des confrontations. La conception de l'auteur nous permet de montrer des oppositions et des contradictions qui émergent de la scène parce que son caractère agonistique et sa nature agonistique appellent nous semble-t-il à l'analyse des jeux de pouvoir des milieux professionnels qui s'en servent dans leurs pratiques de communication.

Mais qu'il y ait un regard collectif ne signifie pas pour autant une plus grande homogénéité de points de vue au sein de la communauté. Les regards sont divers. Par la présence manifestée, le corps inscrit le sujet dans une collectivité. Il s'agit d'indiquer une position par sa présence. La collectivité, entendue comme la présence de soi, manifeste au sein d'un collectif, devient politique dans la mesure où elle est donnée à voir. Elle indique que le participant fait partie de cette « instance de comparution », c'est-à-dire qu'elle positionne le sujet à une place de témoin ou d'acteur, de juge ou de jugé, à tour de rôle :

⁵¹⁷ Biet Christian, « Le spectateur/les spectateurs », *Théâtre public. Penser le spectateur. n°208*, avril-juin 2013, p. 93

⁵¹⁸ Cormann Enzo, *Ce que seul le théâtre peut dire. Considérations poélitiques*, Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2012, p. 116

« Pour autant que "cette" exposition singularisante qui résulte de l'existence corporelle peut être réitérée sans fin, elle constitue une condition collective, nous caractérisant tous également, ne réinstallant pas seulement le "nous", mais établissant également une structure interchangeable au cœur de la singularité. »⁵¹⁹ Nous avons vérifié par les entretiens de récit d'expérience des participants qui sont montés sur scène pour faire une restitution de leur expérience au sein du dispositif que l'engagement corporel sur scène fait tenir un jugement sur les places et les rôles tenus, non pas seulement dans le dispositif, mais dans un jugement sur un type de « savoir », ce que nous développerons au dernier chapitre.

Pour ce faire, nous avons centré notre analyse sur les représentations à la fois physique et émotionnelle de la restitution. La scénarisation de la participation permet la confrontation de paroles, en mettant en scène une expression polyphonique et polysémique du terme « participatif ». La restitution sur scène matérialise une expérience de vécu collectif de l'institutionnel, à travers des réponses adressées aux **injonctions à être engagé de manière créative, soit engagé corporellement et scéniquement**. L'expérience est ensuite rendue signifiante parce qu'elle fait ressortir un cadre normatif de la participation, qui est paradoxal.

b- Scénariser la présence

Portée en scène, esthétisée, la prise de parole sur scène s'oppose à l'expression depuis l'auditoire parce que la scène permet de faire la re-présentation (la répétition) de l'expérience et d'un vécu qui a été problématisé et qui devient dramatisé. La présence n'opère pas tout à fait dans une instantanéité puisque les interventions en public sont préparées collectivement en amont. La présence requiert des compétences selon le chercheur en sciences de l'information et de la communication Daniel Bounoux : « *l'im-médiat n'est pas de mise dans un espace sémiotique, la nature se rature, l'expression s'éduque, la "présence" s'apprend (les présentateurs du journal télévisé en savent quelque*

⁵¹⁹ Butler Judith, *Le récit de soi*, traduit de l'anglais par Bruno Ambroise et Valérie Aucouturier, Paris : Presses universitaires de France, 2007, 140 p, p. 35

chose). »⁵²⁰ La présence donne des indices de la confiance envers l'institution, comme le fait de vouloir prendre la parole depuis la scène, de rendre compte sous une forme théâtrale, de vouloir faire une narration collective, le manifestent. Ces indices nous permettent de dire que la confiance envers l'assemblée est suffisante pour s'exposer de cette manière. Nous y reviendrons dans notre dernière partie.

Portée sur une scène, entendue comme qui « *implique distance, coupure sémiotique, cadre de la rampe, convergence des regards...* »⁵²¹, la présence devient donc symbolique, sous un régime de l'indiciel, c'est-à-dire « *une manifestation qui touche et qui attache (les signes aux choses, et les hommes entre eux)* »⁵²². La présence est une indication : l'indice d'un récit reliant des hommes au sein d'une collectivité. La dramatisation relie le vécu personnel et l'expérience collective des usages du territoire. Les usages sont actualisés dans la narration : le participant qui prend la parole pour raconter son expérience de l'institution, en montant sur scène, actualise la prise d'une place. La présence est une insistance, c'est une affirmation. Elle participe d'une répétition en ouvrant sur le symbolique. L'engagement corporel sur scène est une autre forme de discours, c'est une affirmation du « jeu » de la participation. C'est l'effet de leur propre présence sur scène que nous avons analysé, et non l'effet sur l'assemblée. Les retours de l'assemblée nous ont servi à cerner les réactions et les positionnements des participants depuis leur intervention sur scène.

Par le fait d'intervenir sur scène par une narration collective, il y a une symbolisation de la relation de l'utilisateur à l'institution territoriale, et du citoyen à l'entité politique. Les participants s'adressent à l'assemblée en se positionnant en tant qu'utilisateurs qui ne viennent plus s'informer mais qui proposent une vision collective d'une présence actuelle et non virtuelle sur le territoire. Représenter et symboliser seraient nécessaires pour Daniel Bougnoux à la mise à distance avec le réel et à son appropriation : « *Représenter, c'est rendre la présence ou le présent disponibles, voire optionnel (...); c'est faire appel à la liberté du sujet, à sa mémoire, à son savoir ou à ses facultés d'interprétation – le contraire de la fascination ou de l'emprise.* »⁵²³ Dans les dispositifs participatifs qui organisent des réunions

⁵²⁰ Bougnoux Daniel, *La crise de la représentation*, Paris : la Découverte, 2006, 183 p, p. 24-25

⁵²¹ Ibid, p. 13

⁵²² Ibid, p. 106

⁵²³ Bougnoux Daniel, *La crise de la représentation*, Paris : la Découverte, 2006, 183 p, p. 169

préparatoires aux débats avec les usagers, il est difficile de parler de participation au sens d'une présence qui vaut pour elle-même.

Si la présence collective sur scène fait représenter et symboliser, elle sert également à montrer que les usagers-participants savent « jouer le jeu » et qu'ils suivent. La participation actualise des conditions de la possibilité de l'expression et de la capacité de l'expression du dispositif. Le chercheur Mathieu Berger montre que les participants des discussions publiques forgent des compétences pour les discussions publiques, pas seulement d'argumentation, mais surtout d'attention : « *Les citoyens qui se font entendre et qui durent dans ces assemblées participatives ne sont pas ceux qui cherchent à discourir, à représenter, à symboliser, à affirmer, mais ceux qui parviennent à suivre et à montrer qu'ils suivent. Ceux qui tiennent des notes, épluchent les procès-verbaux des réunions, mettent en question la continuité ou la cohérence du processus. [...] Ceux qui, en publiant des indices et des formes de preuves sur l'état de la relation, accèdent par un chemin inattendu à un régime d'objectivité* »⁵²⁴ Ce sont des compétences attentionnelles. La participation repose en partie sur jouer le jeu de la représentation institutionnelle. Les participants suivis et interrogés ont en revanche trouvé qu'un cadre encourageant à la créativité était trop scolaire et trop fermé : ils ne le valident pas.

Avec la narration collective sur scène, nous avons vérifié que c'est à partir de cet engagement-là que les participants que nous avons suivis et interrogés ont soulevé les incohérences sur le projet, sur les consignes de participation et sur les réponses que les organisateurs ou directeurs de structure leur ont apportées. La scénarisation de la participation constitue donc un repère auquel ils se réfèrent afin de pointer les incohérences. La scénarisation positionne ainsi les différents acteurs dans le jeu de la participation. Ce qui est représenté de la participation ici consiste à dire ce qu'il y a de commun et de non commun dans la collectivité à l'assemblée. La narration collective indique ce qu'il y a de partageable, et à travers quoi le public peut s'identifier en une « communauté de problème ». Un univers pour partie réel et pour partie construit collectivement : « *Le représenté n'est pas le texte joué*, dit le chercheur en sciences de l'information et de la

⁵²⁴ Berger Mathieu, « Répondre en citoyen ordinaire. Pour une étude ethnopragmatique des engagements profanes », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 15 | 2008, mis en ligne le 01 décembre 2010, consulté le 13 février 2012, <http://traces.revues.org/773>, pp. 191-208, p. 206-207

communication Jean Davallon, *mais l'univers pour partie réel, pour partie construit, auquel renvoie la représentation* »⁵²⁵.

C'est à partir de ces indices que nous opérons une distinction entre la représentation et la participation. La mise en scène de la parole par un *re-présenté* (la relation à l'institutionnel) fait s'instaurer une assemblée. En ayant pris possession du représenté, l'individu peut mieux identifier la place d'où il parle, pour la reconnaître et la situer au sein de l'assemblée. Il ne s'agit pas d'y voir ici une intercession de places, mais une possibilité d'intervention du participant sur le réel des places. Il s'opère un déplacement via la scénarisation selon Enzo Cormann : « *Si quelqu'un représente ici quelqu'un, c'est moins pour parler à sa place, prendre sa défense, ou dupliquer son apparence, que pour lui permettre en prenant l'action à sa charge de porter son regard sur le jeu des possibles* »⁵²⁶. C'est une manière de regarder et une manière de placer et de se placer.

A ce titre, la prise de parole en public sur scène est performative : elle institue la position de membre d'une assemblée. En effet, la réalité n'est actualisée que dans la présence, réelle ou supposée, d'un public de spectateurs. C'est l'assemblée, en tant qu'elle actualise la rencontre entre un *dit* et un *entendre*, que la scène est constituée. La scène, en « médiatant » cette présence pour un auditoire, vient fabriquer du commun selon le chercheur en théâtre Denis Guénoun : « *La scène n'est pas un espace d'exposition d'un comportement devant un observateur singulier. Elle veut du collectif, du commun, de la venue-à-être-en-commun de spectateurs se constituant en assemblée, en public.* »⁵²⁷ L'expression « en assemblée » rejoint la notion d'exposer que nous avons définie au début, de production d'*en commun*. La scénarisation fait ressortir la dimension collective dans le processus de production d'une narration sur les usages du territoire et éprouve l'espace de parole autorisé dans les institutions publiques ainsi que l'espace d'appropriation des usagers.

⁵²⁵ Davallon Jean, « Reflexions sur la notion de médiation muséale ». In Elisabeth Caillet, *L'art contemporain et son exposition*, Paris : L'Harmattan, 2002, pp. 39-48, p. 44

⁵²⁶ Cormann Enzo, *Ce que seul le théâtre peut dire. Considérations poétiques*, Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2012, p. 93

⁵²⁷ Guénoun Denis, « Qu'est-ce qu'une scène ? », in Michel Deguy, Thomas Dommange, Nicolas Doutey et al., Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2010, 152 p., p. 13

c- Exposer le poste de débattant

La différence entre le théâtre et l'atelier de débat public est que le dialogue oral avec la salle est permis et qu'il peut s'y engager un échange verbal instantané. En devenant scénarisée, la prise de parole va signifier des conditions de mise en visibilité de propositions au sein d'une assemblée. C'est comme une assemblée du drame citoyen : « *La représentation pourrait en effet être vue comme, non pas mise en scène mais mise en assemblée du drame, au sens où l'on parle d'une mise en débat.* »⁵²⁸ L'expression « mise en assemblée » renvoie à l'exposition des places de chacun qui fait accéder à la dimension collective de l'activité. Lorsqu'ils viennent pour débattre dans un lieu public, les participants doivent composer avec la dialectique regard singulier-regard collectif pour négocier leur place de participant. Quand il s'agit de prendre la parole, c'est là que s'exprime véritablement une tension entre ce qui est donné à voir et à entendre.

L'exposition de soi donne l'occupation d'une position, en inscrivant physiquement la frontière entre le soi et les autres. Les individus souhaitant prendre la parole depuis l'assemblée dans les discussions publiques et les ateliers citoyens n'osent pas élever le son de la voix, montrent une gêne avec le micro, hésitent à se lever, s'adressent avec difficulté à l'ensemble de l'assemblée, etc. Depuis l'assemblée, l'individu doit composer entre le statut de membre de l'assemblée et celui d'entité individuelle. Il est une parole singulière dans un espace où se joue la question de sa représentativité dans un collectif. Le passage sur scène fait alterner entre regardant et regardé, la place de participant advient.

La conception d'assemblée théâtrale nous permet de poser la constitution d'un regard collectif au départ de paroles singulières. Le travail de restitution scénique de l'expérience révèle autre chose de collectif et d'inventif selon Jean Caune : « *Mais il y a plus qu'une restitution, dans la mesure où l'imaginaire des comédiens a su trouver le mode de production artistique et les moyens scéniques pour rendre compte, non seulement de leur enquête, mais aussi de leur point de vue collectif.* »⁵²⁹ Un point de vue collectif qui est mis en scène inscrit l'expérience de participant dans l'ici et maintenant de la collectivité. Selon Jean

⁵²⁸ Ibid, p. 50

⁵²⁹ Caune Jean, *Esthétique de l'animation culturelle*, Grenoble : Université des langues et lettres, 1981, 322 p, p. 140

Caune, la scène « *n'est ni un miroir, ni un porte-voix (...) mais un lieu qui demeure en relation avec le sens interne de cette parole (...), en conservant l'inscription de cette parole, le lieu d'où elle provient* »⁵³⁰. Voilà tout l'enjeu assorti à la scénarisation de la parole du citoyen : faire surgir des expériences personnelles une parole collective qui ne soit pas détachée du contexte de production. Un entretien avec un des concepteur/animateurs partenaire du dispositif des *Rencontres-i* confirme cette envie de voir apparaître un élément en « plus » que la seule fonction de restitution :

*« Moi je l'ai ressenti comme une sorte de **restitution collective de l'enthousiasme et de la découverte qu'on avait vécu ensemble**. C'est une sorte de **solidarité de groupe**, qui finalement s'est bien marré, on va continuer à rigoler et à restituer **ce qu'on a appris, tout ce qu'on a découvert ensemble**, de manière très libre, très désinhibée, sans arrière-pensée. La proposition particulière c'était une sorte d'enthousiasme et de légèreté. La dimension de la diversité, une sorte **d'éloge de la diversité** des situations et des gens, dans un certain enthousiasme très spontané. C'était ce que raconte finalement cette sorte de danse collective improvisée pour moi. **Intergénérationnelle, inter-statut**, etc. Sans statut sinon d'être là, exactement à parité des autres. Dans **le statut d'être l'un des membres du groupe**. Donc c'est quand même un statut important. Ça crée des **proximités**, ça constitue une restitution, qui n'est pas créative, mais qui est **inventive**. »*

Les acteurs professionnels sont à la recherche dans le renouvellement des formes de la participation d'une démonstration de la cohésion de groupe sur des projets participatifs. Cette cohésion rejoint la visée de consensus que nous allons développer au dernier chapitre.

L'autorisation de parole est toujours à négocier et impose à chacun de considérer sa place dans l'assemblée citoyenne. Par le recours à la notion de représentation théâtrale - parce qu'elle permet de s'appuyer sur un dispositif scénique - il s'agit pour nous de rendre compte au mieux d'une prise de « poste » selon la description de l'assemblée théâtrale d'Enzo Cormann : « *Chacun sait donc ce qu'il est venu faire, et tout le monde attend. Et c'est précisément dans cette attente préalable que trouve à s'agencer la représentation en tant que rituel et en tant que processus. Par son attente même, la salle (c'est-à-dire le groupe des gens qui occupent la salle, les gradins – j'y insiste – ne sont pas encore des spectateurs), le groupe des présents, donc, émet implicitement une délégation à quelques-uns de ses*

⁵³⁰ Ibidem

*semblables, les autorisant et les incitant à sortir du rang, à gagner le plateau et à se retourner vers leurs semblables, afin de leur donner à voir une fiction dramatique (retournement symbolique qui constitue alors la salle, et seulement alors, en assemblée de spectateurs). »*⁵³¹

En permettant aux participants de faire une « entrée en scène », l'institution autorise une autre parole que la sienne a priori. Mais en fait elle montre que la parole de participant est négociée et subordonnée à une validation institutionnelle. L'« entrée en scène » correspond à un acte illocutoire. En effet, cette prise de poste initie une prise de pouvoir symbolique sur l'assemblée. La scène soumet à l'examen de l'assemblée cette autorisation de la parole et l'état des relations des usagers avec la collectivité indique Enzo Cormann : « *Celles et ceux qui sont "en scène" le sont pour effectuer un certain travail, dont l'exécution leur a été confiée par délégation implicite de la salle. Une délégation d'examen. D'examen de quoi ? Et bien de l'assemblée elle-même.* » Ici la prise de poste consiste à faire examiner les conditions du "vivre ensemble" aux travers des usages médiatisés. Construire en amont une scénarisation dans des ateliers préparatoires permet à une communauté de « scénariser » collectivement leurs usages du territoire. L'instance de production s'en trouve alors élargie et acquiert une fonction perlocutoire, avec une dimension psychologique et affective de confiance.

L'institution reste garante de l'objet scénarisé. Etre porte-parole de l'expérience revient à tenir sur celle-ci une parole qui est autorisée, validée, certifiée et accréditée. Etre le porte-parole du lien unifie les différents énonciateurs, par le truchement d'un problème sur les usages du territoire, dont l'objet est en perpétuelle redéfinition même après la discussion avec un public. Le lien de la communauté devient le signifié. Cette communauté apparaît moins divisée en une instance de production et en une instance de réception : c'est un collectif d'énonciation, avec des engagements et des productions qui y sont différenciés par l'intermédiaire de la scène. Le récit institutionnel se mêle à la narration, par le biais de nouveaux points de vue qui ont été validés collectivement avant la restitution. Non sortis de la logique de représentation, les participants apparaissent alors comme les co-auteurs d'un récit qui demeure institutionnel, et à qui l'assemblée autorise le partage de celui-ci.

⁵³¹ Cormann Enzo, *Ce que seul le théâtre peut dire. Considérations poétiques*, Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2012, p. 36-37

En venant insérer un niveau intermédiaire d'énonciation dans la relation entre les organisateurs et le public dans la salle, le groupe va jouer un rôle de médiateur, marquant la dimension collective de l'expérience. La narration collective est l'axe communicationnel. L'axe référentiel repose ici sur ce qui est reconnu comme « dicible » dans le champ institutionnel, dévoilant des limites de l'acceptable de la communauté d'énonciation institution-usagers. S'il y a une identification possible aux auteurs du récit, c'est surtout plus à travers une fonction de reconnaissance et d'interprétation des liens qui unissent les débattants, que le sujet débattu. En étant autorisé à prendre la parole depuis une scène, et non plus depuis la salle, le participant agit sur l'instauration symbolique d'une prise de poste dans un agencement collectif, comme l'évoque le théoricien de théâtre Enzo Cormann : « *Envisager l'acteur comme venant de la salle suppose de concevoir la représentation théâtrale comme un agencement collectif, initié et symbolisé par cette 'entrée en scène'. Il ne s'agit pas d'une pose morale mais d'une posture politique, en tant que prise de poste dans l'agencement collectif.* »⁵³² Par ce type de situation, nous définissons des frontières entre la représentation et la participation, comme nous le détaillerons dans la dernière partie. La scénarisation fait ressortir des dynamiques particulières de l'engagement, où la pensée prend la forme d'une émotion, d'un moment fort de l'engagement de soi dans la communauté, avec ce qui est donné immédiatement à voir et à entendre.

d- Instituer une assemblée d' « acteurs »

La relation entre le participant qui monte sur scène et celui à qui il s'adresse dans l'assemblée se fonde donc sur une sorte de délégation de l'expérience : il reçoit une autorisation à devenir le porte-parole de la mise à l'épreuve des usages au sein d'une « communauté des usages ». L'acte de prise de parole donne à l'assemblée la possibilité d'un retour collectif sur ses propres usages du territoire à travers la constitution de l'assemblée. Le participant expérimente ainsi la dimension collective de l'assemblée selon Enzo Cormann : « *Par cette délégation implicite, la salle, loin d'exprimer un quelconque*

⁵³² Cormann Enzo, *Ce que seul le théâtre peut dire. Considérations politiques*, Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2012, p. 36

appétit de fantaisie ou de distraction, manifeste une curiosité sur elle-même, un élan de retour collectif sur soi, un désir d'examen. L'agissant ou l'acteur se pensant comme venant de la salle, est mû par l'aspiration collective qui le pousse vers la scène. »⁵³³ Les participants ont la possibilité d'éprouver la scène et l'assemblée et de conter l'expérience d'usager acteur de l'agglomération.

La parole proférée sur scène en narration collective prend alors une valeur symbolique toute autre, d'une expérience vécue à la fois incarnée, représentative et reconnaissable, source d'identification. La prise de parole est un acte symbolique reconnu et validé par « l'institution » et vécu par le participant comme une expérience de valorisation des usages. Selon la chercheuse travaillant sur les dynamiques sociales des espaces publics Dominique Mehl, chacun semble tout autant pouvoir venir « *nourrir sa propre réflexion et introspection de ces expériences vécues et racontées par autrui, à bricoler son identité au fil de ces divers récits* »⁵³⁴.

Les formes inventives d'expression ont provoqué chez les participants une activité réflexive de distanciation envers la production des discours institutionnels. Les participants se sont racontés en administrés qui revendiquent détenir un savoir localisé des problèmes sur le territoire. C'est cette tension entre engagement et distanciation qui nous permet d'identifier une forme de politisation. Les participants se racontent en usagers du territoire, ce qui les rapprochent de la dynamique que Paul Ricoeur a nommé la « *capabilité sociale* » : « *on peut tenir le passage de l'idée de capacités individuelles à celle de capacités sociales pour une forme de complexification croissante de l'idée de capacités sur le fond stable du thème anthropologique de la puissance d'agir, de l'agency* »⁵³⁵. Les participants ont construit un récit de la participation les faisant se sentir « *acteurs* » et non spectateurs. Voici des extraits qui le montrent :

Yannick insiste sur la différence cette fois-ci de ne plus être seulement dans une activité d'écoute, mais de produire une réflexion et de produire un sketch sur scène :

⁵³³ Ibid, p. 37

⁵³⁴ Mehl Dominique, « Le témoin, figure emblématique de l'espace privé/public », in Céfaï Dominique, Pasquier Dominique (dir), *Les sens du public. Publics politiques, publics médiatiques*, Paris : PUF, 2003, pp. 489-502, p. 499

⁵³⁵ Ricoeur Paul, *Parcours de la reconnaissance : trois études*, Paris : Stock, 2004, 386 p, p. 233

« J'avais l'habitude par rapport aux rdv que j'avais avec la Métro **d'être plus dans l'écoute**, c'était plus de l'ordre de la présentation, où il y avait une sorte d'exposé et avec des questions derrière. **Le rôle de citoyen grenoblois, témoin de ma situation, témoin du travail qu'on a fait en atelier préparatoire... une sorte de représentant**, d'être celui qui porte la parole de ces groupes de travail qui ont été fait. Tandis que là, on était avec les gens présents face à des spécialistes, mais pour alimenter une réflexion et un travail derrière, de ces ateliers préparatoires. **Plus acteur**. Et c'est bien, là on arrive à un travail, l'achèvement, l'avènement c'est cette représentation sous forme de « sketch » avec la dame, Suzanne, c'était bien ! »

Suzanne évoque également le sentiment d'avoir produit une réflexion alors qu'elle est d'habitude plus en position d'écouter que d'écouter :

« Moi j'y allais pour écouter, pour donner mon avis, pas pour réfléchir. Là on était beaucoup **plus acteur**, voire écrivain. Ça m'a apporté que j'étais **obligé de réfléchir** beaucoup plus, sur la thématique de l'eau, en fait tous les ateliers ils sont intéressants à leur façon. Dans les Agendas 21 on avait aussi des débats autour de la table pour le développement durable, les AMAP, etc. J'étais surprise effectivement, agréablement. Et oui moi je ne pensais pas venir en tant qu'**acteur**, je pensais venir, dire des choses éventuellement, surtout écouter, entendre ce que disent les autres, en apprendre. Et là au premier atelier il a **fallu réfléchir**, au deuxième on a **écrit un petit poème**, au premier on a dû choisir des photos, et voir ce que les autres avaient fait, c'était des bons moments en fait. Sûrement mieux que quand on est dans une salle, et quand tout le monde donne ses bonnes idées pour économiser l'eau ! »

Nathalie souligne qu'elle ne participe qu'à des dispositifs où elle peut rencontrer d'autres participants et où elle peut bouger corporellement, mais qu'elle n'avait jamais produit une restitution avec de l'engagement corporel et scénique qu'elle qualifie de plus « participatif » :

« Tu vois aujourd'hui, je ne me verrais pas monter sur une scène, même si je trouve que ça fait un bien fou. Mais c'est peut-être le regard des autres que je n'ai pas envie d'avoir, qui est plus difficile. Mais je me suis dit quand même que j'aimerais bien faire du théâtre, mais juste en loisir quoi. Mais tous ces ateliers auxquels on a participé, ça donne vachement envie de faire des choses. Ça me donne envie moi d'être **plus dans la participation**. Et d'ailleurs c'est vrai que dans tous les ateliers que je choisis, c'est souvent des **ateliers participatifs** quoi. **Moi être assis et écouter ce qu'on a dit ça me gonfle**. Ça peut être très intéressant, mais justement dans **cette**

*forme de rencontres, finalement c'est ça qui me plaît. C'est participer qui m'intéresse, plus qu'autre chose. Et découvrir. **Participer, découvrir, m'enrichir**, c'est les trois à la fois. »*

Rémy participant souligne également l'importance de faire des rencontres et de vivre une expérience de manière collective :

*« Ça permet de **faire des rencontres**, des personnes que je n'aurais pas croisées en dehors de ça. Je dirais, **heureusement qu'on a fait quelque chose**. Ça aurait certainement moins intéressant si derrière on n'avait pas eu à vivre quelque chose par groupe. Donc, je pense que si on avait été **juste spectateur**, ça aurait été d'autant plus difficile à appréhender. Ce n'était déjà pas évident au départ... »*

Josette trouve que l'intérêt est de produire une réflexion, de rencontrer d'autres participants et de proposer une restitution :

*« C'est surtout au point de vue intellectuel que ça me touche. Ça me **permet de réfléchir, de rencontrer**, moi ça m'a intéressée de rencontrer notre groupe. Ça m'a beaucoup intéressée. Il fallait que chaque groupe **s'approprie la chose, fasse un rendu**. »*

Enfin, Tiphaine insiste sur le fait d'avoir été satisfaite de pouvoir montrer à l'assemblée une complicité entre les participants de son groupe :

*« En tant que groupe, je pense que oui on a eu un rôle consultatif important, **on a apporté quelque chose**. Je pense que nous l'avons **bien montré**, c'est cette entente, ce groupe qui s'est créé, cette complicité qui s'est créée. Parce qu'au final le sujet, le thème réel il est un peu passé outre l'expérience, vu que je ne comprenais pas déjà le but de l'expérience et ce qu'on attendait de nous originalement... »*

Le choix d'une performance sur scène a été envisagé comme une pratique collective pour se rendre sensible aux choses, à son corps, à soi-même, aux situations et visible à autrui. Suivant Jean Caune, c'est en tant que processus réalisé « *par le biais de relations sensibles qui trouvent leur source dans des expressions* »⁵³⁶ que la construction d'une narration collective des usagers-participants remplit une fonction de médiation esthétique. C'est comme si le travail à partir des matériaux sensibles (en particulier le ressenti) sous une construction spatio-temporelle sensible, avait permis à chacun d'expérimenter sa capacité

⁵³⁶ Caune Jean, *La démocratisation culturelle. Une médiation à bout de souffle*, Grenoble, PUG, 2006, p. 134

créative pour s'en saisir ensuite, afin de mieux se situer dans l'expérience globale de la médiation institutionnelle.

Restituer l'expérience du groupe par une narration collective sur scène - avec du mouvement dansé, du chant, de la projection d'images, de l'utilisation d'objets et la lecture de textes écrits des participants, comme notamment un poème sur le parcours en ville réalisé au sein du dispositif avec le théâtre - a produit une parole collectivement ressentie et des expressions potentiellement perceptibles comme signifiantes par le public. Cette dimension affective importe ici plus pour les participants que d'apporter des réponses à la problématique initiale soulevée par l'institution qu'elle leur a adressés.

L'idée d'une narration par le corps a été formulée par les participants avec l'objectif de préserver et de rendre compte de l'importance du lien symbolique entre leur expérience éprouvée collectivement sur le thème imposé. Une des participantes du groupe du dispositif avec l'institution culturelle l'exprimait ainsi pendant la phase de construction de la restitution dans un des ateliers préparatoires, en reformulant sa vision propre du thème proposé par le théâtre du « circuit-court » :

*« En fait, j'imaginerais ça un peu comme **des mimes**, je ne sais pas pourquoi, j'imagine ça avec des mimes, en fait j'imaginais un cinéma en court-circuit, c'est-à-dire du théâtre. Et les événements marquants de la journée, **quitte à rechanter, à réécouter un peu de transe, du coup faudrait préparer peut-être une piste audio, avec le bruit d'un train, des chants occitans, des choses comme ça. Donc là, nous on vient, ils ne sont préparés à rien, donc la chaîne de communication y'en a pas, pas de chaîne de média, parce qu'on n'utilise ni caméra ni quoi que ce soit, et ils nous voient directement. On joue l'exagération, on va à fond dans notre truc. On est dans le théâtre qui est le cinéma de notre circuit-court.** »⁵³⁷*

Jouer une performance sur scène induit la constitution d'une assemblée théâtrale qui donne à voir le vécu du groupe, poursuivant l'élargissement des frontières du collectif. La représentation-expérimentation, dans ce qu'elle offre comme substance pour l'identification, opère par un processus de délégation pour offrir la réalisation d'une expérience collective, selon le théoricien de théâtre Enzo Cormann : « *De ce fait, l'assemblée théâtrale, ce n'est plus le spectacle du monde offert par une poignée d'artistes à une foule de*

⁵³⁷ Discours d'une participante pendant les ateliers préparatoires avec le théâtre, le 17 décembre 2012

spectateurs, mais la réalisation d'une expérience collective. »⁵³⁸ Ces dispositifs montrent qu'engager son corps sur scène dans une narration collective s'appuie sur quatre modalités essentielles : la volonté de partager des goûts personnels avec autrui, l'envie de se mettre en scène, la capacité d'être acteur-spectateur et l'instauration d'une vision collective avec une « partition » de groupe.

Conclusion de la deuxième partie

Nous avons développé les caractéristiques du dispositif qui permettent de qualifier l'engagement. Le dispositif participatif se conçoit ici sous deux dimensions principales : la dimension corporelle et la dimension scénique. Nous avons tenté d'articuler ces deux dimensions afin de montrer ce qui définit l'engagement en public. La tâche nécessitait de creuser différents aspects

La scène constitue un espace privilégié pour mettre en relief et à l'épreuve toute la part corporelle que comporte l'activité de participant de débat public, avec l'objectif pour nous de mieux saisir les indices de la co-production. La « scène » procède comme un espace stratégique et de révélation de l'activité de participants, suivant la conception du théoricien de théâtre Nicolas Doutey : « *La scène est le plan pratique de constitution des idées, et, dans cette mesure, le tissu de leur venue. Les idées ainsi déterminées sont toutes en extériorité. De même que la pratique qui les fait naître, elles sont dehors, elles ne se cachent pas* »⁵³⁹. Le projet des structures de faire un tri avec les participants en amont de la discussion publique, de ce qui est à mettre en avant-scène, en arrière-scène et laissé en « coulisses », fournit des indicateurs de stratégies d'esthétisation. En outre, cette « concertation » ne permet pas de dissimuler complètement les positionnements des uns et des autres. Les choix de restitution

⁵³⁸ Cormann Enzo, *Ce que seul le théâtre peut dire. Considérations poétiques*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2012, 190 p, p.93

⁵³⁹ Doutey Nicolas, « *"Une abstraction qui marche". Deux hypothèses de conceptions de la scène* », in Deguy Michel ; Dommenge Thomas ; Doutey Nicolas... [et al.], *Philosophie de la scène*, Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2010, pp. 50-69, p. 67

des participants ont été à l'origine d'un questionnement des organisateurs, ce que nous développerons en dernier point.

Comme nous allons le voir à présent dans le chapitre qui suit, le dispositif participatif scénique rassemble différents niveaux discursifs, de narration et d'argumentation. Il s'agit de mieux les différencier ici pour relier la position de participant à des modes d'expression. Il s'agit de démontrer dans la présente recherche que les expériences de participation acquièrent un pouvoir de révélation à partir du moment où elles sont restituées dans une narration collective sur scène. Notre objet est que le récit d'expérience de participants mis en scène est un révélateur de tensions sur les sens de la participation. Il est une réalisation collective localisée. La participation est alors envisagée comme le fait d'un participant actif et critique, suivant la conception de Daniel Bounoux : « *La mise en récit, travail secondaire, s'oppose au non-travail d'une passivité originare et d'un processus primaire. (...) Les processus primaire/secondaire s'opposent donc comme le rêve au récit, le donné au construit, ou l'immédiat aux innombrables médiations des codes et de la culture, en bref de l'ordre symbolique* »⁵⁴⁰.

⁵⁴⁰ Bounoux Daniel, *La crise de la représentation*, Paris : la Découverte, 2006, 183 p, p. 134

3^{ème} PARTIE : LES INJONCTIONS PARTICIPATIVES A L'EPREUVE DE TACTIQUES CREATIVES

Dans l'acte de parole sur scène, il y a un *dire* adressé et situé, qui manifeste l'intention. La manifestation ainsi incarnée par la voix n'a pas été plus finement traitée qu'au théâtre. Le travail effectué avec une attention particulière à la fonction phonatoire (vibration, résonance, timbre, souffle, articulation) fait que l'on donne à entendre, mais également à voir, car une image ne tient que si la voix l'habite. L'image aide à mieux saisir la parole, à entendre. « *Le visible est véritablement la visibilité du verbe. L'incarnation est celle du verbe et le verbe est devenu chez les Grecs : "logos" »*⁵⁴¹ pose la philosophe Marie-José Mondzain spécialiste des images et de l'art. Des voix incarnées ont peut-être plus de chances d'être entendues. La voix qui habite l'image donne à la parole plus d'effet. Erving Goffman explique Se laisser emporter par le dit que l'on verrait se mouvoir : « *il ne serait pas faux de dire que l'auditoire est pris en dépit du texte et non grâce à lui ; il glisse le long de l'argumentation du conférencier, y plonge, en ressort, attendant tout le temps l'effet spécial qui va le saisir et le faire basculer momentanément dans ce qui est dit »*⁵⁴².

Il convient de signaler que la recherche théâtrale travaille sur la notion de « geste vocal » en faisant l'articulation entre le visible et l'audible, s'inscrivant clairement dans une critique du logocentrisme de certaines performances artistiques de la scène. Croisant les recherches anthropologiques, de la dynamique phonatoire et de la linguistique saussurienne, le concept fait mettre à distance la dualité corps/voix qui sous-tend l'étude des signes au sein d'une modélisation sémiotique son/sens. Cette notion nous aide à rompre avec la conception de la « *gestualité comme illustration-redoublement de la parole*⁵⁴³ » et de ce fait nous fait appréhender la question de la visibilité en tant que matériau de recherche. Il s'agit de ne pas réduire l'engagement corporel et scénique au visible, ne pas s'en tenir à ce

⁵⁴¹ Mondzain Marie-José in Boltanski Luc, Brochen Julie, Cantarella Robert et al, *L'assemblée théâtrale*, Paris : Éd. de l'Amandier, 2002, 137 p., p. 51

⁵⁴² Goffman Erving, « La conférence », *Façons de parler*, Paris : les Éditions de Minuit, 1987, 285 p., p. 173

⁵⁴³ Herr Sophie, *Geste de la voix et théâtre du corps. Corps et expérimentations vocales à la croisée des pratiques artistiques du XX^e siècle à nos jours*, L'Harmattan : Paris, 2009, 140 p., p. 64

que l'on voit mais à ce qui est donné à voir : « *Si le geste s'oppose à une voix-expression d'un monde phénoménal c'est en tant que la voix reste solidaire du primat du discours verbal. Ainsi, ce n'est que lorsque la voix s'en libère qu'elle prend le parti du geste.* »⁵⁴⁴ Mais comment sortir de cette dualité afin de ne pas enfermer la visibilité dans le statut de représentation illustrative, accessoire et répétitive d'un texte ? Il convient de nous intéresser à la scénarisation dans les dispositifs participatifs qui impliquent l'engagement corporel et scénique des participants.

L'expression manifeste toujours une « voix », une position qui est énoncée. C'est une mise en mouvement intérieure jaillissant à l'extérieur, ne venant pas se rajouter au silence apparent du corps puisqu'elle est expression du corps toute entière : « *Toute théâtralité du corps, de la mimique du visage à la mise en mouvement du corps, est intimement liée à la vocalité (effective ou en puissance) puisque l'expressivité corporelle surgit de la matrice vocale. Cette voix qui n'est pas nécessairement proférée existe essentiellement comme geste, en tant qu'elle est dépense énergétique et libidinale, plutôt que résultat sonore.* »⁵⁴⁵. L'espace permet le mouvement du corps et ouvre la voix, nous ramenant à la problématique de la configuration en assemblée peu propice aux déplacements physiques, à la visibilité des expressions corporelles et ainsi donc aux mouvements vocaux : « *Comment le mouvement du corps se trouve-t-il lié à la gestuelle de la voix ? (...) Au-delà de la métaphore d'une ligne mélodique qui avance dansante dans une partition temporelle à mesure que le corps évolue dans l'espace, la voix se meut parce qu'elle relève du corps, car le mouvement de la voix s'y enracine. Le mouvement du corps ouvre l'espace-temps de la voix.* »⁵⁴⁶ Si les études théâtrales nous apportent des réponses concernant l'instrument vocal, nous nous y référons afin de considérer l'importance et l'influence du mouvement physique dans l'acte d'expression orale, pour le cas de l'assemblée. Cette référence vient en appui à notre hypothèse selon laquelle une prise de parole sur scène aurait une « puissance cinétique » différente (plus forte) de celle opérée depuis l'assemblée.

Nous allons dans un premier temps reprendre les hypothèses de travail pour articuler les notions étudiées jusqu'à présent et les conditions mises en œuvre par les dispositifs

⁵⁴⁴ Herr Sophie, *Geste de la voix et théâtre du corps. Corps et expérimentations vocales à la croisée des pratiques artistiques du XX^e siècle à nos jours*, L'Harmattan : Paris, 2009, 140 p., p. 64

⁵⁴⁵ Ibid, p. 88-89

⁵⁴⁶ Ibid, p. 86

participatifs aux différents processus communicationnels que nous avons observés. Dans un second temps, nous tenterons d'élargir ces processus à des enjeux de la participation dans la société et de considérer des prolongements possibles de ce travail.

Chapitre 5 - La scénarisation de la participation : avancée sur les hypothèses

Le « sens d'être participant » relève des conditions de mise en scène et de l'engagement corporel ainsi que de la reconnaissance de la participation des participants. Dans cette orientation, nous puisons chez Paul Ricœur le matériau théorique pour modéliser la saisie de la dimension objective de l'interprétation et des capacités d'agir, au sens des performances contrainte par une dialectique entre capacité et efficacité des participants. Les modes d'expression particuliers - narration collective, scénisation, dramatisation - feraient revoir le statut de participant auquel ils sont assignés, dont la validité est arbitrée autour de valeurs et de règles - de créativité, création, lien social, émancipation, etc. - pour une logique de reconnaissance chez les participants et d'acceptabilité chez les concepteurs. L'objectif des dirigeants de donner la parole aux participants entre en contradiction avec la scénarisation des participants. L'appropriation des objectifs de la participation s'opère dans un procès d'ajustement des valeurs et des pratiques de légitimation de l'expérimentation. Avoir recours à la notion de « reconnaissance » permet de poser dans notre raisonnement que des procédés de légitimation de la parole « publique » sont employés dans les dispositifs participatifs. Cette conception fait ainsi ramener l'action à une forme de narration, en partant d'un récit, sur ce qui est commun aux individus dans l'histoire, pour en produire une narration collective.

Ce chapitre comporte quatre sous-sections qui correspondent aux quatre hypothèses que nous avons formulées pour ce travail de recherche. Ces hypothèses découlent d'une question centrale qui consiste à interroger des paradoxes des stratégies et des tactiques pour renouveler les formes dans les dispositifs participatifs. Les hypothèses sont traitées

dans cette troisième partie pour revenir sur les différents niveaux traités de chaque chapitre précédent : le niveau des techniques de communication dans les secteurs culturels et organisationnels, le niveau des logiques d'acteurs dans la participation, le niveau des dispositifs, le niveau des modalités de la participation ainsi que le niveau de la dramatisation.

La première section traite de **l'hypothèse d'une tendance des structures culturelles et territoriales à esthétiser leurs techniques de communication afin d'intéresser les usagers à leurs projets**. En effet, les structures formulent des discours sur la revalorisation du sensible dans la participation et expérimentent des dispositifs plus mixtes avec des récits d'expérience, des balades urbaines, des pratiques collectives, etc., à travers lesquels les participants doivent à la fois réfléchir sur des questions en rapport aux usages sur le territoire et produire des résultats qui soient suffisamment illustratifs des usages pour ensuite être exploités par les structures dans la publicité de leurs programmes. Il s'agit de définir cette scénarisation de la présence des usagers-participants sur le territoire et ensuite de définir la représentation institutionnelle.

La seconde section caractérise des épreuves de la reconnaissance des participants dans les dispositifs participatifs. **Nous tentons de vérifier l'hypothèse que l'engagement en public est une épreuve pour les participants parce qu'il favorise la capacité réflexive des participants**. En effet, les participants ont des objectifs sur leurs compétences personnelles et relationnelles sur lesquelles ils font une évaluation à la fin de leur participation. Ils participent ainsi pour « tester » leurs compétences d'expression en public, pour vérifier qu'ils sont bien pris en considération par les structures culturelles et territoriales, pour trouver une réciprocité et une vision commune dans les mises en commun et enfin pour être « entendu » et s'assurer de représenter sa place d'usager dans les discours des structures culturelles et territoriales.

La troisième section aborde la création d'un « espace potentiel » à travers la scénarisation des expériences de participation par les participants. **L'hypothèse soulevée est que les modes de participation produisent des « compétences » spécifiques dans le débat public**. Les compétences des usagers-participants ont consisté ici à trouver un équilibre entre la gestion des consignes de la créativité et l'intérêt pour une mise en jeu de la créativité qui ne soit pas prescrite.

Enfin, la quatrième section traite de l'hypothèse que des modalités d'appropriation spécifiques sont activées avec la scénarisation du dispositif qui est produite. Nous avons démontré que les usagers-participants s'exerçaient à la gestion de la créativité sous des contraintes, **et maintenant nous soulevons l'hypothèse que la mise en scène produit des savoirs qui sont de différents types, et qu'ils sont mis en contradiction dans les dispositifs.** Nous constatons que les types différents types de savoirs ont été identifiés par les participants et sont devenus un moyen pour se positionner en tant qu'usagers-participants.

1- Esthétisation de la participation (H 1)⁵⁴⁷

a- Revalorisation du sensible dans l'expérimentation institutionnelle

Des compétences sensibles veulent être incluses dans la participation, comme le « savoir-être ensemble » et le « savoir-faire ensemble ». Dans les dispositifs participatifs étudiés, deux aspects du sensible sont matérialisés : la mise en scène d'une écoute des participants ainsi que la mise en scène du participant en train d'agir. Ce que Jean-François Lyotard nomme la *pragmatique du savoir* nous aide à distinguer les énoncés d'une participation « sensible ». Son approche d'une *pragmatique du savoir* soutient que les énoncés dénotatifs du savoir scientifique et technique n'intègrent pas la dimension sensible du *faire* : en effet, ils taisent les manières de *faire-ensemble*. Le « sensible » n'a pas la même signification pour les responsables et pour les participants. **L'hypothèse est que les structures culturelles et territoriales cherchent à esthétiser leurs techniques de communication afin d'intéresser les usagers à leurs projets.**

Les énoncés dénotatifs du savoir scientifique appartiennent à un sous-ensemble de la connaissance, tandis que le « savoir » est constitué d'un ensemble de compétences techniques, mais aussi et non les moindres, de sensibles : « *Le savoir en général ne se réduit*

⁵⁴⁷ Hypothèse N°1

pas à la science, ni même à la connaissance. La connaissance serait l'ensemble des énoncés dénotant ou décrivant des objets, à l'exclusion de tous autres énoncés, et susceptibles d'être déclarés vrais ou faux. [...] Mais par le terme de savoir on n'entend pas seulement, tant s'en faut, un ensemble d'énoncés dénotatifs, il s'y mêle les idées de savoir-faire, de savoir-vivre, de savoir-écouter, etc. Il s'agit alors d'une compétence qui excède la détermination et l'application du seul critère de la vérité, et qui s'étend à celles des critères d'efficacité (qualification technique), de justice et/ou de bonheur (sagesse éthique), de beauté sonore, chromatique (sensibilité auditive, visuelle), etc.»⁵⁴⁸ Ce que l'auteur nomme « savoir-écouter » nous est apparu comme étant un indice de montrer dans les dispositifs l'existence de liens sociaux particuliers sur le territoire. Une volonté de construire une méthodologie des relations humaines autour du « savoir-écouter » se dégage des postures des directeurs de structures et élus dans les dispositifs participatifs, comme cela a été confirmé par la chargée de participation de la communauté d'agglomération :

« Une image d'ouverture, d'écoute. Sur les différents élus qu'il y a eu là, sauf une fois quand même, mais bon, en gros... Après ça dépend la posture de chaque élu individuellement par rapport à son propre rôle etc. Mais grosso modo, c'est une posture de « je suis en écoute, je n'ai pas tout, je n'ai pas une parole toute construite de préalable et j'interagis avec les gens qui sont là »⁵⁴⁹

Se mettre en scène sur le terrain est une autre condition des dispositifs participatifs. Il faut montrer que le participant s'inscrit dans le territoire, qu'il le « pratique ». La chercheuse Magali Nonjon, qui a soutenu une thèse en 2006 sur la professionnalisation de la participation, relève une stratégie des animateurs de la « démocratie locale » pour toucher plus de public et attirer ceux qui ne viennent pas aux réunions publiques : « Les animateurs de ces ateliers, convaincus de l'inégalité des individus devant la prise de parole en public, manifestent une certaine critique vis-à-vis des dispositifs classiques de concertation, dont le seul support reste la réunion publique. Pour accéder à la réalité, il faut "mettre en scène le terrain" mais aussi "se mettre en scène" sur le terrain. »⁵⁵⁰ La chercheuse explique que les

⁵⁴⁸ Lyotard Jean-François, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris : Éd. de Minuit, 1979, 109 p, p. 36

⁵⁴⁹ Entretien réalisé avec la chargée de la participation de la Métro, op. cit.

⁵⁵⁰ Nonjon Magali, « Les usages de la proximité dans le champ participatif », in Le Bart Christian, Lefebvre Rémi, *La proximité en politique : usages, rhétoriques, pratiques*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2005, pp. 169-181, p. 173

animateurs de la participation veulent faire produire aux participants des choses matériellement. Le *faire* supplante alors le *dire*. En effet, en faisant faire aux participants des parcours dans la ville afin qu'ils recueillent des matériaux pour leur restitution, les concepteurs/animateurs veulent mettre en avant les registres d'une communication davantage fondée sur les cinq sens.

Par conséquent, cette mise en scène démontre qu'il y a une stylisation de l'activité. En minimisant les temps de confrontation avec l'argumentation verbale, pour plus de communication par les images, avec des « visions » plus que des descriptions de l'expérience, les stratégies employées s'inscrivent dans une activité dramaturgique, suivant la conception du philosophe allemand Jürgen Habermas : « *Chez son public, l'acteur suscite une certaine image, une impression de lui-même, en dévoilant sa subjectivité de façon plus ou moins ciblée. Tout acteur peut contrôler l'accès public à la sphère de ses propres intentions, pensées, attitudes, souhaits, sentiments, etc., auxquels lui seul a un accès privilégié. Dans l'activité dramaturgique, les intéressés exploitent ce fait et commandent leur interaction en réglant l'accès réciproque à la subjectivité de chacun. C'est pourquoi le concept central de la représentation (ou de l'expression) de soi ne désigne pas une conduite d'expression spontanée, mais la stylisation de l'expression d'expériences que l'on a faites soi-même, en fonction des spectateurs.* »⁵⁵¹ A travers ces stratégies, l'activité ressort en synonyme de mise en scène.

La volonté de faire sortir le dispositif de l'arène habituelle de discussion est affichée par les organisateurs, comme nous le confirmons par l'entretien avec la chargée de participation de la communauté d'agglomération :

« *Et donc l'objectif des AMC [Ateliers Métro Citoyens] par rapport aux Jeudis du projet de l'agglomération c'est justement d'aller plus sur le terrain, dans la proximité par rapport aux gens, d'aller voir d'autres gens qui ne se déplacent pas sur cette forme de débat. Donc du coup, c'est de leur proposer aussi d'autres possibilités d'accès à la parole que la conférence-débat avec le micro qui circule dans un amphi quoi.* »⁵⁵²

⁵⁵¹ Habermas Jürgen (1987), Habermas Jürgen, *Logique des sciences sociales et autres essais*, Paris : PUF, 2005, 470 p, p. 422

⁵⁵² Entretien réalisé avec la chargée de la participation de la Métro, op. cit.

La logique de production est donc combinée à une recherche d'ouverture des lieux d'échange. Il y a un décentrement de la parole vers l'expérience, comme Magali Nonjon l'explique : « *Ces ateliers sont rythmés par de nombreuses phases d'activités. Ces dernières se présentent sous la forme de "visites de sites", de "promenades critiques", de réalisation de plans, d'enquêtes, etc. dont la caractéristique principale consiste soit à déporter le dispositif en dehors de son arène de débat habituelle, soit à centrer le dispositif sur une production concrète et donc, ce faisant, à suspendre le débat pour confronter les participants à la réalité des choses.* »⁵⁵³ Le mélange entre le concret et l'abstrait est en effet un trait caractéristique. Les ateliers suivis se déroulaient en effet sur trois phases, avec des allers-retours entre références « techniques », vécu personnel et expérience du groupe : 1- présentation du thème et contextualisation avec un professionnel, chercheur ou expert, 2- recueil de matériaux sur le terrain et scénarisation, 3- Mise en scène de la problématique face à un public à travers l'expérience du groupe sur le terrain.

b- Scénarisation de la présence sur le territoire

Dans les ateliers observés, les usages du territoire matérialisent l'histoire locale et favorisent l'identification au territoire. La chercheuse en science politique Magali Nonjon, qui travaille sur la notion de « performance sociale », explique comment la mise en mot participe de la construction de l'identité d'usager dans ces ateliers et comment ces outils influencent le travail d'identification au territoire : « *Des outils d'animation, comme l'atelier d'histoire locale, sont conçus pour travailler le sentiment d'appartenance et renforcer l'identification des participants au territoire. Il s'agit dans ces lieux d'écrire collectivement la biographie raisonnée du territoire à travers des récits et des témoignages visuels présentés par ses habitants. Il est important dans ces dispositifs de "mettre en mot" le quartier, de le*

⁵⁵³ Nonjon Magali, « Les usages de la proximité dans le champ participatif », in Le Bart Christian, Lefebvre Rémi, *La proximité en politique : usages, rhétoriques, pratiques*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2005, pp. 169-181, p. 173

*raconter, de le doter d'une identité spécifique en réactivant les mythes et les personnalités locales. »*⁵⁵⁴

Nous avons constaté que mettre en scène l'attachement au territoire permettait aux collectivités de mieux justifier par la suite leurs compétences « sociales ». En effet, les élus locaux et les dirigeants de structures vont ainsi ensuite pouvoir mieux favoriser l'adhésion commune à partir des matériaux récoltés pour reprendre les témoignages des usagers-participants dans leurs comptes-rendus. L'objectif des structures est de faire un récit sur les usages du territoire mais sous certaines conditions :

*« Oui parce que quand même, mine de rien, nos Ateliers Métro-Citoyens. C'est tout à fait intéressant de faire bosser les gens mais il faut les faire travailler en lien avec le territoire. Donc il faut quand même que le récit... c'est pour ça que moi je me disais on pourrait peut-être leur donner quelques mots clés, qu'on ne parte pas... **on ne fait pas de la littérature**. Donc l'objectif c'est quand même de produire leur vécu par rapport à l'eau, dans l'endroit où ils vivent, donc dans la ville, dans le territoire. »*⁵⁵⁵

La responsable fait référence à la nécessité pour la structure de faire formuler aux participants des éléments concrets des usages sur le territoire. Le contenu est assez dirigé. La forme quant à elle n'est pas imposée d'emblée, mais l'objectif des responsables est de pouvoir attester par des matériaux visuels de la participation, avec de l'écriture et des photographies :

*« Au début du coup même si n'est pas sur des scénarii ou des histoires, ce qui peut être un peu difficile des fois pour eux parce que se mettre dedans... Ils auront les 2 intervenants qui seront beaucoup là-dessus, sur l'eau et le territoire quoi finalement, l'eau dans l'agglomération, etc. Donc du coup après on peut leur proposer de reformuler en lien avec les photos etc., l'eau et la ville, l'eau et le territoire, et on peut tirer un fil comme ça quoi. Ben déjà je trouve que rien que ça, effectivement on pourrait l'écrire, ça pourrait déjà être une matière, qu'après on scénarisera plus ou moins avec les photos »*⁵⁵⁶.

⁵⁵⁴ Ibid, p. 171

⁵⁵⁵ Réunion de préparation des ateliers avec la chargée de participation des Ateliers métro citoyens, le 6 avril 2012

⁵⁵⁶ Ibidem

Figure n°10 : Les participants dans un parcours dans la ville. Dispositif des Rencontres-i



Figure n° 11 : Participants à l'atelier préparatoire de la communauté d'agglomération sur « L'eau comme ressource et comme risques ».



Ainsi, concernant le problème de l'eau dans l'agglomération qui était le thème majeur du dispositif avec la communauté d'agglomération, une mésentente entre les experts invités et les participants s'est constituée autour du terme de « redevance ». Une participante avait notamment amené une facture d'eau pour obtenir des informations sur les différentes taxes qu'elle payait. Alors qu'elle était accusée de ne pas avoir « étudié suffisamment son sujet », nous avons découvert dans un numéro récent du magazine de la communauté d'agglomération un article traitant de l'usage de l'eau, avec en illustration un modèle de facture d'eau détaillant les différentes catégories.

Figure n°12 : Numéro de la revue Métropole n°1 juin/juillet/août 2015

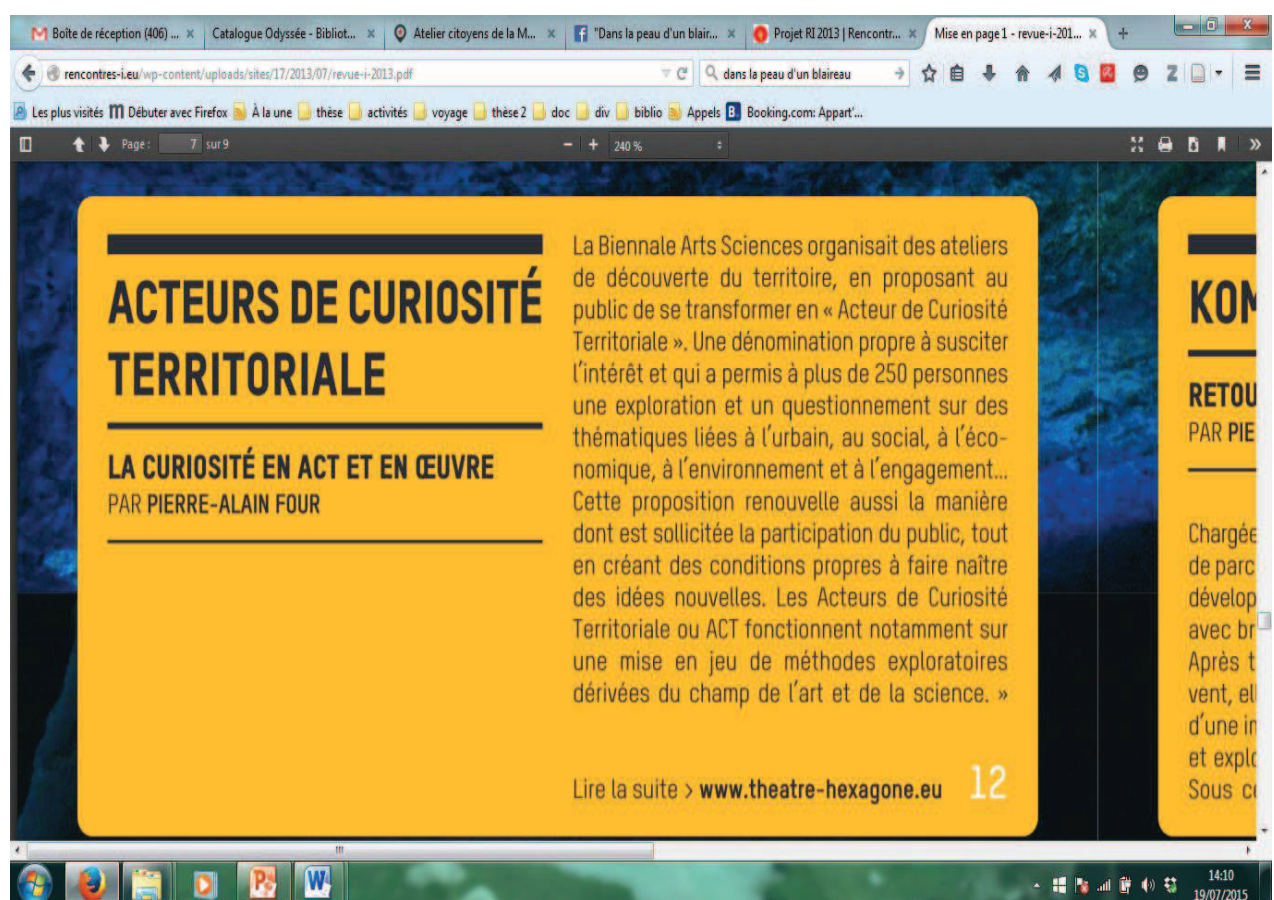


Nous en avons déduit que les membres de la communauté d'agglomération n'avaient pas souhaité répondre sur le moment pour ne pas alimenter de polémique et qu'ensuite ils avaient pu réfléchir à la manière de fournir l'information sans entrer dans le détail des différentes taxes. La question de la participante n'a donc pas obtenu de réponse précise. Nous voyons ainsi comment les professionnels peuvent mettre en scène le vécu des usagers afin de ne pas répondre aux questions, puis comment ils se servent des dispositifs participatifs pour ensuite distribuer des informations très neutres. La scénarisation des usages par les participants leur fait donc relever quelles sont leurs méconnaissances, et que

celles-ci sont intégrées par les spécialistes des sujets traités. La mise en mot du territoire par les usagers leur sert ici à détecter les points de tension mais pas à entrer dans un dialogue.

Nous avons constaté exactement le même fonctionnement pour le dispositif de l'institution culturelle. Les incompréhensions entre les participants et les universitaires se sont focalisées autour du terme de « créativité ». Durant le festival qui a suivi les trois jours de participation avec l'institution culturelle, nous avons pu constater que la créativité avait été largement plus mise en valeur dans le programme que le reste, contrairement aux retours qui avait été fait sur les productions pendant les rencontres. De parcours insolites, à l'immersion dans des activités peu connues, jusqu'à faire rentrer les participants dans la peau de personnages avec un parcours intitulé "*Dans la peau d'un blaireau en ville*", de nombreuses idées alors contestées sur leur forme – considérées comme difficilement appréhendables pour des personnes extérieures aux groupes des ateliers - ont été reprises.

Figure n° 13 : Présentation de l'activité Acteurs de Curiosité Territoriale de la Biennale Arts-Sciences de 2013⁵⁵⁷



⁵⁵⁷ <http://rencontres-i.eu/wp-content/uploads/sites/17/2013/07/revue-i-2013.pdf>, consulté le 2 juillet 2015

L'engagement corporel des participants (déambulations, pratiques corporelles), la collecte d'éléments sensibles (photos, sons, images), ainsi que la restitution des vécus de participants à la fin dans une performance audiovisuelle réalisée par un collectif d'artistes. Les organisateurs ont ainsi repris des idées et des modes d'expression produits par les ateliers du dispositif participatif alors même qu'ils n'avaient pas été validés ni appréciés sur le moment dans leur intégralité. Des activités avec des formes plus « sensibles » ont été proposées en nombre et n'ont semble-t-il plus posées problème à l'organisation du festival. Cet exemple montre combien la participation s'avère parfois être plus une affaire de luttes pour la conservation d'une place, celle de décisionnaire, qu'une histoire de formes et de contenus culturels à légitimer. Il faut croire que le travail des participants a principalement servi à préparer « en coulisse » la justification de pratiques innovantes pour la programmation du festival, et à faire de la publicité du festival en prétextant la participation.

c- Représentation institutionnelle

La capacité des individus à occuper une scène d'interpellation – par la performativité, la scène, la scénarisation, est peu traduite. Les dispositifs participatifs sont peu analysés du point de vue de la créativité, de l'engagement corporel et de la performativité des formes discursives. Il n'est désormais plus à prouver que « *l'ouverture provisoire de la discussion aux « citoyens ordinaires » comme l'apparition de scènes institutionnalisées de délibération, n'affecte que de manière très résiduelle le processus de décision* »⁵⁵⁸, la décision étant toujours étroitement encadrée et contrôlée par les interlocuteurs de l'action publique. Les difficultés sont précisées : « *ce qui se joue dans les forums participatifs n'est, le plus souvent, pas saisissable d'emblée à l'observateur. Il s'agit de déplacements à la marge, d'effets indirects ou qui ne peuvent se jouer que dans la répétition dans la durée de débats du même type. Il se peut même que l'absence d'effets constitue, par les réactions qu'elle suscite, un élément déclencheur de critique ou de mobilisation* »⁵⁵⁹.

⁵⁵⁸ Le comité éditorial, « Dispositifs participatifs », *Politix*, 2006/3 n° 75, p. 3-9. p. 6

⁵⁵⁹ Ibidem

Le récit scénique produit l'histoire, le participant instaure la référence par la médiation de son récit : l'histoire est prise à témoin. Le participant part d'une situation vécue : sa condition d'usager et non une interprétation qu'il se fait de l'histoire (ou du problème). Il est auteur et non interprète. La narration est préparée en amont du débat avec les participants et ce caractère préparé rapproche la participation de la représentation. Raconter ainsi sur scène sa condition d'usager ne fait pas que nommer la relation à l'institution, il l'a produit, l'incarne et lui donne un axe qui n'est plus celui du récit selon le philosophe Jean-François Lyotard : « *Ainsi procède-t-il au renversement artiste, par lequel l'objet que le lecteur ou l'auditeur du récit reçoit comme l'histoire qui a provoqué la narration, est au contraire, pour lui qui la raconte, l'histoire que sa narration engendre. Non ce qui le fait parler, mais ce qu'il nomme. Nommer la chose en tant que la produire.* »⁵⁶⁰

Pour le cadre de la discussion publique, lorsque les organisateurs s'expriment sur l'estrade, c'est pour exposer la situation du problème depuis leur place, en tant qu'instance qui doit rendre des comptes à ses usagers. En tant qu'instance représentative, les dirigeants des structures culturelles et territoriales font le récit du territoire et des compétences qu'ils mettent au service des usagers. Au moment des questions de la salle, les réponses sont généralement formulées sur les compétences de l'institution ce qui ne favorise pas la constitution d'une « assemblée ». Il y a peu d'espace pour la symbolisation de la relation à l'institution. Le discours est directement adressé, il implique, il interpelle. Le dispositif discursif fait incomber une responsabilité : « *La "responsabilité" est un effet visible de ce dispositif de discours : elle est l'interlocution toujours possible.* »⁵⁶¹ Jean-François Lyotard parle ainsi de rupture entre la scène et la salle en opposant les situations d'énonciation du récit et du discours : « *Dans ses effets de sens, le récit dresse une scène sans salle ; le discours met toute scène en extériorité : il n'y a plus que la salle et le présent des interlocuteurs. La scène sans salle c'est peut-être le lieu "utopique" du mythe, du conte. La salle sans scène (où tout événement est dissous en un discours en première personne), c'est l'assemblée, c'est le "tribunal".* »⁵⁶² La narration collective telle que nous l'envisageons est un entre-deux, une parole scénarisée, où le récit institutionnel et le discours de l'usager ont été associés.

⁵⁶⁰ Lyotard Jean-François, *Des dispositifs pulsionnels*, op. cit., p. 173

⁵⁶¹ Ibid., p. 137

⁵⁶² Ibid, p. 136

2- Epreuves de la reconnaissance de participant (H 2)

a- « Se tester » : de la référence à soi à l'épreuve de soi

Le participant est envisagé ici depuis des modes d'engagement dans les dispositifs participatifs. L'engagement sur scène en public est compris comme étant un exercice des compétences et de responsabilités. **L'hypothèse est que l'engagement en public est une épreuve pour les participants parce qu'il favorise la capacité réflexive des participants.** Notre grille déterminant des catégories modales de l'intentionnalité suivant les inspirations phénoménologiques de Paul Ricoeur nous a permis de faire ressortir un « vouloir dire » ses capacités et de vérifier notre hypothèse d'une épreuve de reconnaissance pour les participants.

Les participants cherchent à être écoutés mais aussi à être touchés et à tester leur capacité à s'intégrer dans une communauté de valeurs. Pour les participants, l'image véhiculée du vécu personnel compte beaucoup et permet de faire attester publiquement de ses qualités personnelles d'expression. L'intervention pour le participant se situe moins dans ce qu'il peut apporter comme arguments pour étayer une démonstration que le fait qu'il se sent capable d'étonner, d'impressionner, de toucher :

Se tester, se dépasser : compétences personnelles VS expression collective

« Je le fais parce que comme je le disais à la Bastille, j'essaie de garder aussi cette compétence de m'exprimer, seul et en public, et c'est une compétence qui est nécessaire dans certaines activités. En tout cas d'avoir une clarté dans l'expression. Et je vois que par moment, c'est quand même assez haché dans la fluidité de mon discours. Y'a des patinements, on le sent bien quand même, quand vous écouterez l'enregistrement vous constaterez ça. C'est un peu une stratégie aussi de me rendre visible en qualité de demandeur d'emploi. Comme je ne sais pas bien le faire lors des entretiens, c'était comme ça de manière assez neutre, pouvoir très égoïstement

aussi de dire moi-même **me rassurer sur mes qualités d'expression, en tout cas en public. De me montrer...** Alors même si je suis bien conscient que je n'ai plus la gouaille, ou je n'ai peut-être jamais eu la gouaille d'un avocat ou je ne sais pas... Je me dis que quelque part, j'aurais pu être **soit comédien soit politique**. Ce n'est pas exclu qu'un jour je ne sois pas politique. »

« Bon je me suis dit, on me donne l'occasion de faire quelque chose, au moins aller jusqu'au bout, on va essayer hein... Ce n'est pas évident de prendre la parole devant plein de gens. C'est une expérience nouvelle. Mais on me donne la possibilité alors autant essayer, on verra bien. Ça **permet d'explorer ses propres limites. De tester** si je pouvais le faire et si je pouvais être une **bonne oratrice en public** et devant comme ça. Je suis souvent très critique vis-à-vis des gens qui prennent la parole, est-ce qu'ils sont informatifs, est-ce qu'ils disent des bonnes choses... ? Et je voulais savoir **si je pouvais le faire moi aussi**, et j'en conclus que non, c'est quelque chose qui s'apprend quand même. Ça ne s'improvise pas. J'espérais ne pas trébucher, j'espérais que je trouverais tous mes mots. Je pense qu'on ne s'improvise pas du jour au lendemain comme ça acteur ou présentateur. Maintenant j'en suis sûre. Je ne prendrais pas la route d'une **femme politique** ou de **mettre en scène** quoi. Peut-être j'essaierais de **faire un peu des stages d'acteurs**, c'est intéressant. **C'était intéressant de pouvoir faire les ateliers... oui privilégiée, d'en apprendre et de faire.** »

« Ca m'a encore plus plu. Je me suis dit tiens je devrais faire un truc comme ça, d'abord ça m'aiderait certainement à **être moins timide** parfois. Ouais ça m'a beaucoup apporté moi ! Ça m'a demandé beaucoup de me retrouver comme ça **sur scène**, d'ailleurs j'étais beaucoup plus de dos que de face. Mais j'étais quand même sur scène, ouais ! »

« Je trouve bien sinon de faire en sorte de tirer parti de ma position un peu particulière [de doyenne] dans le groupe pour faire quelque chose de différent dans la restitution, **de très décalé**. C'était décalé, c'est le mot juste. Moi je n'étais pas concernée, j'étais concernée pour **la mise en scène**. Mais justement, il y avait tellement de différence entre ce que je suis et ce que je disais, que **mon implication n'était quand même que scénique, que d'expression.** »

« **Ca confortait mon envie de faire de la scène**, j'en ai déjà fait. J'ai arrêté depuis quelques années et je crois que ça fait toujours partie de moi. J'ai fait du théâtre pendant 10 ans, et là ça m'a redonné envie. J'ai toujours aimé ça et, accessoirement, **ça m'a permis aussi de m'affirmer.** »

« On était dans un certain **dépassement de soi** que les autres n'avaient peut-être pas forcément du fait que leur groupe était plus homogène. Parce que ça demande une certaine maturité de faire ces projets-là... Parce que c'est vraiment ce qui m'a intéressée là, c'est **le côté humain, partage**, etc. que nous avons vécu, mais que les autres pas forcément. Et puis, je pense que c'était aussi du fait qu'on ait **partagé le personnel**. Eux, sont restés très professionnels, du coup c'est resté dans le cadre professionnel et puis c'est tout. »

Les participants disent qu'ils viennent dans les discussions publiques pour s'enrichir sur le plan des connaissances. Dans les énoncés ci-dessus, nous constatons qu'ils ont des motivations de s'affirmer et d'être moins timides. Cette forme d'expression sur scène s'inscrit dans les travaux du philosophe Michel Bernard que nous avons étudiés au chapitre 4. En effet, en étant devenus visibles et perçus par autrui, les phénomènes d'extériorisation ouvrent à une empathie qui n'est pas facilitée chez les personnes timides mais qui le devient par la représentation plus claire qu'il se fait du regard d'autrui sur son expression. C'est une motivation ici qui dépasse celle d'exercer de l'influence sur les décisions futures des dirigeants. La discussion constitue plus un prétexte finalement à l'épreuve de soi dans un collectif. Les enjeux sont plutôt éloignés de la posture individuelle de représentativité qui consisterait à répéter des idéaux démocratiques et à mettre en scène la bonne parole citoyenne.

Mais généralement dans les discussions publiques, les participants sont maintenus dans un régime de réactivité, poussés à suivre plus qu'à être initiateurs, comme l'a souligné le chercheur en sociologie Mathieu Berger qui a traité d' « engagements profanes » dans un dispositif de concertation de l'action publique, où il s'agit de « *répondre présent, écouter l'introduction du président de séance et les consignes pratiques livrées par l'animateur du programme, assister à l'exposé technique des urbanistes, y réagir en posant une question d'éclaircissement, en formulant une critique, en dénonçant une stratégie sous-jacente à une proposition, en imaginant une contre-proposition, en quittant la salle par ennui, etc.* »⁵⁶³ Suivant le constat de l'auteur, et à la lumière des recherches faisant état d'une mise en avant

⁵⁶³ Berger Mathieu, « Répondre en citoyen ordinaire. Pour une étude ethnopraxématique des engagements profanes », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 15 | 2008, mis en ligne le 01 décembre 2010, consulté le 13 février 2012, <<http://traces.revues.org/773>>, pp. 191-208, p. 193

des émotions dans les médias pour pallier l'ennui des publics, il était probable que les dispositifs participatifs mettent en avant l'expression de l'émotion à travers le récit du vécu personnel.

Mais en partant de cette hypothèse, nous n'aurions fait que renforcer l'opposition normative entre émotionnel et rationnel, ce qui ne faisait pas avancer l'analyse sur l'engagement dans les dispositifs participatifs. En effet, pour agir de manière raisonnée, il faut pouvoir être touché, se sentir concerné, comme le synthétise la chercheuse en philosophie Myriam Revault d'Allonnes : « *ce qui s'oppose à l'« émotionnel », ce n'est en aucune façon le « rationnel », quel que soit le sens du terme, mais bien l'insensibilité, qui est fréquemment un phénomène pathologique, ou encore la sentimentalité qui représente une perversion du sentiment* »⁵⁶⁴. Le chercheuse nous indique qu'en effet l'émotionnel n'est pas à traiter comme l'ennemi de la raison. C'est l'émotionnel, à travers l'observation, en tant qu'il peut être saisi par les participants et constituer une force d'argument dans les discussions qui nous renseignait. Il convient de préciser que l'expérience sensible des usages du territoire ne peut pas être réductible à la mise en scène de l'émotionnel dans le dispositif.

En effet, pour les participants, l'expérience sensible est contrainte par la mise en scène de leur ressenti. Ces derniers s'inscrivent plus dans une visée d'intercompréhension et de lien social que dans celle d'une publicité. En revanche, ils utilisent l'entremise de la scène pour attirer l'attention sur leur expérience, au même titre que s'ils prenaient la parole depuis la salle. Mais la scène permet de révéler en plus des divergences et des contradictions sur la participation par rapport aux dispositifs traditionnels de débats avec des interventions des participants depuis la salle. La scène révèle notamment une tension dans l'expression de « mise en scène » qui est caractéristique des dispositifs participatifs étudiés, mais qui ressort polysémique ou imprécise.

⁵⁶⁴ Revault d'Allonnes Myriam, « Paul Ricœur ou l'approbation d'exister », *Le Portique* [En ligne], 26 | 2011, document 2, mis en ligne le 11 février 2011, consulté le 02 juin 2015, <<http://leportique.revues.org/2507>>, paragraphe 34

b- « Etre compris » : la confiance recherchée

L'objectif quantitatif de participation diverge de la participation plus dans l'écoute recherchée par les usagers-participants. Ils sont beaucoup plus sensibles aux effets de présence délivrés par leur engagement. Ils ont une confiance envers l'institution ici qui se rapproche de la reconnaissance en tant qu'épreuve où le participant est convoqué comme sujet selon la chercheuse Laurence Cornu : « *Reconnaissance plutôt que connaissance : la dimension "cognitive" accompagne des actes plus qu'elle ne les précède, et elle est d'autre part bien moins raisonnée et conclusive, que spontanée et inventive.* »⁵⁶⁵ Dans sa démarche d'une anthropologie de la confiance, la chercheuse explique ainsi que par la perception qu'un individu a de sa présence en situation d'interaction - lorsqu'il est capable d'en jouer et qu'il la contrôle - il se positionne sur un type de relation de confiance. Il s'agit d'une confiance qui est « émancipatrice » selon la chercheuse qui est enracinée dans une sensibilité, « *dans l'expérience d'une voix, d'un regard, d'une main, dans une impression, qui ont souvent leur justesse et trouvent ensuite leurs preuves.* ». Ensuite, le raisonnement se construit à partir des sens pour établir une confiance caractérisée : « *Sensibilité en présence qui porte à se risquer, acte qui trouve ensuite sa cognition claire, sa vérification rationnelle. Il y a du "en présence" dans la confiance émancipatrice. [...] La confiance comme expérience d'émancipation se produit entre des êtres sensibles qui se reconnaissent et se parlent* »⁵⁶⁶. Nous voyons que la confiance est un préalable à l'activité de participant. Cette confiance s'établit sur la base d'un échange qui est une expérience sensible, « *qui n'est ni émotionnelle ni rationnelle, qui est pré-rationnelle, puisqu'elle conditionne le goût de raisonner* »⁵⁶⁷.

En étant travaillée scéniquement, la présence des participants marque une confiance de leur part qui n'est pas réductible à une expérience purement émotionnelle. Cette présence « *fait l'expérience sensible de la fiabilité* » des structures accueillant le dispositif. Le dispositif ne peut pas instituer la confiance mais ses conditions peuvent l'actualiser : « *plutôt de l'ordre d'un art que de celui d'une technique, d'un art de l'hospitalité, un art d'accueillir*

⁵⁶⁵ Cornu Laurence, « La confiance comme relation émancipatrice », in Ogien Albert, Quéré Louis, *Les moments de la confiance : connaissance, affects et engagements*, Paris : Economica, 2006, pp. 169-190, p. 187

⁵⁶⁶ Cornu Laurence, « La confiance comme relation émancipatrice », in Ogien Albert, Quéré Louis, *Les moments de la confiance : connaissance, affects et engagements*, Paris : Economica, 2006, pp. 169-190, p. 188

⁵⁶⁷ Ibid, p. 185

l'inconnu, qui a besoin pour être cultivé d'une "attention conjointe" »⁵⁶⁸. Les conditions de mise en scène débouchent sur une scénarisation des participants qui, en débordant les attendus des concepteurs/animateurs, fait se positionner par rapport à l'exercice politique. La question de la « bonne interprétation » est cœur de leurs préoccupations. Il s'agit d'employer la forme d'expression la mieux adaptée pour retranscrire l'expérience et se garantir le plus possible d'être compris. Les participants insistent beaucoup sur la perception qu'ils ont de l'incompréhension de l'assemblée sur leur production. C'est le manque de dialogue, possible ou envisagé, à propos de leur restitution et de leur expérience pendant les ateliers préparatoires, qui les a le plus surpris.

Etre écouté, touché et compris

*« Je suis investi, je me livre à vous comme un livre ouvert en fait. J'essaie d'être le plus honnête et le plus sincère avec moi pour que vous ayez un travail de qualité. Ben justement **témoigner de ma situation**, je ne sais pas, **y'avait une sorte de feeling**, moi j'ai apprécié travailler avec vous, B. [chargée de participation à la communauté d'agglomération], et quand les choses sont agréables ça se fait naturellement. Avec Suzanne [participante], les échanges étaient enrichissants, constructifs. **Y'avait un côté stratégie par rapport à ma recherche d'emploi**, donc déjà faire connaître ma situation, témoigner de ça, pas plus, et **puis ce côté désintéressé de mettre en avant des qualités que moi je me reconnais un petit peu quand même, ce côté prise de parole en public**. Ce n'est pas toujours évident, encore aujourd'hui, l'autre jour j'étais à la Région Rhône-Alpes, j'ai eu un moment d'émotion, ce n'est pas agréable parce que le discours **il n'est pas écouté finalement**. »*

*« Des ateliers je n'en ai pas eu beaucoup en fait, je crois que c'était surtout il y a dix ans les Agendas 21. Mais dans 1 seul atelier, on va moins loin dans la démarche que sur celui sur l'eau. **C'est frustrant, car on donne son avis, et puis en interne à la Métro ils n'ont pas trop aimé nos réponses quoi, c'est un peu l'idée « affaire classée »**. Parce qu'on a essayé de donner le meilleur de nous-mêmes finalement dans cet atelier. On nous impose un truc mais ce n'est pas grave, on y va quand même. On réfléchit et **on essaie de trouver des choses intéressantes**. Ils **n'ont pas compris** que quelque part nous, on **représentait des consommateurs lambda**, peut-*

⁵⁶⁸ Ibid, p. 187

être un petit peu plus éclairé avec ce qu'on avait fait avec les 2 ateliers. Mais il aurait pu gentiment me dire « ben sur la facture ce que vous appelez impôt en fait... » impôt, redevance, taxe, location, tout ça pour moi ce n'est pas l'eau, c'est tout ce qu'il y a autour de l'eau. »

« Les gens, l'expérience, **j'ai apprécié notre rendu**, j'ai tout apprécié finalement. Moi c'est vrai que je suis plus touchée par les gens, ça peut être effectivement **un témoignage, ça peut m'emporter sur tout le reste**. Parce qu'il s'est passé quelque chose, donc **j'avais vraiment envie de véhiculer ça, qu'il y avait eu une belle osmose dans notre groupe**. J'avais envie de partager ça aux autres, surtout à mes collègues qui se sont ennuyées dans leur groupe ! Mais **est-ce qu'ils ont vraiment compris** ce qu'on a voulu montrer ? Est-ce qu'ils ont vraiment vécu notre parcours, est-ce qu'on a vraiment bien démontré ? C'est pour ça que je trouve que c'est intéressant d'avoir eu les photos, je pense que ça a nourri. Parce que nous en tant que participant, on savait ce qu'on faisait, alors que les autres je ne suis pas sûre qu'ils aient vraiment compris ! C'est **frustrant** ça de ne pas savoir ! Mais on a voulu s'exprimer comme ça. **Je ne suis pas sûre que les gens aient vraiment compris** tout ce qu'on a fait, ça a fait beaucoup rire les gens, mais est-ce qu'ils ont vraiment compris ce qu'on faisait, je n'en sais rien. Mais bon, c'est vrai que l'écrit ça laisse une trace peut-être pour mieux comprendre ce qu'on a voulu faire. »

« Peut-être que ça a été perçu comme étant un peu fait sans sérieux, sans rien derrière quoi. Oui je pense que **ça a été mal compris**. Il aurait peut-être fallu un entre-deux après. Ce qu'il en est ressorti dans les retours que j'ai eus, c'est qu'il aurait fallu un juste milieu avec quelque chose de formel en définissant l'objectif, notre protocole, les lieux où on est allé, et une partie plus décalée pour rendre compte de ce qu'on avait vécu. Sur le moment, je pense **qu'on était tous frustré**, comme si on leur en voulait en fait. J'ai remis les choses au clair, parce que je pense qu'il y avait cette idée qui régnait qu'on avait voulu désobéir ; j'ai expliqué qu'on n'a pas fait ça juste dans le but de transgresser les règles, que derrière il y avait notre volonté de **faire ressortir ce qu'on avait vécu**. Et puis c'est là, en discutant, que ça a émergé qu'il aurait peut-être fallu avant expliquer ce qu'on allait faire, le contexte. Comme les 3 jours étaient sur l'imaginaire, je m'attendais à ce qu'un truc un peu créatif et original soit légitime. Je n'en retiens pas ce que l'on aurait pu imaginer : je n'en retiens pas des choses en lien avec notre formation, le travail sur l'imaginaire. **J'en retiens plus des choses qui ne me touchent pas en tant qu'étudiant, mais en tant que personne**. C'est-à-dire de nouvelles activités que je ne connaissais pas, et j'en retiens aussi un rendu pour le moins qui aura dérangé. »

« Laurent et Marco [participants étudiants] me l'ont beaucoup répété, c'est quelque chose qui **les a marqués cette osmose** : on devait faire quelque chose mais tous ensemble, sans se concerter en amont, on a dansé. Ça montre bien qu'il y a quelque chose qui unissait. Je pense que Marco ça l'a vraiment **touché en fait. Je n'ai pas très bien compris le but de l'expérience, et du coup je pense que les rendus l'ont un peu démontré aussi. Je pense que personne n'a très bien compris ce pour quoi on était là. Nous l'expérience, on l'a vécue pour le fond, on ne l'a pas vécu pour le représenter. Tant que le message passe, la forme n'est pas très importante... Moi je vais surtout juger sur le contenu. Et notre projet il a débordé les attendus aussi, il fallait quelque chose qu'on puisse exprimer comme étant au plus proche de ce qu'on a vécu. Et c'était déroutant pour les spectateurs, et parce que ça l'a été pour nous je pense. Pour moi, c'était la seule manière de le présenter. Je ne voyais pas d'autres moyens de le montrer aux autres. »**

c- La « rencontre » : la réciprocité recherchée

Une partie des motivations de la participation est fondée sur l'expression de soi. Les participants ont montré une préférence pour les discussions en groupes restreints et le travail d'élaboration d'une restitution théâtrale sur scène au temps de débat avec la salle. Au cours des trois jours d'atelier, s'appuyer sur le vécu des uns et des autres comme source et support de la création a fait naître un sentiment de réciprocité entre les participants, comme le souligne une des conceptrices/animatrices du dispositif des *Rencontres-i*, et cela a pris le dessus sur les contraintes du dispositif :

« Il y avait de la **complicité, de l'empathie** entre les gens, et il y avait une volonté de faire ensemble les choses jusqu'au bout. (...) Je crois que ça vient du fait que les gens ont donné quelque chose de personnel, **ont montré quelque chose de personnel**, et que les autres ont recueilli ça sans jugement. (...) Le contexte c'était aussi on va essayer d'inventer quelque chose ensemble d'inhabituel. Et c'était encore plus facile quand les gens ne se connaissaient pas, on n'est pas tributaire d'une image qu'on doit donner. »⁵⁶⁹

Cette réciprocité a favorisé l'affirmation de la position de chacun dans le territoire de l'institution. Par le partage de pratiques personnelles, la relation a pu se développer. La

⁵⁶⁹ Entretien réalisé avec l'organisatrice et chargée de participation du festival *Les Rencontres de l'Imaginaire de l'Hexagone*, le 7 et le 19 mars 2013

scène a fait symboliser collectivement le travail de réflexion et de création en faisant ressortir des enjeux de l'expression en public qui ne sont pas l'expression de soi :

Préférence pour la découverte et le dialogue à l'expression de soi

« Citoyen, parole de citoyen. Action modeste de citoyen, je prends ça comme quelque chose de ludique quand je vais à ces réunions, c'est avec le sourire quand même. **Je me retrouve, ça me permet d'échanger et ça me sort de mon quotidien**, c'est une autre échelle que mon quotidien. **Les ateliers préparatoires**, c'est très bien, ludique. Tant que ça reste **sur le mode du jeu** pour moi, enfin du jeu sérieux hein, sérieusement, c'est bien quoi. En tout cas y'a un... comment dire... démocratique ça serait un peu fort... y'avait une **culture du dialogue** il me semble entre les gens. Y'avait cette **capacité à s'exprimer et à écouter l'autre** sans forcément d'ailleurs être d'accord, voilà. Mais apprendre à écouter l'autre c'est un peu ça que j'ai ressenti. Puis y'avait quand même un peu de..., le premier atelier au Stade des Alpes au tout début j'avais vraiment l'impression de faire partie, avec cette présentation de monsieur D. [professeur de géographie], à un cours magistral. Et moi j'aime bien ces moments-là, **ces moments d'apprentissage**. Y'a des experts dont c'est le travail d'acquérir de nouvelles connaissances ou de rafraîchir ou de mettre à jour ou de rendre de plus en plus accessible, vulgariser la connaissance, et là ça a pu être le cas. »

« Moi **j'ai passé un bon moment à faire ça, j'ai appris plein de belles choses** et ma seule déception c'est que le 29 mai il n'y ait pas eu plus de gens peut-être. Voilà. Mais il y aurait eu plus de gens, on aurait peut-être pas pu aborder tout ce qu'on a fait, parce que mine de rien on aurait été perdu par, il y aurait peut-être eu plus de personnes qui auraient été tentées de parler de leur expérience personnelle, qui n'apporte pas toujours forcément beaucoup. Peut-être **finalement que les ateliers sont beaucoup plus intéressants que les débats après**. C'est ça, c'est ça que j'en retiens. **Là où j'en ai le plus appris c'est dans les 2 ateliers.** »

« **C'est la rencontre avec les gens principalement qui a été riche pour moi**. Et puis après effectivement c'est la « création » de notre projet. C'est se trouver dans un groupe assez disparate, et puis comment **on est arrivé à nourrir ça**, comment **on est arrivé à aboutir à quelque chose**, à mettre en place cette deuxième journée qui a été riche. La mise en place de ce projet de la deuxième journée, moi ça m'a vachement plu. Et puis d'avoir vécu ce qu'on a mis en place, finalement plus que le rendu. Bon le rendu c'était aussi intéressant mais, **moi ça m'a plus**

intéressée de vivre la journée que de faire un rendu, même s'il va servir certainement à monter le projet des RI quoi. Mais en même temps, ça va nourrir d'autres personnes. »

*« On a pu tous donner nos idées, et le personnel il s'est beaucoup fait oublier, **c'était beaucoup le collectif qui était en jeu**. Même dans les discussions qu'on a eues, je ne pense que quelqu'un puisse dire qu'il a apporté personnellement, on était un tout, dans les propositions... je ne l'ai jamais pris comme une initiative personnelle. C'était toujours au sein du groupe. Seule, ça ne m'aurait pas intéressée parce que ça on le fait en cours, et ce n'est pas ça que j'aurais espéré attendre d'un organisme culturel. Ça aurait été beaucoup trop scolaire. **Ce qui est important je pense que c'est l'échange.** »*

*« **Ça m'a permis de sortir de ce que je connaissais, de mon cadre de vie. Je ne le cherchais pas mais c'est appréciable.** »*

*« C'est une expérience, **j'étais contente de vous rencontrer et de sortir de mon « milieu »**, même si ce n'est pas un milieu très prédestiné, mais **j'étais contente de voir autre chose que ce qui se passe dans la vie courante**. Je ne fais pas ça tous les jours, je ne participe pas à des choses comme ça tous les jours. Je suis ouverte à tout. »*

Les ateliers de préparation en groupes restreints ont été plus importants pour les participants que les restitutions sur scène et que le débat avec le public. Nous constatons que les participants ne réduisent pas leur participation à l'opportunité d'exprimer leur point de vue personnel. Ils ont retenu également le plaisir de la découverte et la rencontre avec de nouvelles personnes. Nous retrouvons ici l'articulation que Paul Ricoeur fait entre la recherche de validité des énoncés et la « capacité à être seul », en se reconnaissant en tant que personne titulaire de droits et exerçant des compétences. Cette articulation nous permet de définir les rapports de confiance entre partenaires : « *la visée de la reconnaissance est double : autrui et la norme ; s'agissant de la norme, la reconnaissance signifie, au sens lexical du mot, tenir pour valable, faire aveu de validité ; s'agissant de la personne, reconnaître c'est identifier chaque personne en tant que libre et égale à toute autre ; la reconnaissance au sens juridique ajoute ainsi à la reconnaissance de soi en termes de capacité les capacités nouvelles issues de la conjonction entre la validité universelle de la*

norme et la singularité des personnes. »⁵⁷⁰ Ainsi, concernant les motivations à participer à des ateliers citoyens et les discussions publiques, ce n'est donc pas forcément la volonté d'influer sur les processus décisionnels via des procédés d'argumentation qui prévaut pour les participants. C'est plus d'être dans la narration du vécu collectif que dans l'argumentation.

En outre, nous voyons avec l'analyse de Paul Ricoeur sur la réciprocité que la mutualité ne peut exister que sous la contrainte. En effet, les dirigeants proposent de venir s'informer et de débattre « gratuitement » alors qu'ils se positionnent sur un échange qui n'est pas de la gratuité. La mutualité est un paradoxe que nous avons identifié dans les dispositifs participatifs : « *dans le marché, il n'y a pas d'obligation de retour, parce qu'il n'y a pas d'exigence ; le paiement met fin aux obligations mutuelles des acteurs de l'échange. Le marché c'est la réciprocité sans mutualité.* »⁵⁷¹. Or, les dirigeants font peser sur les participants des objectifs de production. Faire venir et faire débattre n'est pas gratuit. Cette vision d'une réciprocité n'est pas tenable sur le plan pragmatique et inconsistant sur le plan de la pensée comme nous l'explique Paul Ricoeur : « *Si le premier geste de donner est de générosité, le second, sous l'obligation de rendre, annule la gratuité du premier. Le théoricien systématique range ce cercle, redevenu vicieux, sous la figure du double bind, du double nœud. La solution proposée, sur le modèle de la théorie des types de Russell, consiste à placer sur deux plans différents la règle de réciprocité et les transactions entre individus. Le cercle résulte alors de la confusion de deux niveaux, celui de l'échange lui-même et celui des gestes discrets des individus.* »⁵⁷² Dans cette situation de double contrainte qui est de faire participer pour fournir des réponses aux participants en leur faisant produire des réalisations scéniques et des scénarii, les participants ont usé de processus comme la scénarisation et la dramatisation afin de ne pas rester bloqués sur le niveau de règles de participation, qui n'est pas de leur ressort, ni des obligations de la « réciprocité » qui ne leur ont pas été explicités. Ils se sont centrés sur l'échange et sont restés dans l'objectif de faire découvrir et partager leur expérience en s'appuyant sur leur vécu des deux jours de préparation.

⁵⁷⁰ Ricoeur Paul, *Parcours de la reconnaissance : trois études*, Paris : Folio, 2005, 431 p, p. 309

⁵⁷¹ Ibid, p. 359

⁵⁷² Ricoeur Paul, *Parcours de la reconnaissance : trois études*, Paris : Folio, 2005, 431 p, p. 355

d- « Etre entendu » : la puissance politique invoquée

Nous constatons par les extraits ci-dessous que les positionnements sur la participation se fondent sur l'écart entre ce que les participants ont ressenti quand ils étaient sur scène et la représentation qu'ils en ont, suite aux retours des organisateurs ou suite au visionnage de leur intervention. Leur propos témoigne d'une envie de bien faire et d'une volonté d'être le plus honnête possible. Ils identifient des discours discordants, ce qui les fait mettre à mal les *figures d'autorité* qu'ils avaient construites autour des organisateurs, experts et universitaires présents. L'expression scénique est ici mobilisée par les participants afin de démontrer l'existence *formelle* d'un rapport de dominant/dominé. La scène sert à la fois de moyen pour tenter d'en sortir et pour apporter la preuve de cette domination symbolique :

Positionnement sur le politique

*« Dans le cadre d'un Atelier Métro Citoyen, je ressens quand même **une forme de hiérarchie**. Elle n'est pas forcément visible mais elle est ressentie pour cet atelier-là. Comme une personne qui fait des études par rapport à une personne qui n'en a pas fait. **Le poids de la parole**, l'influence que peut revêtir cet énoncé, que l'on peut mesurer par l'éducation et l'image populaire, sur l'image que je me fais globale sur la représentativité ou la représentation d'un élu par rapport à un citoyen. Et puis on le voit par **la mise en scène**, ces deux personnes assises [l'élu + la chargée de mission participation], ce n'est pas comme le monsieur qui est là, en l'occurrence moi, debout. Ça, je ne le ressentais pas du tout sur le moment, et je ne pensais pas non plus que ça me semblerait différent en me voyant, je reconnais. Ici, c'est celui **d'être sous-valorisé**, la sous-valorisation. Ce n'est pas forcément la vérité, mais c'est de l'ordre du ressenti, il y a première lecture, deuxième lecture, etc. En toute sincérité, je suis **sincère** avec moi-même, je suis sincère avec les personnes présentes, et c'est là au visionnage, 1 mois et 10 jours après, voilà le regard que j'en ai, je suis assez autocritique également. Je ne l'avais pas dit parce que je ne l'avais pas vu et là c'est le ressenti que j'ai au visionnage de ça. Quand je vois B [chargée de mission participation] et quand je vois mon comportement, voilà l'idée que je me fais aujourd'hui. Dans l'état d'esprit à ce moment-là ce n'était pas du tout ça, **j'espérais être le bon élève**. Peut-être un*

peu trop. **Le visionnage fait émerger ma position.** »

« **Pas en bonne position**, parce qu'ils n'ont pas eu l'air de beaucoup... Pour nous, **d'être bien pris au sérieux, compris, écoutés**. Les élus, comme il y avait les patrons de différents services des eaux... Quand le monsieur m'a repris parce que je n'avais pas dit la bonne formule... j'avais dit impôt au lieu de redevance, je pense que c'est quelqu'un qui travaille dans un service des eaux parce que lui, il savait très bien ce qu'il en était sur la facture. Il savait très bien que 40 %... il connaissait très bien. C'était justement ça que je voulais éviter. Je me suis dit flûte, moi je viens avec toute ma bonne volonté et puis... Il n'a pas dit « vous n'avez rien compris », mais il n'en était pas très loin. Je n'ai pas trouvé ça très sympa. Je n'étais pas prête à prendre un coup (rires). Comme quoi hein quand on veut défendre quelque chose, il faut être prêt à tous les coups ! Il fallait que ça se passe bien, que j'essaie de trouver tout, **de dire tout ce que je voulais dire dans un certain ordre**. Ce qui fait que je n'ai pas prêté attention, je n'ai pas eu le courage d'interrompre G. [élu à l'environnement] et de dire mais non, ce n'est pas ça que je vous ai demandé ! Il m'a un petit peu impressionnée de par son titre, son rôle, tout ça... bêtement je me suis faite avoir quoi par lui, et par les 50 personnes qui étaient dans la salle. Je ne devais **pas être très à l'aise** parce qu'il m'arrive quand même des fois de le redire. Voilà lui, c'est un sujet qu'il maîtrise, qu'il connaît bien. Moi, je ne maîtrise pas ce sujet ; **je suis dans cette foule, il faut que je dise les bons mots au bon moment**, donc c'est un stress quand même, et je le sens. »

« Par rapport **aux universitaires**, j'étais un peu **moins à l'aise** au début avant de commencer, puis une fois qu'on est parti, il n'y avait plus rien qui m'arrêtait, les barrières sont tombées. Je crois que **face à un universitaire, je me sens plus dans le jugement**. Et je n'ai pas envie d'être dans ce rôle-là, tu vois ce que je veux dire ? Je n'ai pas envie qu'on me juge parce que je n'ai pas envie de savoir ce qu'ils pensent de moi. **Je n'ai pas envie qu'on me juge** par rapport à ce que je fais, à ce que je produis, parce que je ne suis plus dans ce système quoi. Je n'ai pas envie de me sentir comme à l'école et **qu'on va me noter**. Je n'ai pas envie qu'on me **mette un jugement**. Effectivement ce qu'on a reproché, que ce n'était **pas assez cadré**, ça m'a vraiment gonflé quoi ! Parce que moi, je n'étais pas dans cette expérience pour vivre ça, pour être dans un truc carré, où on était noté ! Alors c'est vrai que les étudiants, ils étaient notés dans ce truc-là. Je n'avais pas envie de ça moi ! C'était vraiment une expérience pour faire naître des idées, et chaque idée est pour moi intéressante quelle qu'elle soit. Et je n'avais pas envie qu'on analyse de façon intellectuelle ce qu'on avait produit. Qu'on nous demande ça, moi je n'étais pas dans cette démarche. **Et parce qu'on n'est pas des universitaires, qu'on ne soit pas capable de proposer**

des choses ! Je n'avais pas envie de tomber là-dedans ! J'avais envie que chaque personne donne des idées, qu'on les échange et qu'on se nourrisse les uns des autres, mais **sans se juger**. Dans notre groupe, tu vois S, c'est quand même un directeur. A tous les niveaux, chacun était bien ! Pour moi, qu'il n'y ait pas de jugement dans notre groupe, c'était super important. Et c'est encore **plus fort d'en parler maintenant. Il fallait que tout le monde se sente bien à sa place, chacun à son niveau a de quoi nourrir l'autre. Il n'y a pas de mauvaises idées à partir du moment où tu les défends.** »

« **Ma place**, je l'ai trouvée pendant la deuxième journée, mais surtout pas pendant la première, ni pendant la troisième parce que justement on était **dans un cadre institutionnel**, on ne pouvait pas faire ce qu'on voulait. Et je trouve qu'à vouloir placer cette manifestation sous un cadre institutionnel, ce n'était pas compatible pour moi : ça me semble difficile de laisser place à un imaginaire quand c'est régi par des règles. L'institution ça représente **l'autorité** : il y avait **ce sentiment que les organisateurs voulaient que ça se passe comme ils l'entendaient et pas autrement**. Et pour moi, on n'est pas sorti en dehors de ce qu'il fallait faire, même si ça n'a pas été perçu comme ça. Je pense que c'était difficile de rendre compte de ce qu'on a pu vivre comme expérience uniquement avec un Power-point. Notre participation... Je l'aurais vue plus participative, plus intégrée dans le truc. Il y avait un peu l'impression qu'il y avait **les donneurs de règles**, et de l'autre côté **ceux qui exécutent**. Il n'y avait pas le sentiment que notre participation soit souhaitée en fait. J'ai comme l'impression qu'on nous **imposé** le truc : vous allez participer à ça, alors du coup on se demande si on quelque chose à apporter, vu qu'on ne nous a pas proposé ou on ne nous a pas invités à poser le truc. La question c'est « pourquoi voulez-vous que je sois là ? » Je me rends compte que c'est quand même un peu de la parole. Ça craint, c'est presque désolant de dire ça, d'en arriver là, il y avait tellement de choses à faire ! »

« **Je ne comprenais rien**, les intervenants qui passaient, les trois universitaires, **je ne comprenais pas**. J'avais l'impression qu'on ne parlait **pas le même langage**. Je me suis vraiment demandée dans quelle dimension j'étais, si j'étais débile ou quoi. Je ne comprenais pas le but, je me demandais où j'étais. Je pense qu'il y a eu vraiment un problème de communication, dès le début dans cet amphi. On ne m'a pas du tout rassurée sur ce qu'on allait faire ou pas. On venait, on ne savait pas ce qu'on allait faire, et en plus les **termes employés** par les intervenants étaient assez complexes. Après j'ai vu avec les gens de ma classe que personne n'avait compris non plus. Je ne comprenais absolument pas ce qu'ils disaient. Sur le but même de pourquoi on était là, ce qu'on allait même faire l'heure d'après quoi. J'avais vraiment un **malaise** en fait, je pense que j'ai

même eu envie de partir. C'était quelque chose d'inconnu, **on parlait en des termes que je ne comprenais pas**, parce que ça me faisait ne **pas me sentir au niveau** pour répondre à quoi que ce soit qui serait demandé. De par **les mots utilisés, de par le dispositif**, de ces **interventions de 30 minutes** sur ces sujets-là, il y avait vraiment un côté "nous sommes les savants nous comprenons tout". Il y avait vraiment une sorte de **domination intellectuelle** qui m'a mise très **mal à l'aise**, qui n'était pas forcément voulue, mais c'est juste que l'on n'a pas forcément les mêmes **niveaux langagiers**. »

« C'est pour ça d'ailleurs que les gens ne s'entendent pas bien, je vois quand on est un groupe de profs, je ne sais pas si tu comprends toujours bien tes collègues toi, mais moi j'ai des souvenirs de ne pas tellement bien s'entendre, **on avait des positions différentes. Et là, c'est pareil à propos d'un concept, d'une idée, d'un travail à rendre**. Les gens ont chacun quelque chose dans la tête, ils ne viennent **pas tout blanc**, surtout les formateurs, si on les a choisis d'ailleurs, c'est qu'ils sont capables de faire quelque chose. On ne vous a pas choisis au hasard, je ne sais pas trop comment on vous a choisis d'ailleurs... Et puis le philosophe **je ne comprends pas ce qu'il dit** alors ! Je ne serais peut-être pas revenue là. Donc il y avait bien une certaine **forme de pouvoir**, mais le mot est un peu fort... Je ne sais pas s'ils avaient vraiment **le savoir** non plus, dans un truc comme ça, le savoir n'est pas préconçu, tu t'arranges avec ce que tu sais, avec ton passé, avec ton expérience pour participer. Il n'y avait pas une idée dominante si tu veux. »

L'idée principale qui ressort ici est cette envie de bien faire des participants. Cette envie est cependant contrariée par les discours des organisateurs que les participants trouvent compliqués, avec un langage trop « technique », et ambivalents sur les consignes de la créativité. L'absence de compréhension de la situation leur fait mettre leur capacité en doute. Par son manque de clarté, le dispositif a fait remettre en cause la foi en l'institution. La confiance est mise à l'épreuve par l'ambivalence produite. Le manque d'information sur la situation produit de la méfiance qui est « rationnelle » selon la philosophe Laurence Cornu, parce qu'elle concerne une disposition de rôles et de règles normalement censées « cadrer » les relations interpersonnelles : « *On pourrait aussi distinguer pertinemment les objets de ces attitudes : la méfiance envers les êtres, potentiellement émotionnelle, n'est pas la même et n'a pas les mêmes effets qu'une méfiance (rationnelle) envers les situations [...] : une organisation coopérative astucieuse, dans une classe, avec clarté des règles, des rôles et des tours de rôles, permettra de "laisser" beaucoup d'autonomie aux élèves. [...] Mais cette*

confiance dans les êtres suppose elle-même que l'on s'étaye sur des dispositifs qui évitent d'être désarçonné par l'inopiné d'une situation. »⁵⁷³ Suivant l'auteure, nous pouvons dire que la situation permet d'objectiver d'une certaine manière la confiance que les participants éprouvent envers l'institution.

3- Gestion des injonctions à la créativité (H 3)

a- Compétences projetées de la figure d'usager-participant

Notre enquête ne porte pas sur les risques d'instrumentalisation de la parole citoyenne au service d'un projet politique, mais sur la nature de la « co-construction ». Nous souhaitons dépasser la question de savoir si le conflit est constitutif d'un débat puisque **notre hypothèse est que les modes de participation produisent des « compétences » spécifiques au sein d'arènes qui sont généralement conflictuelles.** Afin de savoir si les concepteurs traitent de « compétence »⁵⁷⁴ ou de fonction, il est nécessaire de bien différencier ce qui relève d'un « savoir être » d'usager du territoire – c'est-à-dire une capacité d'« expression citoyenne »⁵⁷⁵ - de ce qui s'apparente à la connaissance spécialisée et technique des thèmes de débat.

Pour ce faire, nous définissons des compétences « politiques » dans les pratiques de la participation suivant la perspective de Jean-François Lyotard : « *Le peuple est en débat avec lui-même sur ce qui est juste et injuste de la même manière que la communauté des*

⁵⁷³ Cornu Laurence, « La confiance comme relation émancipatrice », in Ogien Albert, Quéré Louis, *Les moments de la confiance : connaissance, affects et engagements*, Paris : Economica, 2006, pp 169-190, p. 183

⁵⁷⁴ Sur la notion de « compétence », cf Ogien Albert, Quéré Louis, *Le vocabulaire de la sociologie de l'action*, Paris : Ellipses, 2005, 127 p., p. 23:

« Dans cette veine anti-déterministe, la compétence qualifie une véritable aptitude (celle de juger) fondée sur un "sens de la justice" dont les individus seraient socialement dotés et qui, en se déployant dans la relation à autrui, vise délibérément à construire des accords pour l'action en se référant à des régimes de justification stables, partagés et légitimes. »

⁵⁷⁵ En référence à l'habilitation à diriger des recherches de Laurence Monnoyer-Smith, *Les voies de l'expression citoyenne dans les sociétés modernes. Formes et contraintes des dispositifs du débat public*, op. cit.

savants sur ce qui est vrai et faux ; il accumule les lois civiles comme elle accumule les lois scientifiques ; il perfectionne les règles de son consensus par des dispositions constitutionnelles comme elle les révisé à la lumière de ses connaissances en produisant de nouveaux "paradigmes". »⁵⁷⁶ Dans la tentative de redéfinition des règles de la participation par le groupe, pour qu'elles soient plus praticables et plus à même de correspondre à la réalité de leur vécu, pouvons-nous pour autant parler de compétence politique ?

Par « compétence politique », nous entendons la conscience d'être participant, soit d'une compréhension commune, éprouvée et discutée collectivement, accessible, non figée et réflexive sur les instances politiques. Ainsi, pour les discussions publiques autour de la thématique du « vivre-ensemble » sur le territoire, les compétences associées aux participants relèvent de la connaissance de l'espace, des références et des ressources en termes de vécu qu'ils possèdent pour pouvoir l'évaluer et en parler, comme l'indique Magali Nonjon : « *La proximité avec le vécu du quartier devient ainsi source de savoirs et permet aux habitants de se voir reconnaître la qualité d'expert des usages de la ville* »⁵⁷⁷. Nous étudierons les résultats qui permettront de caractériser les compétences des participants dans la troisième partie. Pour l'heure, il s'agit de comprendre comment les conditions de la participation font reconnaître une compétence d'usager du territoire.

Les participants sont réunis dans le cadre d'ateliers ouverts avec des chercheurs et des praticiens afin de penser le cadre de participation, de concevoir la mise en scène de la problématisation sur le territoire. Ce type de rencontres s'appuie sur l'idée que l'usager, grâce à son vécu, est capable de se positionner sur des questions publiques. Ces ateliers sont pour les organisateurs de discussions publiques des occasions de préparer l'argumentaire et de sonder les modes de restitution les mieux adaptés, et ici de faire restituer directement des usagers habitants. Les usagers deviennent ici des « usagers-participants » en ce qu'ils construisent une « parole » qui aura été validée par l'institution. Cette validation fait que la « parole » n'est plus seulement celle d'habitants lambda. Elle engage au sein de l'institution et engage l'institution dans ce qui est énoncé. La « parole » se comprend alors en tant que

⁵⁷⁶ Lyotard Jean-François (1979), *La condition postmoderne*, Paris : Les éditions de Minuit, 2009, p. 52

⁵⁷⁷ Nonjon Magali, « Les usages de la proximité dans le champ participatif », in Le Bart Christian, Lefebvre Rémi, *La proximité en politique : usages, rhétoriques, pratiques*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2005, pp. 169-181, p. 172

connaissance partagée du territoire. Et le partage est un critère qui est ressorti chez tous les participants que nous avons suivis :

*« Ca s'appuie sur des goûts **personnels et des pratiques personnelles** de façon assez directe quoi. Et une volonté de faire partager aux autres, de faire connaître et partager. Que les gens montrent quelque chose d'eux-mêmes et font partager. Là, il y a un petit peu et de **l'apport d'informations** et de **l'expérience partagée** aussi. »⁵⁷⁸*

La sociologue Pascale Pichon qui travaille sur les usages de la ville présente ces ateliers comme étant conçus pour révéler et activer les compétences d'habitants et d'usagers dans les projets urbains. Les ateliers de trois jours qui ont été mis en place entre chercheurs, usagers et praticiens, s'inscrivent dans cette logique, qui ne consiste pas à prendre une décision mais à étudier les modalités de prise en compte des compétences d'usage dans les projets d'aménagement et de vie culturelle de l'agglomération. Les ateliers ouverts constituent une « phase de révélation des compétences » : ils permettent aux usagers de prendre conscience des compétences dont ils disposent, nous dit la chercheuse, avec un « *premier pas vers une sensibilisation à une capacité d'action collective où les habitants-usagers ont leur partition à jouer* »⁵⁷⁹. Le partage des connaissances est envisagé comme un activateur de compétences. Il s'agit ici pour les organisateurs de se fonder sur le travail initié par les différents ateliers, et de « co-construire » différents scénarii intégrant les compétences, révélées et activées, des usagers. Par exemple, les concepteurs/animateurs ont proposé aux participants d'écrire des textes sur leurs usages de « l'eau » pour la communauté d'agglomération, et du « circuit-court » pour le théâtre.

La restitution étant l'objectif principal pour les organisateurs, c'est le partage plus que la confrontation qui est visé. La forme de restitution prend beaucoup d'importance, comme l'a souligné Pascale Pichon : « *Le partage de la connaissance doit s'entendre comme une mise en commun, mais aussi comme une ouverture au dialogue par l'arbitrage de possibles désaccords. Ces objectifs nécessitent de trouver la "bonne forme" de restitution. Dans cette phase de restitution, des dispositifs d'accueil du public sont encore à*

⁵⁷⁸ Entretien réalisé avec l'organisatrice et chargée de participation du Festival Les Rencontres-I de l'Hexagone, le 7 et le 19 mars 2013

⁵⁷⁹ Pichon Pascale, « La prise en compte des compétences des habitants et des usagers dans les projets urbains », in Carrel Marion, Neveu Catherine, Ion Jacques (dir), *Les intermittences de la démocratie : formes d'action et visibilités citoyennes dans la ville*, Paris : l'Harmattan, 2009, pp. 185-193, p. 189

inventer, tels que des ateliers ouverts ou des réunions publiques (...) »⁵⁸⁰. Les ateliers ouverts et les restitutions d'usagers sont en développement dans les collectivités, ce que la chargée de participation de la communauté d'agglomération nous a confirmé :

*« **Je commence à faire émerger des envies.** Alors ce n'est pas moi toute seule en tout cas, enfin **ce type de démarche commence à...** Et puis encore une fois ce n'est pas moi toute seule, c'est parce que aussi ce **type de démarche commence à émerger** dans certaines structures, dans certaines associations, tu vois **les idées de forum ouvert** les choses comme ça, et du coup ça... voilà. Y'a des envies qui commencent à émerger. »⁵⁸¹*

Les ateliers ouverts avec une restitution publique se différencient des comités de quartier ou des conférences de consensus « où le débat politique emprunte la forme classique du forum et où les prises de positions des différents acteurs se distribuent au regard de lignes de défense et de revendication »⁵⁸², comme l'explique Magali Nonjon. Les ateliers ouverts n'ont pas pour vocation de trancher une question ni d'être des lieux de revendication. Ils n'ont pas non plus pour fonction principale la gestion des conflits, comme cela a pu être étudié pour les dispositifs de Commission nationale du débat public (CNDP). Ils n'abordent pas de sujets dits sensibles. Ainsi, pour les chargées de participation rencontrées de ces ateliers, c'est le fait que les participants produisent quelque chose, document écrit ou restitution orale, qui compte, comme si la production d'une communication redistribuait les rôles et aidait à sortir des oppositions traditionnelles experts/profanes, suivant ces croyances de professionnels. Un parti pris qui est clairement recherché :

*« Les 2 ateliers préparatoires, j'ai trouvé ça vraiment tout à fait intéressant, le fait qu'on produise : on a fait ce qu'on avait dit qu'on allait faire. C'est-à-dire qu'on **a produit un document**, et ce sont des habitants qui ont présenté. Et ça, pour le coup, je trouve que c'est tout à fait intéressant. Du coup, **ça a produit un atelier**. En fait, cet atelier sur l'eau, il a assez ressemblé à ce que j'imagine être un peu un atelier quoi si tu veux, c'est-à-dire **inverser la parole de l'expert**, quoi si tu veux. Effectivement, on avait les 2 habitants qui étaient sur scène, bon avec les élus aussi, mais **les experts qui étaient plutôt dans la salle** et qui prenaient la parole au fil du besoin, mais qui n'étaient pas mis en scène. Voilà donc ça, on a bien réussi à produire ce qui est un peu*

⁵⁸⁰ Ibid, p. 190

⁵⁸¹ Entretien réalisé avec la chargée de la participation de la Métro, le 5 juillet 2012

⁵⁸² Pichon Pascale, « La prise en compte des compétences des habitants et des usagers dans les projets urbains », in Carrel Marion, Neveu Catherine, Ion Jacques (dir), *Les intermittences de la démocratie : formes d'action et visibilités citoyennes dans la ville*, Paris : l'Harmattan, 2009, pp. 185-193, p. 191

*pour moi finalement un atelier métro citoyen. Je trouve que du coup, la petite aventure qu'on a vécue sur les 2 ateliers préparatoires était tout à fait intéressante. Et c'est toujours pareil, c'est-à-dire quand on participe, **quand on s'implique**, les gens qui ont vécu ça, je pense qu'ils en ont ressorti quelque chose de très, très intéressant. **Le fait que les 2 habitants aient présenté des choses lors de l'atelier, c'était tout à fait intéressant.** »⁵⁸³*

Il y a donc une mise en partage qui vise à produire une vision collective du territoire. Cette méthode des ateliers postule que les compétences des usagers sont à valoriser dans le récit institutionnel sur le territoire. La question de représentativité de la diversité culturelle et de la multiplicité des usages du territoire est centrale pour les concepteurs. Ces ateliers n'ont pas pour objet de faire participer les usagers à l'élaboration ou à l'évaluation de projets d'aménagement. En outre, ils peuvent servir à nourrir les réflexions des concepteurs pour un projet à venir. Il n'y a pas d'obligation légale comme pour la concertation. Ces réunions n'empruntent pas le même canal de réalisation que les conseils de quartier. Ils sont à l'initiative des chargés de participation des collectivités et des structures culturelles correspondantes. L'ambition première des ateliers semble être de créer du lien à travers le partage et les productions des usagers qui sont ici mises en avant. La question de la place de l'utilisateur-participant est au centre des dispositifs, davantage peut-être que la recherche de solutions étant donné que les ateliers n'ont pas pour objet d'aboutir à des décisions politiques.

En outre, l'étude de la participation dans ces ateliers nécessite de ne pas s'en tenir à la phase de restitution des productions des usagers-participants. En effet, « produire » ne revêt pas le même sens pour les différents acteurs et ne signifie pas que les compétences révélées par les habitants sont homogènes, équivalentes, et exploitables de la même manière. Il ne s'agit pas non plus de penser que les usagers-participants acceptent ensuite naturellement les remarques qui leur sont adressées sur leurs productions en public. Nous avons noté dans nos entretiens qu'ils ne sont pas d'accord avec le fait de produire si c'est pour que leur travail ne soit pas reconnu ensuite à leur avantage. Les ateliers ouverts que nous avons suivis n'ont pas toujours donné lieu à la mise en avant des effets de leur participation dans les contenus ensuite diffusés. Les usagers-participants ont déploré le fait que leurs idées n'aboutissaient pas à des projets urbains concrets et d'envergure. Leur

⁵⁸³ Entretien réalisé avec la chargée de la participation de la Métro, le 5 juillet 2012

intégration dans les dispositifs peut ainsi leur paraître artificielle. Pour les productions utilisées dans les programmes officiels des structures, les participants ont été plus cités en tant que structures partenaires et moins en tant que « co-producteurs » du projet global. C'est pourquoi, il est important de signaler qu'intégrer les compétences ne signifie pas pour autant donner la même place à tout le monde.

L'accent dans les recherches reste encore davantage mis sur les procédures plus que sur les compétences : « *Intégrer les savoirs profanes, c'est reconnaître que les habitants-usagers n'ont pas seulement des compétences, mais sont aussi les premiers destinataires du projet urbain et qu'à ce titre ils peuvent prendre part à sa construction. On pourrait appeler "co-design" ou "ethnographie coopérative" cette démarche qui consiste à réserver "une place importante aux usagers et aux bénéficiaires du projet", et se considérer, en tant que chercheur ou praticien, pris dans un "champ d'influences mutuelles".*⁵⁸⁴ C'est selon nous l'engagement des différents acteurs (chercheurs, professionnels, usagers-participants) dans la mise en forme des compétences d'utilisateur-participant qui permettra de nous faire lire la force expressive des dispositifs pour en révéler véritablement le caractère de « co-construction ».

b- Une expérience ludique de découverte

Le chercheur en sciences de l'information et de la communication André Helbo énonce le modèle du jeu qui se développe à côté de celui de la représentation : « *Avec l'énonciation ludique (la fiction dénégatrice), l'épistémologie de la double contrainte justifie la référence au jeu par la suspension des règles du monde naturel (voire désaveu à l'égard de celles-ci : je sais que la scène n'est pas réelle, mais "j'y crois comme si ")* »⁵⁸⁵. A travers la scène, il y a un certain maintien de l'illusion malgré la participation. Dans les expérimentations de participation dans le théâtre des *performances studies*, les spectateurs

⁵⁸⁴ Pichon Pascale, « La prise en compte des compétences des habitants et des usagers dans les projets urbains », in Carrel Marion, Neveu Catherine, Ion Jacques (dir), *Les intermittences de la démocratie : formes d'action et visibilité citoyennes dans la ville*, Paris : l'Harmattan, 2009, pp. 185-193, p. 192

⁵⁸⁵ Helbo André, « Polysémies de la performance », in Helbo André (dir), *Performance et savoirs*, Bruxelles : De Boeck, 2011, pp. 7-12, p. 9

étaient largement sollicités et avaient la possibilité d'intervenir sur l'action dramatique. Ils devaient enrichir ce qui se déroulait sous leurs yeux et contribuer à faire avancer l'intrigue. La nature de l'événement est alors hybride, en basculant d'une pièce à un événement social : « *D'abord, la participation intervenait aux moments où la pièce cessait d'être une pièce pour devenir un événement social, c'est-à-dire aux moments où les spectateurs se sentaient libres de prendre part à la performance sur un pied d'égalité avec les interprètes.* »⁵⁸⁶ A propos de l'illusion, elle change de point de départ : elle n'est plus au départ de la scène mais au départ des déplacements physiques des acteurs et des spectateurs, des circulations entre l'assemblée et la scène.

Nous retrouvons dans la conception de la participation chez Richard Schechner les caractéristiques d'« espace potentiel » pour un projet d'émancipation du sujet : « *Une des fonctions du théâtre est, à mon sens, d'aider à mettre à distance ses fantasmes. Je pense que la seule manière d'y parvenir est d'avoir parfaitement conscience de ces fantasmes, de les exprimer. (...) Cet espace potentiel est soit intérieur, soit extérieur ; c'est un espace évanescent, temporaire, qui a fait l'objet d'un accord inconscient de la part de tous les participants à un événement tel qu'une performance.* »⁵⁸⁷ Nous avons déjà étudié les ressorts de l'espace potentiel d'après la conception d'Emmanuel Belin pour comprendre comment le sujet pouvait appréhender un dispositif dans une déambulation entre l'objectif et le subjectif, le dedans et le dehors, et ainsi produire un espace de la créativité. La chargée de participation des *Rencontres-i* analyse la participation du groupe qu'elle a accompagné et que nous avons suivi comme une expérience « ludique » :

*« Donc là, je pense qu'on est rentré **dans le domaine du jeu**. Pas du professionnalisme artistique mais du jeu. Y'a un côté où on s'est lâché où **c'était vraiment ludique**, y'avait vraiment la part de ludique en même temps, il y avait des idées tout à fait sérieuses qui étaient restituées donc dans quelque chose de très sérieux, et des endroits où ce n'était pas sérieux du tout parce que... enfin moi je dis ça parce que je travaille dans une scène nationale, donc je sais ce que c'est : c'est différent d'être sur un plateau quand on est comédien professionnel. Il y a des idées sérieuses et une façon de le restituer en 5 minutes qui n'est pas sérieuse, on ne peut pas raconter autre chose. Mais parce que moi, je viens de ce milieu-là professionnellement, donc j'ai du mal à le situer*

⁵⁸⁶ Schechner Richard, *Performance : expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Montreuil-sous-Bois : Éd. Théâtrales, 2008, 533 p, p. 195

⁵⁸⁷ Ibid, p. 222

ailleurs que du ludique, même si je pense que vraiment dans ces ateliers on a essayé de façon originale de vraiment aborder plein de questions différentes autour de l'imaginaire du circuit-court. Après, est-ce que l'éprouver ensemble ça produit plus, je ne sais pas. Ça produit autre chose, voilà. En 3 jours l'éprouver ensemble, **ça a produit une complicité qui fait qu'on pouvait se lâcher**, voilà. On n'aurait pas fait ça si on avait travaillé qu'un jour. »

Les participants ont tous également employé le terme de « ludique » pour qualifier les modes d'expression employés et l'épreuve sur scène. En ayant préservé un cadre de l'illusion possible, ils ont pu dépasser les double liens des injonctions paradoxales. Les bénéfices qu'ils en retirent sont ainsi très personnels et éloignés des objectifs des dirigeants qui consistent à bâtir des contenus et à intéresser les usagers aux propositions culturelles :

Une expérience « ludique » de découverte

Pour Yannick, l'expérience lui rappelle des souvenirs du théâtre :

*« La production du 4 pages et puis le spectacle, enfin l'échange avec Suzanne. **J'ai un petit côté théâtral**, j'aime bien et que ce soit sur des thématiques sérieuses, donc c'était pas mal. Oui comme je l'ai dit auparavant, **le côté ludique, avec les jeux de rôles, et puis les poèmes, le dialogue qui s'est retrouvé dans le 4 pages** là, et puis c'était bien quand on était avec ce monsieur de la Frapna, c'est intéressant, **ça brasse les informations**. Pour avoir fait un peu de **théâtre d'improvisation**, je connais les exercices, et quand on connaît les autres personnes avec qui on est, il y a des connivences qui se créent, donc ces connivences, c'est déjà la connaissance de l'un l'autre. Et on connaît la façon de réagir de la personne en face. Et il y a des choses en commun qui ont été faites ensemble, donc il y a des automatismes qui se créent. Et donc là, ce n'était pas le cas, mais toutefois **on a quand même pu faire un petit jeu, c'était très ludique**, on sent bien que c'était du niveau école primaire, collège, mais c'était ce qu'il y avait **avec ce côté un peu enfantin, qui est d'être accessible** en fait. Et c'était ce côté accessible qui était intéressant. Je grossis le trait dans la sémantique, dans les mots-là que j'utilise, j'essaie d'être pédagogique... »*

Pour Suzanne, l'expérience lui donne le sentiment d'être privilégiée :

« **On a fait un peu de tout.** C'est tout le parcours de ces ateliers : on a fait diverses choses, j'ai appris beaucoup de choses. **Privilégiée** je crois que c'est le bon mot. Pour moi ça a été un petit peu ça. Bon parce que pour moi ça a été des moments sympas, et des moments d'apprentissage comme ça, c'est un peu comme quand on va faire des formations au bureau. Maintenant on ne fait pas qu'apprendre, on donne un peu de soi pour y arriver. **C'est ludique.** Il y avait un temps d'acquisition de savoir, y'avait un temps pour redonner un petit peu de ce qu'on sait ou de ce qu'on peut faire, et c'est un beau mélange. C'était intéressant, je me retrouvais comme à l'école quoi, on doit réfléchir sur quelque chose donc... Je n'étais pas préparée à ça. Mais comme je vous dis, j'ai trouvé que j'étais privilégiée parce que du coup on utilise son cerveau, **on produit un travail et ça c'était sympa.** Je n'ai plus l'occasion de le faire. De temps en temps, il y a quelqu'un qui fête son anniversaire, il faut réfléchir, faire une chanson, mais c'est très rare. »

Pour Josette, c'est vraiment la recherche de nouvelles formes de participation qui lui a plu :

« Alors pour moi, ça a été **une expérience de travail en commun, d'élaboration, de chercher des formes d'expression,** c'est plutôt ça moi qui m'a intéressée. C'est surtout la façon dont les choses sont élaborées, plus que sur le contenu. C'est sur l'élaboration et la conduite de ces 3 jours. Parce qu'on n'avait pas vraiment un contenu à bâtir, c'était plutôt sur la forme. »

Pour Nathalie, il y a la surprise de la production finale du groupe qui l'a convaincue :

« **Ça m'a motivée de « jouer », d'essayer d'exprimer des idées de cette façon.** Mais après il n'y a pas eu d'échange et c'est un peu dommage. Ça s'est terminé poum ! Chacun a présenté et y'a pas eu vraiment une conclusion intéressante. L'objectif c'était de faire vivre notre expérience à l'assemblée, et qu'ils comprennent notre parcours. Et puis c'est d'avoir vécu le moment présent, que les autres comprennent et que nous on passe un bon moment. On l'aura vraiment vécu jusqu'au bout notre parcours, ça concluait, une belle conclusion de ce qu'on avait fait. **Pour le côté original** de ce que c'est, parce qu'au départ **c'est assez loufoque comme proposition,** parce qu'on ne savait pas très bien où on allait. Et puis pour le côté découverte de choses nouvelles, **pour partager des choses avec le public** mais aussi les professionnels, c'est beaucoup dans le partage je pense dans cet événement. »

Pour Rémy, le plus mémorable a été de trouver au même moment pour chacun dans le groupe un sens commun et un accord unanime sur le mode d'expression pour la

restitution :

*« **Ce n'était pas commun !** Et le fait qu'on ait réussi à être dedans quoi, à fond dans le truc, c'était un moment assez particulier, assez incroyable ! Le fait qu'on ait pu avoir ces idées tous au moment où on était le matin en train de réfléchir à notre rendu, c'était quand même étonnant de voir qu'on avait tous des idées un peu décalées ! C'est ça qui est étonnant, c'est qu'on a eu des parcours différents, je ne sais pas si on a eu tous l'occasion de vivre des choses décalées comme ça. Surtout quand j'imagine Josette qui était dans l'éducation, je trouve ça assez étonnant ! Est-ce que nos parcours sont compatibles avec de telles idées ? Je trouve ça assez étonnant que finalement on a tous était sur la même longueur d'onde. Je ne sais pas si ça s'explique. »*

Pour Tiphaine, le plus marquant a été l'élan collectif à la fin pour monter sur scène :

*« **Par rapport à la scène,** surtout que la première journée, on a fait un truc où personne ne voulait monter sur scène, c'était même difficile de dire juste un mot au micro ! Mais je pense qu'on avait déjà tous des prédispositions le premier jour, il manquait juste une petite mécanique de groupe. Parce qu'encore une fois je pense que le groupe, il a été vraiment important cet effet du groupe, et on l'a fait pour nous plus que pour les autres, **j'ai l'impression pour revivre un peu ce qu'on avait vécu. Et puis s'amuser quoi.** Mais c'était intéressant. »*

Le groupe a créé un dépassement de la capacité individuelle avec un dynamisme « créateur », suivant la conception du philosophe Jean-François de Raymond : « le dynamisme est créateur ; le mouvement est, par lui-même, ontogénique : l'improvisation permet de trouver ce dont on n'aurait pas été capable sans s'y être lancé. Pratique et fonction débordent ce qui les permet »⁵⁸⁸. Le groupe a dramatisé sa participation dans un espace potentiel au sein duquel il fait l'épreuve de la désillusion, « cette illusion (c'est-à-dire l'art) peut être mise au service de la désillusion (c'est-à-dire du dévoilement) »⁵⁸⁹. La restitution scénique permet d'organiser l'illusion. La dramatisation offre la possibilité de contourner une frontalité trop forte avec la réalité à travers la médiation de la scène qui offre un espace d'interprétation dans lequel le jeu avec la réalité est tolérable.

⁵⁸⁸ Raymond (de) Jean-François, *L'improvisation : contribution à la philosophie de l'action*, Paris : Vrin, 1980, 231 p, p. 215

⁵⁸⁹ Schechner Richard, *Performance : expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Montreuil-sous-Bois : Éd. Théâtrales, 2008, 533 p, p. 223

La dimension de « jeu » appréciée par les participants montre que la revendication n'est pas une caractéristique dominante de ces dispositifs participatifs. L'activité de participant peut se résumer à suivre des consignes sans qu'il y ait de mise en jeu de soi selon Alain Badiou : « *organiser la participation effective du public, le déplacer, l'interpeller, faire monter des gens sur la scène, etc., peut parfaitement n'être qu'une fiction d'activité, voire le comble du conformisme, et aboutir à l'annulation de la puissance subjective du théâtre.* »⁵⁹⁰ Il y a une différence entre simplement « obéir » et élaborer une réponse selon Richard Schechner : « *Rassembler des gens sans préparation pour un événement et leur affirmer qu'ils "participent" si on leur lance des pommes ou si on les oblige à se déplacer en groupe, c'est faire peu de cas de la notion de participation...* »⁵⁹¹ La dimension émotionnelle du participant peut être à l'heure actuelle la plus fréquemment mise en scène par les politiques participatives parce qu'elle induit de l'identification.

c- La gestion de la consigne et des injonctions à la créativité

Les chercheuses en sciences de l'information et de la communication Julia Bonaccorsi et Virginie Julliard établissent une corrélation entre la capacité à débattre et le niveau de contrainte dans les procédures de débat public : « *La capacité des participants à générer du débat semble proportionnelle au niveau de contrainte : la variété et la rigueur des cadres d'expression proposés permet aux énonciateurs d'en saisir les enjeux et les effets.* »⁵⁹² Les modes d'expression variés ne permettent pas forcément l'expression d'une plus grande diversité de points de vue mais ils donnent potentiellement l'impression que le point de vue exprimé a plus de force, comme nous l'avons constaté avec les retours d'expérience au chapitre 4.

Mais ce qu'il est intéressant de noter est que là où les concepteurs peuvent générer de la contradiction avec les statuts, les objectifs et les règles, celle-ci est interrogée par les

⁵⁹⁰ Badiou Alain avec Nicolas Truong, *Éloge du théâtre*, Paris : Flammarion, 2013, 93 p, p. 42

⁵⁹¹ Schechner Richard, *Performance : expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Montreuil-sous-Bois : Éd. Théâtrales, 2008, 533 p, p. 213

⁵⁹² Bonaccorsi Julia, Julliard Virginie, « Écrire, parler, documenter : enjeux normatifs et pratiques situées de l'expression dans les procédures de débat public », *Communiquer dans un monde de normes. L'information et la communication dans les enjeux contemporains de la " mondialisation "*, 2012, pp. 243-256, p. 255, disponible sur [hal-00826063v2](https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00826063v2)

participants. En effet, ils se positionnent sur un idéal de participation face aux représentants dont ils attendent des réponses précises qui soient à la hauteur du travail qu'ils ont fourni pour préparer le débat dans les ateliers. Le constat d'Isabelle Pailliar et d'Hélène Romeyer que « *le sentiment que tout est joué d'avance domine, car ils ne maîtrisent aucune des règles* »⁵⁹³ est réaffirmé ici, comme nous le montrons à travers ces participants, d'abord de l'Atelier métro citoyen :

*« C'est-à-dire que les décisions sont bien prises en amont par ces décideurs. Et je trouve que ce n'est pas tout à fait réglo. Ça montre bien que **la démocratie n'est pas la même qu'à ses origines**, en tout cas ce n'est pas l'image que je m'en fais. Au sens étymologique du terme, c'est un autre terme qu'il faudrait dire et ce sont des termes qui relèveraient de la manipulation, ou des choses comme ça qui peuvent être qualifiées de calomnieuses. Bien souvent on n'est pas dans les alcôves où se décide tout ça. »*

Une participante des *Rencontres-i* désapprouve également une imposition de pouvoir qu'elle estime dissimulée, comme elle l'a souligné en entretien :

*« On nous poussait, et déjà juste le titre, « règles de la créativité », ce n'est juste pas possible ! La **créativité** ça vient comme ça, on ne peut pas imposer des règles ou quoi que ce soit. Mais en même temps, ça a été démontré après, c'est que justement il y avait des règles au final à suivre : et donc on nous présentait quelque chose de super participatif, et de super créatif, et au final ça ne l'était pas tant parce **qu'il y avait des règles à respecter, qui pour moi sont opposées à la création quoi**. Ça donnait un peu l'impression d'être des enfants au collège à qui on donne un sujet à préparer et on dit il faut que ça rentre dans telle case, telle case... Moi ça m'a beaucoup dérangée. »*

Sur un plan social, la problématique de Norbert Elias d'engagement et distanciation - avec une identification affective plus forte qui rend la prise de distance difficile - nous permet ici de relier les points de vue des participants aux discours des concepteurs à travers des contradictions et leur dépassement : « *Et pourtant ce phénomène ne se distingue guère dans sa structure de cette "participation" qu'on observe aujourd'hui en examinant les sentiments et la conduite des Etats nationaux, des partis et autres groupements dont la*

⁵⁹³ Pailliar Isabelle, Romeyer Hélène, « Les débats publics autour des questions de sciences et de techniques et leur dimension communicationnelle », *Les enjeux de l'information et de la communication*, mis en ligne le 26 janvier 2010, <http://lesenjeux.u-grenoble3.fr/2009-dossier/PailliarRomeyer/index.php>, consulté le 20 juin 2015

cohésion est assurée par les liens d'une identification puissante et puissamment affective. (...) De fait, la représentation d'un "nous", chargée de sentiments positifs et, le cas échéant, ambivalents voire négatifs, est partie intégrante de l'image que chaque homme a de lui-même. »⁵⁹⁴ Il s'agit d'une situation de double lien⁵⁹⁵ parce que la participation provoque une identification plus affective à la structure, en rendant dès leur arrivée les participants captifs et tributaires des consignes, malgré toutes leurs réticences exprimées en ateliers de groupe. Une participante des *Rencontres-i* revient sur cette identification pendant notre entretien :

*« Dans les autres groupes, les filles de ma classe n'y allaient pas avec le même enthousiasme. Elles étaient intriguées, mais il y avait encore un côté assez scolaire je pense dans leur approche. Tandis que pour Marco, Laurent et moi [dans le même atelier], on avait envie de découvrir et de faire découvrir, mais **parce qu'on était engagé aussi personnellement**, tandis que dans les autres groupes, ils étaient peut-être moins engagés personnellement. **Je pense que leur affect était beaucoup moins en jeu que pour nous.** »*

Selon la définition de Norbert Elias, plus les participants essaieraient de comprendre, notamment en s'identifiant de manière affective, plus ils renforceraient leur état d'incompréhension par leur peur de l'inconnu. Ils sont pris dans un double lien qui les dépasse. Le moment de la restitution sur scène des participants a permis de faire ressortir un type de cadrage à partir des remarques des dirigeants ou des experts sur le type de savoir attendu, « technique », qui sera l'objet de notre cinquième hypothèse. Les retours d'expérience le démontrent en effet, avec les guillemets à l'intérieur des déclarations qui indiquent la production d'un métadiscours des participants : c'est-à-dire qu'ils communiquent sur la communication qui leur a été adressée. Cette communication est sur le registre de l'injonctif, avec des impératifs, le terme de « règle(s) » et l'emploi du pronom personnel « vous » qui marque une séparation avec la communauté de participation que nous avons identifiée dans les discours des organisateurs. Il y a un discours critique sur la participation prescrite, avec un contraste établi entre des règles imposées et une créativité relative, ce qui rend la participation « biaisée » selon les différents acteurs, quel que soit leur rôle :

⁵⁹⁴ Elias Norbert, *Engagement et distanciation : contributions à la sociologie de la connaissance*, Paris : Fayard, 1993, 258 p., pp. 153-154

⁵⁹⁵ *Double contrainte* pour l'acception psychologique, notamment dans les études sur le clivage du moi (repris du *double-bind* de Gregory Bateson par Norbert Elias qu'il explique p. 74-75 de l'édition de 1993)

Injonctions paradoxales à la créativité

Une conceptrice
animatrice

« Mais là, entre ça, et puis dire "**soyez inventifs faites ce que vous voulez**", et puis d'autres "**on va vous encadrer**", il y a clairement une question de message dissonant à l'entrée. Ce qui pouvait être d'entrée "**on vous donne des règles de créativité, ça va être super carré, il y a un cadre à respecter**" : mais je dis pourquoi pas, des fois c'est vachement bien. Mais alors, c'est annoncé que c'est clair pour tout le monde, que c'est comme ça. »

Un partenaire

« Moi franchement ce que j'ai trouvé aberrant c'est que, on te dit "**il n'y a pas de règles**", et qu'au final, ben si il y en a quoi. Ça c'est un truc où vraiment j'étais un peu abasourdi c'est que, on est là pour imaginer des choses, mais bon faut pas qu'on imagine trop. Donc l'appel à la créativité, c'est un peu du pipeau quoi. Parce que c'est une créativité bien ciblée. La seule chose qui m'a fait participer en fait, c'est justement les règles imposées. C'est le côté complètement absurde de dire "**il n'y a pas de règles mais finalement on vous donne des règles**". Ce n'est pas que je me suis senti concerné, mais c'est du moment où on m'a annoncé que c'était participatif, déjà ça m'a bien repoussé, donc quand il a fallu se répartir dans des ateliers, j'y suis vraiment allé un peu en trainant des pieds, et du moment où on nous a dit "**ben en plus il y a des règles à respecter**", là ça m'a un peu agacé. Donc à partir de là, ce n'est pas que je me suis senti concerné, mais c'est que ce qui m'intéressais, c'est justement à partir de là, de dire et d'essayer de montrer que l'interrogation orientée qui était posée était absurde. »

Un participant
Rémy

« Ça faisait **assez brouillon**, on aurait dit qu'on ne savait pas où ça allait. Ça s'est vu après sur l'ensemble des 3 journées : la première était assez encadrée, **avec des règles**, la deuxième était libre on faisait notre truc, la troisième de nouveau on se retrouve à suivre quelque chose d'assez rigide... On avait l'impression qu'on ne savait pas où ça allait. Y'a beau avoir des règles, si on ne sait pas où on va... Et est-ce que c'était vraiment

des règles ? Des indications, des pistes à suivre. Pour autant, vu que dès le départ il y avait une certaine incompréhension par rapport à ce qu'il fallait faire, on a beau avoir des indications... Je trouve ça paradoxal de nous faire travailler sur l'imaginaire, de nous dire « faites un peu ce que vous voulez », puis que d'un autre côté, il y a certaines choses à respecter. Je trouve que ça n'allait pas tellement ensemble. Soit il aurait fallu quelque chose de carré du début à la fin, soit qu'on puisse « faire ce qu'on veut » : il aurait fallu poser les règles dès le départ en fait. Chose qui n'a pas été faite dès la première journée justement parce qu'il semblait y avoir un problème d'organisation. Eux, ils avaient l'idée de ce qu'il y aurait à la fin, il n'y avait pas le « comment » je pense. Du coup, ça nous a tous un peu laissés dans le flou, et on voit ce que ça a donné à la fin, et même pendant les 3 journées, y'a eu du cafouillage. On ne savait pas où on allait. »

Une participante
Suzanne

*« Mais dans la réalité, alors je ne sais pas si vous n'allez pas avoir une question dessus, j'ai compris après c'est que ceux qui étaient interrogés [les élus, les experts], ils avaient envie de conserver leur place et de ne pas en donner à nous, à Yannick et à moi. Enfin, en gros c'est "**vous avez bien bossé mais nous on est les pros, et c'est nous qui allons parler quoi**". (...) Quelque part il y avait un peu de mépris quoi donc... »*

Un participant
Yannick

*« Je me suis retrouvé dans l'élaboration du document qu'on a fait comme avec une page blanche lors d'un examen. L'eau, qu'est-ce que ça vous inspire au vu des informations qu'on vous a données, de ce que vous avez vécu, de ce que ça vous inspire... « lâchez-vous ! » Très rapidement, on s'est tous pris au jeu, je pense que je n'étais pas le seul dans cette situation. Là, ça fait partie des choses du langage non-verbal justement. Parce qu'on a tous joué le jeu, il n'y en a pas un qui a dit « moi je sais, lui il ne sait pas, c'est comme ci, c'est comme ça ». **On a suivi les directives de B** [chargée de mission participation], et puis voilà. »*

Les guillemets font apparaître une réalité imaginaire idéalisée des concepteurs sur l'identification affective des participants. Les contradictions des concepteurs identifiées par les participants font ressortir une posture ambivalente des dirigeants sur la participation,

venant soutenir un régime de la représentation et non de la participation. L'énonciation nous permet donc d'identifier une organisation sociale problématique sous une double contrainte : les participants sont appelés à produire des récits collectifs en suivant des consignes sous la ligne directrice « c'est bien ce que vous faites tant que ça correspond à nos objectifs qui ne vous sont pas explicités pour vous laisser plus d'espace de création ».

Les participants font ici ressortir qu'il y a une injonction paradoxale de type « soyez spontané ». L'École de Palo Alto, en particulier Paul Watzlawick, a expliqué ce phénomène de la façon suivante : « *On y impose la règle selon laquelle un comportement doit être spontané et non soumis à une règle. Cette règle externe constitue une conduite inadmissible, puisque la bonne conduite devrait connaître une libre motivation interne.* »⁵⁹⁶ Les guillemets sont la marque qu'une distinction est établie entre les niveaux de communication qui renvoient à des réalités différentes. La distinction des niveaux avec les guillemets permet de ne pas être pris dans la contradiction des énoncés des dirigeants qui font croire à une « autonomie » et à une « liberté ». Les énoncés laissent à penser qu'il est possible que les participants soient créatifs et spontanés alors que la participation doit suivre au final des règles bien précises qui vont à l'encontre d'une expression spontanée. Il y a une injonction à être créatif qui entre en conflit avec celle plus implicite où il faut connaître et maîtriser les objectifs de la participation, de rendement et de publicité des structures. Alors sans ces codes, la mise en récit de l'expérience de participation laisse-t-elle une possibilité pour les participants d'interroger un discours d'acteurs dominant ? Ou au contraire, permet-elle une mise en abyme de la participation ? Nous confirmons qu'il y a bien une dramatisation des participants qui a permis de sortir d'un double lien. Nous approfondirons les ressorts de la dramatisation dans notre dernier chapitre.

La dramatisation ici a permis aux participants de dépasser le double lien. Les discours encouragent la créativité et la spontanéité, avec un recours important à l'imaginaire (« L'eau demain sur le territoire » pour l'atelier citoyen avec donc une projection imaginaire du futur, « circuit-court et imaginaire » pour les *Rencontres-i*), en recherchant une identification affective et collective. Les partenaires et les participants qui ont critiqué les contradictions

⁵⁹⁶ Watzlawick Paul, Weakland John, Fisch Richard, *Changements : paradoxes et psychothérapie*, Paris : Éd. du Seuil, 1991, 189 p, p 87

dans les consignes de la créativité identifient la source du problème, comme nous le vérifions auprès d'un partenaire du théâtre, directeur de centre d'art :

*« Il y a un moment donné dans la discussion **les choses qui ont été dites étaient en complète contradiction avec la base**. Il y a avait un truc qui était tellement contradictoire que quand moi on me propose quelque chose qui est aussi contradictoire que ça, voilà je ne peux pas ne pas dire que je vais jouer le jeu, parce que le jeu est complètement faussé. Et du coup, à partir de là, c'est démonter les règles pour en reconstruire d'autres, à partir de là, ça devient intéressant. D'ailleurs, je pense que c'est un peu ce qu'on a fait dans le groupe. Je pense qu'on a été 2 ou 3 comme ça à être un peu surpris par autant de... alors que **c'était censé être un appel à l'imaginaire et à la libre pensée** on va dire ! Et **se retrouver cadrés autant que ça**, je pense que ça a posé question à plusieurs personnes du groupe. »*

En ayant identifié le paradoxe, le sentiment de punition découlant de la double contrainte a été neutralisé. Les participants ont réussi à se réapproprier le dispositif en renvoyant la publicité à un niveau secondaire d'importance par rapport à l'expérience elle-même, la plaçant à distance pour la relire plus en tant qu' « acteur » du dispositif participatif que « spectateur ». L'analyse critique des participants s'est produite, qu'il y ait un visionnage vidéo ou non de leur prestation scénique. En outre, les concepteurs/animateurs ont certainement renforcé cette identification pour l'avoir exprimé eux-mêmes lors des entretiens, et n'ayant pas contredit les participants sur le « flou » ou le manque d'organisation contestés.

4- Dramaturgie des dispositifs participatifs (H 4)

a- La scénarisation comme révélateur de divergences sur le savoir

La participation conceptualisée pour le théâtre part du postulat que le spectateur ne peut être ni manipulable par les concepteurs ni évaluable dans sa complexité. Le théoricien

de théâtre américain Richard Schechner a mis la focale dans ses analyse de la participation sur les conséquences qui n'ont pas été prévues et définies : il s'agit de partir de possibilités dans le dispositif qui ont été prises en main par les participants et de montrer des ruptures paradigmatiques, des glissements sémantiques, des changements de ton. Le chercheur en études théâtrales Olivier Neveu réaffirme pour le théâtre les thèses du philosophe et historien Michel de Certeau sur les « braconnages »⁵⁹⁷ des individus : « *Le spectateur n'est pas aisément maîtrisé, ses rêveries et ses braconnages non plus – et ce qu'il perçoit, ce que cela produit en lui, quels que soient les cauchemars comportementalo-cognitifs et les fantasmes de l'idéologie évaluatrice, se révèle difficilement, et c'est un heureux constat, mesurable. (...) Il y a toujours un "reste", un excès, un "insaisi", des résistances.* »⁵⁹⁸ La situation déborde les cadres prévus par l'institution, une performance advient par le fait que les participants font « *référence à des événements arrivés ailleurs que dans la salle* » pour devenir « *un événement ayant lieu dans la salle* »⁵⁹⁹. La situation est ritualisée, en débarrassant la prise de parole de la *mimesis* pour montrer des initiatives de participants : du « faire comme » vers le « voir comme ». **Nous soulevons l'hypothèse que la mise en scène produit des savoirs qui sont de différents types, et qu'ils sont mis en contradiction dans les dispositifs.**

C'est à partir des indices de divergence entre les différents acteurs que nous avons établi nos principales catégories d'analyse en référence à un système représentatif du théâtre pour montrer que la participation produit des savoirs hétérogène et un système hétéronome. Le théâtre a pu déjà servir à montrer ce qui est inavouable dans la vie, d'après le philosophe Alain Badiou : « *Le théâtre fait apparaître sur scène l'aliénation de qui ne voit pas que c'est la loi du monde lui-même qui l'égare, et non la malchance ou l'incapacité personnelle (...) Le théâtre va enseigner leur propre confusion aux spectateurs, en leur faisant enfin reconnaître la confusion de la confusion, en leur montrant que la confusion est vraiment confuse, et en faisant pointer de l'intérieur de cette confusion une possibilité interne inaperçue dans la confusion ordinaire.* »⁶⁰⁰ La scénarisation avec un dispositif sur 3

⁵⁹⁷ Certeau Michel (de), *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris : Gallimard, 1980, 374 p.

⁵⁹⁸ Neveu Olivier, *Politiques du spectateur : les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris : La Découverte, 2013, 275 p., p. 204-205

⁵⁹⁹ Neveu Olivier, *Politiques du spectateur : les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris : La Découverte, 2013, 275 p, p. 205

⁶⁰⁰ Badiou Alain avec Truong Nicolas, *Éloge du théâtre*, Paris : Flammarion, 2013, 93 p., p. 70-71

jours pour construire une narration collective de la participation fait ressortir une dissonance dans les cadres, à propos de différents types de savoir.

En effet, le cadrage par les consignes de participation des dirigeants est contesté par les différents acteurs que nous avons suivis, aussi bien des partenaires que des concepteurs/animateurs que des participants dans les deux dispositifs. Les représentations du savoir sont formulées depuis leur place sociale, c'est-à-dire de professionnel ou d'utilisateur. Pour les deux dispositifs suivis, quels que soient les acteurs, les représentations convergent vers l'idée d'une restitution demandée qui est trop « scolaire ». Il s'agit d'une certaine représentation du savoir, qui est un savoir « technique » :

Savoir « technique »

Une conceptrice/
animatrice *« Tu vois c'est ce que je te disais tout à l'heure, on ne va pas faire de la littérature, même si de la littérature, on pourrait en faire des choses tout à fait intéressantes. Si on veut que ça rentre assez rapidement dans le fonctionnement de la structure, **il faut qu'on fasse le lien tout de suite quoi à ce que fabrique l'institution.** Et c'est ça la difficulté. N'empêche que j'entends bien à l'endroit où je suis, à la Métro que... comment dire... voilà que... "ouais t'es gentille avec tes trucs que tu produis m'enfin bon..." , voilà quoi tu vois ! »*

Une conceptrice/
animatrice *« Il y avait un côté très bien fait sur l'attendu, qui était **scolaire**, mais peut-être que l'idée, c'était d'inventer autre chose. Ça veut dire que la prochaine fois si on recommence, il faut rediscuter en disant "est-ce qu'on se met tous d'accord que le rendu il a telle forme", ou alors, tout à coup on se dit que parce qu'il y a une expérience, l'idée c'est que chacun peut la restituer comme il le veut. Les gens étaient déstabilisés parce qu'ils n'étaient pas sûrs de ce qu'il fallait faire. Après, tout ça a généré des choses différentes, qui pouvaient être ressenties comme discordantes. Après, ce que je pense, c'est que **si on n'est pas d'accord sur ce qu'on veut comme résultat**, et que les résultats n'ont pas les mêmes formes, **ils sont moins utilisables**, c'est tout. »*

Un partenaire *« Mais le fait que ça oppose des divisions, les réactions de nos artistes qui*

(directeur
d'un cabinet
d'urbanisme)

*dénonçaient, qui avaient vécu la demande de rendu un peu **protocolaire**, un peu **académique**, ça montrait bien finalement, ça exprimait bien les divergences qu'il peut y avoir entre l'institution universitaire avec ses **académismes**, **des mentions scolaires**, et puis celles du monde de l'artiste, qui est là surtout pour désobéir. Derrière, ces petits conflits de visions permettent de bien pointer la nécessité de pouvoir dépasser et de ne pas rentrer dans le piège des uns ou des autres. C'est-à-dire de garder la plus grande liberté possible dans l'organisation, dans la définition des parcours et puis dans les rendus. Il ne faut surtout pas se contenter, se protéger derrière cette équivalence de rendu. »*

Un partenaire
(directeur
d'un centre
d'art)

*« Ca m'a bien fait rigoler quand même, parce que ça c'était vraiment **un truc d'universitaires** quoi. C'est pour ça que ça m'a bien fait rigoler. Et qu'ils ne se rendent même pas compte que leur protocole était extrêmement **scolaire**... Enfin leur protocole de rendu était d'une **scolarité** pas possible. Enfin moi là, en fait c'est ça qui m'a amusé, c'est que c'est lui qui définit le **protocole** et en tant qu'universitaire, il ne se rend même pas compte qu'il n'est pas capable de sortir de sa pensée universitaire. Ça m'a fait rire parce que ça prouve quand même beaucoup de choses. C'était le philosophe en plus non ? En tant qu'universitaire, qu'il ne soit pas capable de reconnaître, d'appréhender effectivement un rendu de qu'est-ce qu'un rendu très **scolaire** comme on en a eu tout l'après-midi... »*

Une
participante

*« Mais le côté **scolaire**, je trouve ça même dérangent quand on demande de faire quelque chose d'original, et quand on est étudiant à l'université, de rendre quelque chose d'aussi **scolaire**. Ce n'est pas un mémoire qu'on devait rendre, ce n'est pas quelque chose de **carré**, donc autant y aller à fond. Surtout quand on parle de participation et d'expérience. Je trouve que c'est super diminuant de le ramener à quelque chose de **scolaire** comme ça, en fait. C'est pour ça que quand on a eu notre réunion avec le groupe pour la représentation des ateliers, moi je voulais vraiment quelque chose de vivant, de joyeux et de pêchu parce que c'est vraiment ce qu'on a vécu quoi. C'est vrai que quand on a eu cette réunion déjà pour préparer le truc, c'est pour ça que j'insistais beaucoup sur l'aspect de mise en scène et tout, parce que pour moi c'est quelque chose qui ne fallait surtout pas **faire de manière scolaire** parce que ça aurait **diminué la valeur** de notre expérience, j'avais déjà cette idée à la base.*

Un participant « Alors **scolaire** c'est moi qui le dis, je fais une analogie entre ce que je faisais quand j'étais dans mes études, mais c'est professionnel également, quand on prépare des power-point, quand on prépare une analyse, et bien on utilise des supports que sont la mise en scène, qui s'est passée avec Suzanne, mais avec l'intervention également d'experts, ou de spécialistes dans chacun de leurs domaines, des représentants des infrastructures actrices du domaine de l'eau, comme le directeur du SIERG. »

Une participante « Le fait de transcrire les idées, de bien les mettre en ordre, c'était un peu un travail **scolaire, universitaire**, c'était un effort intellectuel. On n'en fait plus bien. Moi je n'en fais plus dans mon travail, pas trop. »

Les décideurs des dispositifs se positionnent en faveur de restitutions qui ont une forme écrite, une modalité que nous avons pu vérifier pour les deux dispositifs au moment des restitutions. Nous avons noté que la restitution sur scène de groupe devait suivre un ordre établi par l'institution, c'est-à-dire avec des règles prescrites, explicitement ou non par l'institution, qui hiérarchisent un ordre d'autorité de discours. Mais comme le soulignent les chercheuses en sciences de l'information et de la communication Julia Bonaccorsi et Virginie Julliard pour les débats publics, « *le dispositif est également produit par les actions qu'il rend possibles sans qu'elles n'aient été envisagées dans son projet* »⁶⁰¹. La performance de participant, avec ses conséquences non prévues par l'institution, n'a été tolérée que lorsque les groupes ont énuméré des propositions d'usages à l'oral ou dans une production écrite. Or, les participants se sont servis de la mise en scène pour exprimer leur position sur les cadres imposés : soit en pointant le manque de précisions mises à la disposition des usagers sur les sujets proposés, soit en indiquant la confusion dans les énoncés de la participation, soit sur l'absence d'objectifs clairs de participation, ou soit sur des consignes contradictoires et réductrices pour l'expérience.

⁶⁰¹ Bonaccorsi Julia, Julliard Virginie, « Écrire, parler, documenter : enjeux normatifs et pratiques situées de l'expression dans les procédures de débat public », *Communiquer dans un monde de normes. L'information et la communication dans les enjeux contemporains de la " mondialisation "*, 2012, pp.243-256, p. 243, disponible sur <hal-00826063v2>

Cette prise de position des participants a déplacé le problème discuté : pour la collectivité d'agglomération, c'est passé de « l'eau » dans le territoire à une contestation sur les taxes de consommation de l'eau ; pour le théâtre c'est passé de l'imaginaire du « circuit-court » à une contestation sur la notion de « créativité ». La scène permet dans une certaine mesure de faire émerger ce qui est divergent dans le cadre – souhaité démonstratif pour les responsables, les experts et les universitaires, et souhaité pédagogique pour la plupart des concepteurs/animateurs et des participants - et d'observer l'appropriation des règles de la participation qui ont été énoncées.

Les situations de participation observées font apparaître une tension sur la socialisation à travers l'activité de se représenter en train de *savoir*. En dissociant ceux qui savent de ceux qui ne savent pas, le savoir produit du liant dans une collectivité, mais aussi du dé-liant social. La position donnée, en ce qu'elle est discriminante, permet à la collectivité la circonscription d'un savoir commun en son sein, selon Jean-François Lyotard : « *Le consensus qui permet de circonscrire un tel savoir et de discriminer celui qui sait de celui qui ne sait pas (l'étranger, l'enfant) est ce qui constitue la culture d'un peuple.* »⁶⁰² En abordant les institutions contemporaines du savoir, Jean-François Lyotard se fonde sur une théorie des jeux à partir de l'*agonistique* : « *c'est que parler est combattre, au sens de jouer* ». Mais qu'en est-il finalement de l'*agonistique* dans la discussion publique comme stratégie d'imposition du pouvoir quand finalement c'est le consensus qui est recherché et qui est revendiqué par les dirigeants des structures ?

b- L'organisation comme révélateur de la capacité d'improviser

La démarche participative interroge ce qui relie les individus. Dans les dispositifs, les dirigeants font venir les usagers avec un contenu qui ne satisfait pas véritablement les participants. Là, où ils attendent des orientations claires sur la participation, la difficulté ici des participants est d'interpréter la relation de pouvoir en l'absence de représentation claire. C'est à partir de la relation de pouvoir, en étant clairement identifiée, qu'est tolérée

⁶⁰² Lyotard Jean-François, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris : Éd. de Minuit, 1979, 109 p, p. 37

l'illusion à produire par les participants et qu'ils peuvent se positionner selon le philosophe Jean-François Lyotard : « *En supprimant la relation de signe et son creusement, c'est la relation de pouvoir (la hiérarchie) qui est rendue impossible, et par conséquent la domination du dramaturge + metteur en scène + chorégraphe + décorateur sur les prétendus signes, et aussi sur les prétendus spectateurs. Prétendus spectateurs, parce que la notion d'une telle personne ou fonction est elle-même contemporaine de la prédominance de la représentation dans la vie sociale (...). Le sujet est un produit du dispositif représentatif, il disparaît avec lui.* »⁶⁰³ Les participants ont apprécié improviser dans leur restitution, en ayant l'impression de s'être mieux approprié les thèmes des dispositifs. Ils ont ainsi tous relevé l'aisance étonnante avec laquelle ils ont produit une « performance » à partir de très peu d'éléments et de temps. Ils ont acquis une confiance en leur capacité expressive imprévue, même si toutefois les consignes de la créativité ont été relevées comme contraignantes rapporte Rémy, un participant :

*« On a choisi nos protocoles mais j'ai l'impression que c'était fait un peu pour leur faire plaisir. Globalement il y a eu de la **créativité** mais au service d'un truc qui était posé dès le départ. Il n'y a peut-être pas eu autant de créativité qu'on aurait pu en avoir de façon globale, même si on a l'impression qu'ils ne savent pas ce qu'ils veulent faire. Je pense qu'ils avaient quand même des idées bien arrêtées sur comment ça se passerait et sur ce qu'il fallait faire. J'ai l'impression que c'était leur projet à eux et fallait faire comme ils l'entendaient quoi. C'est frustrant. »*

Improviser nécessite une confiance qui ne peut pas être envisagée à partir de l'opposition entre rationnel et émotionnel. Improviser demande selon la chercheuse en sciences de l'éducation Laurence Cornu « *une disponibilité de jugement, une confiance sensible, accueillante à l'inconnu des êtres et des situations, qui s'est étayée sur la rationalité pour se rendre étrangère à l'émotivité, et qui n'est justement ni l'une ni l'autre* »⁶⁰⁴. Il y a une part de création importante à signaler : « *c'est donc une autre forme de confiance qui apparaît ici, faite à la fois d'intelligence et de sensibilité, de raison et d'imagination, de réaction et de création, dans son agir comme dans son objet.* »⁶⁰⁵ A cet égard, l'improvisation se fonde sur des capacités d'empathie et de coordination. Pourtant, nous

⁶⁰³ Lyotard Jean-François, *Des Dispositifs pulsionnels*, Paris : C. Bourgeois, 1980, 307 p, p. 96-97

⁶⁰⁴ Cornu Laurence, « La confiance comme relation émancipatrice », in Ogien Albert, Quéré Louis, *Les moments de la confiance : connaissance, affects et engagements*, Paris : Economica, 2006, pp 169-190, p. 184

⁶⁰⁵ Ibidem

avons constaté que son recours important ne donnait pas lieu à un accompagnement dans la participation. Les concepteurs/animateurs évoquent une absence de moyens qui les empêche d’approfondir des techniques d’animation. Or, ils engagent les participants sur des activités de jeux scéniques et de parcours improvisés dans l’agglomération alors que ces derniers souhaitent surtout avoir un encadrement qui leur donne les informations nécessaires pour produire une restitution « aboutie », c’est-à-dire qui représente une activité qui a été « réfléchi », comme Rémy poursuit :

*« Je n’avais pas d’image, je n’avais pas d’attente particulière. C’est paradoxal avec ce que j’ai dit avant, mais **j’attendais quand même qu’on nous guide**. Du moins au début, pour avoir une certaine liberté ensuite, parce que même à la fin de la première journée, il n’y avait pas de réponses. **On nous a parlé d’un travail à faire, mais on ne savait pas quelle était la question**. Et c’est tardivement qu’on nous a dit que c’était à nous de nous poser la question. Du coup, je n’attendais pas de forme ni de fond particulier, mais **j’attendais à ce qu’il y ait une ligne directrice par laquelle ensuite on pourrait faire nos propres méthodes pour répondre à une question posée.** »*

A la suite d’avoir improvisé avec le peu de contenu, le caractère « flou » des dispositifs est apparu problématique aux participants, évoque Rémy :

*« Il y a cette espèce de **flou** où dès le départ on naviguait entre quelque chose qui se voulait cadrée, et qui l’a été par moment mais pas totalement, parce qu’on ne savait pas où ça allait. Et puis entre une certaine liberté mais pas totale non plus. On était dans un entre-deux où d’un côté on pouvait faire ce qu’on voulait mais de l’autre, il y avait toujours cette idée d’**on est un peu là à leur service, pour leur faire plaisir et pour répondre à leur truc que eux ont mis en place, que eux ont envie de porter jusqu’au bout.** »*

Mais au travers de l’improvisation, ils prétendent avoir mieux suivi leurs ressentis et ne pas avoir simplement appliqué des consignes, en utilisant l’improvisation théâtrale collectivement sur scène, comme continue de le souligner ce participant :

*« C’est le moment fort. La danse et moi ça fait 2... Donc c’était un moment incroyable aussi. Je pense qu’on doit être un peu fou, **c’est vrai que c’est sorti comme ça, ça n’était pas prévu, et je ne sais pas pourquoi ça s’est fait, il y en a un qui a dû commencer et puis, ça doit être contagieux !** Oui c’est étonnant qu’on ait sorti des idées comme ça quand même. »*

En revanche, ils n'ont pas mieux anticipé les effets que pouvait produire leur restitution. Le philosophe Jean-François de Raymond révèlent des effets de l'improvisation. L'improvisation fait expérimenter le jeu social et les positions hiérarchiques tenues par les membres d'une communauté, comme l'explique le philosophe : « *l'improvisation, conduite irruptive, expérimente les positions relatives des hommes, s'essayant à des conduites de substitution ou projetant leurs sentiments à l'égard du monde* »⁶⁰⁶. La dimension collective est directrice : « *L'improvisation collective réalise, en effet, la situation d'interdépendance sociale, riche de ses interactions, réchauffée par l'affectivité et capable d'efficacité. Elle implique un exercice collectif de la spontanéité, leur permettant de faire ensemble autre chose que ce dont ils auraient été capables s'ils s'étaient trouvés seuls.* »⁶⁰⁷ L'improvisation a fait naître des tensions en même temps qu'elle a permis aux participants de suivre leur idée. Elle n'est pas mise au service d'une meilleure intercompréhension mais elle se fonde sur la capacité individuelle à interagir, « *avec ses capacités effectives et affectives : selon ce qu'il est – s'il ne fait pas autrement c'est qu'il n'en est pas capable, ici et maintenant.* »⁶⁰⁸

c- Rendre compte comme révélateur de l'*activité* de participer

En *racontant* son vécu d'usager du territoire à travers la restitution qui lui est demandée par les organisateurs, le participant sert finalement sans trop le savoir une logique de production des structures que nous avons présentée au second chapitre. Le participant met en scène ses usages du territoire de manière orale et physique, ce qui le construit dans une interdépendance avec la structure qui le fait participer. Cette exposition en public rejoint les observations de Magali Nonjon sur la tendance à faire parler les participants de leurs usages privés du territoire : « *La mise en scène de cette proximité physique et spatiale exige pour fonctionner d'être dans un registre de parole spécifique : celui de l'expérience. Les animateurs des ateliers donnent avant tout un droit de parole sur*

⁶⁰⁶ Raymond (de) Jean-François, *L'improvisation : contribution à la philosophie de l'action*, Paris : Vrin, 1980, 231 p, p. 75

⁶⁰⁷ ibidem

⁶⁰⁸ Ibid, p. 185

*l'espace. Il s'agit de pousser les acteurs à relater leur vécu, à parler de la quotidienneté »*⁶⁰⁹. Cette présence ressort comme étant socialisée. Ce qui est recherché est l'adhésion à une même communauté, poursuit-elle : « *Le recours aux témoignages sert à valoriser l'interconnaissance, à créer une complicité entre les participants et in fine à activer le sentiment d'appartenir à une même communauté.* »⁶¹⁰

Pour autant, « pouvoir-raconter » nécessite un « pouvoir-entendre » comme le définit le philosophe Paul Ricoeur, ce qui met fortement à l'épreuve le lien intersubjectif : « *le raconter, comme le dire, demande une oreille, un pouvoir-entendre, un recevoir. Mais les couches superposées d'interaction dans le dire, l'agir et le raconter ne devraient pas oblitérer la référence prime à la puissance d'agir dont la reconnaissance de soi constitue l'attestation.* »⁶¹¹ En effet, le lien n'est pas donné : il se constitue dans l'épreuve de la reconnaissance. La narration collective produite par les usagers-participants, en ce qu'elle nous permet de voir *dramatisés* des positionnements d'usagers sur les conditions de sa prise de parole dans l'institution, ressort du côté des participants comme étant une *tactique créative* à des fins de se réapproprier leur place dans la communauté. Monter sur scène pour produire une restitution de la participation complexifie l'espace intersubjectif, espace qui a pu souvent être décrit pour le champ médiatique dans une juxtaposition des personnes, des paroles, des arguments du vécu, plutôt qu'un dépassement des contraintes. Les arguments en faveur du « vécu » des usagers ont pris une force d'identification collective. Sans le soutien du groupe, la préparation n'aurait sans doute pas abouti à une scénarisation, avec des répliques jouées devant l'assemblée. C'est comme si leur intervention préparée ensemble à l'avance performait la reconnaissance, à la différence d'une simple prise de parole depuis la salle, noyée dans un flot de questions, octroyée plus ou moins aléatoirement, et anonyme, sans la validation commune au préalable. L'identification au collectif d'épreuve a revêtu une fonction d'argument pour contrer la participation attendue.

⁶⁰⁹ Nonjon Magali, « Les usages de la proximité dans le champ participatif », in Le Bart Christian, Lefebvre Rémi, *La proximité en politique : usages, rhétoriques, pratiques*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2005, pp. 169-181, p. 172

⁶¹⁰ Ibidem

⁶¹¹ Ricoeur Paul, *Parcours de la reconnaissance : trois études*, Paris : Stock, 2004, 386 p, p. 388

En ayant déjà pu constituer un récit de son vécu de participant à partir de l'expérience de groupe proposée par la structure, le participant devient ainsi « conteur », c'est-à-dire auteur de l'expérience, ce que Rémy participant aux *Rencontres-i* formule :

« Je pense qu'on a tous eu le même rôle, le rôle de conteur : oui on a raconté une histoire. »

Yannick, participait aux dispositifs de concertation de la communauté d'agglomération *Les jeudis du projet d'aglo*, avant les *Ateliers métro citoyens*, et il se sentait plus dans un rôle d'écouter, rapportant parfois ce qu'il vivait dans son quotidien, mais sans se sentir écouté ou entendu :

« Je suis le témoin de ce que je vis à Fontaine dans mon quotidien ».

Suzanne qui participait également régulièrement aux *Jeudis du projet d'aglo* traduit ce même sentiment de ne pas s'être sentie suffisamment écoutée lors de ces précédentes discussions publiques plus « classiques » de la communauté d'agglomération :

« Je les finance et je n'ai pas l'impression qu'ils m'écoutent, que mes demandes soient prises en compte. J'ai été un petit peu consultée sur le tracé de la ligne E du tram, parce que j'habite au centre-ville, et on n'a pas eu le sentiment d'être bien entendu. Ils ne sont pas là ni pour nous faire plaisir ni pour nous entendre, ils ont des idées et puis on n'a pas l'impression qu'on négocie ou qu'on puisse argumenter, y'a parfois des attitudes un peu optues et têtues et ça ne donne pas une bonne image de la Métro. Ils pourraient nous écouter, nous entendre. Nous demander notre avis et puis le mettre un peu en route ou en place. Y'avait quand même une forte opposition pour le stade hein, et ça ils ne l'ont pas du tout entendu. Ben pas du tout, je suis une administrée bâillonnée. On nous consulte, on a le droit de dire quelque chose mais on ne sera pas écouté, enfin on est écouté mais pas entendu. »

Ensuite, lorsque nous leur avons posé la question de comment ils se sont sentis pendant ce dispositif d'atelier préparatoires et cette restitution en public à l'atelier citoyen, sur le thème de l'eau, ils ont répondu :

Pour Yannick :

« Très bien, j'aime bien ça, j'aurais aimé être comédien ou politique. Les échanges avec Suzanne étaient intéressants, enrichissants, constructifs. Il y avait un intérêt stratégique par rapport à ma

recherche d'emploi, de faire connaître ma situation. Mettre en avant des qualités que je me reconnais, qui sont ce côté prise de parole en public. »

Pour Suzanne :

*« Moi, je n'étais pas venue du tout pour donner des titres à des photos, ou faire des commentaires, ou à réfléchir. J'étais venue plus à parler de la problématique de l'eau, de sa consommation, est-ce qu'il y en aura assez, les nappes phréatiques, la pollution, etc. Pas de faire un travail, on va dire de travaux pratiques. J'étais surprise effectivement, agréablement. Et oui moi je ne pensais pas **venir en tant qu'acteur**, je pensais venir, dire des choses éventuellement, surtout écouter, entendre ce que disent les autres, en apprendre. Le travail de réflexion que j'ai été obligée de faire, de me creuser les méninges, et d'écouter les exposés de la responsable de la communauté d'eau potable et de l'universitaire... »*

Si le dispositif a peu modifié la perception des participants de leur proximité avec l'institution, il a en revanche transféré leur point d'attention. Par exemple, pour le dispositif avec la communauté d'agglomération autour de l'atelier citoyen sur le thème de l'eau, les deux participants ayant restitué l'expérience des ateliers préparatoires à travers un sketch sur scène, ont noté l'effort de l'organisation de leur avoir donné la parole. Mais l'attention des experts et des élus portée à leurs propositions ne leur a pas paru plus importante. Or, à ce moment-là, ce n'était plus tellement ce qui était en jeu pour eux. En effet, restituer publiquement l'expérience des deux ateliers leur a donné ici l'opportunité de faire l'expérience d'une capacité d'expression et d'une puissance expressive, dans une conscience plus aigüe de l'intersubjectivité en jeu :

Pour Yannick :

« Me rassurer sur mes qualités d'expression en public, me rendre visible en qualité de demandeur d'emploi, me montrer. »

Pour Suzanne :

« Explorer mes propres limites. »

Ils éprouvent ainsi leur capacité d'orateur, avant même celle de citoyen.

Ils se décrivent alors plus comme des « acteurs que comme des « spectateurs » des événements de l'agglomération. Nous allons à présent poursuivre notre réflexion sur la

scénarisation afin de mettre en évidence des enjeux communicationnels des dispositifs participatifs, qui comprend la création de nouveaux « espaces » et l'émergence d'un positionnement de participant politiquement assuré par l'épreuve de la « reconnaissance ».

Chapitre 6 : Le dispositif scénique dans l'expérimentation du social

Pour terminer, il est utile d'étayer la réflexion sur la scénarisation de la participation que nous avons menée avec les conditions d'émergence d'une singularité en situation collective. Les travaux de Judith Butler permettent de mieux poser que l'engagement corporel et scénique est sous l'influence de normes, ce que la phénoménologie n'a pas tant mis en évidence : « *L'autre m'expose son unicité, mais je lui expose également la mienne, et cela ne veut pas dire que nous sommes identiques, mais seulement que nous sommes liés l'un à l'autre par ce qui nous différencie, c'est-à-dire par notre singularité.* »⁶¹²

L'acte de parole que nous étudions, la narration d'une expérience d'usager-participant, s'entend en termes de *performance* parce qu'elle concrétise activement la *formation* d'un jugement qui devient *situé* (une position) et adressé à autrui sur une scène (d'interpellation), comme défini par la philosophe : « *Je peux en effet essayer de donner une forme narrative à certaines conditions de mon émergence – essayer, pour ainsi dire, de raconter une histoire à propos des significations que peut avoir eu pour moi "l'exposition à Autrui", sur ce que c'était qu'être ce corps émergent dans cette sphère publique ou intime, essayer tout aussi bien de raconter une histoire sur les normes du discours : quand et où je les ai apprises, ce que j'en pensais, celle que j'ai incorporées à un moment donné, la façon dont je l'ai fait. A ce niveau, l'histoire que je raconte, qui peut même avoir une certaine nécessité, ne peut pas supposer que son référent prenne une forme narrative adéquate, puisque l'exposition que je cherche à raconter est aussi la pré-condition de cette narration, une facticité qui, pour ainsi dire, ne peut pas se plier à la forme narrative. Et si je raconte l'histoire*

⁶¹² Butler Judith, *Le récit de soi*, traduit de l'anglais par Bruno Ambroise et Valérie Aucouturier, Paris : Presses universitaires de France, 2007, 140 p., p. 34

à un "tu", cet Autrui est présupposé, non seulement comme une caractéristique interne de la narration, mais également comme une condition extérieure irréductible et une visée de ce mode d'interpellation. »⁶¹³ L'engagement corporel a une portée symbolique, politique, et opérationnelle en étant pris comme mode d'interpellation. C'est cette performativité qu'il importe de mettre à l'épreuve dans les situations de débat public, afin de repérer si la participation se fait au dépend de la multiplicité de points de vue éclairés, que la recherche d'un consensus « assumé » par les organisateurs nous a fait questionner.

La première section permet de dégager des enjeux de la théâtralisation de la participation avec des questionnements socio-politiques soulevés. Nous prenons appui sur les expérimentations de la participation analysées dans les études théâtrales. En effet, un champ de recherche sur le(s) sens de la participation au théâtre a été mené depuis les années 70 aux Etats-Unis puis en France. Ce champ de recherche a posé les questions notamment des modes de participation chez les spectateurs et a tenté de concevoir un cadre pour l'émancipation dans la compréhension des spectacles. Nous y trouvons une réflexion sur la performativité des dispositifs que nous complétons avec la notion d'« activité » développée par Erving Goffman afin de mieux cerner les ressorts sensibles de l'activité de participant.

La seconde section porte sur des tensions dramatiques qui sont sous-jacentes à l'engagement en public. Le terme d'« acteur » est un terme qui a été beaucoup employé par les participants pendant les entretiens pour qualifier leur état au moment des restitutions de leurs productions sur scène. Le processus de dramatisation apparu chez les participants contribue à renforcer ce sens d'être « acteur » de la participation.

La troisième section traite de la dramaturgie des dispositifs, c'est-à-dire des différents types d'espace produits : espace d'interpellation, espace de monstration et espace de scénarisation. Nous développons ici ce que les discours et les modes d'engagement construisent comme « espace commun » au sens du chercheur en sciences de l'information et de la communication Bernard Miège, mais qu'il est difficile de qualifier d'« espace public partiel » en raison de la visibilité toute relative des discussions publiques, des effets limités de la participation et de leur faible portée médiatique pour les cas étudiés.

⁶¹³ Ibid, p. 38

La quatrième section s'intéresse au positionnement de participant. La scénarisation atteste d'un cadre d'expression particulier pour les participants, il est légitimé. Les structures s'appuient sur des classes d'énoncés pour créer du lien social et légitimer leurs interventions dans l'espace public. En face, l'engagement en public relève d'une performance sachant que scénariser implique de construire un propos avec les concepteurs-animateurs sans toutefois pouvoir intégrer toutes les normes de la réception ni toutes les interprétations possibles pendant la phase de préparation. En ce sens, la scénarisation constitue pour les participants une première appropriation des normes de la participation, sans toutefois en délivrer toutes les contraintes qu'ils se représenteront ensuite lors de la discussion publique, en *dramatisant* la situation de participation.

1- Théâtralisation du social : assigner en « public »

a- Retour sur la notion de « performance »

Le drame esthétique au théâtre a depuis toujours été mis en regard du drame social, et sa critique s'est fondée sur une mise en évidence de la porosité des frontières entre l'art, la culture et le social. Il y a toutefois une différence entre un discours moral qui consiste à dire que l'art doit être présent dans tous les interstices de la société pour tisser du lien social et le fait que des procédés dramatiques puissent être mobilisés afin de faire participer. Nous avons vu que la participation à travers des formes théâtralisées donnait lieu à des interprétations très différentes selon qu'il s'agisse des dirigeants, des concepteurs et des participants. Nous avons vu également que des croyances sur le « vivre-ensemble » étaient véhiculées dans le milieu du théâtre. Lors d'une rencontre en 2001 entre sociologues, philosophes et artistes de la scène, Benoît Lambert, metteur en scène, se demandait si le théâtre pouvait s'emparer des croyances véhiculées par les institutions culturelles et d'une influence de celui-ci sur les croyances collectives : « *Il serait très intéressant par exemple de se demander comment le théâtre peut œuvrer à restaurer la croyance collective dans les*

vertus du service public, dans l'intérêt de la chose publique. Comment pouvons-nous travailler à la constitution de nouvelles croyances collectives ? »⁶¹⁴. Les frontières entre le théâtre et la vie citoyenne sont donc régulièrement questionnées par les praticiens et elles ont été au cœur d'un débat important dans l'analyse théâtrale aux Etats-Unis depuis les années 70.

Au sein du courant des *performance studies*, le théoricien de théâtre et professeur Richard Schechner a expérimenté en tant que praticien avec le *Performance Group* différentes formes, pour un jeu scénique plus participatif avec les spectateurs. Il a produit des modèles théoriques et Christian Biet, professeur d'histoire et d'esthétique du théâtre, le présente comme étant « *l'un des tout premiers acteurs* »⁶¹⁵ à avoir critiqué les fondements de cette « avant-garde théâtrale » où des outils en matière de participation ont pu être testés et conceptualisés. Richard Schechner a ainsi tenté de modéliser les circulations entre le social et le théâtral. C'est sous une dimension politique que le drame est visualisé. Ses théories ont ouvert à une analyse de la participation au théâtre : « *Les drames sociaux affectent les drames esthétiques et inversement. Les actions visibles d'un drame social donné sont soutenues – façonnées, conditionnées, guidées – par des processus esthétiques sous-jacents et des techniques théâtrales/rhétoriques spécifiques. Réciproquement, l'esthétique théâtrale dans une culture donnée est soutenue – façonnée, conditionnée, guidée – par des processus d'interaction sociale sous-jacents. L'homme politique, l'activiste, le militant, le terroriste, tous utilisent des techniques théâtrales pour appuyer leur action sociale et être à l'origine d'événements marquants, c'est-à-dire destinés à changer l'ordre social ou à le valider. [...] Le théâtre est destiné à divertir et parfois à provoquer des changements de perception, de point de vue ou d'attitude : en d'autres termes, à faire en sorte que les spectateurs réagissent différemment à l'univers du drame social.* »⁶¹⁶ L'action théâtrale vise dans cette perspective à faire réagir le citoyen, à provoquer des effets. La participation est conçue comme intervenant dans une dynamique de changements sociaux, ce qui la

⁶¹⁴ In Boltanski Luc, Brochen Julie, Cantarella Robert et al, *L'assemblée théâtrale*, Paris : Éd. de l'Amandier, 2002, 137 p, p. 24

⁶¹⁵ Avant-propos de Biet Christian, in Schechner Richard, *Performance : expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Montreuil-sous-Bois : Éd. Théâtrales, 2008, 533 p., p. 5

⁶¹⁶ Schechner Richard, *Performance : expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Montreuil-sous-Bois : Éd. Théâtrales, 2008, 533 p, p. 245

distingue de la visée artistique de faire de la création, parfois mobilisée pour faire de l'intervention sociale, ou de celle de résoudre les problèmes d'inégalités sociales.

Réduire les inégalités d'accès à la culture est une préoccupation des scènes artistiques - dans leur dialogue avec les tutelles de l'Etat - mais il s'agit finalement plus d'une logique d'intervention et d'action culturelle que de participation (ce qui a plus une valeur subsidiaire pour notre démonstration). Les concepteurs veulent faire participer pour diversifier le profil des participants de leurs événements réguliers, comme nous l'avons relevé des objectifs de *l'Atelier métro citoyen* de la communauté d'agglomération et des *Rencontres-i* dans le cadre de la Biennale Arts-Sciences de l'Hexagone. Si leur objectif n'est pas de changer de modèle de société, il n'en demeure pas moins que l'aspect sociétal se situe au centre des réflexions de la participation des institutions culturelles et territoriales. En effet, nous avons vu également dans notre première partie que le théâtre devient parfois un terrain d'expérimentation pour la question du sujet dans la société.

Les études de la performance ont exploré la question socio-politique autour des croyances du « vivre-ensemble », nous fournissant ainsi sur des catégories d'analyse pour la recherche sur une appropriation des participants. Richard Schechner a expérimenté la participation afin de trouver une alternative au modèle binaire de la représentation. L'expression théâtrale devient alors un prétexte pour caractériser le social : « *A-t-on affaire à un franchissement des limites entre le théâtre et la politique, l'art et la vie, entre l'événement théâtral et l'événement social, la scène et la salle ? La participation du public élargit le champ de la performance, parce que la participation du public se situe précisément au point de rupture où la performance devient un événement social.* »⁶¹⁷ Les frontières entre la représentation et la participation concentrent toutes ces tensions entre l'art et la vie, le théâtre et la politique, la scène et la salle, l'esthétique et le social. Voici pourquoi les événements participatifs sont si complexes à saisir.

b- Emancipation et capacité

⁶¹⁷ Schechner Richard, *Performance : expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Montreuil-sous-Bois : Éd. Théâtrales, 2008, 533 p, p. 191

Des expérimentations autour de la question du sujet ont depuis longtemps été menées dans le champ théâtral. Le jeu du théâtre constitue une occasion de faire surgir des questionnements de société. Les ateliers de théâtre sont un lieu où nous pouvons observer des participants en quête de problématiser des questions sociales qui les touchent. A travers les ateliers de théâtre, le directeur du théâtre Créarc à Grenoble nous confie qu'il remarque chez les participants des ateliers de théâtre qu'il anime, un désir profond de prendre la parole en public pour s'exprimer sur les problèmes sociaux qui les affectent dans la société. Il transpose ce qu'il observe à l'engouement pour la participation des structures culturelles et territoriales :

*« Ou on peut aussi faire l'hypothèse que dans certains cas, voir en tant que spectateurs certaines choses, leur donne envie eux de prendre la parole pour faire entendre la spécificité de leur expérience. Et je pense qu'au **niveau des travailleurs intellectuels, des professions de la santé, du travail social, etc.**, il y a un grand désir et un **grand besoin de s'exprimer.** »⁶¹⁸*

Les ateliers d'improvisation théâtrale constituent en quelque sorte un laboratoire de la vie sociale, selon le directeur de la structure. Ces observations marquent encore le lien que font les professionnels entre les formes théâtrales et la participation dans le sens d'une émancipation du citoyen :

*« Alors ce qui est intéressant, quand on fait les ateliers théâtre, c'est que, comme on fait tout un travail d'improvisation, sur les improvisations, les gens qui participent à ces ateliers, peuvent en même temps **dire la perception qu'ils ont d'eux-mêmes, du milieu professionnel, culturel dans lequel ils se trouvent.** Et puis aussi des rapports, de la manière dont les rapports évoluent. Par exemple, les rapports de couple ou les rapports dans la famille, c'est extraordinaire de voir comment sur 30 ans, le contenu des improvisations a changé. C'est-à-dire qu'aujourd'hui dans les impros, on voit des familles recomposées, on voit des couples homosexuels, tout ça est abordé alors que dans les années 80, c'était absolument inenvisageable. Donc, on a aussi là sous les yeux un tableau de l'évolution sociale, des modèles de comportement, etc., et tout ce que ça entraîne. **On peut dire qu'en terme sociologique, c'est extrêmement intéressant parce qu'on voit évoluer la société.** Sur le plan des modèles culturels, bien sûr c'est très intéressant aussi parce ce qu'on a sous les yeux renvoie aussi à éventuellement des archétypes, à des mythes. »⁶¹⁹*

⁶¹⁸ Entretien réalisé avec Fernand Garnier, directeur du Créarc à Grenoble, le 17 janvier 2014

⁶¹⁹ Ibidem

Le sujet a été analysé sociologiquement sous une position d'acteur suivant un cadre théâtral. Le sociologue Erving Goffman a pris la référence du cadre théâtral pour saisir les jeux d'acteurs dans la vie réelle. Sa conception nous permet de relier les observations scéniques, les « coulisses » et ce qu'il se passe en dehors du cadre scénique : *« On parlera ici du rôle de "spectateur" tout en gardant à l'esprit que ce terme désigne également, et peut-être de façon plus pertinente, toute personne qui, devant une activité quotidienne, y jette un œil sans se cacher mais sans en être toutefois un participant ratifié. Cet aspect de l'activité du public n'est pas, à la différence de ce qui se passe sur scène, la version théâtralisée de quelque chose qu'on trouverait d'abord dans la vie réelle. Le rôle de spectateur au théâtre n'est pas l'adaptation d'un modèle plus général qui existerait dans la vie quotidienne ; c'est plutôt le contraire qui serait vrai. Autrement dit, le rôle de spectateur appartient dès l'origine au cadre théâtral. »*⁶²⁰ Le sociologue du courant de l'interactionnisme symbolique précise les distinctions entre la vie théâtrale et la vie « réelle », en expliquant que les acteurs sur scène connaissent tous l'intrigue et son dénouement, à la différence des situations de la vie quotidienne bien plus incertaines. Dans la vie « réelle », l'individu peut ainsi être envisagé comme un acteur qui joue sur différentes scènes sociales.

Par le terme « activité », nous comprenons donc qu'il s'agit d'exprimer des opinions qui tranchent avec les objectifs des concepteurs. Nous avons constaté que le spectateur n'avait pas été jusque-là saisi depuis des effets escomptés par les concepteurs de dispositifs, ce qui est plus le cas pour visiteur de musée. Erving Goffman a traité d'opinions, mais qui doivent s'effacer devant le cadre scénique : *« L'espace scénique où s'effectue véritablement la représentation et celui qui est réservé aux spectateurs sont en général deux territoires bien séparés. On estime en effet que le public n'a ni le droit ni le devoir de participer directement à l'action dramatique qui se déroule sur scène ; il peut certes exprimer son opinion, mais d'une façon telle que les êtres incarnés par les acteurs n'y prêteront pas attention. Ce n'est qu'à certains moments de l'action dramatique qu'il peut applaudir et les acteurs le remercier. »*⁶²¹ Pour la participation, il nous semble important de relever lorsque le participant est dans une logique de confrontation avec l'institution et qu'il déjoue toute visée de consensus. L'activité s'entend dans l'appropriation des injonctions à la créativité.

⁶²⁰ Goffman Erving, *Les cadres de l'expérience*, Paris : les Éditions de Minuit, 1991, 573 p., p. 138

⁶²¹ Ibid, p. 132

Le philosophe Alain Badiou a notamment décrit les ressorts participatifs au théâtre comme relevant pour la plupart de l'injonction paradoxale. L'auteur affirme que ces méthodes - dont nous pensons qu'il est nécessaire de les discuter - marquent clairement une volonté des dirigeants de se rapprocher des usagers du territoire : « *On a polémique sur le remplacement de l'identification par la distanciation, on a critiqué la passivité du spectateur, on l'a convoqué sur la scène, on l'a interpellé, on l'a fait danser de force, bref, on lui a imposé toutes sortes d'épreuves pour montrer qu'il n'était pas passif. Les démonstrations de ce type, destinées à sortir le spectateur de sa passivité, sont en général le comble de la passivité, car le spectateur doit obéir à l'injonction sévère de ne pas être passif... Les gens de théâtre cherchent souvent à abolir la barrière entre eux et les spectateurs.* »⁶²² Les injonctions que nous avons relevées dans les discours des concepteurs de dispositifs participatifs marquent une volonté de se décentrer de la représentation pour produire plus de consensus et ne font qu'enfermer le participant dans une double contrainte.

Nous avons constaté un écart entre le caractère fonctionnaliste des programmes culturels, avec des effets attendus et annoncés, et la participation sensible de l'utilisateur, dont nous avons également noté qu'elle était finalement de plus en plus intégrée par les participants des structures culturelles et territoriales. La représentation théâtrale présente ici pour nous un intérêt surtout méthodologique car elle nous permet de souligner les appropriations, pour pouvoir ensuite faire ressortir les paradoxes des dispositifs participatifs. Les effets existent mais sont difficilement démontrables. Jean Caune a défini la représentation en tant que forme dynamique avec les spectateurs sans pour autant définir de « participatifs » les procédés employés au théâtre qui provoquent chez eux des effets qu'ils qualifient de « sensibles » : « *Cette approche implique alors de considérer la représentation non plus comme une forme close et inscrite dans l'espace de la scène, mais comme une forme instituant des rapports avec le spectateur. La représentation, dans ces conditions, n'est pas la somme des signes verbaux et non-verbaux, elle est une forme qui induit et provoque des effets sensibles au moment même où elle advient.* »⁶²³ A la suite de sa réflexion, nous posons la question de savoir si en mettant à l'épreuve de nouvelles formes plus visuelles, les politiques de participation citoyenne ne se fondent-elles pas sur les

⁶²² Badiou Alain avec Truong Nicolas, *Éloge du théâtre*, Paris : Flammarion, 2013, 93 p., p. 39

⁶²³ Caune Jean, *Acteur-spectateur : une relation dans le blanc des mots*, Saint-Genouph (37510) : Nizet, 1996, 222 p., p. 200

ressorts théâtraux afin de toucher plus d'usagers pour les faire mieux s'intéresser à leur programmation.

Si l'engagement corporel est prescrit sous des injonctions participatives, la participation n'est pas réductible à cela. Olivier Neveux reprend la notion de *capacité* dans le théâtre pour l'appliquer au fait de jouer sur l'ordre des places assignées : « *La capacité serait, en fait, moins la "puissance d'agir", l'"empowerment", que, parfois minuscule, microscopique, à peine perceptible, sa capacité propre à partir, à rompre avec toute logique de l'assignation. Elle n'est donc surtout pas un concept, et doit être toujours appréhendée dans l'ambiguïté de sa signification, dans ses usages divers et, par là, dans sa fragilité. La capacité n'est en rien une "méthode" de l'émancipation. Elle peut prendre mille formes, mille voies, mille manifestations. "Ils ont osé !" : la capacité est imprudente, parfois sans le savoir, elle défait, en un éclair ou lentement, ce qui fut patiemment tissé, ficelé. Elle associe ce qui ne devait pas l'être, sépare ce qui était harmonieusement disposé, bref, désordonne un monde de places justes et de sensations adéquates.* »⁶²⁴ Nous avons identifié cette capacité chez les participants dans les choix qu'ils ont effectués pour restituer leur expérience de participation sur scène. En effet, ils ont construit une *scénarisation* avec les chargés de participation, qui a permis de faire apparaître des divergences dans les discours entre les dirigeants des structures et les chargés de participation. Cette prise de la scène a permis de révéler une position en porte-à-faux des chargés de participation vis-à-vis de leurs supérieurs et des usagers.

c- La théâtralisation de la participation

Des expérimentations de participation ont marqué le champ théâtral, ce qui borde les pratiques professionnelles des institutions culturelles et territoriales. Par conséquent, y souscrire dans les politiques de la participation fait moins encourir le risque de perdre de la crédibilité. Le chercheur en science politique Loïc Blondiaux souligne l'importance de relier les raisons des initiatives participatives aux registres de justification employés dans les

⁶²⁴ Neveux Olivier, *Politiques du spectateur : les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris : La Découverte, 2013, 275 p., p. 199

dispositifs : « *Les initiatives concrètes visant à proposer une offre institutionnelle de participation s'inscrivent ainsi dans des registres de justification très différents. (...) Certaines de ces expériences visent explicitement à repenser la division du travail politique dans nos sociétés et les modalités de la prise de décision là où d'autres, beaucoup plus nombreuses, n'ambitionnent aucun changement véritable et cherchent simplement à donner un surcroît de légitimité à des autorités contestées.* »⁶²⁵

Notre questionnement ne consiste pas à savoir si le débat est valable ou non, les règles de la discussion raisonnables ou non, mais d'expliquer comment les modes de participation produisent des engagements spécifiques au sein d'arènes qui sont, de toute façon au vu de nos observations sur la participation, conflictuelles et instables. Si les dirigeants des collectivités culturelles et territoriales visent la recherche d'un consensus suivant un idéal de la raison, en faisant notamment intervenir des universitaires, ce n'est pas pour autant que cette visée est communément partagée par l'ensemble des participants. Il y a un moment où la participation sert aux uns et aux autres à retourner les objectifs à leur avantage, ce qui discrédite la visée d'égalité des différentes paroles.

Si les ressorts de la participation au théâtre ont été analysés par les théoriciens des *performance studies*, ces réflexions ne sont pas pour autant mises à la portée de tous, ni exploitées dans les dispositifs participatifs culturels. Les procédés des dispositifs de participation sont définis avec « *des inclinaisons vers le chorégraphique et/ou le spectaculaire, [...] la fascination du visible ou vers l'énergie pure des corps* »⁶²⁶ mais leur appropriation ne l'est pas. Les enjeux institutionnels et les interprétations des participants sont quelques peu opposés : une recherche de visuel dans la participation pour les premiers et une épreuve de leurs capacités expressives pour les seconds. Il y a une confusion qui se traduit dans le fait de mettre en avant l'adhésion commune autour d'un événement et de produire un consensus au profit des structures organisatrices pour préparer des actions futures.

⁶²⁵ Blondiaux Loïc, « Démocratie délibérative VS démocratie agonistique ? Le statut du conflit dans les théories et les pratiques de participation contemporaines », in Carrel Marion, Neveu Catherine, Ion Jacques (dir), *Les intermittences de la démocratie : formes d'action et visibilités citoyennes dans la ville*, Paris : l'Harmattan, 2009, pp. 277-290, p. 277-278

⁶²⁶ Badiou Alain avec Truong Nicolas, *Éloge du théâtre*, Paris : Flammarion, 2013, 93 p., p. 26

Les chercheuses en sciences de l'information et de la communication Isabelle Pailliarth et Hélène Romeyer signalent notamment des enjeux de prise de pouvoir de ces opérations de démocratie locale : « *Les débats font donc partie de la panoplie d'actions que les pouvoirs locaux mobilisent pour de nombreuses raisons : neutraliser des oppositions, anticiper les conflits, préparer les individus à une prise de décision aux enjeux particuliers...* »⁶²⁷. L'événement a lieu ici pour promouvoir des intérêts appartenant à une minorité de personnes. La demande n'émane pas des usagers du territoire. La théâtralisation apparaît sous deux sens distincts ici :

- un support de communication pour les dirigeants des lieux institutionnels, soit d'une « culturalisation » stratégique du territoire
- un mode d'expression pour les usagers, soit d'un positionnement sur les hiérarchies établies de la représentation politique.

Nous avons constaté que la participation devait produire des textes et des photographies des dispositifs montrant les participants sur des lieux du territoire et s'exprimant en public dans les structures. Nos résultats permettent d'affirmer que les consignes pour être créatif suscitent la critique des participants, qui en revanche apprécient la variété des formes d'expression et l'engagement corporel sur scène pour tester leur capacité d'expression en public et d'étonnement. Ils s'en servent comme moyen pour dépasser les injonctions à la créativité. La créativité est le prétexte à des techniques managériales qui ne sont pas contestées en tant que techniques employées mais en ce qu'elles sont contradictoires avec les discours sur la participation des structures mettant en place les dispositifs participatifs avec de l'engagement corporel et scénique. Ces contradictions rejoignent les observations du philosophe Alain Badiou d'« *une certaine confusion volontaire entre tous les arts du visible et du son, organiser une indistinction entre le théâtre et la présence directe de la vie, faire du théâtre une sorte de cérémonie violente consacrée à l'existence des corps. (...) L'idée que le théâtre doit abolir la représentation et devenir une monstration. Mais surtout pas une dé-monstration.* »⁶²⁸ La théâtralisation de la

⁶²⁷ « Les débats publics autour des questions de sciences et de techniques et leur dimension communicationnelle », *Les enjeux de l'information et de la communication*, mis en ligne le 26 janvier 2010, <http://lesenjeux.u-grenoble3.fr/2009-dossier/PailliarthRomeyer/index.php>, consulté le 20 juin 2015

⁶²⁸ Badiou Alain avec Truong Nicolas, *Éloge du théâtre*, Paris : Flammarion, 2013, 93 p., p. 21-22

participation selon nous présente le paradoxe de chercher en même temps à montrer le plus possible l'activité et à masquer le plus possible les effets recherchés.

Nous avons montré que la théâtralisation tente de produire de « l'adhésion » au niveau des pratiques et que les concepteurs généralisent dans les dispositifs participatifs. La mise en scène prend des aspects du « divertissement » afin d'atteindre plus facilement toutes les couches de la société en souhaitant s'adresser aux émotions tout en mettant en avant dans leurs conclusions le caractère de consensus rationnel. L'acceptation de divertissement - au sens de moyens apparents du théâtre repris pour des situations sociales - correspond à nos observations sur la gestion de la créativité. Les formes du théâtre proposées par les concepteurs des dispositifs nous ont permis de mettre à l'épreuve les sens de la participation et d'observer qu'il y avait une invention de formes tout à fait « *adéquates à une distance prise avec ce qui domine* »⁶²⁹. En effet, les participants prennent de la distance avec les normes dominantes sur ce qu'est la « créativité » par exemple. Les formes théâtrales jouent dans les deux sens : elles prescrivent un idéal de la créativité autant qu'elles engagent les usagers dans la collectivité et dans la réflexivité.

2- Tensions « dramatiques » sous-jacentes à l'engagement en public

a- L'image perçue d'être « acteur »

Le terme d'« acteur » est régulièrement ressorti chez les participants pendant les entretiens pour qualifier leur état au moment des restitutions de leurs productions sur scène. Dans les deux dispositifs suivis, la restitution sur scène a opéré une influence sur l'issue de la participation. En effet, au départ les participants se positionnaient plus en tant que « témoins » et « écoutant », comme nous l'avons mis en évidence avec les extraits de retours d'expérience des participants au chapitre 4, dans la sous-section « *Instituer une*

⁶²⁹ Ibid, p. 21

assemblée d' "acteurs" ». A travers la narration collective sur scène, ils se sont sentis devenir des « acteurs » du territoire.

Mais lors des entretiens, ils ont ensuite comparé l'action depuis deux points de vue différents : celui d'avoir été « dévalorisé » par leur participation et celui d'avoir été dans un mode d'expression qui leur a fait sentir des écarts de posture et de tenue entre eux et les dirigeants et les organisateurs/animateurs. Le participant ci-dessous compare sa « tenue » à celle des élus et experts qui étaient placés sur scène à côté de lui. Il déplore une différence de style qui ne le met pas à son avantage :

« Je n'ai pas eu le temps d'imprimer mon texte, alors quand on voit des élus sans leur papier c'est plus agréable, ça donne un côté amateur au citoyen par rapport à l'élu. Oui ça fait petit joueur, je ressens une forme de sous-valorisation par rapport à l'élu, et j'ai l'impression de faire valoir l'élu et de me placer en position de dominé. Ce n'est pas ce que j'attends de la relation avec l'élu. C'était en qualité de collaborateur, d'acteur de l'environnement alors voilà. C'est à travers le jeu de rôle en l'occurrence, si on devait comparer ça à un jeu de rôle, la position de citoyen en l'occurrence, donne l'impression d'être sous-évalué quoi. Le côté haché de la fluidité, on sent un manque de pratique. Là c'est dommage ce côté lecture, là ça montre la limite d'implication. Sans ce côté lecture ça serait plus naturel, plus fluide. Il aurait fallu avoir plus d'assurance de mon point de vue. »

Une des participantes a centré son attention sur ses capacités d'expression qui ne lui permettent pas selon elle d'égaliser les hommes politiques en face d'elle. Il est important de souligner que cette participante qui déclare ne jamais entrer en politique lors de notre entretien en juillet 2012 a été élue conseillère municipale en mars 2014 :

« Et ben comment je me positionne face à un auditoire et face à des politiques, c'était intéressant de savoir que ben non je ne pourrais pas ni être une femme politique, ni être présentatrice, ou être dans ce rôle-là. Faire des présentations, sauf si je maîtrise très très bien mon sujet. C'est vrai que là, en face de moi, j'avais des experts en eau donc je n'avais rien à leur apprendre. Moi mon métier je le connais et c'est vrai que quand on me demande de présenter, il n'y a rien d'intéressant, rien de compliqué. Et quand j'entends les autres présenter leur métier ou leur compétence, j'admire, je me dis oh ça ne doit pas être facile, et puis finalement chacun a son domaine de compétence, on y excelle on ne le sait pas. On y est tellement dedans que ben finalement on se dévalorise, ou on n'y pense pas. »

Une des participantes fait ressortir l'exigence de qualité qu'elle porte à sa participation et aux productions qui sont ensuite montrées en public. Elle insiste sur un « travail » de mise en scène qui n'a pas été mené correctement pour retranscrire au plus juste son investissement dans le projet avec le groupe :

*« Je pense que ce qu'on a retranscrit, si on avait eu plus de temps, **ça aurait été plus abouti**. Vu qu'on était parti dans une mise en scène, **moi j'aurais aimé qu'on aille un peu plus loin, que ce soit plus abouti**. Pour le peu de temps qu'on a eu à monter ce projet, si on n'avait pas eu ces photos, la musique, etc., je pense que ça aurait été moins intéressant. **Ou il aurait fallu qu'on mette en scène quelque chose de plus abouti quoi**. J'aurais préféré à la limite qu'on ait une journée entière à **préparer, à répéter, parce que moi je suis assez perfectionniste**, j'aime bien les choses bien faites, donc ça ça m'a peut-être **frustrée** un petit peu. Après c'est vrai que j'avais peut-être un peu peur qu'on dise « oh là là ce groupe c'est nul, **ce n'est pas abouti, ils n'ont rien sorti** », tu vois c'était peut-être plus ça. »*

Une autre participante a l'impression de ne pas saisir de résultats notables de ces trois jours de participation du point de vue des objectifs (mal) définis à l'origine par la structure :

*« Et c'est d'être parti de quelque chose de forcé, de contraint, et de voir l'effet que ça a eu, parce que concrètement, ça n'a **rien apporté**. Il n'y a rien qu'on peut expliquer, c'est vraiment humainement. Après, quand on fait des choses, c'est aussi pour nous. Et je pense que ça a apporté beaucoup à chacun d'entre nous. Après, c'est vrai qu'au niveau du résultat, **on ne peut pas forcément décrire**. Mais je pense qu'on a été un peu hors objectif aussi parce qu'on n'attendait pas ça de nous ! Le résultat qu'on a donné, il était intéressant, **je ne pense pas qu'on ait remué du vide**. »*

Enfin, un participant souligne le côté spontané mais relève également une faiblesse au niveau de la production de résultats immédiats :

*« Alors ce n'était **pas assez bien mis en scène pour que ça donne véritablement envie**, c'était en fait un peu **trop anecdotique**, et **insuffisamment anticipé**. On n'a pas eu du tout le temps de le faire. Et le fait d'être dans une sorte de production comme ça spontanée, ce n'est surtout pas sérieux. Et un boulot ça doit produire une efficacité immédiate. Et là l'efficacité, elle est immédiate sur l'expérience, **mais elle n'est pas immédiate sur la production, la productivité**. »*

Les participants se définissent comme des « acteurs » à travers la perception d'appartenir à une assemblée. Ils se reconnaissent au sein d'une assemblée qu'ils peuvent identifier et désigner. Ils se sentent porteurs d'une parole et celle-ci apparaît comme doublement esthétique : il y a une proposition *scénarisée* avec un travail d'écriture derrière et un questionnement sur les places de chacun. Etre « acteur » signifie ici avoir su tirer bénéfice de la rencontre en dépassant les cadres jugés trop contraignants d'un dispositif. Le sentiment d'être « acteur » naît de la volonté de « donner à voir » un résultat abouti de la participation à un public. Il y a un objectif sous-jacent de faire des bonnes rencontres, d'établir un réseau d' « acteurs » du territoire et de se mettre en valeur.

Etre « acteur » n'est donc pas associé à la représentation, au sens de jouer un rôle, mais plutôt associé à l'idée de faire vivre des émotions pour déboucher sur des interactions sociales plus étendues et partager un sens commun de la participation sur le territoire. Ce ne sont plus les usages du territoire qui sont au cœur des révélations, c'est l'acte de participation parce qu'il permet aux participants de se sentir devenir « acteurs » dans une assemblée, à l'opposé de se sentir « spectateurs ». L'opportunité d'être intégré à un réseau d'acteurs du territoire donne donc à se sentir plus « acteur » dans une communauté. Les participants sont devenus des usagers-participants en ayant su créer un niveau « méta » permettant de dépasser la double contrainte, soit, en ayant *dramatisé* leurs points de vue sur une scène.

Etre acteur *avec* les autres participants ne fait donc pas ressortir de tensions particulières chez les participants. En revanche, lorsqu'il s'agit d'être acteur *pour* une organisation, une dualité apparaît entre « acteur » et « amateur » sous des tensions entre les apports et les manques, le collectif et l'individuel. Par exemple, après avoir filmé les prises de parole sur scène des deux participants pendant *l'Atelier métro citoyen*, nous avons recueilli lors du visionnage de la performance qu'ils ont produite et du débat qu'ils ont animé des interprétations nouvelles de leur part : ils ont comparé leurs attitudes à celles des élus et se sont alors confondus dans un sentiment d'amateurisme. Ils ont trouvé que leurs expressions n'étaient pas suffisamment élaborées aux côtés des organisateurs et des élus et ils s'en sont sentis dévalorisés. Pendant leur intervention en revanche, c'était le sentiment de vouloir « bien faire », d'être bien clair et compréhensible pour l'assemblée qui avait prédominé, comme nous l'avions constaté par un entretien rapide à la sortie de l'atelier.

Pour les participants du projet avec le théâtre, il ressort plus des retours d'expérience un manque d'aboutissement de leur performance scénique. C'est comme s'ils s'étaient mis dans la peau d'acteurs de la scène artistique avec un spectacle à devoir présenter finalisé et abouti et avec un parti-pris clair défendu qui soit « entendu ».

Le sentiment d'« amateur » concerne l'image perçue et non l'expérience sociale. En particulier, les participants ont tous exprimé une exigence de qualité qui concerne leur proposition scénique. Ils sont plus favorables à s'engager corporellement et scéniquement s'il y a de préférence une production constructive qui sert à intégrer durablement leurs propositions dans les programmes, pour de futures activités ou pour des aménagements nouveaux sur le territoire, comme le confie une participante :

*« Par contre, **je me pose des questions sur la finalité au niveau de l'institution, à quoi ça va mener exactement cette participation.** Nous on y a gagné beaucoup d'un point de vue humain, mais qu'est-ce qu'on va en tirer... je me pose la question encore. J'ai rencontré deux médiateurs qui organisent la biennale, et je leur ai posé la question, et je leur disais que moi je ne voyais pas avec ce qu'on avait fait, ce qu'ils allaient pouvoir en tirer, alors qu'eux étaient super enthousiastes et disaient « mais si on a plein de choses ! ». Moi je ne vois pas ce qu'on peut créer de concret par rapport à ce qu'on a fait. »*

Cette participante, Tiphaine, témoigne d'un souhait de ne pas s'engager si participer consiste seulement à discuter :

*« Au début je l'ai eu un peu ce rejet, en me disant mais qu'est-ce que c'est ce truc, où est-ce que ça va nous mener, je ne comprends pas l'intérêt, **parler comme ça c'est bien beau mais...** Vraiment la première matinée, j'avais vraiment un regard critique. J'ai même dit que ce qu'on avait dit, on aurait mis des enfants ou des collégiens à parler de ce thème-là, de circuit-court, on aurait pu arriver à ce même résultat. J'ai trouvé que **ça manquait, pas de profondeur, mais de concret.** Je ne savais vraiment pas où ça allait en fait nous mener. Parce que c'était flou, c'était vague... **Je suis sortie de cette matinée, je n'en savais pas plus que quand je suis venue le matin.** Ce n'était pas inutile parce qu'on a appris à se connaître en tant que groupe, donc ça a été intéressant au niveau humain. »*

L'exigence de qualité est corrélée à un niveau d'attente qui est élevé envers l'institution en tant que symbole de la puissance publique : il faut que ce soit un échange qui soit constructif et qui démontre du professionnalisme, comme nous le voyons avec une

participante, Josette, qui relève quant à elle des conceptions trop différentes sur les éléments à produire au sein de l'équipe organisatrice qui ont nui à sa compréhension globale du projet :

*« Si tu veux, moi ça m'a un petit peu **désarçonnée** parce que justement, chacun avait sa façon de concevoir les choses. Il fallait t'adapter comme ça, et moi, **je n'ai pas une faculté d'adaptation** maintenant qui est tellement grande. Et c'est normal car il n'y avait **pas vraiment d'unité dans la présentation**. Alors c'est certainement une richesse d'être tous différents. Mais quand il faut **rendre un travail après**, si j'ose dire, ce n'est **pas toujours facile**. »*

Au final, nous montrons comment des objectifs de rendement sont intériorisés chez les participants. En d'autres termes, la posture d'« acteur » est tenue ici pour décrire l'activité de l'utilisateur au sein de la collectivité. En revanche, c'est plus pour commenter une qualité individuelle, d'être plus petit face à l'institutionnel plus grand, que la connotation d'amateur est donnée. C'est ici de soi par rapport à soi dans un questionnement sur sa place et la qualité de la production qu'il délivre que le participant se situe.

Un sentiment d'amateurisme est ressorti du manque d'aisance sur scène, avec une comparaison avec la tenue des élus pour le dispositif avec la communauté d'agglomération et avec les termes techniques employés par les experts invités dans la salle et sur scène. Pour le théâtre, le sentiment d'amateurisme est lié à un manque d'aboutissement de la production scénique et à un manque d'organisation de l'équipe dirigeante. Ce sentiment se traduit par l'impression d'être pénalisés quoi qu'ils proposent, comme un cercle vicieux. Un « vide » a été ressenti par les usagers-participants et les a fait insister sur le besoin d'un contenu à leur délivrer pour pouvoir être pleinement participants. Un des participants, Rémy, souligne les lacunes au niveau du contenu délivré par les organisateurs, qu'il juge insuffisant pour établir un projet qui ait véritablement du sens pour lui :

*« Un truc **pas organisé**, c'est **regrettable**. Parce qu'on nous **impose de participer** mais y'a **rien derrière**. Ce n'est pas la peine de faire des choses si on ne sait pas en quoi consistent ces choses. On nous a embarqués dans un truc où il n'y avait **rien** en fait. Quand on lance un projet, faut quand même qu'il y ait un minimum de contenu. Ou alors, il aurait fallu qu'il y ait plus de retours, d'échanges, de rdv ce qui aurait permis de diriger d'affiner le contenu. Le contenu, il est sorti de **nulle part** en fait. C'est leur truc, ce n'était pas le nôtre, moi **je ne me le suis pas approprié**. »*

Le contenu proposé au départ est jugé trop léger par les participants pour produire ensuite un travail satisfaisant et qui les a obligés à improviser à partir de leurs réflexions des ateliers préparatoires. Le contenu délivré dans les dispositifs participatifs, constitué de consignes de la créativité et des présentations des experts et universitaires pendant les ateliers préparatoires, que ce soit à propos de l'absence ou de la clarté des objectifs, a été déploré par les participants du dispositif du théâtre. Rassembler des personnes peut donc aussi apparaître aux yeux des participants comme un désengagement des structures sur la participation. Il en résulte une double contrainte pour les participants : d'être en attente de produire un résultat mais de ne pas avoir les ressources nécessaires pour répondre à un contenu qui soit conforme aux attentes de l'institution. Le manque d'intérêt des dirigeants relevé par les participants pour les productions finales a contribué également à renforcer ce sentiment. Ils se sont appropriés les contraintes et se sont sentis acteurs parce qu'ils ont *dramatisé l'expérience*.

b- La dramatisation dans l'approche communicationnelle

Les participants déplorent des dispositifs participatifs un manque de contenu délivré dans les dispositifs participatifs pour pouvoir eux-mêmes produire un contenu abouti et compréhensible par le public. Sur un plan de l'analyse méthodologique, Jean Caune qualifie la dramatisation de « *procédé asystématique* » qui rend impossible la modélisation d'un système avec des règles de combinaison : « *le signe de la dramatisation ne tire pas sa valeur du système mais de sa réalité matérielle* »⁶³⁰. C'est donc plutôt en prenant la dramatisation comme un matériau au sein de l'exécution du projet de participation que la dramatisation appartient à un système de communication, qui n'est pas décomposable ici en signes de même valeur, mais en niveaux de métacommunication. *La forme scénique comme énoncé* - constitué à partir d'une intentionnalité - est donc à recontextualiser au cœur d'un projet concret, de séquences « scéniques » et de circonstances.

⁶³⁰ Caune Jean, *Esthétique de l'animation culturelle*, Grenoble : Publication de l'Université des langues et lettres, 1981, p. 271

La relation entre le signe et le signifié nous paraît plus saisissable du point de vue d'une organisation externe, non redondante à une organisation interne, soit, dans l'exécution du projet. Le sens est davantage à saisir dans le remplissage du sens de participatif qui implique un positionnement par rapport au projet : « *Ce qui devient alors essentiel pour la dramatisation, c'est que l'instance dernière de la signification se dévoile dans l'exécution du projet, alors qu'une approche purement sémiotique laisserait à l'interprétation des circonstances le soin de lever les incertitudes* »⁶³¹. C'est pourquoi nous avons effectué une analyse de la dramatisation qui rende compte des rapports de forces et qui qualifie les énoncés, en intégrant les contextes de production ainsi que l'interprétation de ces énoncés pour qualifier le mode scénique comme instrument de la relation. Il est en effet important ici de comprendre ce que les participants visent en s'appropriant des formes d'expression scéniques qui ne leur sont pas forcément familières.

En outre, concernant la circulation de forces expressives, nous constatons que le seul champ de forces conçu dans le modèle théâtral reste pour l'instant à l'exclusivité du geste artistique : « *ce qu'on a déjà appelé "composition" et qui permet une certaine intensification de l'espace de représentation, lequel constitue une sorte de champ de forces produit par le geste artistique* »⁶³². Le problème est que le drame est un mode d'expression très répandu ailleurs et qu'il est privé d'outils pour le conceptualiser, étant pensé pour le seul champ de la représentation artistique. La préoccupation pour l'activité est bien présente, mais plus dans l'analyse de la représentation que dans l'analyse de la participation, comme si la participation n'impliquait pas la représentation : « *L'analyse de la représentation n'a de sens que dans un point de vue qui intègre ce qui se passe avec et chez le spectateur* »⁶³³. Or, nous pensons que sa définition de la représentation peut être étendue à l'analyse des dispositifs participatifs quand des effets de scène sont recherchés : « *La représentation est un objet spécifique ; donnée à voir, à entendre et à comprendre dans un temps et un espace* »⁶³⁴.

Nous retenons que le drame peut amener à des états de conscience qui modifie le regard, et c'est cette prise de conscience qui nous intéresse dans l'expression des

⁶³¹ Ibid, p. 282

⁶³² Guinebault-Szlamowicz Chantal, op. cit., p. 84

⁶³³ Caune Jean, *Esthétique de l'animation culturelle*, Grenoble : Publication de l'Université des langues et lettres, 1981, p. 244

⁶³⁴ Ibid, p. 242

participants dans ces dispositifs immersifs, et qu'il conviendrait d'établir ultérieurement par une analyse plus poussée du psychodrame : « *Nous n'irons pas jusqu'à dire que le drame, dans sa fonction différée, provoque une modification de structure de la personnalité, ni qu'il permet l'émergence d'un état refoulé, encore que certaines situations revécues dans le psychodrame par exemple parviennent à ce résultat. Ce qui nous paraît certain, c'est que le drame dans son accomplissement modifie le psychisme des participants et peut mobiliser des états psycho-affectifs enfouis ou latents.* »⁶³⁵ Les participants ont changé de niveau de communication en s'adressant sur scène à l'assemblée, sous une dramatisation qui agit comme une mise à distance avec les discours institutionnels et les règles énoncées.

c- Dramatisation : constitution d'un niveau de métacommunication

Pour notre recherche sur la participation, la « dramatisation » nous permet de qualifier un mode de communication avec la dimension scénique. Le sens du discours est *informé* différemment par la scène, comme l'établit Jean Caune « *la mise en scène provoque un changement de la forme de l'expression (le sens est formé différemment) et, par conséquence, la forme du contenu (les catégories de pensée) en est bouleversée.* »⁶³⁶. En changeant la substance d'expression, passant de la substance phonique à la substance phonique et visuelle sur la scène, en apportant des gestes, des sons, des intonations de voix plus marquées, des déplacements plus regardés, le discours est ainsi « dramatisé ». Le sens en est changé avec l'impression pour les participants de transmettre plus de choses, d'être plus exhaustifs et plus « humains » dans leur restitution comme nous l'avons vu.

Jean Caune a introduit la notion de dramatisation afin d'indiquer que l'acte expressif sur scène est à la fois une extériorisation et un remplissement de sens requis par le spectateur. Le drame est ainsi conceptualisé en tant que phénomène de communication où l'acte scénique est dirigé avec une intention de se faire entendre. Il y a un « vouloir dire », le fait d'extériorisation qui s'est traduit dans les dispositifs par l'acte de monter sur scène, et

⁶³⁵ Caune Jean, *Esthétique de l'animation culturelle*, Grenoble : Publication de l'Université des langues et lettres, 1981, p. 256

⁶³⁶ *Ibid*, p. 240

un « se faire entendre » qui s'est traduit par l'accomplissement d'une « déposition » sur scène : « *Le statut du drame en tant que fait humain, le mécanisme psycho-physiologique, le développement expressif du drame sont pour nous autant d'éléments qui permettent de conclure à l'existence d'une volonté qui s'extériorise pour se faire entendre. La dramatisation est bien un fait de parole.* »⁶³⁷ La dramatisation introduit un niveau de communication différent dans les dispositifs participatifs avec des visées spécifiques de mise en scène.

L'intentionnalité permet de caractériser le drame d'expérience humaine de communication en ce qu'il met l'action dans un rapport de relation avec l'environnement. C'est un phénomène de parole, et non de la langue, s'agissant d'adresser sous la forme théâtrale un message à un destinataire : c'est une *parole* « *lorsqu'elle s'adresse à un entendement et qu'elle exige de la part du spectateur un remplissement de sens* »⁶³⁸. La dramatisation n'est pas codifiable et cet aspect nous a fait choisir l'analyse de l'énonciation, plutôt que de signes sémiotiques, car il y a dans la dramatisation la constitution d'un niveau de métacommunication par les participants⁶³⁹. La distinction des niveaux de message nous permet d'analyser la perception ainsi que l'interprétation, et de suivre ainsi la piste de Jean Caune que « *le sens du drame est donc à rechercher dans une perception doublée d'une interprétation, et celle-là est déjà un acte de connaissance* »⁶⁴⁰. La prise de conscience de la dramatisation n'est que très relative pour les participants, néanmoins nous avons mis en évidence l'importance du caractère ludique dans leur appropriation des dispositifs, comme nous l'avons montré au chapitre précédent.

Le drame est l'articulation entre des unités d'action, des séquences de relation et des circonstances. Mais le drame n'est pas toujours un fait de communication, il peut aussi être un fait ou une action à caractère « dramatique » : dans ce cas il est différent de la formulation qui vise à dramatiser, dont une des caractéristiques est de provoquer une émotion chez le destinataire. C'est la dramatisation qui nous intéresse comme fait de parole,

⁶³⁷ Caune Jean, *Esthétique de l'animation culturelle : pour un autre statut du processus artistique*, Grenoble : Université des langues et lettres, 1981, 322 p, p. 270

⁶³⁸ Ibid, p. 245

⁶³⁹ Selon les apports de l'Ecole de Palo Alto, une double contrainte structure les rapports de domination. La créativité dans ces situations « pathogènes » consiste à inverser les niveaux de messages : « *Cette idée (...) consiste à voir dans ces diverses activités un même processus de création fondé sur le renversement des niveaux de messages : le commentaire devient le texte et vice versa.* », Winkin Yves (dir.), *La nouvelle communication*, Paris : Éd. du Seuil, 2000, 390 p, p. 42

⁶⁴⁰ Caune Jean, *Esthétique de l'animation culturelle*, Grenoble : Publication de l'Université des langues et lettres, 1981, p. 265

dans la modification induite de la situation et l'établissement d'une relation différente : « *Dramatiser ces actions équivaut à les transformer qualitativement de façon qu'elles prennent un sens par rapport au contexte* »⁶⁴¹. La dramatisation des participants manifeste leur volonté d'attirer l'attention sur un point particulier : « *La dramatisation, parce qu'elle cherche à créer un rapport social en informant ou en agissant sur autrui, représente toujours un indice intentionnel. (...) Notons que ce moyen de relation est conventionnel, c'est-à-dire reconnu comme moyen par les individus impliqués dans l'acte. En effet, dans l'acte de dramatiser, il existe une volonté de manifester un état psychique, une donnée de la conscience* »⁶⁴². Jean Caune distingue dans la dramatisation deux catégories : la signalisation qui est la « *mise en évidence par rapport au contexte* »⁶⁴³ qui rend le fait perceptible, et la transformation qui « *introduira une donnée nouvelle* ».

C'est là où se situe le nœud du problème de la participation : pour les participants il s'agit de témoigner de leurs expériences des usages expérimentés sur le sujet débattu de l' « eau » et du « circuit-court » tandis que les discours des concepteurs/animateurs analysés précédemment dans la présente recherche montrent un objectif de récolter des propositions clé en main, que les participants ne saisissent pas bien, comme cette participante, Nathalie :

« *Cette **obligation de rendu écrit**, j'arrive à comprendre qu'il y avait ce besoin qu'il y ait une trace aussi, mais on aurait pu avoir plus de temps pour le rendre.* »

Avec la scène, la dramatisation apporte alors un sens de la participation qui devient opposable par le nouveau mode d'organisation : la forme du contenu – les nouvelles catégories de pensée - passe d'une restitution banale de participants qui accompagne un discours dominant à une performance qui structure un sens différent de la participation, que la participante attribue au fait de ne pas avoir suivi les règles de la créativité imposées :

« *Et le fait qu'on n'ait pas suivi ce fameux papier des règles de créativité, je trouve ça très bien, et ça ne nous a pas freiné, au contraire. **Ça nous a demandé encore plus**, parce qu'on ne savait pas, parce qu'on partait dans tous les sens, je pense que chacun a plus réfléchi.* »

⁶⁴¹ Caune Jean, *Esthétique de l'animation culturelle*, Grenoble : Publication de l'Université des langues et lettres, 1981, p. 259

⁶⁴² Ibid, p. 270

⁶⁴³ Ibid, p. 260

La dramatisation de la participation - avec les procédés de mise en scène, la scénarisation et le caractère ludique souligné - a fait opérer une transformation puisque les participants des deux groupes suivis se sont emparés d'objectifs de mise en scène qu'ils se sont appropriés. Ils ont tenu à faire passer de l'émotion, à orienter le regard différemment du public, à modifier la conscience des individus, et moins sur les usages que sur leur condition d'usager : rendre sensible et impliquer instaure véritablement un cadre de relation différent qui est celui de la duplicité entre les participants et de la non duplicité avec les responsables de la participation. Le sens est dès lors à chercher du côté de cette transformation, « *parce que le lieu du sens n'est pas celui de l'intention exprimée* »⁶⁴⁴.

d- Le sens de dramatiser

Mettre le discours en scène, l'adresser à une assemblée, le jouer en insistant avec les intonations, mettre en corps les intentions (et pas seulement les mots), c'est lui donner un sens en plus. Le discours devient une *parole* de participant en ce qu'il pose des questions et des requêtes : « *ce n'est pas seulement le colorer d'une nouvelle expressivité, ni lui donner un poids de vie nouveau : c'est le transformer inéluctablement dans ses significations* »⁶⁴⁵ définit Jean Caune. Par le fait d'opérer sur la fonction phatique, des transformations adviennent : « *Un événement, une émotion, un souhait ne sont dramatisés que si, tels qu'ils se présentent, avant d'être dramatisés, ils risquent de passer inaperçus. La motivation qui donne naissance à la dramatisation est d'ordre instrumental, en ce sens qu'elle est à la recherche d'un moyen pour se faire comprendre. Dans la dramatisation, une information non incidente est transmise ; l'indication qui peut en être tirée est produite expressément pour cela. La dramatisation fournit intentionnellement par sa fonction différée une "indication significative".* »⁶⁴⁶ Restituer sur scène se comprend comme l'indication d'une volonté de mettre en avant des interrogations sur l'organisation de la participation.

⁶⁴⁴ Caune Jean, *Esthétique de l'animation culturelle*, Grenoble : Publication de l'Université des langues et lettres, 1981, p. 265

⁶⁴⁵ Ibid, p. 240

⁶⁴⁶ Caune Jean, *Esthétique de l'animation culturelle*, Grenoble : Publication de l'Université des langues et lettres, 1981, p. 269

Les organisateurs font monter les participants sur scène afin qu'ils prennent la parole, ce qui participe d'une dramatisation parce qu'il y a une insistance sur la forme de l'extériorisation, à travers une « *gestualité pratique* » non redoublante des mots. Sa propre expressivité est mise en scène : « *Le drame, parce qu'il comporte une intention active, parce qu'il relève d'une gestualité pratique, comporte une composante expressive : il est d'une certaine manière un mode de production expressif* »⁶⁴⁷. La gestualité pratique revêt-elle pour autant une fonction d'argumentation ? Là où il y a une volonté de mettre en scène un propos, le participant vise tout autant l'efficacité que n'importe quel homme sur scène. Mais ce n'est pas avec le seul moyen de la joute verbale. Il s'agit là moins de rhétorique que d'une attestation de l'engagement et de la connaissance vis-à-vis de la communauté. Les participants attendent également une reconnaissance de leur intégration dans la vie de la cité, selon le directeur du théâtre Créarc :

« *Tout ça débouche sur un processus de parole socialisée et de convivialité, qui fait qu'une ville est vivante. Parce que tous ces gens appartiennent à des milieux différents, donc là où ils sont, ils diffusent ce qu'ils ont appris, ils diffusent ce qu'ils vivent. Et donc ils exercent une fonction de diffusion de la culture implicitement. Et donc ils font que la ville est vivante, que les citoyens ne sont pas seulement des administrés, mais sont aussi des acteurs de la vie culturelle de leur ville. Et donc, l'expérience qu'ils vivent à l'intérieur de ces ateliers peut entrer en résonance avec des engagements qu'ils peuvent avoir par ailleurs en tant que militants associatifs, militants politiques, etc, même si ce n'est pas ça l'objectif.* »⁶⁴⁸

Il y a un rapprochement que nous établissons avec la conception du philosophe Jean-François de Raymond : « *Il s'agit moins de la nature de l'argumentation et du choix des raisons que de la manière dont ces raisons sont présentées et vécues comme mobiles par celui qui en fait don.* »⁶⁴⁹ Il s'agit d'une conviction qui est alors rendue partageable : « *Il ne suffit pas de donner l'apparence de la conviction – car la non-congruence inquiète ; les politiques improvisant leurs discours doivent être pénétrés du bien fondé de leur position, pour se rendre crédibles.* »⁶⁵⁰ Nous retrouvons également la notion de « duplicité » d'Emmanuel Belin, consistant en un jeu sur les rôles où « on disait qu'on est d'accord que je dise certaines choses ici à ta place à cet endroit... » : « *cette duplicité se retrouve dans*

⁶⁴⁷ Ibid, p. 265

⁶⁴⁸ Entretien réalisé avec Fernand Garnier, directeur du Créarc à Grenoble, le 17 janvier 2014

⁶⁴⁹ Raymond (de), Jean-François, op. cit., p. 141

⁶⁵⁰ Raymond (de), Jean-François, op. cit., p. 141

*l'expression "on disait que..." , qui consiste à disposer le décor de l'activité ludique, à mettre en place les termes du jeu, en recourant au passé narratif qui accompagne généralement l'investissement dans le divertissement. S'indique ainsi, dans un dédoublement temporel, la nature paradoxale de l'activité ludique, qui est à la fois la mise au point des divers détails d'un artifice, et en même temps le comportement au sein de cet artifice comme s'il était naturel ».*⁶⁵¹ Tout l'enjeu est de faire produire une narration par les participants en espérant que l'assemblée des usagers puisse plus facilement s'identifier aux discours que lorsque le locuteur est l'institution.

Selon le sociologue Emmanuel Belin, il ne s'agit pas seulement de « jouer ensemble », il s'agit surtout pour chaque participant engagé dans la communauté qui débat de vérifier si l'assemblée « *sait ce qu'est jouer* ». « Sait ce qu'est jouer » consiste alors à se reconnaître dans une production commune de la participation : « *La créativité au sein de l'espace ludique partagé implique la capacité, pour chaque protagoniste, de faire partir ses élaborations de scènes des fragments présentés par l'activité ludique de l'autre : telle est la relation créative.* »⁶⁵² C'est d'avoir été surpris par leurs propres productions, plutôt que d'avoir donné une interprétation verbalisée de leur participation à l'atelier lors de la restitution collective qui a constitué un résultat marquant ressorti dans les retours d'expérience, comme avec cette participante :

*« Quand on a démarré dans la petite salle audiovisuelle au bout de la rue, tu penses à ce moment-là, et puis tu penses à la restitution, c'est énorme quoi ! Parce que tout le monde s'était impliqué. Moi, tu m'aurais dit qu'on arriverait à faire ce qu'on a fait, j'aurais été « ah oui t'es sûre on va faire ça ? » Je n'aurais jamais pensé qu'on arrive à sortir quelque chose quoi, qu'on ait ce culot de faire partager les expériences les uns aux autres. Et que chacun ait joué le jeu, dans ceux qui ont fait le parcours le deuxième jour, y'a personne qui a émis des critiques ! Moi j'ai trouvé ça génial quoi, c'est l'implication de chaque membre de notre équipe. Que chacun ait essayé de faire quelque chose, et qu'on n'avait honte de rien en fait. J'ai trouvé que finalement on était tous très à l'aise. **C'était assez culotté ce qu'on a fait j'ai trouvé quand même !** Parce que danser avec des poireaux quand même fallait le faire ! Mais c'est un peu ça les RI aussi, c'est faire des choses loufoques. »*

⁶⁵¹ Belin Emmanuel, *Une sociologie des espaces potentiels. Logique dispositif et expérience ordinaire.* Bruxelles : De Boeck, 2002, 291 p, p. 94

⁶⁵² Ibid, p. 112

Le terme « ludique » est apparu chez tous les participants, comme nous l'avons présenté au chapitre précédent. Ce résultat s'inscrit dans un principe de l'interaction énoncé par le sociologue Emmanuel Belin, suivant lequel « *la règle du jeu n'est pas seulement un ensemble de conventions qui rendent possible la coordination des actions, elle est aussi ce qui définit un monde où l'interaction puisse prendre place.* »⁶⁵³ En outre, si la scène aide à révéler des postures, selon notre hypothèse centrale **que le jeu sur scène serait susceptible à la fois de faire émerger des postures contradictoires sur le(s) place(s) des différents acteurs de la participation, et de produire de la dramatisation permettant aux participants de dépasser les doubles contraintes de la participation « légitime »**, il convient de préciser que le fait de monter sur une scène ne suffit pas pour désigner cet acte d'intrinsèquement politique. Le politique n'est pas une finalité : la politisation se situe dans le processus de mise en scène de son engagement, que nous allons développer à présent. L'objectif qui guide les structures à promouvoir ce type de dispositifs n'est pas de faire valoir une compétence citoyenne politique des participants. L'acte de participer consiste en une forme de politisation parce qu'il y a une mise en jeu de la « parole » citoyenne à travers la critiques suscitée par les discours des structures, que la narration collective a semblé favoriser et que nous allons à présent caractériser.

3- Dramaturgie du dispositif participatif scénarisé

a- Un espace d'interpellation

La dramatisation permet de faire identifier dans une interpellation ce qui compte pour les participants, soit la rencontre, l'information et l'expression de soi, suivant nos résultats qui confirment les théories de Jean Caune : « *Les faits ainsi dramatisés ne répondent pas à une simple communication "consommatoire" : dans une émotion qui se*

⁶⁵³ Belin Emmanuel, *Une sociologie des espaces potentiels. Logique dispositif et expérience ordinaire.* Bruxelles : De Boeck, 2002, 291 p, 112

*dramatise, il y a plus qu'une simple expression d'un état ; il y a la volonté qu'elle soit perçue et reçue comme telle. Si, maintenant, nous nous attachons au processus lui-même, il est clair que, dans le mode de la signification aussi bien que dans celui de la transformation, la dramatisation provoque une interpellation, elle sollicite le regard, elle représente une "indication notifiative" ; il appartient structurellement au processus lui-même de modifier l'état de conscience des individus témoins du drame. »*⁶⁵⁴ L'auditoire est pris à parti pour répondre à cet aspect précis sur lequel le locuteur attire l'attention. La scène permet de rendre manifeste l'interpellation. En dramatisant, les participants indiquent leur intention d'agir sur l'ordre des hiérarchies, en occupant une place qui les satisfasse, ou qu'ils ont choisie.

La scène d'interpellation est une notion peu travaillée en sciences de l'information et de la communication. Elle appartient au champ juridique. Dans une acception communicationnelle, elle nous est très utile pour concevoir comment la structure transforme le sens. La restitution n'est pas neutre car elle engage physiquement et de manière visible le participant qui prend à ce moment-là une place nouvelle. C'est une différence avec la représentation théâtrale où les places sont assignées plus fortement encore. Si elle assigne à des places, la participation est mise en déroute par une interpellation renouvelée, avec des participants qui proposent une restitution de leur participation plus proche de l'expérience de l'institution qu'ils ont vécue. Nous retrouvons ce sens chez le chercheur en arts de la scène Olivier Neveux : « *La rupture, ou l'interruption de la circulation, du flux (de connaissances ou d'effets présumés) place le spectateur dans la position rare de n'être pas construit par le dispositif communicationnel. [...] Que cet encerclement soit un leurre, qu'il n'arrive jamais totalement à réduire celui à qui il s'adresse est, à cet égard, secondaire – il y a, effectivement, une grande naïveté à croire que le discours jamais n'échoue dans ce qu'il vise, de ne pas suspecter les malentendus, les déplacements, les appropriations singulières qu'en font les sujets, sans toutefois n'être jamais absolument indemnes de ce qui les contraint à une place.* »⁶⁵⁵ Il convient de définir la portée

⁶⁵⁴ Caune Jean, *Esthétique de l'animation culturelle*, Grenoble : Publication de l'Université des langues et lettres, 1981, p. 269

⁶⁵⁵ Neveux Olivier, *Politiques du spectateur : les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris : La Découverte, 2013, 275 p., p. 214

performative de ce cadre d'expression autour des objectifs de produire du « vivre-ensemble ».

La mise en forme de l'expression joue bien évidemment un rôle central, comme le souligne le chercheur en science politique Loïc Blondiaux « *tout indique que la mise en forme institutionnelle de la participation produit des effets* »⁶⁵⁶. Le mode narratif provoque un changement de position. Les dispositifs participatifs proposent de délibérer sous des formes théâtrales pour amener à une présence visible des participants. S'agissant de modes de prise de la parole en public - de l'expression en public sur une scène politique, dans les *Ateliers Métro Citoyens* organisés par la collectivité d'agglomération et les *Rencontres-i* de l'Hexagone - les échanges autour des projets de la vie collective sur le territoire avec les usagers-participants se situent moins sur le débat d'idées, c'est-à-dire d'un idéal du bien commun que sur la comparaison et l'opposition de sens de la « créativité » et de l'« innovation », comme nous l'avons mis en évidence à travers les retours d'expérience depuis l'appropriation des participants.

En outre, l'objectif de participation n'est véritablement atteint pour les responsables qu'à partir du moment où celle-ci devient évaluable pour eux, c'est-à-dire qu'elle repose sur des critères spécifiques qui ne prennent pas en compte l'appropriation des participants. C'est un constat qui rejoint la tendance observée par les chercheuses en sciences de l'information et de la communication Isabelle Pailliar et Hélène Romeyer en 2009, d'opérations de démocratie locale qui consistent en l'« *imposition d'un dispositif par les pouvoirs en place et l'absence de négociation avec les habitants ou leurs représentants des règles du jeu* »⁶⁵⁷. Comme nous l'avons démontré, la confusion sur les règles du jeu constitue un point de tension central dans les dispositifs qui essaient de renouveler leurs formes de participation. Or, ce qui préoccupe davantage les responsables des dispositifs est l'aspect quantitatif de la participation. Les remarques sur le nombre de participants, baissant au fur et à mesure de la réalisation des deux dispositifs, ont été récurrentes. Le nombre de participants prend une grande importance dans les réflexions sur le déroulement des

⁶⁵⁶ Blondiaux Loïc, « Démocratie délibérative VS démocratie agonistique ? Le statut du conflit dans les théories et les pratiques de participation contemporaines », op. cit., p. 288

⁶⁵⁷ « Les débats publics autour des questions de sciences et de techniques et leur dimension communicationnelle », *Les enjeux de l'information et de la communication*, mis en ligne le 26 janvier 2010, <http://lesenjeux.u-grenoble3.fr/2009-dossier/PailliarRomeyer/index.php>, consulté le 20 juin 2015

dispositifs participatifs, comme le fait remarquer la chargée de participation des *Ateliers métro citoyens* de la communauté d'agglomération :

« Parce que finalement s'il n'y a personne derrière, on va me dire « c'est vachement intéressant ce que vous faites, mais bon si c'est pour 20 personnes, ça sert à quoi ? » C'est pour ça que je dis qu'il faut aller largement au-delà du nombre de personnes, parce que si on s'arrête au nombre de personnes... ben je ne sais pas, on fait des conférences, on fait venir un concert, on est content. On a plein de monde mais on produit quoi ? »⁶⁵⁸

La déception porte ici sur les objectifs de fréquentation des participants des dispositifs qui ne sont pas atteints et concerne moins la qualité des propositions des participants. Selon les concepteurs/animateurs, les dirigeants des structures qui commandent les dispositifs ont une attente de résultats quantifiables, et standards, qui l'emporte sur la préoccupation de l'expérience sensible des participants. La logique de l'audience est appliquée en dehors des médias traditionnels. La participation recherchée par les dirigeants, dans une perspective normative comptabilisée et standardisée, diverge de la participation plus dans l'écoute et dans le débat recherchée par les participants.

b- Un espace commun de monstration

S'appuyant sur une forte mise en scène du vécu sur le territoire dans les réunions publiques, les analyses de la chercheuse en science politique Magali Nonjon prennent en compte les effets de présence sur la constitution d'un sujet politique. En effet, la présence aide à signifier une participation en termes de coopération. Il y a des critères pour faire suggérer les modes de coopération selon la chercheuse : *« la valorisation du témoignage, le refus de la trop grande formalisation, la construction d'un référent commun, la nécessité de la co-présence des acteurs, la condamnation du recours à des porte-parole, la spontanéité des démarches, la transparence des débats, la jonction entre la parole et l'action »⁶⁵⁹*. Nous

⁶⁵⁸ Entretien réalisé avec la chargée de la participation de la collectivité d'agglomération le 5 juillet 2012

⁶⁵⁹ Nonjon Magali, « Les usages de la proximité dans le champ participatif », in Le Bart Christian, Lefebvre Rémi, *La proximité en politique : usages, rhétoriques, pratiques*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2005, pp. 169-181, p. 173

avons identifié exactement les mêmes modes de valorisation. Cette tendance se généralise donc à l'ensemble des dispositifs participatifs, que ce soit dans le champ politique de même que dans le champ culturel. Nous avons d'ailleurs constaté à cette occasion qu'il y a même un mélange des genres.

En effet, pour les cas étudiés qui s'inscrivent respectivement dans un problème politique et culturel, les dispositifs participatifs se caractérisent plus d'après les modes de coopération que d'après les normes instituées de la représentation. Pour autant le système ne bascule pas. Mais ces critères établissent un renversement de perspective par le fait de considérer que la scène de débat est ouverte à toutes personnes affectées par le problème posé : chacun semble désormais pouvoir y accéder plus facilement. Or, ce n'est pas le cas puisque pour les dispositifs participatifs dont l'objectif est de « produire » avec des participants des propositions pour les usages collectifs du territoire, ces derniers sont sélectionnés. Les participants ont été sélectionnés, tous ayant fait des études supérieures et étant issus de milieux sociaux favorisés, ce qui permet de souligner que la participation n'est pas adressée à tous, mais à des individus qui ont une certaine connaissance des questions culturelles et territoriales. Les productions sont ensuite reprises comme preuves d'une coopération entre les différents acteurs, en voulant marquer une égalité entre tous et en gommant les spécificités de chacun (rôles, statuts, fonctions), en diminuant ainsi les chances de s'opposer sur le statut.

Loïc Blondiaux a souligné comment la scénarisation de dispositifs très formalisés comme les conférences de consensus, les concertations, la Commission nationale du débat public (CNDP), etc., rendait difficile une contestation de l'intérieur et plaçait les participants dans une position passive. La formalisation de ce type de procédures ne tient pas compte de l'expérience et du vécu propre des usagers du territoire. Pour les dispositifs participatifs intégrant des formes avec plus d'engagement corporel et scénique, les « paroles » construites n'ont pas la même valeur que les échanges des lieux délibératifs précités. En effet, dans les ateliers que nous avons suivis, les échanges n'ont pas une force décisionnelle, ce qui nous fait rejoindre le chercheur sur le fait que c'est « *au prix de la constitution d'espaces publics relativement artificiels* »⁶⁶⁰ que la parole est ainsi mise en scène.

⁶⁶⁰ Blondiaux Loïc, « Démocratie délibérative VS démocratie agonistique ? Le statut du conflit dans les théories et les pratiques de participation contemporaines », in Carrel Marion, Neveu Catherine, Ion Jacques (dir), Les

L'expression en public scénarisée à partir du vécu des usagers-participants nous permet de capter des effets d'imposition du pouvoir. Les usagers-participants sont face à des argumentaires techniques des élus et des experts, comme nous le développerons plus loin. Les dispositifs sous forme d'ateliers ouverts menant à une restitution collective sur scène des participants constituent une forme d'enquête collective qui alimente les contenus culturels des structures.

Avec une mise en scène publique de paroles individuelles « profanes » de participants qui s'expriment aussi en tant qu'administrés et usagers du territoire, nous pouvons situer ce cadre d'échange de la discussion publique à l'interface entre espace privé et espace public de la chercheuse Dominique Mehl qui travaille sur les transformations de l'espace public. Mais, à la différence, c'est que nous constatons dans les dispositifs participatifs que le « *discours théorique, abstrait, général, véhicule de savoirs et de connaissances* » ne s'efface pas du tout devant « *un discours personnalisé où l'idée s'exprime à travers le vécu, l'opinion par le truchement du factuel, la conviction par l'engagement de la personne* »⁶⁶¹. La chercheuse explique que l'espace « *privé/public n'est pas polarisé par l'échange d'idées* »⁶⁶², or, nous avons constaté qu'il s'agissait plutôt d'une opposition entre les discours « personnalisés » des participants et les discours théoriques et abstraits des élus, des universitaires et des experts présents. Pour autant, nous confirmons l'idée de la chercheuse qu'il s'agit bien d'un espace de la monstration, comme la chercheuse le stipule : « *Ainsi, la rhétorique argumentative de l'espace privé/public s'ancre-t-elle du côté de la monstration plutôt que du côté de la démonstration. L'espace privé/public n'orchestre pas le choix des idées, mais la comparaison des valeurs incarnées dans des manières de vivre. Il n'est pas un espace intellectuel au sens classique du terme ; il serait plutôt un espace expérimental des modes de vie.* »⁶⁶³

L'objectif de ces ateliers pour les organisateurs est de pouvoir montrer que beaucoup de participants répondent présents et s'impliquent dans les projets des structures autour

intermittences de la démocratie : formes d'action et visibilité citoyennes dans la ville, Paris, L'Harmattan, 2009, pp. 277-290, p. 287

⁶⁶¹ Mehl Dominique, « Le témoin, figure emblématique de l'espace privé/public », in Céfaï Dominique, Pasquier Dominique (dir), *Les sens du public. Publics politiques, publics médiatiques*, Paris : PUF, 2003, pp. 489-502, p. 499

⁶⁶² Ibidem

⁶⁶³ Ibid, p. 499

d'idéaux qu'ils véhiculent comme le « vivre-ensemble » et « l'être-crétif » sur le territoire. Les dispositifs consistent ensuite à structurer l'expérience commune à partir des matériaux récoltés et de l'intégrer par les structures dans leurs supports de communication pour faire la publicité de leurs activités. Nous avons donc constaté que les structures sont davantage préoccupées par l'objectif de créer un espace physique de monstration et par celui d'y ancrer leurs discours, avec la mise en scène du participant « en action » sur le territoire et au sein de la structure. Il est ainsi plus facile d'attester par la trace visuelle, avec images et commentaires à l'appui, qu'il y a eu de la participation. Notre constat d'un espace commun qui fait place au ludique et à la dramaturgie tout en témoignant de « *mutations sociales et d'enjeux de société* »⁶⁶⁴ s'inscrit dans les travaux du chercheur en sciences de l'information et de la communication Bernard Miège qui synthétise un nombre considérable de travaux attestant l'apparition de ce qu'il nomme un « espace public contemporain ».

En outre, il est difficile d'établir un lien de causalité entre l'engagement corporel des participants et une recherche de consensus des concepteurs/animateurs des dispositifs participatifs. Les formes sont renouvelées suivant l'objectif de toucher un public plus large, au-delà du cercle d'habitues et de partenaires, et pour faire attirer leur attention sur leurs activités. Il est ressorti de nos entretiens avec les organisateurs des deux dispositifs que les formes constituaient une prise de risque : soit que la nouveauté ne fait pas consensus, soit que la nouveauté n'est autorisée que sur des sujets plus consensuels. Il y a un consensus qui est ouvertement affiché par les concepteurs/animateurs. Le consensus est visé pour satisfaire la demande des dirigeants, quitte à délaissier le travail déjà entrepris avec des formes plus théâtrales. En effet, ce qui prime en cas de désaccords entre les dirigeants et les concepteurs/animateurs est le retour à des formes qui soient plus facilement exploitables pour la suite de leurs événements avec des publics :

Demande de consensus des dirigeants

Pour la chargée de participation des Ateliers métro citoyens de la communauté

⁶⁶⁴ Miège Bernard, *L'espace public contemporain : approche info-communicationnelle*, Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 2010, 227 p, p. 189

d'agglomération :

« Après, on a tellement **peur du débat polémique**, on a tellement peur de ne pas maîtriser les choses, on a tellement peur de tout ça, qu'aujourd'hui on n'y va pas très clairement. Je ne sens pas complètement la Métro mûre pour y aller. Comme on est du coup sur des sujets aujourd'hui **qui ne sont pas polémiques**, du coup la contrainte elle est descellée. Du coup, c'est plutôt facile d'expérimenter, d'aller voir les acteurs. Je n'ai pas de contraintes sur qui aller voir comme acteurs, sur comment monter dans le fond et dans la forme. Donc ce que je me dis, mais après ça c'est dans ma tête, me dire allons-y pour l'instant **sur des sujets faciles**, ça donne confiance, on apprend à faire, on apprend à faire ensemble. Je pense qu'on a raison et qu'on devrait encore plus aller vers une diversification de types de productions, de créations, etc, et que c'est ça qui va faire la richesse... Mais la demande elle n'est pas écrite comme ça quoi ! Parce qu'en gros aujourd'hui la seule demande, c'est qu'ils [les ateliers citoyens] se fassent, et **qu'ils ne fassent pas trop de vagues**. »

Pour la chargée de participation des *Rencontres-i* du théâtre l'Hexagone :

« Par moment, je trouve que **c'est un geste vachement positif de se dire allez on se met dans un consensus** et comme ça, il y a **un résultat qui est le même pour tout le monde et qui est exploitable**. Après, de ce que je connais de mon directeur, je ne pense pas que ça soit pour ce côté-là des formes de restitution, je pense que c'est **juste pour faire consensus** là, voilà. Parce que je pense que c'est vraiment quelqu'un qui est ouvert à des formes : il fait que de nous prouver ça tous les jours. Après, c'est aussi une première expérience avec l'ensemble de ces partenaires. Moi je trouve que c'était positif d'aller vers **quelque chose qui soit plus consensuel**, et puis nous, **ça peut toujours être exploitable**. Ce n'est pas dans le power-point ou le truc de la fin, c'est le fait que les gens ont fait l'expérience, qu'ils se sentent en capacité de la reproduire, ce n'est pas que le document final qui compte. On est parti sur un projet de 3 ans, nous c'est important d'avoir ces partenaires, c'est juste que la mayonnaise elle n'a pas pris comme il fallait. Je pense qu'on n'a pas envie de les perdre, on a envie de continuer avec eux et que par moment, **on est un peu obligé de faire consensus**. »

Un renouvellement des formes de participation est recherché, avec plus particulièrement un travail scénique sur l'expression d'une parole d'utilisateur. En étant plus accentué sur un plan visuel que la prise de parole depuis l'assemblée, l'engagement corporel

agit en tant que mode d'interpellation. La forme narrative engage une histoire qui est rendue collective en désignant un « nous » dans un monde commun. Nous pourrions considérer que les conditions sont ainsi réunies afin de favoriser l'expression de points de vue dans une diversité. Or, la diversification des formes et la mise en scène d'usagers avec de l'engagement corporel ne sont pas recherchées pour favoriser une multiplicité de points de vue exprimés. Avec un engagement corporel plus sollicité, les participants pourraient avoir l'impression de co-produire des contenus avec une structure qui tienne plus compte de leurs demandes. Mais ils remarquent que leur pratique de participant ne compte pas tant.

c- Un espace de scénarisation

Malgré une importance des références au vécu personnel dans les prises de parole en public des participants dans les dispositifs participatifs, l'expérience sensible de la participation reste une modalité encore peu approfondie dans les recherches. Il convient de différencier les stratégies de mise en scène des tactiques par l'entremise d'une scène. La scène sert à faire reconnaître symboliquement sa situation symbolique et sociale sur un territoire. Nous prenons appui sur la notion de « pouvoir dire » utilisée par le philosophe Paul Ricoeur : « *En inaugurant l'idée de capacité par le pouvoir dire, nous conférons d'un seul coup à la notion d'agir humain l'extension qui justifie la caractérisation comme homme capable du soi se reconnaissant dans ses capacités.* »⁶⁶⁵ Le philosophe insiste sur l'importance de se reconnaître comme « être capable » et de le faire attester auprès d'autrui pour se sentir un sujet. L'attestation est plus une marque de la confiance dans sa propre capacité. L'homme capable selon Paul Ricoeur, dans l'ouvrage *Parcours de la reconnaissance*, peut se résumer ainsi : le « je peux » du sujet agissant est un pouvoir dire, pouvoir faire, pouvoir identifier, pouvoir raconter, pouvoir imputer. Nous avons utilisé ces catégories pour guider la caractérisation des modes d'engagement et préparer les entretiens avec les différents acteurs.

⁶⁶⁵ Ricoeur Paul, *Parcours de la reconnaissance : trois études*, Paris : Folio, 2005, 431 p, p. 156

Nous avons vérifié à travers des modalités de l'intentionnalité du dire des participants qu'ils recherchent une attestation sociale de leur capacité à s'exprimer sur le « vivre-ensemble » par l'entremise de la scène. A travers des effets de présence, de l'engagement corporel et scénique, il apparaît que pour le débat public les enjeux ne sont pas les mêmes selon qu'il s'agisse des dirigeants, des concepteurs/animateurs, des intervenants universitaires ou des participants. L'identification des discordances par les participants montre qu'il y a une prise de distance et une meilleure vue d'ensemble des enjeux institutionnels. En outre, les discordances ne sont pas toujours à la faveur d'une recherche de solutions. Ici, l'enjeu pour les participants est plus de se reconnaître en tant que sujets « capables ».

Dans les conditions d'une scénarisation qui a été préparée avec les participants, participer signifie ouvrir la possibilité d'une discussion en ayant plus conscience de sa place et de la « déférence » envers l'autorité organisatrice telle que pensée par Louis Quéré : « *il n'y a pas de situation d'engagement, au sens fort du terme, s'il n'y a pas de reconnaissance de l'autorité de savoirs, de normes ou de standards impersonnels qui déterminent objectivement les pratiques valides et les usages corrects (et donc s'il n'y a pas de déférence à ceux qui sont habilités à les énoncer, à les enseigner, à les rappeler, etc.)* »⁶⁶⁶. Les participants sont à la recherche d'une reconnaissance de leurs capacités ainsi que d'une validation de la confiance qu'ils mettent dans les figures de la représentation politique. C'est ainsi qu'un paradoxe de la participation se fonde sur la reconnaissance de la participation à travers la validation de la représentation.

Le chercheur en sociologie Louis Quéré permet de montrer que la recherche personnelle des participants se justifie en référence à une autorité face à laquelle ils ont une visée d'intercompréhension : « *le personnel n'est qu'un des pôles de l'engagement, l'autre étant la soumission à quelque chose d'impersonnel, voire à une intention universelle, c'est-à-dire la décision d'admettre des choses qui ne dépendent pas de soi, qui sont données de façon impersonnelle, auxquelles nous reconnaissons une autorité que nous admettons comme nous obligeant personnellement, et à laquelle nous déférons. Il y a ainsi une*

⁶⁶⁶ Quéré Louis, « Confiance et engagement », in Ogien Albert, Quéré Louis, *Les moments de la confiance : connaissance, affects et engagements*, Paris : Economica, 2006, pp. 117-142, p. 129

*corrélation mutuelle entre le personnel et l'universel dans une situation d'engagement. »*⁶⁶⁷

Le dispositif participatif donne des indices et révèle les postures des acteurs à travers une scénarisation construite par les différents acteurs et présentée en public. Même si les participants ne sont pas d'accord avec les définitions de la participation dans les discours des dirigeants - avec une attente forte mais implicite en termes d'estime sociale et d'estime de soi comme cela apparaît dans les retours d'expérience, avec l'envie « d'être entendu » ainsi que « d'être créatif » - ils leur accordent toutefois une autorité qui les pousse à s'engager sur plusieurs jours et à restituer scéniquement, soit à scénariser, leur travail collectif de problématisation.

4- Positionnement de participant

a- La scène comme cadre de l'expression légitimée

Les participants ne sont pas dépourvus de leur sens critique et les concepteurs le savent. La chargée de participation des Ateliers métro citoyens le souligne lors de l'entretien d'approfondissement. En analysant les participants, elle leur postule ceci :

*« D'idéaliser, ou en tout cas de rester dans une posture critique. De dire eux, et nous. »*⁶⁶⁸

Les dispositifs participatifs ne font pas rompre totalement avec les figures de la représentation. Mais dès qu'il y a la participation du public, la représentation est accusée d'être mise à mal par les théories sur la représentation, avec des environnements de plus en plus immersifs, comme l'explique la chercheuse en sciences de l'information et de la communication Cécile Bando : *« Cette autonomie travaillée, source de l'illusion au théâtre (la coupure scène/salle), en peinture (l'espace du cadre et la frontalité)... était jusqu'alors, aussi envisagée, comme un moyen de préservation d'une distance interprétative et critique car la*

⁶⁶⁷ Ibid, p. 127

⁶⁶⁸ Entretien réalisé avec la chargée de participation à la communauté d'agglomération le 5 juillet 2012

distance physique permettrait une distance interprétative. Les dispositifs immersifs sont fréquemment accusés d'annihiler cette distance critique, tout comme la participation et l'impératif d'action, réduirait à néant la réflexion. Mais l'immersion est-elle pour autant fusion, aveuglement sur l'expérience vécue ? »⁶⁶⁹ Le modèle théâtral nous permet alors de mettre en tension l'expression scénarisée dans une dialectique représentation-participation à travers les conditions qui transforment la perception de la représentation pour intégrer la participation.

En effet, le cadre théâtral produirait une circulation énergétique particulière selon les praticiens. Selon le directeur du théâtre Créarc à Grenoble, le théâtre fait naître une circulation énergétique entre les individus, qui se diffuse dans la « cité » par le biais des ateliers théâtre :

*« Dans ce partage de la parole, par le langage théâtral, il y a le désir de créer un espace-temps presque on pourrait dire, à l'intérieur de la cité, de la société, qui permet aux gens, aux participants de prendre la parole, de s'exprimer dans un espace qui est privilégié. C'est-à-dire que la parole qui se dit pendant l'atelier de théâtre, c'est une parole qui n'a pas de conséquences immédiates au niveau de la réalité sociale. C'est une parole : on peut tout imaginer. On peut imaginer de tuer son enfant, on peut imaginer de vivre la jalousie, on peut imaginer de s'abandonner à la colère, etc. Parce que dans cet espace-là, nous sommes dans un espace que Winnicott appelle un espace transitionnel, c'est-à-dire qu'on donne libre-cours à l'imagination. Ce qui est formidable au théâtre, parce que vous posez la question par rapport à la distinction à la discussion, mais par exemple, on peut réfléchir aussi à la distinction avec le cinéma : **parce qu'il y a un acteur qui est là, qui se met en jeu, qui se met en danger, et du coup, il y a une sorte de relation physique, j'allais dire magnétique au sens où il y a une circulation énergétique, il y a des fluides, il y a de la sympathie, de l'antipathie, de l'horreur, du refus, de la compassion** : en fait, il y a tout l'arc-en-ciel des sentiments, des émotions. Et, par rapport à cet acteur qui est là parce qu'il y a à la fois le personnage et il y a l'acteur, c'est-à-dire qu'il y a pour le spectateur une relation double : il regarde le travail de l'acteur et, en même temps, il participe à ce que vit le personnage. Je trouve que c'est quelque chose de très magique, ça rejoint ce que je disais tout à*

⁶⁶⁹ Bando Cécile, *Publics à l'œuvre. Appropriation et enjeux des dispositifs artistiques participatifs*, sous la direction de Caune Jean, Université Stendhal Grenoble 3, décembre 2003, p. 68

l'heure à propos de l'espace-temps privilégié : on crée une réalité qui est une réalité imaginaire mais qui est une réalité aussi. »⁶⁷⁰

L'avènement émancipateur de l'engagement émotionnel est discutable : c'est croire qu'une intensité autosuffisante (sans référencement) peut court-circuiter les intentions et présupposés des effets politiques des concepteurs. En fait, la conception d'un « théâtre énergétique » selon Jean-François Lyotard ne fournit pas de solutions pour qualifier la critique des postures représentatives formulée par les participants, dans les dispositifs participatifs. Pour les situations scéniques observées de la restitution, la proposition du philosophe Jean-François Lyotard ne nous permet pas de saisir l'existence d'un rapport de causalité entre une intensité énergétique particulière et une communication politique moins verticale ou surplombante. Nous avons tenté de mettre à l'épreuve cette piste mais le matériau énergétique relevé peut difficilement être présenté comme avérant un renouvellement des hiérarchies.

En revanche, la réflexion sur les institutions du savoir⁶⁷¹ que le philosophe a mené nous permet de poser ce qu'une parole recevable pour l'institution. Elle est mise en scène sous des procédés de légitimation, par rapport à un type de savoir. Tout n'est pas dicible ni acceptable au sein de l'institution où, par définition, un type de savoir est représenté. *Dire* peut-il suffire à *faire* lorsque la hiérarchie de la représentation est mise en instabilité ? Pour les conditions étudiées, *dire* participe à *faire* en ce que la théâtralité des participants déborde les cadres attendus et induit des changements de ton pour les participants : d'un ton des dirigeants et des experts dans la salle passé de l'injonctif à un ton de jugement. Les énoncés de la participation des concepteurs ont fait naître des questionnements chez les participants quant à sa validité et à sa légitimité. Nous pouvons affirmer que la représentation n'est absolument pas mise en suspens par les procédés visant la participation : les participants traitent le discours officiel des dispositifs comme un discours de référence. Néanmoins, ils se servent de leur expérience de la participation des 3 jours pour revendiquer une place qui ne soit plus celle du « représenté ».

Grâce à l'articulation établie par le philosophe Jean-François Lyotard entre jeux de langage et structuration d'un ordre de l'autorité institutionnelle, nous pouvons mieux

⁶⁷⁰ Entretien réalisé avec le directeur du théâtre Créarc le 13 janvier 2014

⁶⁷¹ Lyotard Jean-François, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris : Ed. de Minuit, 1979, 109 p.

appréhender l'organisation des positionnements de participants. L'auteur pose la question du lien social en termes de jeu de langage, en tant qu'interrogation « *qui positionne immédiatement celui qui la pose, celui à qui elle s'adresse, et le référent qu'elle interroge : cette question est ainsi déjà le lien social* »⁶⁷². Les liens sociaux sont traduisibles en « coups » - partant du principe que « *tout énoncé doit être considéré comme un "coup" fait dans un jeu* »⁶⁷³ - qui déplacent les partenaires de leurs positions initiales (destinataire, référent, destinataire). L'institution exerce donc des contraintes « *pour que les énoncés soient déclarés admissibles en son sein* »⁶⁷⁴. Les énoncés instituent ainsi un lieu d'arbitrage car certaines classes d'énoncés y sont privilégiées, « *parfois une seule, dont la prédominance caractérise le discours de l'institution : il y a des choses à dire et des manières de les dire* »⁶⁷⁵. L'institution est ainsi définie en termes de jeux de pouvoir tandis que les liens sociaux constitueraient en son sein des coups. Les enjeux d'une institution sont relatifs à des stratégies de délimitation de ses contours et, par là même, de son pouvoir : « *Aujourd'hui, nous savons que la limite que l'institution oppose au potentiel du langage en "coups" n'est jamais établie (même quand elle l'est formellement). Elle est plutôt elle-même le résultat provisoire et l'enjeu de stratégies de langage menées dans et hors institution* ». ⁶⁷⁶ Dans les dispositifs participatifs, les participants ne vont pas opérer par coups comme dans une discussion privée, mais par la mise à l'épreuve de l'« admissibilité » de leur participation.

L'enjeu de la participation se situe sur l'admissibilité de classes d'énoncé, avec des énoncés par exemple sur la créativité et l'innovation, non encore stabilisés et mettant ainsi à l'épreuve un idéal de construction collective. L'engagement physique des participants dans le dispositif démontre quelle forme de la théâtralisation est admise au sein des collectivités publiques, en donnant une version de la participation qui sera plus incarnée. Le dispositif est présenté comme participatif dans sa forme, mais avec des règles qui sont préétablies par l'institution. Dès lors qu'ici il a été éprouvé collectivement par les usagers, de nouvelles limites de l'institution vont se fixer à cet endroit : des formes théâtrales pour introduire la délibération. La critique des participants sur les discours des concepteurs les a fait apparaître

⁶⁷² Lyotard Jean-François, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris : Ed. de Minuit, 1979, 109 p., p. 32

⁶⁷³ Ibid, p. 23

⁶⁷⁴ Ibid, p. 34

⁶⁷⁵ Ibidem

⁶⁷⁶ Ibid, p. 35

comme « esthétisants » à l'analyse : en interpellant l'émotionnel avec un recours plus incitatif au vécu et à l'expérience, tout en privilégiant une efficacité des méthodes.

b- L'engagement en public comme performance

Les dispositifs suivis nous ont permis de constater que l'injonction à être créatif générerait de véritables résistances parmi les groupes au moment de la prise de parole (de la narration de leur expérience d'utilisateur). Pour le second dispositif sur le thème du « circuit-court » avec le théâtre, un groupe proposant une restitution improvisée sur scène au lieu d'un exposé avec un diaporama a suscité une vive polémique dans l'assemblée. Cette réaction a fait soulever des enjeux relatifs à la publicité des projets culturels, en marquant une préférence des organisateurs pour des formes qui limitaient le travail avec l'engagement corporel et la spontanéité, malgré les discours de faire apparaître des paroles plus « incarnées » (une présentation plus « académique » a été demandée en plus).

L'injonction à être créatif ne serait donc pas en faveur du déploiement de l'activité créative des participants. De la norme est ainsi produite, avec une liberté de choix réduite. Ce qui pose une question de la conscience par rapport à ces normes et à la liberté d'action, comme l'a établi Judith Butler dans son travail sur l'émancipation et la performativité des cadres de l'expression de soi : « *L'injonction contraint l'acte consistant à se construire ou à se façonner soi-même, ce qui veut dire que celle-ci n'agit pas unilatéralement ou de façon déterministe sur le sujet ; elle prépare la scène où le sujet se façonne – ce qui se fait toujours en relation à un ensemble de normes imposées. Le sujet n'est pas un effet nécessaire produit par la norme et n'est jamais non plus complètement libre d'ignorer la norme qui inaugure sa réflexivité ; on se bat invariablement contre les conditions de sa propre vie que l'on n'a pas été en mesure de choisir.* »⁶⁷⁷ Les dispositifs aménagent de la contrainte. La notion de « capacité » permet de montrer que la contrainte est toujours présente dans les dispositifs participatifs.

⁶⁷⁷ Butler Judith, *Le récit de soi*, traduit de l'anglais par Bruno Ambroise et Valérie Aucouturier, Paris : Presses universitaires de France, 2007, 140 p., p. 18

C'est en montrant le décalage entre des injonctions à la créativité et ses reformulations dans l'activité des participants et leurs retours d'expérience que nous avons pu cerner comment l'expression *engage* ici les acteurs sur une scène. L'objectif des acteurs est de mettre en scène la participation pour montrer une « parole collective ». Il s'agissait pour nous d'évaluer le sens d'être participants et les conditions de construction de l'expression des participants. Le langage verbal à lui tout seul s'avère trop restrictif et ne révèle pas toutes les nuances expressives de l'intention. En limitant la situation de communication au seul langage verbal, le cadre d'échange ne peut convenir qu'aux interlocuteurs maîtrisant les codes nécessaires et les règles de l'argumentation rationnelle, et ce dans une logique d'imposition de normes du discours. Ce qui écarte les formes d'expression plus visuelles et *senties*, et des modes plus ajustés à leur expérience.

En outre, le terme de « performance » est polysémique. Suivant ce qui ressort du suivi des dispositifs, la performance revêt le sens d'influer sur le cours des choses. Pour les participants, en ayant repoussé les limites de temps et de modes de délibération habituellement utilisés pour la discussion publique, la restitution sur une scène théâtrale a relevé de la « performance » au sens d'une narration qui agit sur le collectif, à travers notamment l'idée de faire bouger les cadres du dispositif. Un des partenaires du théâtre qui a participé à la conception du dispositif les *Rencontre de l'Imaginaire* établit un lien entre une performance et la narration collective :

*« C'est une **performance** parce que c'est une sorte de restitution improvisée, modeste mais stimulée par une petite **histoire vécue ensemble**, et finalement **restituée collectivement**, donc ça c'est assez intéressant. Mais il faut la resituer à sa place : elle est intéressante parce que pour moi elle fait bouger les limites. C'est une sorte de "production circuit-court". C'est-à-dire c'est une sorte de production spontanée de ce qu'on peut faire avec des gens différents. »⁶⁷⁸*

Il est intéressant de voir que les acteurs professionnels qui participent à ce type de dispositifs sont à la recherche d'une performance collective en souhaitant agir sur les normes de la discussion publique traditionnelle. Parce qu'elle émane ici d'un travail « collectif » et qu'elle est préparée en commun, la narration semble ainsi peser d'autant plus sur les normes du participatif pour ces acteurs. Nous retrouvons le sens de *performer*, c'est-

⁶⁷⁸ Entretien réalisé avec le directeur du Conseil d'architecture, de l'urbanisme et de l'environnement (CAUE) (partenaire du dispositif avec l'institution culturelle), le 5 juillet 2013

à-dire d'agir sur la norme. Ici c'est à travers la narration collective rendue scénique. Il faut donc entendre par « performance » le fait d'agir sur les limites imposées par les normes à travers un moyen « spectaculaire ». L'acte scénique est ici à entendre comme *scénarisé*, en ce que la mise en récit fait apparaître assez clairement la gestion des normes des participants, suivant la pensée de la philosophe Judith Butler. Et dans ce cas, la narration collective est une performance car elle agit sur des normes de la discussion publique institutionnelle en bousculant les hiérarchies préétablies. La narration collective intervient sur la position d'être acteur.

Nous avons relevé la performance comme étant le fait d'avoir rendu explicite de manière scénarisée la façon dont la norme a été mise à distance par les participants sur le plan psycho-sociologique (« scénisé » selon le terme d'Emmanuel Belin). L'écart constaté par rapport à la norme constitue pour nous la représentation d'un conflit entre deux modèles. Le modèle médiatique de la réception s'oppose au sens pragmatique de la participation, en considérant que le participant réagit à des programmes sans réfléchir à « *l'amplification des effets sensibles lorsqu'ils sont pris en charge par des techniques qui conjuguent leurs pouvoirs et leurs supports* »⁶⁷⁹. L'activité de participant n'est pas réductible aux projections des concepteurs. Mais l'activité de participant est néanmoins conditionnée par des normes de réception. En effet, le fait de raconter son expérience de participant nécessite de réfléchir à la réception du récit par un auditoire. Le participant projette des normes de réception. Il y a une tension au niveau de l'analyse de l'action de rendre compte de soi au sein d'une collectivité : comment les participants intègrent-ils l'autre dans la restitution de leur participation ?

Pour les participants suivis, l'importance de faire une restitution au plus proche de leur expérience participative, de manière « authentique » a été soulignée. Les responsables ont au début encouragé cette démarche mais ils n'ont pas soutenu tous les choix des participants, notamment dans la forme de la restitution et dans les axes retenus par les participants, comme la description d'une facture d'eau pour le groupe de *l'Atelier métro citoyen* ou la proposition d'un « circuit-court » à partir de la découverte des activités professionnelles ou personnelles de chaque membre du groupe pour les *Rencontres-i*. Les participants ont tous défendu l'idée de faire une restitution « sensible » qui rendait compte

⁶⁷⁹ Caune Jean, *Esthétique de la communication*, Paris : Presses universitaires de France, 1997, 127 p, p. 6

au mieux des sensations qu'ils avaient vécues. La justesse signifie alors ici parvenir à établir une correspondance plus étroite entre l'expérience vécue et sa restitution à un public. Mais ce choix n'a pas englobé totalement la manière dont la restitution pouvait être reçue puisque les participants ont trouvé les réactions de la salle surprenantes :

*« Je pense que ça a été perçu comme étant quelque chose qui a été fait uniquement pour ne pas respecter les règles, juste pour le plaisir de faire les rebelles. Ils n'ont peut-être pas compris pourquoi cette forme et ce choix de rendu. Ce qu'on a fait n'était pas explicite, il y aurait eu un texte avant explicatif, peut-être que là, ça aurait été compris. Ça s'est vu avec la conversation qui s'en est suivie, une fois que tout le monde est passé. **Il y a eu un blocage** je pense, peut-être dans les 2 sens d'ailleurs : eux n'ont pas voulu comprendre qu'on avait voulu choisir quelque chose de différent, et nous, **on n'a peut-être pas voulu comprendre que ça n'avait pas été accepté.** »*

L'un des participants, également concepteur dans son activité professionnelle, a justifié que ce choix de restitution était plus « juste » parce que celle-ci montrait toute la part de risque que comportait l'expérimentation. Il était important selon lui de faire ressortir de l'expérience participative qu'elle avait constitué une prise de risques à tous les niveaux, en organisation et en production : les conditions imposées par le multi-partenariat, la mixité intergénérationnelle, l'absence d'objectifs clairement définis au départ, le langage technique, etc. La restitution lui est apparue comme une performance parce qu'elle était selon lui plus « juste » que les modes d'expression et de délibération prescrits par l'organisation. La restitution fait également prendre un nouveau risque en faisant s'affranchir des prescriptions, et de ne pas être compris par l'assemblée :

*« C'est pour moi le signe que quelque chose s'est passé. Même si on n'est pas dans un rendu **académique**, c'est à mon avis bien plus intéressant de mettre les gens là, que les gens s'exposent ou se mettent en danger. C'était finalement plus sincère et plus juste, plutôt qu'ils aient un rendu plus **académique**, plus conventionnel. C'est un pari d'aller peut-être moins dans l'excellence mais plus dans la diffusion. C'est-à-dire un travail où l'on risque d'avoir des résultats moins démonstratifs, moins marquants sur le plan de la qualité des productions, mais à mon avis **beaucoup plus marquants sur le plan du processus participatif**. C'est-à-dire que plus on va impliquer de gens, et plus on va avoir une chance **d'atteindre une certaine efficacité**. La question*

ce n'est pas de répondre à un exercice, la question c'est de restituer des expériences, ou donner envie aux autres de découvrir peut-être des parcours, des visites. »⁶⁸⁰

Rendre compte de soi implique de devoir se rendre le plus « juste » possible pour être bien compris par l'auditoire selon Judith Butler : « *Rendre compte est donc également ainsi une sorte d'exhibition de soi, une exhibition qui vise à mettre à l'épreuve la justesse apparente du compte rendu, à voir s'il est compréhensible par les autres qui le "reçoivent" au travers d'un ensemble de normes ou par le biais d'un autre. »⁶⁸¹* La philosophe envisage la justesse du point de vue de celui qui rend compte de lui. A propos de l'image que les individus se font de la justesse ou de l'authenticité, celle-ci peut varier selon que l'on soit en production ou en réception. Des professionnels d'horizons différents s'investissent dans les dispositifs participatifs parce qu'ils sont à la recherche de développer des nouvelles techniques pour travailler avec les publics. Ils se joignent aux dispositifs pour à la fois proposer de nouvelles méthodes de travail et les expérimenter pour ensuite s'en emparer dans leurs activités professionnelles si le résultat dans les dispositifs a été satisfaisant. Ces dispositifs participatifs constituent une opportunité pour expérimenter de nouvelles méthodes et techniques dans le travail avec de(s) public(s). Il faut souligner que ces pratiques prennent place avec une visée d'efficacité et de productivité et qu'ainsi la pratique de la participation est rattachée à un système de production, mais que nous ne pouvons détailler dans ce travail.

c- La scénarisation comme appropriation des dispositifs participatifs

En ce qui concerne les enjeux de la narration, la philosophe Judith Butler analyse en quoi la capacité narrative ne peut résulter d'un schéma causal. La narration ferait se jouer une reconnaissance des responsabilités de chacun dans le jeu social. La narration implique une mise en danger de soi, un engagement et un pouvoir d'interpellation qui rend la relation publique : « *Je suis en relation avec moi-même mais dans le contexte d'une interpellation de*

⁶⁸⁰ Entretien réalisé avec le directeur du Conseil d'architecture, de l'urbanisme et de l'environnement (CAUE) (partenaire du dispositif avec l'institution culturelle), le 5 juillet 2013

⁶⁸¹ Butler Judith, *Le récit de soi*, traduit de l'anglais par Bruno Ambroise et Valérie Aucouturier, Paris : Presses universitaires de France, 2007, 140 p., p. 132

l'autre. La relation est donc dévoilée, mais elle est aussi rendue publique (...) transposée dans la réalité de ce qui se montre, constituée comme manifestation sociale »⁶⁸². Le sujet narrateur de sa participation se trouve pourvu d'une capacité d'agir morale : « *la capacité narrative constitue une pré-condition pour rendre compte de soi et un moyen d'assumer la responsabilité de ses actions.* »⁶⁸³ Et cette capacité narrative ne peut pas être de la reprise mimétique pour permettre de se reconnaître en tant que sujet moral. Comme la philosophe le suppose, une scène d'interpellation qui n'est pas entièrement appropriée ne donnerait pas les conditions optimales à l'émergence d'un sujet moral : « *la structure de l'interpellation n'est pas une caractéristique parmi d'autres de la narration, un de ses nombreux et variables attributs, mais qu'elle l'interrompt. Au moment où l'histoire s'adresse à quelqu'un, elle prend une dimension rhétorique irréductible à une simple fonction narrative. Elle présuppose qu'il y a quelqu'un et cherche à l'enrôler et à agir sur lui.* »⁶⁸⁴ Les conditions du dispositif doivent être renvoyées à la dimension relationnelle du langage et morale de l'interpellation avec des conséquences sur la formation de jugements moraux.

L'interpellation opère un changement social dans la manière de se reconnaître en tant qu'usager-participant, c'est-à-dire avec une conscience politique de son activité. L'interpellation prend une tournure politique qui fait questionner la condition de participant. Préparer la discussion publique de manière scénarisée convoque également une autre dimension : la discussion peut avoir lieu parce qu'elle est ainsi « ritualisée ». Si le participant ne s'approprie pas les conditions de son expression, alors il se trouve dépossédé de la relation à l'institution. Les conditions de son expression lui permettent de se positionner en « acteur » de la vie sur le territoire. Le dispositif fait ressortir un schème sous-jacent – de définition des rôles – sous des conditions d'une mise en scène de la participation qui produisent des changements, suivant l'idée du théoricien de théâtre Richard Schechner que « *dénuée de ce potentiel de changement, la participation n'est qu'un procédé ornemental et illusionniste de plus : une trahison perpétrée envers le public, sous les dehors de son contraire* »⁶⁸⁵.

⁶⁸² Butler Judith, *Le récit de soi*, op. cit., p. 132

⁶⁸³ *ibid*, p. 12

⁶⁸⁴ *ibid*, p. 64

⁶⁸⁵ Schechner Richard, *Performance : expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Montreuil-sous-Bois : Éd. Théâtrales, 2008, 533 p, p. 230

La double contrainte a pu être dépassée par la *dramatisation* des usagers-participants en construisant un niveau de métacommunication et de symbolisation. Les participants ont voulu honorer la « confiance » envers l'institution, mais ils ne se sont pas sentis à la hauteur tout de suite au moment des ateliers préparatoires pour produire une restitution scénique. Ensuite, ils ont identifié que la cause réelle de ce malaise pouvait provenir d'un manque de contenu fourni par l'institution pour pouvoir se mettre à égalité avec les « connaisseurs ». Malgré le fait que les participants aient déclaré pendant les retours d'expérience ne pas avoir eu d'attentes particulières pour participer, ils souhaitent apparaître moins « amateurs » lors de leur restitution et plus précis. Il y a une tension entre *appropriation* du rôle de participant et *imposition* des règles de la participation qui semble avoir été rendue plus consciente à travers les modalités de l'expression scénique et de la narration collective. Cette prise de conscience semble pouvoir être rapprochée de la catharsis décrite par le chercheur en sciences de l'information et de la communication Jean Caune dans les groupes d'expression utilisant les techniques de dramatisation : « *La reviviscence affective qui se produit dans le groupe de psychodrame, ce passé rejoué et revécu dans le présent, favorise une catharsis dérivée : c'est-à-dire le passage de l'imaginaire (le non-conscient) au symbolique.* »⁶⁸⁶ La tension entre une appropriation et une imposition ne repose pas sur l'idée que la construction de sens se fait à travers une quelconque libération de soi, mais sur des modalités qui favorisent la prise de conscience d'affects et de valeurs pour mieux se positionner à l'égard de la participation. L'intérêt est de constater que les participants manifestent ici une distance à l'égard des injonctions paradoxales des dispositifs participatifs.

La dramatisation permet aux participants de faire la distinction entre les différentes intentions de la participation et de mettre de l'ordre dans ce qui est entendu par l'*activité*. Jean Caune explique que ces techniques aident à manifester une intention mais ne libèrent pas : « *Même si le jeu dramatique et les techniques d'expression fondées sur l'expression dramatique comportent une "teneur" en psychodrame, dans la mesure où le jeu se fait "ici et maintenant" à partir de situations parfois empruntées à l'histoire des participants, la parole n'est pas porteuse "ipso facto" d'une libération. En tant que manifestation, elle ne devient*

⁶⁸⁶ Caune Jean, *Esthétique de l'animation culturelle : pour un autre statut du processus artistique*, Grenoble : Université des langues et lettres, 1981, 322 p, p. 147

parlée, c'est-à-dire inscrite dans un processus de communication, que par le fait que celui qui la formule le fait dans l'intention de s'exprimer sur quelque chose. Elle peut éclairer celui qui l'exprime sur ce quelque chose, elle est bien l'expression d'une subjectivité, elle a bien un pouvoir de représentation, pourtant ce qui importe au-delà de son jaillissement, c'est son devenir. »⁶⁸⁷ En s'appuyant sur le fait que les contraintes ont été vécues en groupe, le sens donné à la participation se fonde alors à partir de l'épreuve collective en ce qu'elle peut être resituée par une communauté qui est identifiée.

Le groupe de participants suivi dans les *Rencontres-i* s'est également attribué un nom, ce qui a renforcé une identité de groupe :

*« Et là le participatif, il a joué vraiment quelque chose d'intéressant parce qu'on a créé pour moi notre entité, **notre « hors-cadre », c'était vraiment un groupe.** Ce final était justement très participatif entre nous, qui nous mettait tous en jeu, en scène. Ça a apporté cette union et il y a eu une égalité dans l'expérience. On a tous vécu la même chose ensemble, même si on l'a reçue tous d'une manière différente, il n'y a pas eu de traitement de faveur, il n'y a pas eu de leader, il n'y a pas eu de gens mis de côté. C'était un groupe homogène qui a participé de manière homogène, on a tous fait les mêmes choses, on a participé au final de la même manière, et je pense que c'est ce qui crée aussi cette... osmose ! »*

En utilisant un nom de groupe, « hors cadre », le groupe de participants suivi du dispositif du théâtre montre en effet que l'identification au groupe des « participants » renforce ici le sentiment d'être « acteur ». Une démarcation avec les discours des dirigeants est opérée. L'expression scénique structure ici une communauté d'interprétation de la participation sur le territoire.

Au début du dispositif, des participant et des partenaires étaient très réticents, voire opposés, à la participation proposée, comme ici un partenaire des *Rencontres-i* qui était dans le groupe que nous avons suivi :

*« On sait que c'est quand même **une vogue le participatif** qui revient régulièrement, que les politiques adorent quand on leur pond des projets ou tous les gens, la population, va participer, des choses comme ça, mais que c'est généralement toujours mal fichu, c'est très peu réfléchi, et très peu intégré par les artistes. C'est assez flagrant avec le processus qu'ils ont mis en place*

⁶⁸⁷ Caune Jean, *Esthétique de l'animation culturelle : pour un autre statut du processus artistique*, Grenoble : Université des langues et lettres, 1981, 322 p, p. 147

*cette année, c'est-à-dire qu'il y a eu ces têtes de pont, ces 4, 5 personnes avec qui ils ont vraiment travaillées, et après ils ont fait participer les autres. En fait le premier rendez-vous où tout le monde était là, lorsqu'ils ont donné les règles du jeu, fait que finalement il n'y a pas une réflexion commune : donc on ne peut pas dire que ce soit participatif parce que tout le monde n'a pas réfléchi à ces règles du jeu. Mais moi-même, **je ne suis pas trop pour le participatif**, parce que je considère que c'est vraiment toujours un prétexte, c'est vraiment un prétexte c'est pour se donner un peu bonne conscience. »*

Un participant, Rémy, de ce même dispositif relève ce sentiment de s'être senti « utilisé » dès le départ :

*« C'est surtout la première journée, au début avec l'aspect blabla, c'était un peu une représentation du truc, ce n'était pas pertinent, dès le départ, ça brouillait les pistes. Et ensuite, quand on s'est retrouvé à discuter en atelier sur le thème du circuit-court et de l'imaginaire, on s'est vite rendu compte qu'on était tous là mais qu'on ne savait pas trop pourquoi. Et tu as l'impression de ne pas être à ta place, de ne pas savoir ce que tu fais là. Parce que c'était un peu leur truc à eux. Les 4 organisateurs, représentants on va dire, avaient l'air absolument emballé par le projet, et justement ça laissait une impression que c'était leur truc quoi. C'était un peu leur bébé, ils faisaient ça pour eux, et on se retrouve là parce que ça leur fait plaisir, bon ben ouais on va participer mais... C'est comme un peu **si on avait été "utilisé"**. »*

Nous rapprochons ce sentiment des craintes de « manipulation » Richard Schechner observées auprès des participants les plus réticents aux expérimentations de participation dans les années 70 : « *Les adversaires de la participation ou ceux qui se sentent menacés par elle ont l'impression d'être manipulés. "Je ne veux pas être forcé contre mon gré !" est le pléonasme intéressant que j'ai souvent entendu. "Etre forcé" se rapporte directement au corps, alors que "contre mon gré" possède une dimension plus subversive. Même les adversaires de la participation reconnaissent son pouvoir de séduction.* »⁶⁸⁸ Les craintes de manipulation formulées par les participants dans les retours d'expérience ont été canalisées par la dramatisation collective. La contradiction est plus facilement symbolisée et appropriée lorsque l'engagement dans la participation a été conduit en commun. Une participante du même groupe, Tiphaine, explique comment elle s'est identifiée :

⁶⁸⁸ Schechner Richard, *Performance : expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Montreuil-sous-Bois : Éd. Théâtrales, 2008, 533 p., p. 230-231

« Et puis, il y avait aussi quand même **beaucoup d'artistes** avec nous dans le groupe mine de rien. Je pense que ça a aussi joué un peu, parce que pas tout le monde aurait accepté de faire quelque chose comme on l'a fait, je pense **qu'il fallait aussi une certaine ouverture d'esprit**. Le groupe de ma camarade, c'était que des étudiants, donc quand on est étudiant, on n'ose peut-être pas forcément faire des choses, ou proposer des choses qui vont essayer de faire dépasser les limites des personnes. Nous, on était un groupe assez hétérogène, du coup on a osé. Et puis on a proposé et tout le monde était partant ! Et ça, je pense qu'on a eu de la chance de tomber sur un groupe où tout le monde était partant, parce que ce n'est quand même pas évident ce qu'on a fait. Même Laurent qui est assez réservé, **il a osé aller sur scène**, et je pense que **c'est aussi le groupe qui l'a poussé, je ne pense pas qu'il aurait pu le faire de lui-même.** »

En somme, l'identification des participants à un groupe comble un manque de reconnaissance et un sentiment de frustration, mettant également fin à un idéal de l'institution. L'appartenance à un groupe structuré ainsi par l'expérience vécue en commun permet d'affirmer sa position au sein d'une collectivité *située* affectivement. Dès lors, nous pouvons supposer qu'à travers ce pouvoir de séduction que la participation exerce, les collectivités accentueront et montreront publiquement toujours plus d'initiatives de groupe avec un travail de dramatisation pour mieux faire passer de nouvelles décisions et orientations concernant la vie culturelle et les aménagements sur le territoire.

Conclusion de la troisième partie

Nous avons ainsi montré que les contradictions dans les dispositifs participatifs provenaient d'une insuffisante connaissance du participant capable et intentionnel. La dimension de l'altérité est pourtant nécessaire pour envisager la reconnaissance des participants. Nous nous sommes appuyée sur cette conception d'une « phénoménologie d'autrui » de Paul Ricoeur afin de mieux saisir les actes illocutoires dans une dimension dialogique et de mieux décrire les logiques de la reconnaissance des participants. L'asymétrie dans la participation est constitutive de la mobilisation pour la reconnaissance

de soi. Si les expériences des personnes étaient symétriques, il n’y aurait pas d’objectifs de reconnaissance. Il s’agit pour les participants de faire reconnaître leur singularité à autrui. Autrui est donc toujours au cœur des efforts pour la reconnaissance. Nous nous sommes focalisée sur les contradictions pour faire ressortir ces asymétries et montrer que le niveau de communication était dissymétrique.

Afin que les dispositifs participatifs n’orientent pas trop fortement la relation de communication vers le code, s’agissant de « faire faire » quelque chose aux participants tout autant que de vouloir leur « faire comprendre », un cadre scénique qui autorise la « dramatisation » semble permettre que chacun puisse s’engager sans se sentir forcé de le faire et sans être mis devant le fait accompli. Il y a peu de prise en compte des participants en dehors du moment de la délibération comme nous avons pu le constater. La participation a parfois ainsi des allures de « Happening » où personne ne sait exactement à qui il s’adresse ni ce qu’il doit produire. Les participants ont ainsi formulé le souhait qu’il y ait un cadre plus « éthique » qui guide la participation avec des objectifs de participation clairement définis dès le début de la participation. Le théoricien Richard Schechner avait noté la nécessité pour les spectacles de ne pas réduire la participation à la soumission à une autorité : « *C’est une marque de respect mutuel, à mon sens, que de faire en sorte que toutes les personnes présentes à un Happening participent volontairement et s’engagent en toute connaissance de cause. Une manière simple d’y parvenir consiste à écrire un scénario ou une partition et à en discuter à l’avance le détail avec les participants.* »⁶⁸⁹ Nous avons constaté la préoccupation des participants concernant le manque d’organisation de production. Nous avons montré qu’il s’agissait pour les dirigeants d’une mise en scène du lien et de la présence sur le territoire sans qu’il n’y ait une orientation claire des objectifs de la participation.

Malgré le manque de clarté des règles selon les participants, leur gestion de l’imprévu a démontré une détermination de ces derniers à aller jusqu’au bout de l’expérience. Ils sont en effet très motivés à poursuivre jusqu’à la restitution, comme ces deux participantes l’expriment :

Pour l’Atelier métro citoyens :

⁶⁸⁹ Schechner Richard, *Performance : expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Montreuil-sous-Bois : Éd. Théâtrales, 2008, 533 p, p. 213

« On va jusqu'au bout des choses. J'ai testé, ça n'engageait rien. J'aurais pu effectivement ne pas revenir au deuxième atelier mais j'ai commencé alors j'allais jusqu'au bout. Un peu par rapport à moi-même. Et puis parce qu'on n'était quand même pas très nombreux au premier atelier donc je m'étais dit y'en a qui vont être déçu. Je m'étais dit pour celles qui organisent pour une fois qu'on est consulté et qu'on peut dire quelque chose, il faut en profiter. »

Pour le dispositif des *Rencontres-i* :

« Si je n'avais pas participé à ça, je ne voyais pas l'intérêt de faire ce truc quoi. Effectivement, je me suis engagée dans un projet, on m'a dit que c'était sur 3 jours, je fais les 3 jours. Si on n'avait pas eu de restitution, le projet n'aurait pas été abouti. On faisait émettre des idées, on les vivait, on les retranscrivait, pour moi c'était ça aller jusqu'au bout, même si on avait tout raté quoi. »

Nous avons constaté que la motivation était renforcée par la bonne coopération entre les participants. Nous retrouvons cette analyse chez le philosophe Pierre Livet suivant laquelle l'engagement sur commande produit une meilleure connaissance de ses valeurs : *« L'engagement sur commande nous montre à quel point nous nous guidons sur nos efforts coopératifs pour nous révéler à nous-mêmes nos valeurs »*⁶⁹⁰. Dans l'effort de la coopération, les participants formulent des valeurs et jugent ainsi les modes de participation qui sont accessibles à leur entendement et qui leur paraissent plus justes. En établissant ainsi une communauté d'expérience, le dispositif permet de révéler à chacun ses valeurs autour de la participation.

En outre, le dispositif ne protège pas totalement de la mise en cause personnelle et d'un retranchement derrière la réalisation collective. En effet, nous ne pouvons pas confirmer que *« par les dispositifs, les êtres sont en quelque sorte protégés de mises en danger, ou de passions "dangereuses" : envie et désir d'appropriation »*⁶⁹¹. D'après notre recherche, le dispositif ne neutralise pas les concurrences entre les différents acteurs : il les révèle. En effet, il y a une concurrence symbolique actualisée par l'expérience participative. En revanche, le dispositif fait très certainement baisser la méfiance et *« désamorce une peur de l'autre »*⁶⁹², ce qui explique pourquoi les participants ont souhaité aller jusqu'au bout

⁶⁹⁰ Livet Pierre, « Confiance, émotions et manifestation des valeurs, in Ogien Albert, Quéré Louis, *Les moments de la confiance : connaissance, affects et engagements*, Paris : Economica, 2006, pp. 201-216, p. 210

⁶⁹¹ Cornu Laurence, « La confiance comme relation émancipatrice », in Ogien Albert, Quéré Louis, *Les moments de la confiance : connaissance, affects et engagements*, Paris : Economica, 2006, pp. 169-190, p. 183

⁶⁹² Ibidem

malgré le flou de l'organisation. Mais ce n'est finalement que lors des retours d'expérience qu'ils ont remis en cause l'absence de clarté des objectifs de participation, et qu'ils ont exprimé le sentiment de ne pas avoir été entendus. La coopération les a suffisamment maintenus dans une confiance rationnelle et intersubjective pour les structures pendant la réalisation, même si les participants ne se sentaient pas à l'aise avec les consignes de la créativité. Les enjeux de postures ne leur sont apparus qu'une fois les restitutions scéniques effectuées, à la suite des réactions qu'elles ont suscitées, ainsi qu'en visionnant les vidéos ou en revenant sur les critiques qui leur ont été adressées pendant les retours d'expérience.

Les participants ne sont pas exempts d'attentes de reconnaissance envers les politiques de participation. Nous nous sommes appuyée sur les travaux du philosophe en herméneutique et phénoménologie Paul Ricoeur et de la philosophe du langage Judith Butler pour expliquer que l'altérité est complexe et difficilement cernable mais que les processus de subjectivation sont conditionnés par les modes d'expression en public. Il est nécessaire d'aborder la notion de « capacité » pour ne pas réduire les participants à des personnes qui agissent seulement par réactivité aux sollicitations des dirigeants : *« Si, dans l'analyse des capacités à leur plan de potentialité, abstraction a pu être faite de tout lien d'intersubjectivité, le passage de la capacité à l'exercice ne permet plus une telle élision ; dire, en effet, parler, ne va pas sans la présupposition et l'attente d'un pouvoir être entendu. »*⁶⁹³ Ainsi, les participants viennent avec leurs histoires et leurs envies personnelles, ce sont des êtres également de conscience et de réflexivité, notamment sur les situations de double contrainte des dispositifs participatifs.

⁶⁹³ Ricoeur Paul, *Parcours de la reconnaissance : trois études*, Paris : Stock, 2004, 386 p, p. 387

Conclusion générale

Vers une théorie de la reconnaissance pour les dispositifs participatifs

La scène peut être instrumentalisée sur un plan politique en ne permettant pas aux participants de se saisir véritablement des enjeux de la relation instituée, tant ils seraient maintenus à distance lorsque les objectifs ne sont pas clairement présentés aux participants. Un moyen de dépasser la critique de la représentation est que les participants s’emparent des tenants et des aboutissants des limites fixées par le dispositif. Penser l’écart entre « l’expressif » et le « représentatif » semble ainsi pouvoir constituer une piste féconde pour atteindre le versant participatif, en étudiant des méthodes plus approfondies de scénarisation. Par exemple, les travaux sur le psychodrame peuvent constituer une piste pour interroger « l’espace scénique » sur un plan énergétique et phénoménologique, afin de pouvoir penser la condition de sujet dans un cadre plus large d’un système de production que celui débuté ici. La conception du « dedans » et du « dehors » de soi et du dispositif a fait questionner les limites entre la représentation et la participation depuis le plan de la créativité. Il reste cependant à étoffer l’analyse du cadre scénique sur un plan de la critique de la *mimésis* et sur un plan économique des productions économiques. Il s’agirait de confronter la création avec les techniques du psychodrame et son insertion dans un système économique marchand des programmes culturels et des agendas politiques des structures.

Cependant, il convient de répéter qu’à travers l’interrogation sur les limites, le système représentatif est réifié : « *La critique impliquée dans le nouveau théâtre a porté essentiellement sur cette limite (2), comme en témoignent les recherches scénographiques et architecturales. Mais la crise est maintenant celle de la limite (1) : scène + salle/"extérieur". Limite sélective par excellence : on y trie les sons, les lumières, les mots, les yeux, les oreilles, les postures (et donc aussi, dans le capitalisme, les portefeuilles) de façon que ce qui est déplacement libidinal puisse s’effacer devant le remplacement représentatif.* »⁶⁹⁴ Mais là où Jean-François Lyotard semble plus formuler une critique de la théâtralité (d’un *acher-*

⁶⁹⁴ Lyotard Jean-François, *Des Dispositifs pulsionnels*, Paris : C. Bourgeois, 1980, 307 p, p. 97

montrer) qu'il ne propose une véritable approche par le dispositif scénique, sous une logique communicationnelle, c'est qu'il convie le théâtre comme un objet artistique et non comme un outil d'observation du social. Parce que selon l'auteur, le but du théâtre est de produire de l'intensité, ce qui empêche de faire une économie de l'intentionnalité de cet objet : « *Il n'a pas à suggérer que ceci veut dire cela ; il n'a pas non plus à le dire (...). Il a à produire la plus haute intensité (par excès ou défaut) de ce qui est là, sans intention.* »⁶⁹⁵ L'activité dramaturgique du débat a été peu traitée dans les théories de la démocratie délibérative, à partir de l'appropriation des participants et de leurs tactiques. La conception d'une discussion régie par un idéal de la raison ne nous permet pas de valider qu'une nature de discours plus qu'une autre, l'argumentation verbale par exemple, produit une délibération *de facto* plus « collective » : ce serait naturaliser le collectif sous un régime unique de parole. Il s'agit ici plutôt d'un engagement corporel et scénique qui constitue une dynamisation de la production discursive, performant la situation de participation.

La confrontation s'exerce plus entre les experts et les participants sur des querelles de mots – « **redevance** » pour la discussion publique sur « l'eau » et « **scolaire** » pour la discussion publique sur le « circuit-court » - dans une opposition experts/profanes marquée, ressentie par les participants comme d'un échange de « sachants » à « apprenants », ou même à « ignorants ». En faisant monter sur scène des participants issus du public pour présenter des restitutions, les responsables ne ratifient en rien qu'il y ait eu un renversement du régime représentatif. En effet, l'assemblée actualise un mode de relation hiérarchisée et réglée sous le régime de la représentation. C'est parce que ces relations sont hiérarchisées, c'est-à-dire qu'elles instituent toujours un même donneur d'ordre qui désigne les participants - et que les participants s'y soumettent - que la participation peut s'effectuer. Or, la situation peut faire croire à une dissolution de relation de cause à effet entre l'objet de la participation et la participation elle-même. Pour les deux dispositifs avec la communauté d'agglomération et l'institution culturelle, la restitution sur scène a fait ressortir que le sujet principal du débat - ayant constitué un problème d'énoncé dès le début pour tous les participants - était la place de participant au sein de la discussion. Dès lors, ce déplacement conduit à s'interroger sur l'importance secondaire accordée au sujet initial. Les sujets de départ, de proposer des axes de réflexion pour améliorer les usages de « l'eau » et

⁶⁹⁵ Ibid, p. 98

les « circuit-courts » sur le territoire, à partir des consignes de la créativité, ressortent comme étant plus un prétexte à la production de formes visuelles et spectaculaires, plus visibles que la discussion orale. Ces procédés mettent en avant la visée opérationnelle des structures de produire de la participation sur un plan quantitatif évaluable, en ayant des traces visuelles et écrites qui peuvent être capitalisées sur des supports de communication à destination de nouveaux publics, ce qu'un partenaire des *Rencontres-i* critique :

*« Le fait d'être filmé et photographié sans arrêt je trouvais cela extrêmement désagréable parce **qu'avoir forcément une trace par l'image, c'est devenu une telle obligation**, enfin moi je n'aime vraiment pas ça quoi. »*

Les défenseurs de la participation dans le champ théâtral s'accordent à dire que l'engagement des participants ne peut se réduire « à une manipulation concertée et formellement "participative" du public »⁶⁹⁶. Or, dans les dispositifs participatifs, le participant doit manifester davantage sa présence et se montrer « en train de faire », que démontrer sa connaissance des sujets, comme une participante le relève :

*« C'est là où le bât blesse : **sur le choix du thème circuit-court ça n'a pas amené quoi que ce soit**. En même temps, je ne pense pas que c'était vraiment leur but de nous faire apprendre quelque chose. J'ai vraiment compris comme il fallait qu'on vive une expérience. Et puis **à la base c'était pour aider à la création de la biennale Arts sciences**. Donc nous, quand on est venu, on n'avait pas cet objectif d'en apprendre plus sur le circuit-court. »*

C'est comme s'ils devaient exprimer la « confiance » qu'ils accordent à l'institution. Le théâtre nous permet de nous orienter plus précisément ici dans l'analyse de jeux d'acteurs. Le théâtre nous permet d'utiliser des catégories d'analyse afin de mettre à l'épreuve les méthodes utilisées par les collectivités territoriales et culturelles pour rendre le cadre plus participatif. **L'hypothèse centrale confirmée par le suivi ethnographique des deux dispositifs était que le jeu sur scène était susceptible à la fois de faire émerger des postures contradictoires sur le(s) place(s) des différents acteurs de la participation, et de produire de la dramatisation permettant aux participants de dépasser les doubles contraintes de la participation « légitime ».**

⁶⁹⁶ Badiou Alain avec Nicolas Truong, *Éloge du théâtre*, Paris : Flammarion, 2013, 93 p, p. 41

Dès lors, le cadre théâtral en tant que lieu de sémiotisation du monde constitue un cadre d'analyse pertinent selon nous, en rejoignant une hypothèse d'Alain Badiou : « *Le théâtre doit nous orienter, par les moyens de l'adhésion imaginaire qu'il suscite et de son incomparable force quand il s'agit d'éclaircir les nœuds obscurs, les pièges secrets où nous ne cessons de nous fourvoyer et de perdre du temps, de perdre le temps lui-même.* »⁶⁹⁷ Le cadre théâtral nous a fourni des repères conceptuels et méthodologiques pour interroger les procédés théâtraux des structures culturelles et territoriales. En effet, ce champ d'étude nous aide à mettre en évidence des contradictions, « *aucune contradiction apportée au théâtre ne lui fait peur. Toutes, au contraire, constituent pour lui un nouvel aliment* »⁶⁹⁸. C'est un champ de pratiques qui inspire visiblement les responsables de la participation pour faire varier les formes de délibération, et qu'il est intéressant de mettre en regard avec des conceptions théoriques sur le théâtre. Le cadre théâtral ne semble même plus être à justifier quels que soient les lieux de discussion : « *Pourquoi faire l'éloge du théâtre à l'heure où il semble partout célébré ? (...) Art de la présence, le théâtre est de surcroît largement plébiscité parce qu'il résisterait intrinsèquement à l'emprise du visuel et du virtuel* »⁶⁹⁹ constate Alain Badiou. La promotion de ce model théâtral dans la société sous-tend le fait de rendre opérationnelles des pratiques de participation.

Ainsi, la participation, en tant que sens de l'institution d'une assemblée collective ou en tant que sens de l'expression de soi, serait la marque du passage à l'événement social et cela nécessiterait par là-même une catégorisation nouvelle : « *le problème de fond a trait à l'esthétique et au système social, qui ne sont pas adaptés aux arts de la participation (ou à la politique, l'économie, l'enseignement ou la religion de la participation). Encourager la participation revient à demander des changements dans l'ordre social, et des changements radicaux.* »⁷⁰⁰ Il y a une volonté des concepteurs/animateurs de libérer les espaces de contraintes formelles, ainsi que de guider sur l'expression d'une diversité points de vue. Le public prend ici une valeur d'être « acteur », advenant dans sa performance, dans sa propre mise en scène.

⁶⁹⁷ Badiou Alain avec Nicolas Truong, *Éloge du théâtre*, Paris : Flammarion, 2013, 93 p, p. 93-94

⁶⁹⁸ Ibid, p. 37-38

⁶⁹⁹ Ibid, p. 13-14

⁷⁰⁰ Ibid, p. 235

Nous avons ainsi éprouvé l'acceptabilité et l'opérationnalité de modes d'expression scéniques dans des collectivités où la question du « vivre-ensemble » est mise en avant. La scénarisation des participants n'est bien accueillie par les dirigeants que dans la mesure où elle donne l'espoir de mobiliser plus de participants que le débat public traditionnel. Elle n'est ensuite acceptée que si elle préserve une visibilité représentative de la hiérarchie préétablie, avec un engagement physique des participants qui ne contredise pas l'assignation *institutionnelle* des places. La relation *s'individualise* dans les ruptures que la mise en scène des usagers fait intervenir. Les échanges *s'établissent* différemment : les usagers se sentent *participant* parce qu'ils donnent à voir publiquement une expérience qu'ils ont réussi à *dramatiser* en dépassant des attendus avec lesquels ils sont en désaccord ou qu'ils ne comprennent pas. Ils souhaitent principalement faire vivre leur expérience de participant à travers une scénarisation construite à partir de leur vécu *en commun* de l'institution.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES :

Agamben Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris : Éd. Payot & Rivages, 2007, 50 p

Andrieu Bernard (dir), *Le corps du chercheur : une méthodologie immersive*, Nancy : Presses universitaires de Nancy, 2011, 176 p

Anzieu Didier, Mathieu Michel, Besdine Matthew [et al.], *Psychanalyse du génie créateur*, Paris ; Bruxelles ; Montréal : Dunod, 1974, 280 p

Appel Violaine, Boulanger Hélène, Massou Luc (dir), *Les dispositifs d'information et de communication : concept, usages et objets*, Bruxelles : De Boeck, 2010, 246 p

Aslan Odette, Aperghis Georges [et al.], *Le corps en jeu*, Paris : CNRS éd., 1993, 421 p

Assoun Paul-Laurent, *L'École de Francfort*, Paris : Presses universitaires de France, 2001, 127 p

Badiou Alain avec Nicolas Truong, *Éloge du théâtre*, Paris : Flammarion, 2013, 93 p

Bardin Christophe, Lahuerta Claire, Méon Jean-Matthieu (dir), *Dispositifs artistiques et culturels : création, institution, public*, Lormont (Gironde) : le Bord de l'eau, 2011, 154 p.

Belin Emmanuel, *Une sociologie des espaces potentiels : logique dispositifiv e et expérience ordinaire*, Bruxelles : De Boeck, 2002, 291 p

Bernard Michel, *Le Corps*, Paris : Ed. du Seuil, 1995, 163 p

Boltanski Luc, Brochen Julie, Cantarella Robert [et al.], *L'assemblée théâtrale*, Paris : Éd. de l'Amandier, 2002, 137 p

Bougnoux Daniel, *La crise de la représentation*, Paris : la Découverte, 2006, 183 p

Bourdieu Pierre, *Science de la science et réflexivité : cours du Collège de France (2000-2001)*, Paris : Raisons d'agir, 2002, 237 p

Bourdieu, Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique ; précédé de Trois études d'ethnologie kabyle*, Paris : Éditions du Seuil, 2000, 429 p

Bourdieu Pierre, *Raisons pratiques : sur la théorie de l'action*, Paris : Éd. du Seuil, 1996, 245 p

Bourdieu Pierre, *Homo academicus*, Paris : Éd. de Minuit, 1992, 317 p

Bourdieu Pierre, *Ce que parler veut dire : l'économie des échanges linguistiques*, Paris : Fayard, 1982, 244 p

Bourdieu Pierre, *L'amour de l'art : les musées d'art européens et leur public*, Paris : Les Éd. de Minuit, 1969, 247 p

Bourriaud Nicolas, *L'esthétique relationnel*, [Dijon](#), [Presses](#) du [réel](#), 2001, 123 p

Bouveresse-Quilliot Renée, *L'expérience esthétique*, Paris : A. Colin, 1998, 350 p

Butler Judith, *Le récit de soi*, Paris : Presses universitaires de France, 2007, 140 p

Butler Judith, *Humain, inhumain : le travail critique des normes : entretiens*, Paris : Éd. Amsterdam, 2005, 154 p

Carrel Marion, Neveu Catherine, Ion Jacques (dir), *Les intermittences de la démocratie : formes d'action et visibilités citoyennes dans la ville*, séminaire de recherche, 2006 et 2007, Paris : l'Harmattan, 2009, 310 p

Caune Jean, *La démocratisation culturelle, Une médiation à bout de souffle*, Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 2006, 205 p

Caune Jean, *Culture et communication : convergences théoriques et lieux de médiation*, Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 2006, 182 p

Caune Jean, Dufrêne Bernadette (dir), *Médiations du corps*, Grenoble : Université Stendhal-Grenoble 3 : Université Pierre Mendès-France, 2002, 192 p

Caune Jean, *Pour une éthique de la médiation : le sens des pratiques culturelles*, Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 1999, 294 p

Caune Jean, *La culture en action : de Vilar à Lang : le sens perdu*, Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 1999, 376 p

Caune Jean, *Esthétique de la communication*, Paris : Presses universitaires de France, 1997, 127 p

Caune Jean, *Acteur-spectateur : une relation dans le blanc des mots*, Saint-Genouph : Nizet, 1996, 222 p

Caune Jean, *Esthétique de l'animation culturelle : pour un autre statut du processus artistique*, Grenoble : Université des langues et lettres, 1981, 322 p

Cefaï Daniel, Pasquier Dominique (dir), *Les sens du public : publics politiques, publics médiatiques*, Paris : Presses universitaires de France, 2003, 519 p

Certeau Michel (de), *La culture au pluriel*, Paris : Éd. du Seuil, 1993, 228 p

Certeau Michel (de), *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris : Gallimard, 1980, 374 p.

Cormann Enzo, *Ce que seul le théâtre peut dire. Considérations poétiques*, Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2012, 190 p

Costalat-Founeau Anne-Marie, *Identité sociale et dynamique représentationnelle*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 1997, 139 p

Danan Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Arles : Actes sud, 2010, 76 p

Davallon Jean, *L'exposition à l'œuvre : stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris ; Montréal (Québec) : l'Harmattan, 2000, 378 p

Daum Christophe (dir), *Citoyenneté : engagements publics et espaces urbains*, Paris : l'Harmattan, 2007, 279 p

De La Haye Yves, *Dissonances : critique de la communication*, Grenoble : la Pensée sauvage, 1984, 191 p

Deguy Michel, Dommange Thomas, Nicolas Doutey [et al.], *Philosophie de la scène*, Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2010, 152 p

Détrez Christine, *La construction sociale du corps*, Paris : Éd. du Seuil, 2002, 257 p

Dewey John, *Le public et ses problèmes*, Paris : Gallimard, 2010, 336 p

Dewey John, *Œuvres philosophiques. III L'art comme expérience*, Pau : Ed. Farrago, 2005, 417 p

Donnat Olivier, Tolila Paul (dir), *Le(s) public(s) de la culture*, Paris, Presse Sciences Po, 2003

Ducrot Oswald, Schaeffer Jean-Marie, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris : éd. du Seuil, 1999, 817 p

Elias Norbert, *Engagement et distanciation : contributions à la sociologie de la connaissance*, Paris : Fayard, 1993, 258 p

Esquenazi Jean-Pierre, *Sociologie des publics*, Paris : la Découverte, 2009, 126 p

Féral Josette (dir), *Pratiques performatives : body remix*, Rennes : Presses universitaires de Rennes : Presses universitaires du Québec, 2012, 352 p

Fromentin Thomas, Wojcik Stéphanie (dir), *Le profane en politique : compétences et engagements du citoyen*, Paris : l'Harmattan, 2008, 314 p

Foucault Michel, *Le beau danger : entretien avec Claude Bonnefoy*, Paris : Éds. EHESS, 2011, 68 p

Foucault, Michel, *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris : Gallimard, 1990, 400 p

Gellereau Michèle (dir), *Approches des questions culturelles en sciences de l'information et de la communication*, Villeneuve d'Ascq : Eds. du conseil scientifique de l'université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2007, 328 p

Gilson Étienne, *Matières et formes : poétiques particulières des arts majeurs*, Paris : J. Vrin, 1964, 271 p

Ginzburg Carlo, *Mythes emblèmes traces : morphologie et histoire*, Lagrasse : Verdier, 2010, 376 p

Ginzburg Carlo, *Le fil et les traces : vrai faux fictif*, Lagrasse : Verdier, 2010, 537 p.

Goffman Erving, *Les cadres de l'expérience*, Paris : les Éditions de Minuit, 1991, 573 p

Goffman Erving, *Façons de parler*, Paris : les Éditions de Minuit, 1987, 285 p

Goffman Erving, *Les rites d'interaction*, Paris : les Éd. de Minuit, 1974, 230 p

Guérin Michel, *Philosophie du geste*, Arles : Actes Sud, 2011, 141 p

Habermas Jürgen (1987), *Logique des sciences sociales et autres essais*, Paris : PUF, 2005, 470 p

Habermas Jürgen, *La technique et la science comme "idéologie"*, Paris : Gallimard, 1973, 211 p

Halprin Anna (dir), *De l'une à l'autre. Composer, apprendre et partager en mouvements*, Bruxelles : Contredanse, 2010, 320 p

Helbo André (dir.), *Performance et savoirs*, Bruxelles, De Boeck, coll. « Culture & Communication », 2011, 200 p.

Hénault Anne, *Narratologie, sémiotique générale*, Paris : Presses universitaires de France, 1983, 223 p

Hennion Antoine, « Ce que ne disent pas les chiffres... Vers une pragmatique du goût », In Donnat Olivier, Tolila Paul (dir.), *Le(s) public(s) de la culture*, Paris : Presses de Sciences Po, 2003, pp. 287-304

Herr Sophie, *Geste de la voix et théâtre du corps : corps et expérimentations vocales à la croisée des pratiques artistiques du XXe siècle à nos jours*, Paris : L'Harmattan, 2009, 140 p

Hunkeler Thomas, Fournier Kiss Corinne et Lüthi Ariane, *Place au public : les spectateurs du théâtre contemporain*, Genève : MetisPresses ; Paris : [diff. J. Vrin], 2008, 173 p

Ion Jacques, Peroni Michel (dir), *Engagement public et exposition de la personne*, La Tour-d'Aigues : Éditions de L'Aube, 1997, 269 p

Jauss Hans Robert, *Petite apologie de l'expérience esthétique*, conférence publique, Constance, 11 avril 1972, Paris : Allia, 2007, 78 p

Jeanson Francis, *L'action culturelle dans la cité*, Paris : Éd. du Seuil, 1973, 248 p

Lahire Bernard, *Dans les plis singuliers du social : individus, institutions, socialisations*, Paris : la Découverte, 2013, 173 p

Lahire Bernard, *La culture des individus : dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris : la Découverte, 2006, 778 p

Lahire Bernard, *L'homme pluriel : les ressorts de l'action*, Paris : Nathan, 2001, 271 p

Lamizet Bernard, *La médiation culturelle*, Paris, l'Harmattan Communication, 1999, 447 p

Latour Bruno, *Changer de société, refaire de la sociologie*, Paris : la Découverte, 2006, 400 p

Le Bart Christian, Lefebvre Rémi (dir), *La proximité en politique : usages, rhétoriques, pratiques*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2005, 305 p

Le Marec Joëlle, *Publics et musées : la confiance éprouvée*, Paris : L'Harmattan, 2007, 221 p

Levy-Leblond Jean-Marc, *La science n'est pas l'art : brèves rencontres*, Paris : Hermann, 2010, 119 p

Liot Françoise (dir), *Projets culturels et participation citoyenne : le rôle de l'animation et de la médiation en question*, Paris : L'Harmattan, 2010, 221 p

Lyotard Jean-François, *La phénoménologie*, Paris : Presses universitaires de France, 2004, 127 p

Lyotard Jean-François, *Des Dispositifs pulsionnels*, Paris : C. Bourgeois, 1980, 307 p

Lyotard Jean-François, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris : Éd. de Minuit, 1979, 109 p

Menger Pierre-Michel, *Le travail créateur : s'accomplir dans l'incertain*, Paris : Gallimard : le Seuil, 2009, 670 p.

Merleau-Ponty Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, 2002, 537 p

Merleau-Ponty Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris : Gallimard, 1964, 360 p

Miège Bernard, *L'espace public contemporain : approche info-communicationnelle*, Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 2010, 227 p

Miège Bernard, *La pensée communicationnelle*, Grenoble, PUG, 2004, 126 p

Morin Edgar, *La méthode. Tome I, La nature de la nature*, Paris : Éd. du Seuil, 1981, 399 p

Neveu Catherine (dir), *Cultures et pratiques participatives : perspectives comparatives*, Paris : l'Harmattan, 2007, 396 p

Neveux Olivier, *Politiques du spectateur : les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris : La Découverte, 2013, 275 p

Ogien Albert, Quéré Louis (dir), *Les moments de la confiance : connaissance, affects et engagements*, Paris : Economica, 2006, 232 p

Olivesi Stéphane, *L'expérience esthétique : une archéologie des arts et de la communication*, Paris : H. Champion, 2012, 451 p

Pailliant Isabelle (dir), *La publicisation de la science : exposer, communiquer, débattre, publier, vulgariser : hommage à Jean Caune*, Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 2005, 206 p

Pailliant Isabelle, *Les territoires de la communication*, Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 1993, 279 p

Pavis Patrice, *L'analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Paris : A. Colin, 2012, 431 p.

Raymond Jean-François, *L'improvisation : contribution à la philosophie de l'action*, Paris : Vrin, 1980, 231 p

Rancière Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris : la Fabrique, 2008, 145 p

Rancière Jacques, *Le partage du sensible : esthétique et politique*, Paris : la Fabrique : diff. Les Belles Lettres, 2000, 74 p

Revaz Françoise, *Introduction à la narratologie : action et narration*, Bruxelles : De Boeck-Duculot, 2009, 224 p

Revel Martine, Blatrix Cécile, Blondiaux Loïc [et al.], *Le débat public : une expérience française de démocratie participative*, Paris : La Découverte, 2007, 412 p

Ricoeur Paul, *Parcours de la reconnaissance : trois études*, Paris : Folio, 2005, 431 p

Ricoeur Paul, *Du texte à l'action, Essais d'herméneutique II*, Paris : Seuil, 1986, 409 p

Rouquette Michel-Louis, *La créativité*, Paris, P.U.F., 2007, 127 p

Ryngaert Jean-Pierre, *Jouer, représenter : pratiques dramatiques et formation*, Paris : A. Colin, 2009, 141 p

Saez Guy, Saez Jean-Pierre (dir), *Les nouveaux enjeux des politiques culturelles : dynamiques européennes*, Paris : la Découverte, 2012, 398 p.

Schechner Richard, *Performance : expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Montreuil-sous-Bois : Éd. Théâtrales, 2008, 533 p

Schechner Richard, *Performance studies : an introduction*, New York (N.Y.) ; London : Routledge, 2006, 351 p

Simard Louis, Lepage Laurent, Fourniau Jean-Michel [et al.], *Le débat public en apprentissage : aménagement et environnement : regards croisés sur les expériences française et québécoise*, Paris ; Budapest ; Kinshasa : l'Harmattan, 2006, 315 p

Veron Eliséo, Levasseur Martine, *Ethnographie de l'exposition. L'espace, le corps et le sens*, Paris, Centre Georges Pompidou, BPI, 1983

Vouilloux Bernard, *Ce que nos pratiques nous disent des œuvres*, Paris : Hermann, 2014, 316 p

Winnicott Donald Woods, *Jeu et réalité : l'espace potentiel*, Paris : Gallimard, 2002, 276 p

Zask Joëlle, *Participer : essai sur les formes démocratiques de la participation*, Latresne : le Bord de l'eau, 2011, 326 p

Méthodes d'enquête en Sciences Humaines et Sociales

Beaud Stéphane, Weber Florence, *Guide de l'enquête de terrain : produire et analyser des données ethnographiques*, Paris : Éditions la Découverte, 2003, 356 p

Kaufmann Jean-Claude, *L'entretien compréhensif*, Paris : A. Colin, 2007, 127 p

Laplantine François, *L'enquête et ses méthodes. La description ethnographique*, Paris : A. Colin, 2010, 127 p

Ogien Albert, Queré Louis, *Les moments de la confiance : connaissance, affects et engagements*, Paris : Economica, 2006, 232 p

Ogien Albert, Queré Louis, *Le vocabulaire de la sociologie de l'action*, Paris : Ellipses, 2005, 127 p

Olivesi Stéphane (dir), *Sciences de l'information et de la communication : objets, savoirs, discipline*, Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 2006, 286 p

Cefaï Daniel (dir), *L'enquête de terrain*, Paris : Éditions la Découverte : MAUSS, 2003, 615 p

Resweber Jean-Paul, *Les pédagogies nouvelles*, Paris : Presses universitaires de France, 2011, 128 p

Vion Robert, *La communication verbale : analyse des interactions*, Paris : Hachette supérieur, 2000, 302 p

Watzlawick Paul, Helmick Beavin Janet, Jackson Don D., *Une logique de la communication*, Paris : Éd. du Seuil, 1979, 280 p

Winkin Yves (dir), *La nouvelle communication*, Paris : Éd. du Seuil, 2000, 390 p

Zask Joëlle, *Participer. Essai sur les formes démocratiques de la participation*, Latresne : Le Bord de l'eau, 2011, 326 p

THESES ET HABILITATIONS A DIRIGER DES RECHERCHES

Bando Cécile, *Publics à l'œuvre : appropriation et enjeux des dispositifs artistiques participatifs*, thèse sous la dir. de Jean Caune, Université Stendhal, Grenoble, 2003, 604 p.

Bordeaux Marie-Christine, *La médiation culturelle dans les arts de la scène*, thèse de doctorat préparée sous la direction de Jean Davallon, Université d'Avignon, Ecole doctorale 379, Temps et pouvoir, pratique culturelles, 2003

Monnoyer-Smith Laurence, *Les voies de l'expression citoyenne dans les sociétés modernes : formes et contraintes des dispositifs du débat public*, mémoire d'habilitation à diriger des recherches en sciences de l'information et de la communication, sous la direction de Robert Boure, Compiègne : Université de Technologie, 2007, 193 p

CHAPITRES D'OUVRAGES ET ACTES DE COLLOQUES

Anzieu Didier, « Vers une métapsychologie de la création » in Anzieu Didier, Mathieu Michel, Besdine Matthew [et al.], *Psychanalyse du génie créateur*, Paris ; Bruxelles ; Montréal : Dunod, 1974, pp. 1-30, p. 14

Bazin Hugues, « Pour une pensée politique de la culture. L'exemple du Laboratoire d'Innovation Sociale par la Recherche-Action », in Le Bart Christian, Lefebvre Rémi, *La proximité en politique : usages, rhétoriques, pratiques*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2005, pp. 131-141

Blondiaux Loïc, « Démocratie délibérative VS démocratie agonistique ? Le statut du conflit dans les théories et les pratiques de participation contemporaines », in Carrel Marion, Neveu Catherine, Ion Jacques (dir), *Les intermittences de la démocratie : formes d'action et visibilitées citoyennes dans la ville*, Paris : l'Harmattan, 2009, pp. 277-290

Carrel Marion, « La citoyenneté plurielle. Appréhender les dispositifs participatifs dans leur environnement », in Carrel Marion, Neveu Catherine, Ion Jacques (dir), *Les intermittences de la démocratie : formes d'action et visibilitées citoyennes dans la ville*, Paris : l'Harmattan, 2009, pp. 89-99

Carrel Marion, « Pauvreté, citoyenneté et participation. Quatre positions dans le débat sur la "participation des habitants", in Neveu Catherine (dir), *Cultures et pratiques participatives. Perspectives comparatives*, Paris : L'Harmattan, 2007, pp. 95-112

Céfaï Daniel, Pasquier Dominique (dir), « Introduction », in *Les sens du public. Publics politiques, publics médiatiques*, Paris : PUF, 2003, pp. 13-62

Cornu Laurence, « La confiance comme relation émancipatrice », in Ogien Albert, Quéré Louis, *Les moments de la confiance : connaissance, affects et engagements*, Paris : Economica, 2006, pp. 169-190

Crenn Gaëlle, « L'exposition du cinéma populaire au musée de sciences », in Bardin Christophe, Lahuerta Claire, Méon Jean-Matthieu (dir.), *Les dispositifs artistiques et culturels. Création, institution, public*. Lormont : Le bord de l'eau, 2011, pp. 103-119

Croce Cécile, « Pratiques artistiques et pratiques d'animation : la portée du champ élargi des arts plastiques », in Liot François (dir), *Projets culturels et participation citoyenne. Le rôle de la médiation et de l'animation en question*, Paris : L'Harmattan, 2010, pp. 75-85

Davallon Jean, « Réflexions sur la notion de médiation muséale », in Ceva Marie-Luz (dir), *L'Art contemporain et son exposition (1)*, Paris : Éd. de L'Harmattan, 2002, pp. 41-61

De Duve Thierry, « Fonction critique de l'art ? Examen d'une question », in *L'Art sans compas*, Paris : Ed. du Cerf, 1992, pp. 11-23

Didier Caroline, « L'institution sous une forme théâtrale : quand les publics mettent en jeu leurs compétences créatives, in Dalley Sylvie, Bendana Kmar, Laouani Fadhila, *Ressources de la créativité*, Paris : L'Harmattan, 2015, pp. 175-185

Didier Caroline, Martin-Juchat Fabienne, « Analyser les conditions d'émergence de la figure de l'habitant à travers la mise en œuvre d'un dispositif de co-construction d'une parole citoyenne », in Bonnet Jacques, Bonnet Rosette, Raichvarg Daniel, *Communication et intelligence du social. Acteurs, auteurs ou spectateurs des médias, de la consommation et des territoires*, tome 1, Paris, L'Harmattan, 2014, pp. 145-162

Doutey Nicolas, « "Une abstraction qui marche". Deux hypothèses de conceptions de la scène », in Deguy Michel, Dommange Thomas, Doutey Nicolas... [et al.], *Philosophie de la scène*, Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2010, pp. 50-69

Gellereau Michèle, « Approche comparative et croisement des interprétations dans les mises en scène muséales et virtuelles de la visite patrimoniale », in Gellereau Michèle, Béguin Annette (dir), *Approches des questions culturelles en sciences de l'information et de la communication*, Villeneuve d'Ascq : Eds. du conseil scientifique de l'université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2007, pp. 111- 127

Gellereau Michèle (dir), « Mémoire du travail, mémoire des conflits. Comment les témoignages se mettent en scène dans les visites patrimoniales », in Gellereau Michèle, *Témoigner : mises en scènes, mises en textes, Communication & langages*, n°149, Paris : A. Colin, 2006, pp. 63- 75

Gellereau Michèle, « Le récit incarné de la visite guidée », in Caune Jean, Dufrêne Bernadette (dir), *Médiations du corps*, Grenoble : Université Stendhal-Grenoble 3, Université Pierre Mendès-France, 2002, pp. 101- 110

Gusfield Joseph, « Action collective et problèmes publics », in Céfaï Dominique, Pasquier Dominique (dir), *Les sens du public. Publics politiques, publics médiatiques*, Paris : PUF, 2003, pp. 63-78

Helbo André, « Polysémie de la performance », André Helbo (dir), *Performance et savoirs* De Boeck : Bruxelles, 2011, pp. 7-12

Kaufmann Laurence, Quéré Louis, "Comment analyser les collectifs et les institutions ? Ethnométhodologie et holisme anthropologique », in de Fornel M. [et al.], *L'Ethnométhodologie. Une sociologie radicale*, 2001, Paris, La Découverte, pp. 361-390

Le Bart Christian, Lefebvre Rémi, « Introduction. Une nouvelle grandeur politique ? », in Le Bart Christian, Lefebvre Rémi, *La proximité en politique : usages, rhétoriques, pratiques*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2005, pp. 11-30

Lefebvre Alain, « La culture au risque de la valeur d'échange », in Liot Françoise (dir), *Projets culturels et participation citoyenne : le rôle de l'animation et de la médiation en question*, Paris : L'Harmattan, 2010, pp. 207-221

Lefebvre Rémi, « La proximité à distance. Typologie des interactions élus-citoyens », in Le Bart Christian, Lefebvre Rémi, *La proximité en politique : usages, rhétoriques, pratiques*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2005, pp. 103-127

Livet Pierre, « Confiance, émotions et manifestation des valeurs, in Ogien Albert, Quéré Louis, *Les moments de la confiance : connaissance, affects et engagements*, Paris : Economica, 2006, pp. 201-216

Mehl Dominique, « *Le témoin, figure emblématique de l'espace privé/public* », in Céfaï Dominique, Pasquier Dominique (dir), *Les sens du public. Publics politiques, publics médiatiques*, Paris : PUF, 2003, pp. 489-502

Nonjon Magali, « Les usages de la proximité dans le champ participatif », In Le Bart Christian, Lefebvre Rémi (dir), *La proximité en politique : usages, rhétoriques, pratiques*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2005, pp. 169-182

Pasquier D., « Des audiences aux publics : le rôle de la sociabilité dans les pratiques culturelles », in O. Donnat et P. Tolila (dir.), *Le(s) public(s) de la culture*, Paris, Presses de Sciences PO, 2003, pp. 109-119

Peroni Michel, « Engagement public et exposition de la personne : l'acteur, le spectateur et l'auteur », in Ion Jacques, Peroni Michel (dir), *Engagement public et expression de la personne*, La Tour d'Aigues : Editions de l'Aube, 1997, pp. 249-265

Pichon Pascale, « La prise en compte des compétences des habitants et des usagers dans les projets urbains », in Carrel Marion, Neveu Catherine, Ion Jacques (dir), *Les intermittences de la démocratie : formes d'action et visibilitées citoyennes dans la ville*, Paris : l'Harmattan, 2009, pp. 185-193

Quéré Louis, « Confiance et engagement », in Ogien Albert, Quéré Louis (dir), *Les moments de la confiance : connaissance, affects et engagements*, Paris : Economica, 2006, pp. 117-142

Quéré Louis, « Le public comme forme et comme modalité d'expérience », in Cefai Daniel, Pasquier Dominique (dir.), *Les sens du public. Publics politiques, publics médiatiques*, Paris : PUF, 2003, pp. 113-134

Rui Sandrine, « Quand l'individu (se) débat avec le citoyen. Langages de l'engagement et effets de la participation institutionnalisée », in Carrel Marion, Neveu, Catherine, Ion Jacques (dir), *Les intermittences de la démocratie : formes d'action et visibilitées citoyennes dans la ville*, Paris : l'Harmattan, 2009, pp. 77-85

Thiéblemont-Dollet Sylvie, « Dispositifs à l'œuvre dans les actions et mobilisations collectives », in Appel Violaine, Boulanger Hélène, Massou Luc (dirs), *Les dispositifs d'information et de communication. Concepts, usages et objets*, Bruxelles : De Boeck, 2010, pp. 213-225

Thomas Fabienne, « Dispositifs narratif et argumentatif : Quel intérêt pour la médiation des savoirs ? », *Hermès*, 1999, 25, in Jacquinot-Delaunay Geneviève, Monnoyer Laurence, *Le dispositif : entre usage et concept*, pp. 219-232

Zask Joëlle, « Présentation de l'édition française », in Dewey John, *Le public et ses problèmes*, Paris : Gallimard, 2010, pp. 11-65

ARTICLES

Aubouin Nicolas, Kletz Frédéric, Lenay Olivier, « Médiation culturelle : l'enjeu de la gestion des ressources humaines. », *Culture études* 1/2010 (n°1), pp. 1-12, www.cairn.info/revue-culture-etudes-2010-1-page-1.htm, consulté le 8 juillet 2012

Baetens Jan, « Une nouvelle définition de la "culture". Oublier Arnold ? », *Culture et communication*, n°31, 2009, pp. 13-36

Belin, Emmanuel, « De la bienveillance dispositive », *Hermès, Le dispositif : entre usage et concept*, n°25, 1999, pp. 245-259

Berger Mathieu, « Répondre en citoyen ordinaire. Pour une étude ethnopraxique des engagements profanes », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 15 | 2008, mis en ligne le 01 décembre 2010, pp. 191-208

Blondiaux Loïc et Fourniau Jean-Michel, « Un bilan des recherches sur la participation du public en démocratie : beaucoup de bruit pour rien ? », *Participations*, 2011/1, n° 1, pp. 8-35

Blondiaux Loïc, « Faut-il se débarrasser de la notion de compétence politique ? » Retour critique sur un concept classique de la science politique, *Revue française de science politique*, 2007/6 Vol. 57, pp. 759-774

Bonaccorsi Julia, Julliard Virginie, « Écrire, parler, documenter : enjeux normatifs et pratiques situées de l'expression dans les procédures de débat public », *Communiquer dans un monde de normes. L'information et la communication dans les enjeux contemporains de la "mondialisation"*, 2012, pp. 243-256, disponible sur [hal-00826063v2](https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00826063v2)

Bourdieu Pierre. « Remarques provisoires sur la perception sociale du corps ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol.14, avril 1977, pp. 51-54

Brun Anne, « Repères pour une évaluation de la créativité », *Gérontologie et société*, 2011/2 n° 137, pp. 49-65

Catellani Andrea, « Culture et cultural studies », *Culture et communication*, n°31, pp. 37-49

Céfaï Daniel, « La construction des problèmes publics. Définition de situations dans des arènes publiques », *Réseaux*, 1996, volume 14, n°75. pp. 43-66

Céfaï Daniel, « "L'expérience des publics : institution et réflexivité.", *EspacesTemps.net*, mis en ligne le 04.03.2013, <http://www.espacestemp.net/articles/l'experience-des-publics-institution-et-reflexivite/>

Chanial Philippe, « Une foi commune : démocratie, don et éducation chez John Dewey », *Revue du MAUSS*, 2006/2, n° 28, pp. 205-250

Charaudeau Patrick, « Pour une interdisciplinarité « focalisée » dans les sciences humaines et sociales », *Questions de communication*, 2010, n°17, mis en ligne le 30 juin 2012, URL : <http://questionsdecommunication.revues.org/385>

Charaudeau Patrick, « Analyse du discours et communication. L'un dans l'autre ou l'autre dans l'un ? », *Semen*, 23, Sémiotique et communication. Etat des lieux et perspectives d'un dialogue, 2007, mis en ligne le 22 août 2007, <http://semen.revues.org/document5081.html>

Chemla Paul et Shusterman Richard, « Conscience soma-esthétique, perception proprioceptive et action », *Communications*, 2010/1, n° 86, pp. 15-24

Costalat-Founeau, Anne-Marie, « Identité, action et subjectivité, le sentiment de capacité comme un régulateur des phases identitaires, Identité sociale et subjectivité », *Connexion*, n°89, 2008, pp. 63-74

Davallon Jean, « Objet concret, objet scientifique, objet de recherche », *Hermès*, n°38, 2004, pp. 30-37

Davallon Jean, « Pourquoi considérer l'exposition comme un média ? », *MédiaMorphoses*, n° 9, 2003, pp. 27-30

Dewey John, « « La réalité comme expérience » », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 9 | 2005, mis en ligne le 01 février 2008, <http://traces.revues.org/204>

Dorey Fabienne, Davallon Jean, « La Collégiale Saint-Barnard à Romans. Des pratiques culturelles dans un espace cultuel : re-catégorisation des espaces, conflits et compromis. », *MEI « Médiation et information »*, n°15, 2001, pp. 81-98

Filiod Jean Paul, « Au-delà de l'art : Créativité et expérience esthétique », *Gérontologie et société*, 2011/2, n° 137, pp. 37-48

Gardella Édouard, « Le jugement sur l'action. Note critique de *L'action au pluriel. Sociologie des régimes d'engagement* de L. Thévenot », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 11 | 2006, mis en ligne le 11 février 2008, URL : <http://traces.revues.org/252>

Heinich Nathalie, « Pour en finir avec l'engagement des intellectuels », *Questions de communication*, 2004, n°5, pp. 149-160

Heinich Nathalie, « Pour une neutralité engagée », *Questions de communication*, 2002, n°2, pp. 117-127

Kaufmann Laurence, « Faire collectif : de la constitution à la maintenance », *Raisons Pratiques*, n° 20, 2010, Paris, EHESS, pp. 240-282

Kaufmann Laurence, « La société de déférence » *Médias, médiations et communication, Réseaux*, 2008/2 n° 148-149, pp. 79-116

Kerlan Alain, « L'art pour éduquer. La dimension esthétique dans le projet de formation postmoderne », *Education et sociétés*, 2007, n° 19, pp. 83-97

Lahire Bernard, « Individu et mélanges des genres », *Réseaux*, 2004/4 n° 126, pp. 89-89

Lahire Bernard, « Logiques pratiques. Le " faire " et le " dire sur le faire " », *Recherche et Formation, Les savoirs de la pratique : un enjeu pour la recherche et la formation*, n° 27, 1998, pp. 15-28

Landau Matias, « Participation institutionnalisée et confiance : un lien conflictuel », *Raisons politiques* 1/ 2008 (n° 29), pp. 93-105, www.cairn.info/revue-raisons-politiques-2008-1-page-93.htm

Lesage Marie-Christine, « Théâtre et intermédialité : des œuvres scéniques protéiformes », *Communications*, 2008/2 n° 83, pp. 141-155

Monnoyer-Smith Laurence, « Être créatif sous la contrainte » Une analyse des formes nouvelles de la délibération publique. Le cas DUCSAI, *Politix*, 2006/3, n° 75, pp. 75-101

Nanteuil Matthieu, « Ce corps qui manque à la représentation. Entre démocratie participative et critique artistique, les nouvelles scènes de l'expérience politique », *Participations*, 2/ 2014 (N° 9), pp. 177-205

Ollivier Bruno, « Enjeux de l'interdiscipline », *L'Année sociologique*, 2001/2 Vol.51, pp. 337-354

Pailliarth Isabelle, Romeyer Hélène, « Les débats publics autour des questions de sciences et de techniques et leur dimension communicationnelle », *Les enjeux de l'information et de la communication*, mis en ligne le 26 janvier 2010, <http://lesenjeux.u-grenoble3.fr/2009-dossier/PailliarthRomeyer/index.php>, pp. 1-5

Piette Albert, « L'anthropologie existentielle : présence, coprésence et leurs détails », *Antrocom*, Vol. 4, 2, 2008, pp. 131-138

Quéré Louis, « La normativité de l'engagement et de la familiarité », *Critique* 12/ 2007 (n° 727), p. 935-948, URL : www.cairn.info/revue-critique-2007-12-page-935.htm.

Quéré Louis, « Les « dispositifs de confiance » dans l'espace public », *Réseaux* 4/ 2005 (n° 132), pp. 185-217

Quéré Louis, « Faut-il abandonner l'étude de la réception ? Point de vue. », *Réseaux*, 1996, volume 14 n°79, pp. 31-37

Quinton Philippe, « Stratégies esthétiques de l'organisation et pragmatique du sensible », *Recherches en communication*, n°17, pp. 77-93

Resweber Jean-Paul, « Les enjeux de l'interdisciplinarité », *Questions de communication*, 19 | 2011, mis en ligne le 30 juin 2013, <<http://questionsdecommunication.revues.org/2661>>

Revault d'Allonnes Myriam, « Paul Ricœur ou l'approbation d'exister », *Le Portique* [En ligne], 26 | 2011, document 2, mis en ligne le 11 février 2011, <<http://leportique.revues.org/2507>>

Schächter Vincent et Taddéi François, « La créativité dans la recherche », *Le journal de l'école de Paris du management*, 2010/3 N°83, pp. 29-36

Schaeffer Jean-Marie, « Objets esthétiques ? », *L'Homme*, 2004/2 n° 170, pp. 25-45

Schiele Bernard, « L'invention simultanée du visiteur et de l'exposition », *Publics et Musées*, N°2, 1992, pp. 71-98

Voirol Olivier, « Médiations et théorie critique. Questions et actualité d'un projet sociologique », *Réseaux*, n° 148-149, 2008/2, pp. 47-78

Vouilloux Bernard, « La critique des dispositifs », *Critique*, 2007/3 n° 718, pp. 152-168

REVUES THEMATIQUES :

« Espaces urbains, Espaces publics, Paroles et interprétations des habitants », *Etudes de communication*, n°31, 2008/1

« Dispositifs participatifs », *Politix* 3/ 2006 (n° 75), 300 p

Lardellier Pascal (dir), « Anthropologie & communication », *MEI Médiation & information*, n 15, 2001, 207 p

« Le dispositif : entre usage et concept », *Hermès*, n°25, Paris : CNRS, 1999, 297 p

AUTRES PUBLICATIONS :

« Penser le spectateur », *Théâtre public*, n°208, avril-juin 2013

« Surveillance, maître-mot des temps modernes », *Mouvement*, n°69, mai-juin 2013

« La culture est-elle capitale ? », *Mouvement*, n°67, janvier-février 2013

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS	4
RESUME	5
ABSTRACT	6
SOMMAIRE	7
Introduction générale	11
<i>Contexte de la recherche et intérêt du sujet</i>	11
<i>Objet de recherche</i>	14
<i>Problématique de recherche</i>	15
<i>Démarche empirique</i>	19
<i>Posture de recherche et méthodologie</i>	30
<i>Hypothèses</i>	35
1^{ère} PARTIE : ACTEURS DE LA PARTICIPATION DES INSTITUTIONS CULTURELLES TERRITORIALES	37
Chapitre 1 : La participation sensible dans les institutions culturelles	43
1- La participation à l'épreuve d'un objectif « esthétique »	46
a- Mise en scène des participants	46
b- Esthétisation	48
c- L'expérience esthétique de la communication : régime des formes de liaison	51
d- Le sensible en acte : l'exemple du théâtre	53
e- Les modalités sensibles de l'activité	59
f- Le sujet réflexif au cœur de la pragmatique esthétique	62

2- Esthétisation dans les projets culturels _____	65
a- Montée d'une « esthétisation » des supports de communication _____	65
b- Entre esthétique et stylisation _____	69
c- La vie culturelle en mal d'enchantement _____	72
d- Injonction de la participation : « Soyons créatifs ensemble ! » _____	75
e- Le problème de l'appropriation face à des logiques d'audience _____	79
3- Théâtralisation de la vie des structures culturelles et territoriales _____	82
a- Participer via les formes théâtrales _____	82
b- Des ateliers de théâtres dans les organisations _____	83
c- La mise en forme théâtrale _____	85
d- Prendre la parole via des formes théâtrales _____	88
4- Dimensions sensibles de la participation _____	91
a- La dimension visuelle _____	91
b- La dimension de création collective _____	92
c- La dimension expressive _____	95
d- La dimension de créativité _____	97
e- La dimension matérielle _____	101
Chapitre 2 : Le(s) sens de participer _____	103
1- L'animation de la participation : objectifs sociaux, managériaux et politiques	106
a- Animation culturelle : pédagogie de l'expérience esthétique _____	106
b- L'animation de la participation : entre flou et spécialisation _____	109
c- Flou des rôles et des statuts dans l'animation de la participation _____	114
d- Diversification professionnelle des acteurs de la participation _____	116
e- Des supports de communication comme preuve de participation _____	119
2- Logiques de production des structures culturelles et territoriales _____	125
a- Logique d'action _____	125
b- Logique d'expérimentation _____	127

c-	Logique d'innovation _____	131
d-	Logique de collaboration _____	137
e-	Logique de capitalisation _____	141
3-	L'activité de participer _____	145
a-	Investir une arène _____	145
b-	Prendre part : exercer son jugement _____	147
c-	Etre un « public agissant » _____	150
4-	Epreuves de participant : essai de catégorisation _____	153
a-	Les ateliers préparatoires : le sens d'« endurer » ensemble _____	153
b-	La restitution scénique : le sens d'être « engagé » _____	157
c-	L'après-participation : le sens de participer _____	160
5-	Les activités réflexives du participant _____	164
a-	Interpréter le lien institutionnel _____	164
b-	Se reconnaître dans une communauté _____	167
c-	Produire quelque chose de commun _____	170
	Conclusion de la première partie _____	172

2^{ème} PARTIE : DRAMATURGIE DES DISPOSITIFS PARTICIPATIFS _____ 176

	Chapitre 3 : Mise en scène et injonctions à la créativité _____	178
1-	Conceptions professionnelles d'une « parole » de participant _____	181
a-	Une parole « incarnée » _____	181
b-	Une parole « en action » _____	185
c-	Une parole « authentique » _____	190
2-	Conceptions communicationnelles d'une parole située de public participant _____	194
a-	Cadrage de la parole dans les dispositifs d'évaluation du public _____	194
b-	Cadrage de l'activité _____	198

c-	La notion de « statut culturel » _____	201
d-	La parole proférée sur une scène _____	203
3-	Injonctions à la créativité : quelles implications ? _____	206
a-	Polysémie du terme « créativité » _____	206
b-	La créativité : technique managériale et espace transitionnel _____	211
c-	Captation de l'activité créative : « scénisation » _____	214
4-	Le dispositif scénique comme concentré de niveaux d'abstraction _____	218
a-	Niveaux d'abstraction dans le dispositif _____	218
b-	Le dispositif comme épreuve de l'expérience collective _____	221
c-	De l'immersion : la présence mise en avant _____	223
d-	La valorisation du sensoriel : qu'en est-il de l'argument « opposable » ? _____	228
5-	La créativité : « logique dispositive » _____	231
a-	« Bienveillance dispositive » : des manières de faire créatives _____	231
b-	Déambulation au sein des dispositifs : le cas artistique _____	234
c-	Créativité dans les dispositifs _____	237
Chapitre 4 : Modalités et catégories de l'engagement _____		239
1-	L'engagement corporel perçu : mouvement, regard, parole _____	244
a-	Puissance expressive de l'engagement corporel _____	244
b-	Poids du regard dans la prise de parole _____	248
c-	L'assemblée _____	251
2-	Cadre scénique de l'engagement _____	255
a-	Définition de « cadre scénique » _____	255
b-	Impasse du signe scénique _____	257
c-	L'expressivité _____	259
d-	Modalités de l'expressivité _____	263
e-	Modalités communicationnelles _____	266

3-	Théâtralité : geste en « scène »	270
a-	La kinésique et la proxémique	270
b-	La performativité scénique	272
c-	Le sens du gestuel	275
d-	Médialité du geste	281
4-	Caractéristiques de l'engagement corporel scénique	283
a-	Se <i>confronter</i> aux regards : fonction scopique	283
b-	<i>Scénariser</i> la présence	286
c-	<i>Exposer</i> le poste de débattant	290
d-	Instituer une assemblée d' « acteurs »	293
	Conclusion de la deuxième partie	298

3^{ème} PARTIE : LES INJONCTIONS PARTICIPATIVES A L'EPREUVE DE TACTIQUES CREATIVES

300

	Chapitre 5 - La scénarisation de la participation : avancée sur les hypothèses	302
1-	Esthétisation de la participation (H 1)	304
a-	Revalorisation du sensible dans l'expérimentation institutionnelle	304
b-	Scénarisation de la présence sur le territoire	307
c-	Représentation institutionnelle	313
2-	Epreuves de la reconnaissance de participant (H 2)	315
a-	« Se tester » : de la référence à soi à l'épreuve de soi	315
b-	« Etre compris » : la confiance recherchée	319
c-	La « rencontre » : la réciprocité recherchée	322
d-	« Etre entendu » : la puissance politique invoquée	326
3-	Gestion des injonctions à la créativité (H 3)	330
a-	Compétences projetées de la figure d'usager-participant	330

b-	Une expérience ludique de découverte _____	335
c-	La gestion de la consigne et des injonctions à la créativité _____	340
4-	Dramaturgie des dispositifs participatifs (H 4) _____	346
a-	La scénarisation comme révélateur de divergences sur le savoir _____	346
b-	L'organisation comme révélateur de la capacité d'improviser _____	351
c-	Rendre compte comme révélateur de l' <i>activité</i> de participer _____	354
Chapitre 6 : Le dispositif scénique dans l'expérimentation du social _____		358
1-	Théâtralisation du social : assigner en « public » _____	360
a-	Retour sur la notion de « performance » _____	360
b-	Emancipation et capacité _____	362
c-	La théâtralisation de la participation _____	366
2-	Tensions « dramatiques » sous-jacentes à l'engagement en public _____	369
a-	L'image perçue d'être « acteur » _____	369
b-	La dramatisation dans l'approche communicationnelle _____	375
c-	Dramatisation : constitution d'un niveau de métacommunication _____	377
d-	Le sens de dramatiser _____	380
3-	Dramaturgie du dispositif participatif scénarisé _____	383
a-	Un espace d'interpellation _____	383
b-	Un espace commun de monstration _____	386
c-	Un espace de scénarisation _____	391
4-	Positionnement de participant _____	393
a-	La scène comme cadre de l'expression légitimée _____	393
b-	L'engagement en public comme performance _____	397
c-	La scénarisation comme appropriation des dispositifs participatifs _____	401
Conclusion de la troisième partie _____		406
Conclusion générale _____		410
BIBLIOGRAPHIE _____		415
		439

