

CRÉATION ARTISTIQUE ET PARTICIPATION : L'ÉMERGENCE D'UNE VISION PARTAGÉE ET D'UNE ESTHÉTIQUE HYBRIDE DE L'ŒUVRE

Joanne JOJCZYK¹

Prenant sa source dans un idéal démocratique et dans la relation active entre l'œuvre, l'artiste et le public, le projet artistique et participatif possède un ADN particulier dans lequel l'hybridité est ancrée de facto. Les voix et les imaginaires des participants cohabitent au sein d'une même expérience créative. Nous proposons d'étudier un terrain artistique et culturel via une lentille communicationnelle et interactionniste. Nous avons suivi de l'intérieur une expérience artistique et participative afin de comprendre les moments de tension, de stabilisation et les jeux d'interaction dans la création. Cette réflexion vient ainsi enrichir les études actuelles sur la « participation » en communication organisationnelle en apportant spécifiquement cette mise en lumière, à la fois théorique et méthodologique, sur la façon dont l'expérience artistique se vit par les participants.

En Belgique, comme dans d'autres pays (Canada, France, États-Unis...) (Bresson, 2014 ; Miglioretti, 2016), nous assistons à de nouveaux rapports entre la culture, l'art, la question sociale (Langeard, 2015, p. 66) et la participation (Caune, 2017, p. 20).

1 Joanne Joczzyk est doctorante à l'École de Communication à l'Université catholique de Louvain et membre du Lasco (Laboratoire d'analyse des systèmes de communication d'organisation).

La littérature sur la participation associe ce concept à la crise de la démocratie représentative et au besoin de renouveau d'un idéal démocratique dans la ville, le monde économique et du travail (Borzeix, Charles & Zimmermann, 2015). Se croisent alors des réflexions sur les dispositifs (Blondiaux, 2008 ; Milliot, 2013 ; Chelzen & Jégou, 2015 ; Legrand, 2016 ; L'Her, Servièrès & Siret, 2017), sur « l'empowerment » du citoyen (Carrel, 2006 ; L'Her *et al.*, 2017 ; Becquet & Goyette, 2014 ; Moolhuijsen, 2015), la réappropriation du territoire (Gellereau, 2003 ; Auclair, 2011 ; Langeard, 2015 ; Tozzi, Ndiaye & Carimentrand, 2015), et sur l'impératif participatif utilisé comme un outil stratégique (voire de manipulation) politique (Blondiaux, 2008 ; Pocquet, 2001) et managérial (Schepens, 2015). En politique culturelle, les recherches mettent en évidence une augmentation des projets participatifs dans le secteur culturel (Carrel, 2006 ; Langeard, 2015). Dans la vie culturelle d'un territoire, l'idéal démocratique donne ainsi naissance (parfois de force) à des projets participatifs et culturels unissant des artistes, des professionnels de la culture, des habitants, des travailleurs du monde marchand et non marchand.

Derrière ces constats amenés par la littérature actuelle, ce sont finalement des statuts, des visions de la culture, des imaginaires différents autour d'un projet qui se côtoient afin de former une production artistique unique portant en elle cet « ADN » démocratique, conséquemment hybride. Une nouvelle étape importante dans la compréhension de la participation dans le secteur culturel se dessine. Nous proposons dès lors d'enrichir les réflexions sur la conduite d'actions culturelles participatives en plaçant spécifiquement la focale sur les échanges de ces différents acteurs qui se côtoient au sein d'un processus participatif.

Nos contributions porteront, dans un premier temps, sur l'exploration théorique et méthodologique de la rencontre d'imaginaires dans la co-création via une approche communicationnelle. Nous mettrons en dialogue la littérature sur la participation dans la création artistique et l'approche communicationnelle dite constitutive de l'organisation. Cette approche axée sur les interactions et sur le rôle central de la communication nous semble être une bonne candidate dans la compréhension de la constitution et la

négociation de productions artistiques. Nous posons ainsi la question suivante : Comment des choix esthétiques sont négociés dans un processus de création participatif par des acteurs projetant des imaginaires multiples ? Ensuite, cette réflexion permettra d'enrichir la littérature actuelle sur notre objet d'étude, le label de Capitale européenne de la Culture (CEC). Actuellement, la littérature sur les CEC se concentre principalement sur les retombées positives de l'événement et laisse peu de place à la question de la participation citoyenne dans ce type de projets. Empiriquement, nous nous intéressons à la façon dont les productions d'un événement culturel et participatif lié au label de Capitale européenne de la Culture se constituent.

La création artistique et participative sous le prisme des interactions

La création artistique et participative est inhérente à l'idée du contact et de l'interaction entre les concepteurs et l'œuvre. La participation s'oppose, voire rejette, la posture de spectateur pré-supposée passive (Rancière, 2009 ; Lejeune & Couchot, 2015). Cette vision de la participation se base sur l'idée d'un « regardeur » qui « fait » l'œuvre selon les termes de l'artiste Marcel Duchamp à propos de son *ready-made* « Fontaine ». Ardenne parle « d'art contactuel » pour décrire l'art participatif qui active une « relation directe, l'échange physique, la réciprocité immédiate, le tout vécu sous les auspices du contact » (Ardenne, 2009, p. 179). La participation artistique offre donc « des situations à composer ou avec lesquelles composer » (Ardenne, 2009, p. 181). Dans le champ culturel, le concept est aussi envisagé comme la participation des citoyens à des projets culturels, devenant ainsi un enjeu démocratique (Langeard, 2015, p. 66). L'objectif est de considérer les habitants « comme les co-producteurs de leur cadre de vie » (Auclair, 2011, p. 41), au-delà des seuls acteurs culturels (Lefebvre, 2017, p. 20).

Au sein de ces perspectives, la création artistique est liée à l'idée d'un travail de composition collectif. Ardenne utilise la notion « d'autrisme » pour définir la nature de la création collec-

tive (par opposition à l'autisme) qui amène l'interaction et l'ouverture vers la vision de l'autre, pour faire avec lui et susciter un « être ensemble » (Ardenne, 2009, p. 182-183). Bourriaud, lui, parle d'esthétique relationnelle pour décrire les relations humaines qui constituent le « lieu de l'œuvre d'art » (Bourriaud, 1998 cité par Wright, 2001). Ces définitions s'éloignent d'une esthétique centrée sur le rapport au beau et sur l'acte judiciaire vis-à-vis d'une œuvre. Elles s'alignent ainsi sur l'idée de l'expérience de la relation sociale. La composition en collectif et son caractère participatif entraîne dès lors un lien social, une relation d'échanges par lesquels l'œuvre se construit. Notre volonté d'étudier de l'intérieur ce type de processus prend dès lors d'autant plus de sens au regard de ces définitions de la création artistique et participative.

Nous proposons de partir de ces interactions comme point d'ancrage de notre analyse. Cette idée est défendue par Cooren *et al.* (2015) qui proposent de partir de la communication comme un point de départ de la recherche et non comme point d'arrivée pour expliquer un phénomène (Cooren *et al.*, 2015, p. 3). L'expérience artistique mérite d'être étudiée sous un angle constructiviste et interactionniste. Nous inscrivons notre réflexion dans les approches communicationnelles dites constitutives de l'organisation telles que notamment défendues par l'Ecole de Montréal (Taylor *et al.*, 1996 ; Taylor & Robichaud, 2004 ; Taylor & Van Every, 1999). Nous reprenons dès lors l'idée qu'il est pertinent d'étudier un projet participatif comme un processus et non comme une entité figée. Cette approche se base sur la pensée de Weick (1979) qui parle d'*organizing* plutôt que d'organisation. Il s'agit de se concentrer sur l'*en-train-de-se-faire* via les échanges car « c'est à travers les interactions que quelque chose comme une organisation peut être amenée à exister et agir » (Cooren, 2006, p. 335). Ces interactions sont des conversations entre des êtres humains mais aussi entre des choses (Cooren, 2015, p. 3).

Théoriquement, l'approche constitutive nous permet de mettre en lumière la relation et la constitution d'une esthétique hybride du projet. Nous proposons d'ajouter à ces réflexions actuelles les concepts de projet et d'imaginaires afin d'expliquer les forces créatives dans la conduite de projet participatif. En effet, au sein

de ces interactions, cohabitent deux enjeux qui sont au cœur de la constitution des productions : partager son imaginaire de l'œuvre et faire cohabiter ces imaginaires pour constituer un projet culturel. Les concepts d'imaginaire et de projet nous permettent dans un premier temps d'expliquer la constitution de l'œuvre et de l'événement via les interactions des participants.

La force créative et constitutive de l'imaginaire

Le projet renvoie à un besoin de préparation dans le temps en vue d'une fin (Peeters & Charlier, 1999, p. 18). Toutefois, il se balance entre deux énergies : le prévisible, la partie rationnelle du projet et l'imprévisible, ce qui est à écrire du projet. Les acteurs se projettent dans une situation future non maîtrisée (Daujam, 2002, p. 15), un futur « toujours possible » (Boutinet, 2012). Cette projection est « créative » (Brechet & Schieb-Bienfait, 2006, p. 40) et offre une transformation possible du réel (Barbier, 1993 ; Daujam, 2002 ; Jaillet-Roman, 2002). Les participants/concepteurs se projettent dans le temps dans « une vision ou un imaginaire collectif » (Flichy, 2001, p. 3). L'imaginaire n'est pas toujours commun à l'ensemble des acteurs organisationnels, il est « une réalité que les acteurs organisationnels perçoivent en fonction de leurs schèmes de pensée propres » (Weick, 1995 cité par Maurel, 2010). Cet imaginaire propre va nourrir et faire agir l'homme (Legros, 2006, p. 2). Ce partage d'imaginaires forme une esthétique commune et permet au collectif de créer un sens commun, nouveau et hybride de la production artistique. Le processus de constitution du projet devient « le résultat de compromis et d'ajustement permanents » (Flichy, 2001, p. 2). Pour explorer les façons dont le groupe s'organise, il est nécessaire de déplacer la focale du processus de décision vers le processus de constitution de sens en groupe (Cooren, 2004).

Ce processus et ces moments de rencontres d'imaginaires créent cependant du désordre dans la conduite du projet participatif en ouvrant la porte à de nouvelles possibilités de création, ce futur toujours possible. Vásquez, Schoeneborn et Sergi (2015, p. 2) amènent l'idée d'explorer empiriquement l'organisation

en adoptant cette perspective communicationnelle afin d'étudier le mouvement perpétuel entre ordre et désordre et de les percevoir comme « des processus communicationnels organisants à travers lesquels le sens est simultanément ouvert (désordonné) et fermé (ordonné) ». Chelzen & Jégou (2015) utilisent la notion de « conflictualité constructive » qui permet paradoxalement la construction du projet. Les auteurs parlent ici de tensions, de débats qui ne se limitent pas à une juxtaposition d'opinions mais font évoluer les points de vue. Il est alors intéressant d'observer comment la construction de sens émerge au sein des interactions. Ainsi, c'est par le biais de l'imprévisible que « l'art se révèle non pas objet mais action ; l'imprévisible désigne le moment où par l'action on *produit de l'être* » (Wright, 2001, p. 1). Le moment où la production artistique prend forme telle une création hybride composée d'imaginaires multiples.

Participer à un projet artistique et culturel : le cas du Grand Huit

En février 2010, Mons, ville belge, est désignée Capitale européenne de la Culture pour l'année 2015. Label financé par la Commission européenne, cette dernière impose aux villes de souligner la participation des populations locales dans leur dossier de candidature. Ainsi, en 2012, une bourse à projets ouverte à l'international est lancée par la Fondation Mons 2015 donnant la possibilité au public d'alimenter la programmation de l'année 2015. 527 projets sont soumis mais seuls une vingtaine sont retenus. Une vague de protestations traverse alors le milieu culturel et associatif montois. Pour calmer ces tensions, un projet participatif et territorial est imaginé par la Fondation Mons 2015 en 2012, le « Grand Huit ».

Le Grand Huit est présenté comme un projet participatif donnant l'opportunité à tous citoyens de Mons et des villages aux alentours de créer un projet artistique et un événement culturel au sein de la programmation officielle de Mons 2015. Le programme regroupe les 19 villages autour de Mons en huit territoires. Il permet à chaque « territoire » ainsi constitué de déployer une semaine

d'activités culturelles et artistiques. Le processus est le suivant : chaque « territoire » est pris en charge par des habitants et associations qui ont chacun choisi une thématique spécifique en 2013 et sur laquelle les projets s'inscrivent. Les participants/concepteurs sont encadrés par « l'équipe territoire » composée de sept membres de Mons 2015 qui se chargent de la gestion du projet, de la production, de la mise en place d'ateliers de création, des relations publiques et de la régie technique. S'y ajoute un artiste – hors du cercle des habitants et des associations locales – sélectionné par l'équipe du Grand Huit pour aider les habitants dans le processus créatif. Dès 2013, des réunions mensuelles de conception s'organisent. L'équipe territoire du Grand Huit recadre les projets et conseille les participants.

Sur le terrain avec les concepteurs : observer l'œuvre en train de se faire

Pour vivre cette expérience artistique participative de l'intérieur, nous avons suivi les participants des huit territoires durant l'élaboration de leur événement culturel. Animée par l'envie de « suivre à la trace » (Vásquez, 2013) le jeu d'interactions dans ce processus créatif, nous avons mené d'août 2013 à décembre 2015, une observation ethnographique filmée. Filmer cette expérience nécessite « de savoir être là », « afin de percevoir ce qui se joue, ce qui se produit symboliquement, dans la situation d'échanges observée » (Lallier, 2011, p. 108). Ce type de méthodologie est peu employé actuellement dans les études sur des objets culturels et les expériences participatives et artistiques en collectif. Nous pouvons citer néanmoins les travaux de Cefai (2012) et Carrel (2006), qui utilisent des méthodes ethnographiques pour étudier la participation des habitants sur un territoire et de Montero (2013) qui via des entretiens et une observation *in situ*, a étudié des collectifs de citoyens et la difficulté pour l'autorité publique d'intégrer de façon formelle la norme participative dans un projet culturel.

Notre vision de l'organisation basée sur la communication et les interactions nous amène à opter pour ce type de méthodologie ethnographique. Dans leur article fondateur, Taylor *et al.* (1996)

soulevaient la limite des interviews dans cette vision de l'organisation basée sur le discours (Taylor *et al.*, 1996, p. 2). Notre posture est inspirée par la technique du *shadowing* qui désigne ici une méthode d'observation en filature des interactions des acteurs. Ainsi, nous n'avons pas participé personnellement au processus de création et n'avons pas proposé une activité artistique. McDonald (2005, p. 456), dans son article fondateur sur le *shadowing*, le décrit comme « une technique de recherche qui implique le suivi par un chercheur d'un membre d'une organisation sur une période de temps longue ». McDonald (2005) souligne la nécessité d'accéder à des données « brutes » et moins interprétées par les participants. Nous sommes donc devenue l'« ombre » du groupe en suivant leur expérience artistique et en capturant les moments d'interactions pour comprendre la cohabitation des imaginaires de participants.

Analyse de la rencontre de différents imaginaires

Notre étude de cas se centre spécifiquement sur l'expérience de création dans la ville de Ghlin, l'un des huit territoires du Grand Huit. Nous avons sélectionné un moment d'interaction filmé en réunion de conception en 2014 qui se centre sur la scénographie de l'événement.

En 2013, la thématique « des châteaux et des sens » est négociée par les premiers concepteurs. L'événement prend cependant du temps à se construire. L'une des principales raisons étant le manque de liens entre les projets artistiques proposés. L'équipe territoire du Grand Huit va alors intégrer en 2014 un collectif d'artistes français pour mettre en scène et harmoniser ce Grand Huit. Le projet prend alors un second souffle. Des liens se créent entre les concepteurs et leurs initiatives. Il est alors décidé que l'événement se déroulera uniquement dans le parc de la ville. La scénographie invitera les visiteurs à imaginer le parc comme un château où sont aménagées des pièces. Dans ce sens, les artistes ont imaginé une chapelle fictive au sein du parc où quelques enluminures d'une conceptrice/artiste du projet serviront de décor.

Cette vision de la scénographie et de la présentation des enluminures est discutée en réunion de conception le 25 novembre 2014 entre la conceptrice des enluminures, les artistes associés et le chef de projet du Grand Huit :

1 2 3	Conceptrice :	des enluminures, c'est fait sur du parchemin, du parchemin c'est de la peau. Donc ça bouge avec l'humidité, je peux pas être dehors
4 5 6 7 8	Artiste associé :	donc après nous, on n'était pas automatiquement partis sur une énorme exposition d'enluminures car c'est très contraignant. Nous, on sait que cette petite cahute, elle a exactement la forme
9	Conceptrice :	parce qu'elle a l'air tellement petite
10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25	Artiste associé :	c'est plus mettre en valeur deux ou trois enluminures, qui soient choisies par vous, qui vous sembleraient bien. Mais nous après, on était plus partis là-dessus dans la mesure où il y a votre présence qui est là. Et on la met en scène cette présence. Plutôt que de mettre en quantité. À l'extérieur, on sera tributaire du temps pour exposer les enluminures. Ou alors, vous les mettez dans une salle à l'intérieur, ailleurs sur le parcours. Il peut y avoir plus d'enluminures dans le parcours dans une salle ouverte. Et nous, dans le parc, en mettre une ou deux en valeur vraiment. Avec une allée et au bout de cette allée, une chapelle. Quelque chose un peu incroyable avec une lumière spéciale. C'est une mise en scène des enluminures
26 27	Chef de projet du Grand Huit :	une chapelle de château
28 29 30	Artiste associé :	et qui serait la chapelle du château. Après, à voir si sur le parcours vous voulez en mettre plus. Si le projet c'est de faire plus que ça
31	Conceptrice :	et c'était pour quel moment, quel jour ?

32 33 34 35 36 37 38 39	Artiste associé :	bah nous ce qu'on proposait quand on nous a parlé de vos enluminures, c'était sur le samedi dimanche. Samedi dimanche, le grand temps festif dans le parc. L'endroit où l'on fait circuler le public, comme ça, dans différents endroits du château. Donc, c'est en continu en fait. C'est en libre-service en fait. Après si vous voulez être là
40 41 42 43 44 45 46 47	Conceptrice :	oui, ce que je peux faire c'est travailler devant les personnes, les enluminures, et les expliquer. Je trouve que c'est plus intéressant que simplement mettre les enluminures. Que les gens qui s'y connaissent pas, vont même pas forcément se rendre compte que c'est sur de la peau que ce sont des pigments, des trempes médiévales, etc
48 49	Artiste associé :	ce que vous avez envie vous c'est d'expliquer votre travail
50 51 52 53 54 55	Conceptrice :	je trouve que c'est plus riche pour le public si je suis là. Si je travaille sur place. Si je leur explique qu'est-ce qu'une enluminure, comment ça se fait, ça évolue à travers les siècles. Pour ça qu'il y a plein de styles différents. Enfin je trouve
56 57 58 59 60 61 62 63 64	Artiste associé :	nous après, on le voit comme un décor. Un décor ça peut être féérique, on rentre dans l'imaginaire. On est plus autant sur la pratique de l'enluminure, on est dans l'imaginaire. L'image que ça rend. Aller dans un petit chemin, au bout, on ne sait pas ce qu'il y a. Au bout, il y a ça et comme c'est mis en scène du coup, c'est d'autant plus beau que si vous voyez dans une salle comme ça
65 66	Conceptrice :	mais dans une cabane, je ne peux pas y être. Il n'y a pas assez de place
67	Artiste associé 2 :	il y aura beaucoup d'enluminures

68 69	Artiste associé :	ça, c'est comme nous on l'avait pensé. Après, c'est à discuter tout ça
70 71	Artiste associé 2 :	il y aura assez de places, il y a une personne qui peut aller dedans
72 73 74 75	Chef de projet du Grand Huit :	ce que je suggère c'est qu'on regarde d'abord les enluminures pour que vous découvriez un peu l'univers. Comme ça si vous trouvez un thème qui corresponde aux châteaux
76	Conceptrice :	je peux venir déguisée aussi
77 78 79 80 81 82 83 84 85	Chef de projet du Grand Huit :	et après, on verra entre une mini expo qui est effectivement la chapelle du château. Qui est quelque chose de cohérent par rapport à votre installation, voir éventuellement, s'il y avait l'hypothèse de performance dedans. Expliquer comment tout ça marche, quelles conditions techniques ça poserait, comment ça peut fonctionner. Sachant que ce serait sur des heures réduites, ce ne serait pas sur l'ensemble
86 87 88	Artiste associé :	vous êtes disponible tout le week-end en fait ? Vous êtes partante pour être sur le week-end ? vous êtes partante sur quand...
89 90 91	Conceptrice :	oui mais il faudrait que je le sache parce que sinon, moi, j'ai autre chose le 3 mai puisque... donc il faut que je le sache avant
92	Artiste associé :	d'accord
93 94	Conceptrice :	pour que je puisse l'organiser et que je puisse savoir si ça vous intéresse
95	Artiste associé :	Bien sûr
96 97 98 99	Conceptrice :	alors, je bloque pour le samedi et le dimanche. Je peux être là les deux jours mais il faut me le dire. Pas à la dernière minute, pour que je puisse aussi moi m'organiser et voir et préparer

100	Artiste associé 2 :	ce que vous pouvez, c'est venir les deux jours. Parce que c'est dommage d'avoir un lieu vide à un moment donné parce que la personne s'envolera
101		
102		
103		
104	Chef de projet du Grand Huit :	oui il peut y avoir un truc pour les gamins le jour et ramener leurs parents le lendemain
105		
106	Artiste associé 2 :	oui c'est ça
107	Chef de projet du Grand Huit :	pour pouvoir s'intéresser à ça
108		
109	Conceptrice :	je peux m'habiller de manière spéciale aussi
110	Artiste associé :	oh ! (rires collectifs)
111	Conceptrice :	j'ai des vêtements médiévaux mais il y a moyen de trouver quelque chose aussi
112		
113	Artiste associé :	oui d'habiter complètement le lieu

Dans ce moment d'interaction, la scénographie et le déroulement de l'événement sont discutés par quatre acteurs : les deux artistes associés, la conceptrice des enluminures et le chef de projet du Grand Huit. Via nos observations sur le terrain et le suivi des acteurs, nous avons observé la présence de la conceptrice des enluminures depuis le début du projet en 2013 et son envie de porter un projet individuellement. L'artiste associé est ici animé par un besoin de créer du lien entre les diverses propositions des concepteurs, de penser à la cohérence du collectif. Cette préoccupation amène l'artiste associé à intégrer la proposition individuelle de la conceptrice des enluminures à la scénographie collective du château (ligne 26). L'artiste tente ainsi de relier un imaginaire individuel à un imaginaire qui parcourt transversalement chaque projet des autres concepteurs.

Au sein de ce moment d'interaction, trois imaginaires cohabitent : (1) celui de la conceptrice qui voit dans le projet une manière de faire découvrir sa technique de création artistique à un public large, (2) celui des artistes associés qui se projettent dans la mise en scène féérique du parc et (3) celui de l'équipe territoire du Grand Huit, veillant au fonctionnement participatif du collectif et à la prise de décision. Ces imaginaires animent les acteurs

et communiquent une projection de la création, de son déroulement et de son esthétique. À travers leurs interactions, chaque participant énonce une possibilité de scénographie et transporte les autres acteurs dans cet imaginaire à travers un espace et un temps spécifique à chacun. Ainsi, les imaginaires projetés dans les interactions concernent trois aspects : (1) l'espace d'exposition des enluminures et son aménagement (de la ligne 1 à 9), (2) la présentation des œuvres et leur fonction (de la ligne 10 à 49), (3) la temporalité des activités et le temps d'occupation du lieu (de la ligne 96 à 103).

Le premier aspect concerne donc le lieu et la méthode d'exposition. La conceptrice se projette dans une exposition intérieure, lui donnant la place d'exposer différentes réalisations et d'expliquer les méthodes de création d'enluminures. Elle explique notamment ce choix par l'utilisation de « parchemin » dans sa création (ligne 1). L'artiste associé explique sa vision d'une exposition de petite taille à l'intérieur d'une cabane construite dans le parc. En parallèle, le chef de projet du Grand Huit souligne la projection de la chapelle du château au sein du parc. Derrière ses projections de la scénographie, deux imaginaires de l'œuvre et de sa fonction se dessinent alors : d'une part, une vision de l'artiste qui expose son œuvre (ligne 10) et d'autre part, une vision où il explique son métier (ligne 40). Nous remarquons que la conceptrice et l'artiste associé ont dès lors chacun une vision différente de la fonction de l'enluminure. L'artiste associé utilise l'enluminure comme outil de « décor » (ligne 56) alors que la conceptrice voit dans cette activité la possibilité d'expliquer les coulisses de production des œuvres (ligne 50).

Les imaginaires autour de l'événement exposés, l'artiste associé invite la conceptrice à en discuter (lignes 68-69). Il s'agit d'un mouvement d'ouverture de sens dans la création de l'événement. Ce moment offre la possibilité aux concepteurs de créer et donner un sens au projet et à son esthétique. C'est à ce moment que les imaginaires se croisent. Aux lignes 48-49, l'artiste associé reformule l'imaginaire de la demande de la conceptrice des enluminures et reformule son propre imaginaire à la ligne 56. Aux lignes 72-73, une piste de croisement des imaginaires basée sur la thé-

matique des châteaux est alors proposée par le chef de projet du Grand Huit. La conceptrice en se basant sur l'imaginaire médiéval projeté par les artistes associés, propose dès lors de venir habillée en costume d'époque (ligne 76 et 109). Ce moment de désordre et d'ouverture aboutit sur le croisement des imaginaires par la proposition d'entrer dans l'univers projeté par les artistes via un costume.

En toile de fond de ces interactions, la tension entre des préoccupations individuelles et un souci du collectif est toujours présente. Ces préoccupations se retrouvent également dans l'occupation du lieu durant le week-end. La conceptrice a besoin de s'organiser pour habiter le lieu durant l'entièreté du week-end alors que l'artiste associé ne conçoit pas un lieu vide. Le chef de projet du Grand Huit se projette dans un imaginaire d'un lieu habité en continu dans une ambiance familiale (ligne 104).

Finalement, l'événement culturel s'est déroulé en mai 2015. La conceptrice des enluminures a habité cette chapelle fictive. Des ateliers ont été donnés et les enluminures sont venues enrichir le décor de cette partie du parc, s'alignant ainsi dans la scénographie conçue et imaginée par les artistes associés et la vision que la conceptrice avait de son activité artistique.

Discussion : Quand l'imaginaire devient un script

À travers cet exemple, nous soulignons que la représentation collective de l'esthétique du projet ne constitue pas « une perspective préétablie mais est bien le résultat d'une construction collective » (Flichy, 2001, p. 3). Au cours de cette co-construction, il est donc nécessaire de relier et croiser les imaginaires qui animent chaque acteur. Auclair explique que le rôle de l'artiste et de l'art est « de nous inviter à nous projeter dans notre devenir individuel et collectif » (Auclair, 2011, p. 12). Selon Ardenne, l'artiste devient un médiateur, un spécialiste du « rapprochement entre les êtres par art interposé » (Ardenne, 2009, p. 204). Les imaginaires se répondent, la parole favorisant « l'expression et l'émergence de réalités multiples et antagonistes et donc des conflits éventuels » (Paturet, 2002, p. 68). Au fil du temps, ces échanges vont

construire le projet commun. Dans cette logique de création artistique participative ancrée dans un idéal démocratique, il s'agit ici de « créer de la solidarité » et non de s'inscrire dans une « course à la compétition » (Auclair, 2011, p. 13). Ce qui importe est de produire une esthétique commune, partagée et prenant en compte les inspirations de chacun. Elle devient ainsi hybride. Dans l'exemple précédent, ce qui relie les deux imaginaires est un costume lié à un univers médiéval (ligne 76). Il s'agit ici de « la rencontre authentique, le geste exécuté en commun de toutes les manières possibles et imaginables, au point parfois de ne plus rien revendiquer d'expressément artistique. Au désir d'inscription solitaire dans le temps, propre à l'individualisme, est préféré une esthétique partagée qui surgit de manière occasionnelle, sinon aléatoire » (Ardenne, 2009, p. 212).

Les interactions de l'équipe territoire du Grand Huit ont ainsi un rôle d'organisation soulignant le « souci gestionnaire » de l'art participatif (Ardenne, 2009, p. 191) et la nécessité de trouver un « compromis » dans une situation de mise en jeu. En effet, le but de la participation est de créer un lieu d'échange et de proximité avec les artistes et les participants afin de « construire des solutions convergentes et de produire du consensus » (Langeard, 2015, p. 66). Il y a donc un croisement entre les esthétiques des imaginaires qui vient créer une esthétique hybride et partagée. Les interactions permettent ainsi aux interlocuteurs de « construire progressivement une entente commune » (Cooren, 2004, p. 528).

La suite de notre ethnographie filmée a mis en lumière comment cette esthétique hybride et partagée qui a émergé de ce moment d'interaction a servi de « base » pour l'élaboration de la suite de l'événement culturel.

Nous définissons dès lors ce nouvel imaginaire commun et hybride comme un script. Dans la suite du processus de création artistique, l'esthétique partagée et hybride devient un « script organisationnel » (Mayere & Roux, 2009, p. 10). Cette nouvelle esthétique inscrite dans l'expérience créative du groupe « oriente l'action », la « stabilise » et « contribue à en articuler les différentes composantes » (Mayere & Roux, 2009, p. 2). Vásquez (2012, p. 3) explique que le projet assure ainsi « sa continuité dans

l'agencement de scripts ». Selon Latour (cité par Vásquez, 2012, p. 3-4), les projets « sont tracés souvent par des scripts (tacites, langagiers, inscrits ou écrits) qui ont comme particularité d'être à la fois au-dessus et au-dessous du cours d'action selon un rythme et des échéances qui font partie de leurs descriptions ». La cohabitation des imaginaires, en créant cette esthétique hybride, développe un script qui devient l'inscription, le scénario de la création et oriente ainsi le déroulement de la constitution de l'événement culturel. En effet, la scénographie dépend désormais de ces nouveaux choix inscrits par le collectif. Dans cette expérience créative, le script est un texte (Taylor *et al.*, 1996) qui se veut « à la fois constitutif et représentatif de la réalité » (Vásquez, 2012, p. 4) et une « performance » dans la suite du processus participatif, le script étant associé « au travail individuel et collectif de présentation d'une image de soi qui serait cohérente et unifiée » (*ibid.*). Le script devient donc une partie prenante, un « actant organisateur » (Carmes, 2008, p. 3 ; Vásquez, 2012, p. 5) dans la création du projet culturel.

Si nous reprenons l'oscillation soulignée dans la littérature sur le projet entre l'énergie créative et rationnelle du projet, nous pouvons d'une part, définir l'imaginaire comme le moteur de l'interaction, ce qui fait agir chaque participant. D'autre part, l'esthétique partagée et hybride – le script –, devient la force rationnelle dans la constitution de l'événement et le déroulement de l'expérience participative. Le script devient une nouvelle réalité que le collectif va suivre pour constituer l'événement culturel. Il est « une réalité construite qui est relative pour les acteurs et leur contexte immédiat » (Gioia, 1986, p. 51). Dès lors, l'imaginaire et le script peuvent être tous deux conçus « comme des traces au même titre que d'autres actants qui vont constituer l'organisation lorsqu'elles marquent son existence de façon itérative » (Jojczyk, Lambotte, Mnasri & Wathelet, 2016, p. 2).

Conclusion

Prenant sa source dans un idéal démocratique et dans la relation active entre l'œuvre à créer, l'artiste et le public, le projet

artistique et participatif possède un « ADN » particulier dans lequel l'hybridité est ancrée *de facto*. Les voix des participants cohabitent au sein d'une même expérience créative et participative. L'objectif de ce type d'expérience étant de relier l'individuel au collectif, de créer des solidarités, du consensus et une vision partagée, la production artistique en devient forcément hybride. Nous avons la volonté dans cette étude, de nous plonger de l'intérieur dans une expérience artistique et participative et de comprendre les moments de tension, de stabilisation et les jeux d'interaction dans la création. Cette perspective, souvent oubliée des recherches en politiques culturelles et sur les Capitales européennes de la Culture, nous amène à explorer de l'intérieur la façon dont la participation s'opère au-delà du discours. Cette réflexion vient également enrichir les études actuelles sur la « participation » en communication organisationnelle en apportant spécifiquement cette mise en lumière, à la fois théorique et méthodologique, sur la façon dont l'expérience artistique se vit par les participants.

Cet éclaircissement nous amène à étudier des moments d'interactions précis et locaux autour de la création d'une œuvre durant le processus de constitution de l'événement culturel. Nous avons montré comment la force créative d'imaginaires forme une esthétique hybride – un script –, s'inscrivant dans l'élaboration d'un projet plus global. Cette étude et nos données mettent dès lors plus en avant la naissance du script, que sa performativité en tant que telle. Le processus de création et la performativité du script seront traités par la suite de façon longitudinale en s'éloignant d'une situation, ici, volontairement « micro ».

Références

- Ardenne, P. (2009). *Un art contextuel : Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Paris : Flammarion.
- Ashcraft, K. L., Kuhn, T. R. & Cooren, F. (2009). Constitutional Amendments: "Materializing" Organizational Communication. *Academy of Management Annals* 3(1), 1-64. Disponible à : <https://doi.org/10.1080/19416520903047186>
- Auclair, É. (2011). Revenir vers les habitants, revenir sur les territoires. L'articulation entre culture et développement durable dans les projets de développement local. *Développement durable et territoires. Économie, géographie, politique, droit, sociologie* 2(2). Disponible à : <https://doi.org/10.4000/developpementdurable.8946>

- Barbier, J.-M. (1993). Élaboration de projets d'action et planification. *Recherche & formation* 14(1), 135-139.
- Becquet, V. & Goyette, M. (2014). L'engagement des jeunes en difficulté. *Sociétés et jeunesses en difficulté. Revue pluridisciplinaire de recherche* 14. Disponible à : <http://journals.openedition.org/sejed/7828>
- Blondiaux, L. (2008). *Le Nouvel Esprit de la démocratie. Actualité de la démocratie participative*. Paris : Seuil.
- Borzeix, A., Charles, J. & Zimmermann, B. (2015). Réinventer le travail par la participation. Actualité nouvelle d'un vieux débat. Introduction. *Sociologie du travail* 57(1), 1-19. Disponible à : <https://doi.org/10.4000/sdt.1770>
- Bourriaud, N. (1998). *Esthétique relationnelle*. Dijon : Les Presses du réel.
- Boutinet, J.-P. (2012). *Anthropologie du projet* (2^e éd.). Paris : Presses universitaires de France.
- Brechet, J.-P. & Schieb-Bienfait, N. (2006). Projets et pouvoirs dans les régulations concurrentielles. *Revue d'économie industrielle* 113, 9-29. Disponible à : <https://doi.org/10.4000/rei.233>
- Bresson, M. (2014). La participation : un concept constamment réinventé. Analyse sociologique des enjeux de son usage et de ses variations. *Socio-logos. Revue de l'association française de sociologie* 9. Disponible à : <http://journals.openedition.org/socio-logos/2817>
- Carmes, M. (2008). L'organisation peut-elle s'inventer par les scripts ? Performances et actualisations dans les agencements intranet (p. 266-274). Présenté à L'organisation peut-elle s'inventer par les scripts ?, Nice. Disponible à : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00411233/document>
- Carrel, M. (2006). Faire participer les habitants ? La politique de la ville à l'épreuve du public. *Annuaire des collectivités locales* 26(1), 649-656. Disponible à : <https://doi.org/10.3406/coloc.2006.1803>
- Caune, J. (2017). *La médiation culturelle : Expérience esthétique et construction du vivre-ensemble*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble.
- Cefaï, D., Carrel, M., Talpin, J., Eliasoph, N. & Lichterman, P. (2012). Ethnographies de la participation. *Participations* 4(3), 7. Disponible à : <https://doi.org/10.3917/parti.004.0005>
- Chelzen, H. & Jégou, A. (2015). À la recherche de l'habitant dans les dispositifs participatifs de projets urbains durables en région parisienne : les éclairages de l'observation participante. *Développement durable et territoires. Économie, géographie, politique, droit, sociologie* 6(2). Disponible à : <https://doi.org/10.4000/developpementdurable.10896>
- Cooren, F. (2004). The Communicative Achievement of Collective Minding Analysis of Board Meeting Excerpts. *Management Communication Quarterly* 17(4), 517-551. Disponible à : <https://doi.org/10.1177/0893318903262242>
- Cooren, F. (2006). Arguments for the In-Depth Study of Organizational Interactions A Rejoinder to McPhee, Myers, and Trethewey. *Management Communication Quarterly* 19(3), 327-340. Disponible à : <https://doi.org/10.1177/0893318905280325>
- Cooren, F. (2015). *In medias res: communication, existence, and materiality. Communication Research and Practice*, 307-321.
- Cooren, F., Bencherki, N., Chaput, M. & Vásquez, C. (2015). The communicative constitution of strategy-making: Exploring fleeting moments of strategy. *Strategy*

- as practice* (Cambridge handbook strategy practice 2nd edition | Strategic management). Golsorkhi, Rouleau, Seidl, Vaara. Disponible à : <https://www.cambridge.org/gb/academic/subjects/management/strategic-management/cambridge-handbook-strategy-practice-2nd-edition>
- Daujam, M. (2002). Le projet ou l'histoire d'une méprise. *Empan* 45(1), 15-18. Disponible à : <https://doi.org/10.3917/empa.045.0015>
- Flichy, P. (2001). La place de l'imaginaire dans l'action technique. *Réseaux* 109(5), 52-73. Disponible à : <https://doi.org/10.3917/res.109.0052>
- Gellereau, M. (2003). Nous et les autres : les représentations des identités culturelles au service de nouveaux territoires ? *Études de communication. langages, information, médiations* 26. Disponible à : <http://journals.openedition.org/proxy.bib.ucl.ac.be:8888/edc/99>
- Gioia, D. A. (1986). Symbols, scripts, and sensemaking: Creating meaning in the organizational experience. Dans H. P. Sims, Jr. & D. A. Gioia (eds). *The Thinking Organization* (p. 49-74). San Francisco: Jossey-Bass.
- Huchet, S. (2014). Action/Participation. L'art brésilien comme esthétique sociale. *Appareil* 14. Disponible à : <https://doi.org/10.4000/appareil.2109>
- Jaillet-Roman, M.-C. (2002). De la généralisation de l'injonction au projet. *Empan* 45(1), 19-24. Disponible à : <https://doi.org/10.3917/empa.045.0019>
- Jojczyk, J., Lambotte, F., Mnasri, S. & Wathelet, E. (2016). Les articulations des textes et des conversations dans l'approche de la communication constitutive des organisations. *Revue française des sciences de l'information et de la communication*. Disponible à : <https://dial.uclouvain.be/pr/boreal/object/boreal:183640>
- Lallier, C. (2011). L'observation filmante. *L'Homme* 198-199(2), 105-130.
- Langeard, C. (2015). Les projets artistiques et culturels de territoire. Sens et enjeux d'un nouvel instrument d'action publique. *Informations sociales* 190, 64-72.
- Lefebvre, A. (2017). L'expérience toulousaine de démarche consultative : un récit performatif ? *L'Observatoire* 40, 20-24.
- Legrand, T. (2016). « Ayez l'esprit critique ! ». Sur le principe des débats en ligne autour de l'art contemporain. *RESET. Recherches en sciences sociales sur Internet* 5. Disponible à : <https://doi.org/10.4000/reset.707>
- Legros, P. (2006). *Sociologie de l'imaginaire*. Paris : Armand Colin.
- Lejeune, F. & Couchot, E. (2015). *Corps à corps œuvre-public : l'expérience des installations interactives*. Paris : L'Harmattan.
- L'Her, G., Servières, M. & Siret, D. (2017). Participer et transformer les territoires. Interactions entre habitants, techniques et milieux à partir de la notion de « citoyen-captateur ». *Netcom. Réseaux, communication et territoires* 31-1/2, 153-174. Disponible à : <https://doi.org/10.4000/netcom.2668>
- Liefooghe, C. (2010). Lille 2004, capitale européenne de la culture ou la quête d'un nouveau modèle de développement. *Méditerranée. Revue géographique des pays méditerranéens / Journal of Mediterranean geography* 114, 35-45.
- Linard, M. (2002). Conception de dispositifs et changement de paradigme en formation. *Éducation permanente* 152, 143-155.
- Maurel, D. (2010). Sense-making : un modèle de construction de la réalité et d'appréhension de l'information par les individus et les groupes. *Études de communication. langages, information, médiations* 35, 31-46. Disponible à : <https://doi.org/10.4000/edc.2306>

- Mayere, A. & Roux, A. (2009). Écritures individuelles et collectives. Déclarer, ne pas déclarer, savoir dire et savoir jouer avec le dispositif. *Études de communication. langages, information, médiations* 33, 57-78. Disponible à : <https://doi.org/10.4000/edc.1162>
- McDonald, S. (2005). Studying actions in context: a qualitative shadowing method for organizational research. *Qualitative Research* 5(4), 455-473. Disponible à : <https://doi.org/10.1177/1468794105056923>
- Miglioretti, P. (2016). La démocratie participative dans les politiques culturelles métropolitaines : quel changement dans la conduite des politiques publiques ? *Métropoles* 19. Disponible à : <http://journals.openedition.org.proxy.bib.ucl.ac.be:8888/metropoles/5346>
- Milliot, V. (2013). Art participatif et spectacles urbains : une analyse des transformations des politiques de l'art à Lyon. *Revue électronique des sciences humaines et sociales*. Disponible à : <http://www.espacetemps.net/articles/art-participatif-et-spectacles-urbains-lyon/>
- Montero, S. (2013). *Participation citoyenne et développement culturel : référentiels d'action à Bordeaux et à Québec. Géographie*. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III. Disponible à : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00876115/document>
- Moolhuijsen, N. (2015). Questioning Participation and Display Practices in Fine Arts Museums. *ICOFOM Study Series* 43a, 191-202. Disponible à : <https://doi.org/10.4000/iss.630>
- Paturet, J.-B. (2002a). Le projet comme « fiction commune ». *Empan* 45(1), 63-68.
- Paturet, J.-B. (2002b). Le projet comme « fiction commune ». *Empan* 45(1), 63-68. Disponible à : <https://doi.org/10.3917/empa.045.0063>
- Peeters, H. & Charlier, P. (1999). Introduction. Contributions à une théorie du dispositif. *Hermès, CNRS Éditions, Paris*, (25), 15. Disponible à : <https://doi.org/10.4267/2042/14969>
- Pocquet, G. (2001). Démocratie de proximité et participation des habitants à la politique de la ville : de la promiscuité des cages d'escalier à la reconnaissance du citoyen-usager, (Cahier de recherche n°156). Disponible à : <http://www.credoc.fr/pdf/Rech/C156.pdf>
- Rancière, J. (2009). *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique.
- Schepens, F. (2015). Participer pour rendre le travail possible. Les « staffs » en unités de soins palliatifs. *Sociologie du travail* 57(1), 39-60. Disponible à : <https://doi.org/10.4000/sdt.1796>
- Taylor, J. R., Cooren, F., Giroux, N. & Robichaud, D. (1996). The Communicational Basis of Organization: Between the Conversation and the Text. *Communication Theory* 6(1), 1-39. Disponible à : <https://doi.org/10.1111/j.1468-2885.1996.tb00118.x>
- Taylor, J. R. & Robichaud, D. (2004). Finding the Organization in the Communication: Discourse as Action and Sensemaking. *Organization* 11(3), 395-413. Disponible à : <https://doi.org/10.1177/1350508404041999>
- Taylor, J. R. & Van Every, E. J. (1999). *The Emergent Organization: Communication As Its Site and Surface*. Mahwah, N.J.: Routledge.
- Tozzi, P., Ndiaye, A. & Carimentrand, A. (2015). La participation habitante dans les écoquartiers, un enjeu de (re)politisation ? *Développement durable et territoires*.

- Économie, géographie, politique, droit, sociologie* 6(2). Disponible à : <https://doi.org/10.4000/developpementdurable.10913>
- Vásquez, C. (2012). *Être ou ne pas être... sous le script ? : Enjeux identitaires de l'organisation par projet*. Dans B. Cordelier & G. Grammacia (eds.). *Identité, responsabilité et autorité dans les organisations par projet* (p. 19-34). Montréal, QC : Presses de l'Université du Québec.
- Vásquez, C. (2013). Devenir l'ombre de soi-même et de l'autre. *Revue internationale de psychosociologie et de gestion des comportements organisationnels, HS(Supplément)*, 69-89. Disponible à : <https://doi.org/10.3917/rips.hs01.0067>
- Vásquez, C., Schoeneborn, D. & Sergi, V. (2015). Summoning the spirits: Organizational texts and the (dis)ordering properties of communication. *Human Relations*. Disponible à : <https://doi.org/10.1177/0018726715589422>
- Weick, K. E. (1979). *The Social Psychology of Organizing*. New York: McGraw-Hill.
- Weick, K. E. (1995). *Sensemaking in organizations*. Thousand Oaks: Sage Publications.
- Wright, S. (2001). Le dés-cœurement de l'art. *Mouvements* 17(4), 9-13. Disponible à : <https://doi.org/10.3917/mouv.017.0009>.



Publié sous la licence Creative Commons

«Attribution – Pas d’Utilisation Commerciale – Pas de Modification 4.0 International»
(CC BY-NC-ND)