



HAL
open science

De la production d'une organisation alternative via l'espace : le cas des lieux intermédiaires dans le secteur du théâtre

Julia Parigot

► **To cite this version:**

Julia Parigot. De la production d'une organisation alternative via l'espace : le cas des lieux intermédiaires dans le secteur du théâtre. Gestion et management. Université Paris sciences et lettres, 2016. Français. NNT : 2016PSLED029 . tel-01581115

HAL Id: tel-01581115

<https://theses.hal.science/tel-01581115>

Submitted on 4 Sep 2017

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 DE DOCTORAT

de l'Université de recherche Paris Sciences et Lettres
PSL Research University

Préparée à l'Université Paris-Dauphine

De la production d'une organisation alternative via l'espace
Le cas des lieux intermédiaires dans le secteur du théâtre

École Doctorale de Dauphine — ED 543

Spécialité **Sciences de gestion**

COMPOSITION DU JURY :

Mme Isabelle HUAULT
Paris Dauphine-PSL Research University
Directrice de thèse

Mme Géraldine SCHMIDT
IAE de Paris
Rapporteuse

Mr Laurent TASKIN
Université catholique de Louvain
Rapporteur

Mr Olivier GERMAIN
Université du Québec à Montréal
Membre du jury

Mme Véronique PERRET
Paris Dauphine-PSL Research University
Présidente du jury

Soutenu le 25.11.2016
par Julia PARIGOT

Dirigée par **Isabelle HUAULT**

*L'Université n'entend donner aucune approbation ni improbation
aux opinions émises dans les thèses : ces opinions doivent être
considérées comme propres à leurs auteurs*

A Guy.

REMERCIEMENTS

La thèse est un long chemin sur lequel on se sent parfois seule. Pourtant il est clair que je ne serai pas arrivée au bout de l'aventure sans les conseils et le soutien de mon entourage aussi bien professionnel que personnel.

Rien n'aurait évidemment été possible sans la présence dans ma directrice de thèse la professeure Isabelle Huault. Tel un maître-nageur, la perche n'était jamais loin pour m'empêcher de me noyer dans les méandres de la recherche. Juste assez pour avoir la satisfaction d'avoir l'impression d'avoir trouvé le chemin seule ou presque.

Le rôle de la professeure Véronique Perret a été déterminant dans mon parcours. En plus d'être suffragante et d'avoir été présente lors de ma pré-soutenance, elle a suivi et accompagné avec bienveillance l'évolution de mes travaux durant les séminaires MOST au cours de ces quatre années de thèse.

Un grand merci au professeur Laurent Taskin d'être venu de Belgique pour évaluer mes travaux au titre de rapporteur. Merci également pour vos conseils avisés lors de la pré-soutenance.

Mes remerciements vont ensuite aux professeurs Géraldine Schmidt et Olivier Germain, présents en ce jour de soutenance, pour leurs contributions à ce travail en leur qualité de rapporteure et de suffragant.

Une thèse ne se construit pas uniquement entre les murs de l'université, c'est aussi une période où il est possible d'aller au-devant du monde académique. A ce titre, j'ai une pensée pour les professeurs Isabelle Martinez et Xavier Lecocq qui m'ont donné l'opportunité de participer au CEFAG. Ces deux semaines à La Baule et à Florence ont été très enrichissantes. Je n'oublie pas mes camarades de promotion, les petits lapins blancs, ceux qui ont déjà soutenu et ceux pour qui cela ne saurait tarder. Le CEFAG a été le point de départ d'un séjour au Danemark où le professeur Timon Beyes m'a accueilli durant deux mois à la Copenhagen Business School. Cette période fut l'occasion de nombreuses découvertes et d'échanges très riches. Mes remerciements vont également à l'AFMI qui m'a soutenu financièrement dans ce projet.

Comme je le disais en préambule, la thèse n'est pas une aventure totalement solitaire. Le cadre de Dauphine permet d'être entourée au quotidien. Les doctorants de MOST ou d'ERMES, les enseignants du DMS, les anciens qui reviennent traîner dans les couloirs de l'université sont autant de personnes qu'il fait bon croiser pour échanger quelques mots - conseils savants ou potins brûlants. Béatrice Parguel et Guillaume Johnson ont occupé une place particulière en étant toujours prêts à donner un coup de pouce aux doctorants parfois un peu perdus. Je remercie également Juliette de Roquefeuil qui m'a été d'une aide précieuse.

La thèse, c'est aussi des personnes que l'on côtoie tous les jours et qui se mettent à faire partie de notre quotidien sans qu'on s'en rende vraiment compte. Audrey, Wafa nous y sommes ! Compagnes de galère (mais pas que) nous arrivons au bout de l'aventure. Jérémy, coauteur et oreille attentive, merci de croire en mes travaux. Je pense aux anciens : Alice, Romain, Vivien, Julien, Max et les autres qui nous ont montré le chemin et surtout la sortie. Je pense à la relève : Margot, Adèle, Mahaut, Amélie et Camille qui ne sont pas loin derrière.

Durant la thèse, le doctorant doit développer son réseau, on pense généralement au réseau officiel tissé au fil des conférences et autres événements officiels, c'est sans compter sur les autres. La BNF s'est révélée en être un puissant convoyeur de relations : comprendre la complexité des règles de fonctionnement (une mallette transparente ? Pour quoi faire ?) nécessite une forte solidarité entre ceux qui la fréquentent. Je pense à Maud et Céline rencontrées durant la dernière ligne droite, sans oublier la fine équipe de l'ESCP : Anissa, Emma, Nora et Arthur toujours prêts pour un moment de détente et de bonne humeur.

Malgré cet univers très prenant qu'est le monde académique, je peux compter sur ma famille et mes amis qui suivent de près (ou de loin) mes pérégrinations. Aux Cessonnois, compagnons de toujours, aux Rouennais, amis de longue date maintenant, et aux Parigots : merci d'être là. Je remercie tout particulièrement ceux qui ont eu la lourde tâche de relire ma prose que ce soit dans la cadre de la thèse ou pour mes différentes communications. Mention spéciale à Aude qui a fait preuve d'une réactivité et d'un enthousiasme sans faille.

Je voudrais terminer ces quelques mots en exprimant ma gratitude à toutes les personnes qui m'ont ouvert les portes de leur théâtre et m'ont confié leur histoire. Sans leur confiance, je n'aurais rien eu à vous raconter.

INTRODUCTION GENERALE	9
PARTIE 1 : REVUE DE LA LITTERATURE	19
Chapitre 1 : L'espace organisationnel comme un espace politique	21
A. Le pouvoir organisationnel par l'espace : une ressource pour acquérir une position dominante	23
B. La dimension intra organisationnelle du pouvoir spatial	30
C. Le pouvoir de l'organisation sur son espace environnant	36
Chapitre 2 : De l'usage de l'espace dans la production d'organisations alternatives	47
A. L'espace est une construction sociale habilitante	48
B. Les stratégies pour affaiblir l'espace dominant	54
C. Les stratégies de création d'espaces alternatifs	63
D. Proposition d'une problématique de recherche	77
PARTIE 2 : CONTEXTE EMPIRIQUE ET METHODOLOGIE	81
Chapitre 3 : Contexte de la recherche : L'émergence des lieux intermédiaires face au secteur du théâtre subventionné	83
A. Le théâtre public : une longue histoire	85
B. Critiques du fonctionnement des théâtres publics	97
C. L'utopie des lieux intermédiaires : développer des organisations alternatives en réponse à ces critiques	107
Chapitre 4 : Démarche de recherche et méthodologie	127
A. Démarche méthodologique générale	128
B. Recueil et analyse des données	132
PARTIE 3 : RESULTATS	149
Chapitre 5 : Produire un lieu hétérotopique pour faire vivre l'utopie : la création d'une organisation alternative	151
A. Trouver et aménager des bâtiments industriels vacants : l'espace matériel	152
B. Donner vie au bâtiment en y développant des activités: l'espace en pratique	154
C. Donner du sens au lieu : l'espace symbolique	164

Chapitre 6 : De l'hétérotopie à la dystopie : difficultés rencontrées lors de la production d'un lieu	173
A. Des lieux difficiles à préserver dans le temps	174
B. Une confusion entre l'activité liée au lieu et celle liée à la compagnie qui peut les mettre en péril	183
C. Une lutte de pouvoir pour le contrôle des lieux	189
Chapitre 7 : Consolider l'organisation alternative à l'aide d'autres espèces d'espaces	207
A. Connecter le lieu a un territoire pour le pérenniser	208
B. Produire un réseau à l'échelle régionale pour relier les lieux intermédiaires et les pérenniser	213
C. Les risques associés à la production d'un réseau régional pour les lieux intermédiaires	220
D. Rejoindre et produire des réseaux à l'échelle nationale pour renforcer les lieux	233
E. Epilogue : prise de distance vis-à-vis des stratégies spatiales	245
PARTIE 4 : DISCUSSION DES RESULTATS ET CONCLUSION GENERALE	249
Chapitre 8 : Discussion des résultats	251
A. Produire un lieu alternatif	253
B. Un lieu qui rend l'organisation alternative vulnérable	259
C. Créer de la mobilité en confrontant le lieu à d'autres espaces	264
CONCLUSION GENERALE	273
A. Contributions de la recherche	275
B. Des limites et des perspectives de recherche	279
BIBLIOGRAPHIE	283
LISTE DES TABLEAUX ET FIGURES	293
ANNEXES	295
TABLE DES MATIERES	305

INTRODUCTION GENERALE

Le dimanche 24 avril 2016, des intermittents du spectacle ainsi que des étudiants investissent le théâtre de l'Odéon à Paris. Ils protestent contre la Loi Travail alors en cours de rédaction. Dans le cadre de cette loi, une réforme du statut de l'Assurance-chômage des intermittents doit être menée. Le premier cadrage financier préconise une réduction de 185 millions d'euros du budget consacré au régime des intermittents. Il est signé par le patronat et plusieurs syndicats (la CFDT, la CFTC et la Confédération française de l'encadrement - Confédération générale des cadres) le 24 avril. Cependant, deux syndicats (la CGT-Spectacle et la Coordination des intermittents et précaires) le rejettent et appellent à la mobilisation. C'est en investissant un théâtre, l'Odéon, que des intermittents et étudiants répondent à cet appel. L'occupation de l'espace est vue comme un signe d'opposition à un pouvoir.

Cette occupation rend visible l'action, attire l'attention des journalistes et perturbe le déroulement normal de la vie culturelle parisienne. Au cours de la semaine, une dizaine de théâtres dans toute la France est également bloquée, ce qui amplifie la visibilité de la mobilisation et perturbe l'ensemble du secteur culturel. En investissant l'espace, les acteurs cherchent à instaurer un rapport de force « *pour peser sur les négociations* »¹. Dès le lundi, les CRS interviennent : alors que les occupants souhaitent organiser une assemblée générale à l'Odéon, le gouvernement tente d'en interdire l'accès. Cette position des pouvoirs publics est critiquée en ces termes :

*« Les critiques visent le ministère : “le ministère de la Culture ne peut pas dire qu'il soutient les intermittents et envoyer les CRS, interdisant l'accès au Théâtre de l'Odéon pour notre AG”, a déclaré depuis la terrasse du théâtre, un représentant des intermittents muni d'un mégaphone. “Ouvrez l'Odéon ! Il est à qui l'Odéon ? Il est à nous” crient en chœur les manifestants qui remplissaient la place. »*²

¹ Le théâtre de l'Odéon à Paris occupé par les intermittents du spectacle, *Le Monde*, 24 avril 2016.

² cf. note précédente

Ces propos sont intéressants en ce qu'ils opposent le discours politique (le ministère dit soutenir les intermittents) et l'acte spatial (l'Etat interdit aux manifestants d'accéder au lieu dans lequel ils souhaitent organiser une assemblée générale). Occuper l'espace devient alors un moyen de tenir une position, comme si la résistance spatiale permettait de garder ouverte la négociation politique. La question se pose de savoir qui possède l'espace culturel : c'est le contrôle de l'Etat sur la culture qui est remis en cause.

Le mardi, l'Odéon décide d'annuler la représentation qui devait avoir lieu le soir même. Dans la nuit du mercredi au jeudi, les syndicats signent un nouvel accord. Le jeudi, les forces de police évacuent les occupants.

L'importance que les intermittents accordent à l'occupation d'un théâtre en tant que manifestation de leur contestation vis-à-vis du pouvoir politique est marquante. Ils le disent eux-mêmes : cette stratégie donne plus de poids à leurs revendications. Les CRS, qui en interdisent l'entrée aux intermittents, sont perçus comme le symbole de l'opposition de l'Etat. Les protagonistes perçoivent l'espace comme un enjeu de pouvoir. Ceux qui contestent son exercice cherchent alors à subvertir l'espace en signe de résistance. Cette opposition s'inscrit cependant dans un mouvement plus large. En effet, certains acteurs du monde de la culture ne critiquent pas uniquement les modalités de financement de l'Etat mais remettent en cause tout le fonctionnement du secteur culturel public. Ils souhaiteraient qu'il soit réformé en profondeur. Le choix du théâtre de l'Odéon n'est pas anodin. Il s'agit d'un espace perçu comme symbolisant la forme dominante de production culturelle. Outre le rejet d'une réforme politique, certains des acteurs présents cherchent alors à proposer des alternatives au fonctionnement actuel du secteur. Ces thèmes et enjeux sont au cœur de cette thèse. Elle s'intéresse au rôle de l'espace dans la production d'organisations alternatives, c'est-à-dire des organisations qui cherchent à développer une forme alternative de production culturelle.

L'espace se définit communément comme une étendue, une surface ou un volume destiné à un usage particulier. Le géographe Michel Lussault (2007) expose qu'il n'y a qu'une seule réalité sociale en un même point. Cela signifie que les activités humaines se déroulent au sein d'un espace localisé spécifique. L'espace introduit donc une forme de localisation. Il introduit aussi les distances. La maîtrise de ces distances permet aux acteurs d'influencer les relations sociales. Contre l'idée que l'espace serait un support neutre des actions sociales, Lussault (2007) montre au contraire qu'il constitue une production sociale. Il existe alors une relation

réursive entre les pratiques et l'espace : façonné par les pratiques sociales, il les façonne en retour (Lefebvre, 1974/2000). S'il peut être manipulé par les acteurs les plus influents, il s'impose fortement aux autres. L'espace constitue donc un enjeu de pouvoir. L'espace est influencé par, et influence en retour, les relations de pouvoir. Il revêt donc un caractère manipulable et les organisations peuvent le considérer comme une source de pouvoir. Il impose toutefois certaines contraintes à l'action organisationnelle.

La théorie des organisations a montré l'importance de l'espace comme enjeu organisationnel (Fleming & Spicer, 2004 ; Kornberger & Clegg, 2004 ; Taylor & Spicer, 2007 ; Beyes & Steyaert, 2011 ; Haug, 2013 ; De Vaujany & Vaast, 2014). Taylor et Spicer (2007), par exemple, ont montré comment l'espace, non seulement symbolise les relations de pouvoir, mais contribue à les créer. Les acteurs dominants l'utilisent donc pour contrôler les acteurs dominés. Dans le cas de relations hiérarchiques, cela signifie que le management utilise la configuration de l'espace de travail pour contraindre le comportement des employés. Ces mêmes auteurs signalent aussi que les acteurs qui contestent un pouvoir s'appuient sur ce même espace pour cela. Deux principales stratégies spatiales ont été identifiées. Certains cherchent à détourner ou à détériorer l'espace dominant (Wasserman & Frenkel, 2011) alors que d'autres créent des contre-espaces qui les protègent du pouvoir en place (Dale & Burrell, 2008). L'espace peut donc aussi bien être utilisé comme un outil de domination que comme levier de résistance.

Tenter de créer un espace pour faire émerger une alternative revient à la mettre en pratique et à l'expérimenter. Les cas des mouvements dits des Indignés en Espagne, d'Occupy Wall Street aux Etats-Unis, ou plus récemment de Nuit Debout à Paris incarnent bien cet aspect. Haug (2013), dans le cas d'Occupy Wall Street, montre l'importance des espaces de rencontre pour les mouvements alternatifs. Alors qu'un mouvement social peut revêtir une forme dispersée et nébuleuse, l'espace permet de synchroniser et de coordonner les activités du mouvement. C'est donc l'espace qui permet la mobilisation et sa pérennisation. C'est aussi l'avis de Hammond (2013) selon qui la production d'un espace ou d'un contre-espace est nécessaire pour faire émerger une présence face au pouvoir. Produire un contre-espace au sein même de l'espace dominant, en l'occurrence le quartier de Wall Street à New York, permet à ce mouvement contestataire de réunir des acteurs auparavant dispersés (n'interagissant que par Internet), et ainsi de le rendre plus visible. Au sein de ce contre-espace, les participants peuvent alors expérimenter les principes mis en avant par le mouvement (en l'occurrence,

ceux de la démocratie directe et de la société égalitaire) : c'est l'occasion d'éprouver la viabilité des revendications. Occuper l'espace public est, pour des acteurs marginaux, une manière d'expérimenter des systèmes alternatifs à ceux imposés par l'espace dominant.

L'espace est non seulement le support de l'action mais aussi parfois la raison même de l'action. Comme le souligne Hammond (2013 : p501) : « *Tous les mouvements sociaux sont organisés spatialement mais certains mouvements se constituent spécifiquement à propos de l'espace* ». Lorsque ce cas de figure se présente, Hammond incite à poser les questions suivantes : « *qui possède certains espaces spécifiques, qui sont les personnes habilitées (entitled) à s'y rendre, à les contrôler, à y pratiquer des activités spécifiques ?* » Ses propos mettent en lumière le rôle primordial de l'espace dans la construction d'un mouvement qui se veut une alternative à un ordre dominant. La littérature a donc montré comment un mouvement social se positionne au sein de l'espace dominant pour proposer un contre-espace. Elle s'est cependant peu intéressée au processus et aux modalités par lesquelles le contre-espace est produit, afin de construire des organisations alternatives à l'ordre dominant.

Dans le cadre de cette recherche, nous considérons comme alternative une organisation qui rejette les pratiques, valeurs, normes et critères de distinction établis au sein de l'espace dominant (voir aussi Parker et al., 2014) et qui cherche à en expérimenter d'autres. Ce déplacement du mouvement alternatif à l'organisation alternative est intéressant, en ce qu'il ouvre la question de la pérennité de l'alternative. En effet, s'il est possible d'occuper un espace, il est aussi possible d'en être délogé. C'est ce que suggère l'expérience Occupy Wall Street, dont les membres sont finalement expulsés. Les occupants du théâtre de l'Odéon sont également délogés. Le contre-espace disparaît, et avec lui, le mouvement alternatif. Associer un mouvement social à une organisation peut être alors un moyen de rendre la mobilisation plus pérenne (McCarthy & Zald, 1977). La difficulté à pérenniser une organisation alternative par des stratégies spatiales est au cœur de cette thèse, ce qui nous amène à poser la question de recherche suivante :

Comment l'espace est-il utilisé pour produire et pérenniser une organisation alternative ?

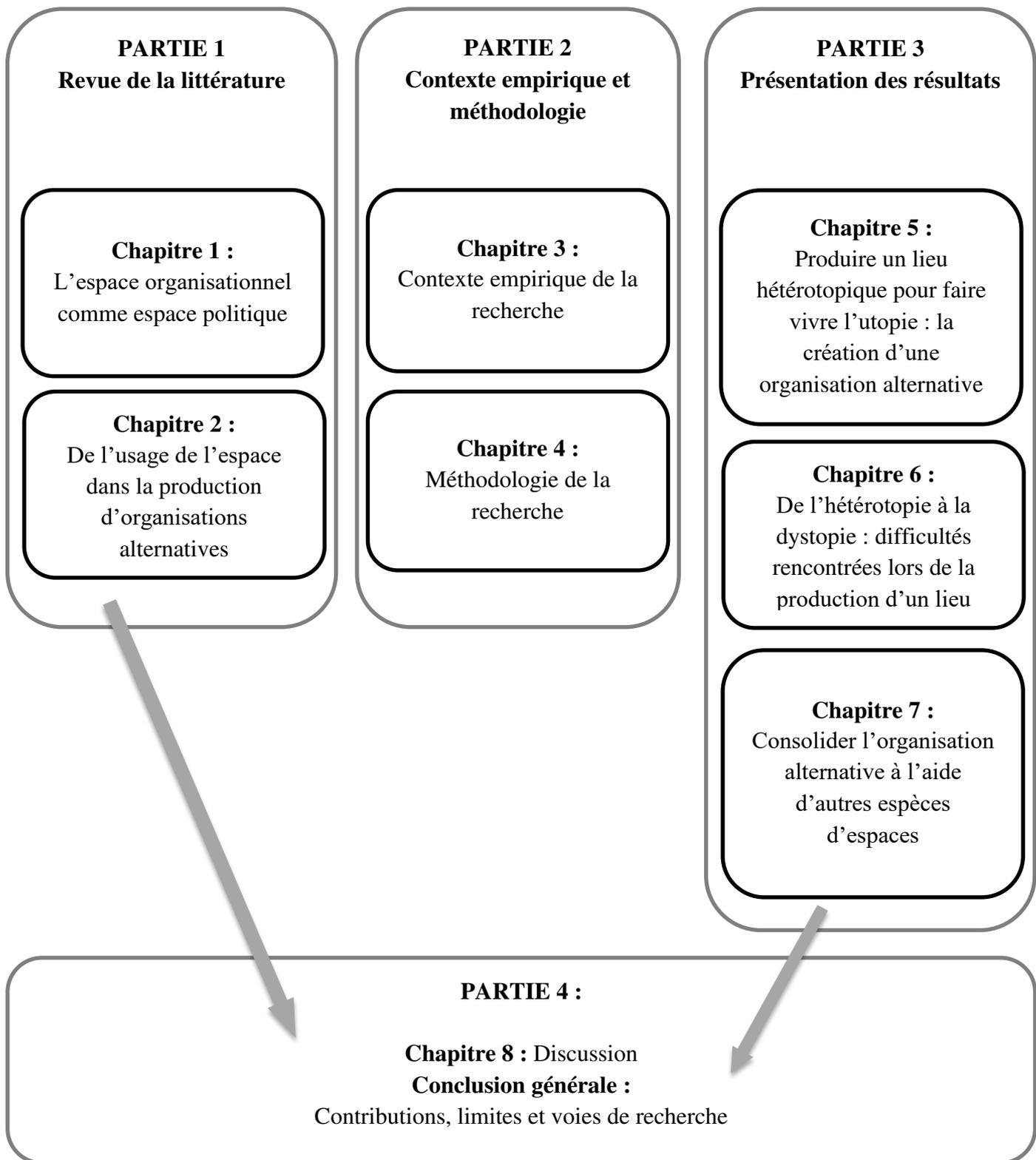
Cette question globale se décline en trois sous-questions. La première concerne les utilisations possibles de l'espace : quelles sont les stratégies spatiales utilisées par les organisations alternatives ? La réponse à cette question permettra d'identifier les différentes formes d'espace que les organisations alternatives produisent. La deuxième question concerne l'espace dominant lui-même : comment l'espace dominant réagit-il aux stratégies spatiales d'organisations alternatives ? Il s'agira notamment d'identifier les limites spécifiques des différentes stratégies spatiales suivies par les organisations alternatives. Enfin, la dernière sous-question concerne l'évolution des stratégies spatiales dans le temps : comment l'espace est-il utilisé pour pérenniser l'organisation alternative ? Il s'agira notamment de souligner les tensions possibles entre la volonté, pour l'organisation alternative, de rester indépendante de l'espace dominant (Kellogg, 2009), et donc de garder une position extérieure et circonscrite, ou alors d'entrer dans l'espace dominant, voire de chercher à le reconfigurer.

Pour répondre à ces questions, nous nous penchons sur un type de théâtre, les *lieux intermédiaires*, dans le secteur du théâtre subventionné français. Ces lieux sont à la marge du secteur dans la mesure où ils n'en font pas pleinement partie. En effet, ils ne sont pas l'émanation des pouvoirs publics mais le fruit d'initiatives privées : ils ne bénéficient donc pas des mêmes ressources que les théâtres publics. Cependant, ces théâtres disent agir pour l'intérêt public et affirment que cela les distingue de la plupart des théâtres privés. Ne voulant être assimilés ni au secteur privé ni au secteur public ils se réclament alors du tiers secteur, en tant que troisième voie possible. Cependant, comme ils entendent poursuivre le même objectif que le secteur public, ils estiment que le théâtre public subventionné devrait leur accorder plus de reconnaissance et plus de moyens. Les lieux intermédiaires se présentent comme étant une alternative aux théâtres publics subventionnés dominants dont l'Odéon est un exemple.

Les lieux intermédiaires constituent un terrain de recherche intéressant, car comme toute activité théâtrale, ils placent l'espace au cœur de leur projet. En effet, l'activité dramatique est intrinsèquement spatiale : la mise en scène d'une pièce est la mise en espace d'un texte. Les lieux intermédiaires déploient aussi une argumentation portant spécifiquement sur l'espace (quel est l'espace pertinent de création culturelle ? dans quel type d'espace la production culturelle peut-elle prospérer et innover ?). L'espace est l'enjeu même du mouvement (Hammond, 2013). Notre objet d'analyse est donc la production d'une organisation alternative et notre niveau d'analyse est l'organisation. Cependant, les stratégies déployées se situent

aussi bien au niveau microscopique qu'au niveau macroscopique et nous nous efforcerons de montrer l'articulation de ces différents niveaux d'action.

Afin de recueillir des données riches et variées, nous avons réalisé des entretiens qualitatifs et nous nous sommes appuyée sur des observations directes. Nous avons également récolté des documents écrits et sonores en provenance des lieux intermédiaires qui témoignent de leur processus de construction. Cela nous a permis de mettre en évidence les différentes stratégies spatiales mises en œuvre, ainsi que les réactions qu'elles ont suscitées de la part de l'espace dominant. Dans le secteur théâtral public en France, les pouvoirs publics sont les détenteurs des principales ressources et peuvent être considérés comme les acteurs les plus influents du secteur. C'est à eux que les lieux intermédiaires s'adressent notamment pour obtenir des subventions. C'est donc sur leurs réactions que nous nous concentrons pour appréhender l'espace dominant.



Pour répondre à la question de recherche que nous venons d'exposer, le plan de la thèse est le suivant. Les chapitres 1 et 2 constituent la **première partie**, laquelle expose la littérature relative aux relations entre espace organisationnel, pouvoir et production d'alternatives. La **deuxième partie** est composée des chapitres 3 et 4 : elle présente le contexte empirique ainsi que la méthodologie de la recherche. La **troisième partie** qui regroupe les chapitres 5, 6 et 7 met en évidence les principaux résultats. Enfin, la **quatrième partie** comprend la discussion et la conclusion de cette recherche.

Le **chapitre 1** s'emploie tout d'abord à définir l'espace organisationnel comme un espace politique. Il ne se limite pas aux murs que posséderait l'organisation mais englobe tout espace influencé par celle-ci. Ce premier chapitre met donc en lumière l'espace comme ressource et comme instrument de pouvoir pour les organisations. A un niveau microscopique, le comportement et l'identité des employés sont influencés par les dimensions matérielles et symboliques de l'espace. Le pouvoir organisationnel s'étend au-delà de ses murs : à un niveau macroscopique, l'organisation peut influencer la configuration de l'espace urbain dans son ensemble. Les propriétés de l'espace sont telles que des luttes de pouvoir apparaissent dans le but de contrôler cette ressource. La production d'un espace contrôlable devient un enjeu majeur pour les organisations.

Le **chapitre 2** s'intéresse plus spécifiquement à l'utilisation de l'espace par des organisations alternatives. L'espace est une production sociale modifiable par l'action humaine. Les organisations alternatives peuvent donc déployer différentes stratégies, afin d'affaiblir un espace contrôlé par des acteurs dominants. Une autre possibilité est de produire un espace alternatif, en marge de l'espace dominant.

Le **chapitre 3** présente le contexte général de l'étude empirique. Il retrace l'historique du secteur du théâtre subventionné en France, pour comprendre comment il est structuré aujourd'hui. Ce contexte permet de situer dans le temps l'émergence des organisations alternatives étudiées – les lieux intermédiaires – et de mieux comprendre leurs revendications et les difficultés qu'elles rencontrent. Ce chapitre montre également que la question de la production d'espaces alternatifs apparaît dès les origines du mouvement : les lieux intermédiaires sont créés par des acteurs qui portent une vision culturelle alternative par rapport à celle proposée par les acteurs dominants. Ils considèrent que cette vision ne peut

prosperer que si elle est déployée dans des espaces alternatifs. Nous présentons ensuite les différentes organisations étudiées.

L'objectif du **chapitre 4** est de présenter la méthodologie utilisée. Le choix d'une étude de cas unique est exposé. Les modalités de recueil et d'analyse des données ont fait l'objet d'un traitement itératif qui est explicité de manière détaillée.

Le **chapitre 5** inaugure la présentation des résultats. Il montre comment les organisations alternatives mettent en espace leurs idéaux. Pour cela, ils investissent des lieux. Nous examinons la création du lieu à travers trois dimensions : matérielle, pratique et symbolique. Les organisations alternatives utilisent le lieu comme forme spatiale pour expérimenter une nouvelle manière de faire du théâtre et la rendre immédiatement visible aux acteurs extérieurs. C'est ainsi qu'elles s'affirment comme différentes des organisations dominantes du secteur.

Le **chapitre 6** énonce les difficultés rencontrées par les acteurs pour maintenir les organisations alternatives à l'aide du lieu seul. En effet, cette stratégie sédentarise les organisations alternatives et les rend vulnérables. De plus, l'entretien des lieux nécessite de nombreuses ressources que les organisations n'ont pas à leur disposition. Pour essayer de pallier ce manque, elles font appel aux pouvoirs publics. Cependant, ce choix provoque une lutte entre les pouvoirs publics et les organisations pour le contrôle de l'espace. Cette lutte met en péril les organisations alternatives.

Le **chapitre 7** montre comment les organisations alternatives tentent de pérenniser le lieu en le connectant à d'autres types d'espace. Pour cela, elles ont recours à différentes stratégies. La première consiste à lier le lieu au territoire dans lequel il est implanté. La deuxième consiste à insérer le lieu dans un autre type d'espace : le réseau. La troisième consiste à agir à différentes échelles géographiques. Ces stratégies permettent d'associer différentes organisations alternatives, et de dépasser ainsi les limites de la sédentarisation. Grâce à ces formes, elles peuvent entrer en dialogue avec les structures de gouvernance de territoires constitués à différentes échelles et ainsi multiplier les possibilités de recherche de ressources. Enfin, un épilogue aborde les limites des stratégies spatiales pour produire des organisations alternatives.

Le **chapitre 8** revient sur les stratégies observées de construction spatiale de l'organisation alternative – le recours au lieu puis au territoire et enfin au réseau et aux échelles – ainsi que sur leurs différentes articulations. Nous mettons en relief la complexité de l'espace construit, constitué de plusieurs formes spatiales à différentes échelles. Nous montrons également comment cette complexité renforce l'organisation alternative, car elle lui permet de multiplier les accès à différentes ressources. Nous revenons également sur la dimension politique de l'espace en décrivant les luttes de pouvoir avec l'espace dominant qui découlent des stratégies spatiales. Nous évoquons le pouvoir différenciant de l'espace, mobilisé pour produire des frontières et limiter ainsi le risque de récupération de l'alternative par l'espace dominant. Nous clôturons cette recherche en exposant ses contributions, ses limites et les voies de recherche qu'elle ouvre.

PARTIE 1 : REVUE DE LA LITTERATURE

Chapitre 1 : L'espace organisationnel comme un espace politique

La recherche en gestion a connu un « tournant spatial » il y a de cela quelques années (voir Dale, 2005 ; Kornberger & Clegg, 2004). Traditionnellement, l'espace était perçu comme étant neutre et n'impactant pas la vie organisationnelle. Les sciences de gestion avaient alors tendance à considérer les organisations de manière désincarnée en se consacrant notamment aux discours organisationnels. Dale et Burrell dans leur ouvrage de 2008 intitulé The space of organisation and the organisation for space, notent que « Materiality is taken for granted and considered as incidental to the real subject of social relations » (Dale & Burrell, 2008 : p205). Cette tendance à l'abstraction n'est pas uniquement visible dans le monde académique, elle est également perceptible parmi les membres des organisations. Ford et Harding (2004) ont mis en lumière le fait que les managers d'une organisation percevaient leur espace de travail de manière abstraite également.

Ce n'est que par la suite que la recherche en théorie des organisations commence à considérer l'espace comme étant une grille de lecture pertinente pour les organisations (Taylor & Spicer, 2007). En effet, au moins deux phénomènes organisationnels ont pointé l'importance de l'espace dans le fonctionnement des organisations. Le premier est le soin apporté au développement et à la construction des nouveaux sièges sociaux. Ce phénomène montre l'importance que l'espace revêt aux yeux des dirigeants d'entreprise. Un bâtiment est supposé incarner les valeurs d'une organisation à travers son architecture. Au-delà de l'aspect symbolique, l'espace organisationnel influence l'efficacité des pratiques de travail (Kornberger & Clegg, 2004) et contribue à la construction de l'identité organisationnelle (Hancock & Spicer, 2011). Ces exemples montrent que l'espace n'est pas neutre : il est une ressource importante pour l'organisation. Le deuxième phénomène est le développement des nouvelles technologies de l'information et de la communication qui a eu de nombreuses conséquences sur la configuration de l'espace organisationnel. Alors que certains ont pu penser que « du fait de la mondialisation, des TIC, etc., les organisations ne devraient plus dépendre d'un lieu particulier » (Dale & Burrell, 2008 : p205), ces technologies n'ont pas

tant dé-spatialisé l'organisation que reconfiguré l'espace organisationnel (Halford, 2005). Cette reconfiguration a eu des impacts importants sur les pratiques organisationnelles. Ces exemples montrent à quel point la question de la maîtrise de l'espace est actuellement au cœur des problématiques organisationnelles.

Dans ce chapitre, nous allons voir que l'espace est une dimension prégnante de l'organisation car elle est une ressource (A) autour de laquelle se développent des enjeux de pouvoir intra organisationnels (B) et qui peut être mobilisée par l'organisation pour influencer son espace environnant (C).

A. Le pouvoir organisationnel par l'espace : une ressource pour acquérir une position dominante

Dans cette partie, nous montrons que l'espace est un élément constitutif des organisations et nous exposons ce qu'est l'espace organisationnel. Ensuite, nous montrons qu'il constitue une ressource, à la fois matérielle et symbolique, pour l'organisation. Nous terminons en introduisant une typologie des sites du pouvoir.

I. L'espace, élément constitutif de l'organisation

Il convient d'abord de se poser la question de la définition de l'espace organisationnel. De prime abord, nous pensons au bâtiment dans lequel sont contenues les activités de l'entreprise. Mais la réalité est en fait plus complexe. L'espace serait plutôt un « *concept ombrelle* » plus vaste qu'un bâtiment comme le déclarent Taylor et Spicer (2007) en reprenant les propos de Hirsch et Levin (1999). L'espace organisationnel est aussi bien compris comme étant l'architecture du bâtiment (Jones & Massa, 2013), son organisation interne (Elsbach, 2004) ou encore de manière plus abstraite comme étant l'aire d'influence d'une organisation au-delà de ses murs (Suire & Vicente, 2008). La configuration de l'espace organisationnel s'est également complexifiée avec l'apparition des nouvelles technologies de l'information et de la communication. Ces technologies ont notamment favorisé le développement du télétravail (Wapshott & Mallett, 2012), brouillant ainsi les frontières entre espace professionnel et espace personnel (Fleming & Spicer, 2004). L'espace organisationnel s'invite ici dans l'espace privé. En outre, ces technologies ont permis de développer des outils tels que les sites internet et les intranets auxquels on se réfère parfois en évoquant les espaces virtuels de l'organisation (Halford, 2005). Ces technologies ont également conduit à repenser la question de la distance. La distance entre les organisations ou encore entre l'organisation et ses clients par exemple est ainsi contractée grâce aux nouvelles technologies ce qui a pour conséquence le rapprochement de ces éléments. Nous voyons ici que cerner les limites de l'espace de l'organisation n'est pas si évident. Il convient de prendre cela en compte lors de son étude et de bien spécifier ce qu'il est entendu par espace organisationnel.

La question de l'espace organisationnel se complexifie encore lorsqu'il s'agit d'entreprises multinationales. L'organisation est répartie entre différents endroits du monde. Cela a pour conséquence la dispersion des fonctions et des ressources de l'entreprise. Cette complexité interroge sur la manière d'appréhender l'espace organisationnel dans cette configuration éclatée. Van Marrewijk et Smits (2014) étudient cette problématique en analysant les mégaprojets. Ces derniers sont des projets à grande échelle et géographiquement dispersés. Ils sont menés par diverses organisations partenaires provenant de la sphère privée et publique. Les auteurs soulignent la difficulté d'appréhender l'espace organisationnel dans ce cas de figure. Ils élaborent le concept de *projectscape* qu'ils définissent ainsi :

« *The environment in which a project is executed and in which project managers and employees of public and private organizations interact. Projectscape includes the environmental dimensions of ambient conditions (climate, soil, noise), spatial lay-out (design, regional offices) as well as symbols and physical artefacts (HQ, meeting rooms, tools, maps)* » (Marrewijk et Smits, 2014 : p282).

Cette définition est basée sur une conception matérielle de l'espace organisationnel qui inclut l'environnement extérieur, le bâtiment et les artefacts qui lui sont associés. Elle prend comme unité de délimitation les actions liées au projet développé. L'espace organisationnel n'est pas seulement le bâtiment qui appartient à l'organisation mais l'espace dans lequel l'organisation développe des actions. C'est donc l'action qui va ici déterminer la délimitation de l'espace organisationnel. En partant de cette perspective, Raulet-Croset (2008) essaie de circonscrire l'espace organisationnel. Pour cela, l'auteure emprunte le concept de situation de gestion à Girin (1990). Ce concept est présenté comme étant la réunion d'individus dans un espace et un temps déterminés dans le but d'accomplir une action commune. Raulet-Croset cherche ainsi à comprendre quel est l'espace d'une situation de gestion. En étudiant deux exemples, la protection d'une nappe phréatique et la gestion d'actes d'incivilité dans un quartier sensible, elle montre que l'espace n'est pas seulement le support de l'action de la situation de gestion mais il peut être l'élément qui la circonscrit et la définit. Dans le cadre de son article, il s'agit d'une part de préserver un espace naturel et d'autre part de retrouver une qualité de vie sur un territoire de la région Ile-de-France. L'auteure explique que la première action mise en œuvre pour trouver une solution à ces situations est de délimiter l'espace sur lequel agir. Elle nomme cet espace « *territoire d'action* ». C'est à partir de ce territoire d'action que les individus impliqués seront ensuite sélectionnés et que l'action collective sera déterminée. Cela montre à

quel point l'espace peut être un élément moteur dans la définition d'une situation de gestion. Il devient parfois même l'enjeu central de ces situations de gestion, surtout lorsqu'elles sont territorialisées, c'est-à-dire attachées à un espace déterminé. Certaines organisations se définissent elles aussi à partir de leur dimension spatiale. C'est particulièrement le cas lorsque leur activité est intrinsèquement spatiale. C'est le cas par exemple du cirque. En effet, Parker (2011) souligne que l'essence même du cirque est le fait qu'il est nomade. Ce rapport à l'espace est constitutif de ce type d'organisation. Pour qu'un cirque puisse fonctionner, bien que nomade, il doit obtenir l'autorisation des villes et villages dans lesquels il souhaite se produire et s'installer pour une durée déterminée. Sans cela, le cirque est dans l'impossibilité d'exercer son activité et disparaît. Cet exemple montre à quel point l'espace peut être une dimension déterminante pour les organisations, en particulier lorsque l'activité de l'organisation est par essence spatiale. Nous allons maintenant examiner en quoi la maîtrise de l'espace est une ressource clé pour les organisations.

II. L'espace, ressource pour l'organisation

Plus qu'une composante de l'organisation, l'espace est une ressource pour cette dernière. La diversité de ce que la recherche entend par espace explique l'hétérogénéité de son utilisation (Taylor & Spicer, 2007). La littérature s'est notamment penchée sur deux formes d'espace : l'acception géographique et l'acception architecturale de l'espace.

a. L'acception géographique de l'espace

Les études portant sur l'acception géographique de l'espace se concentrent plutôt sur la conception euclidienne de l'espace organisationnel – l'espace en tant que distance entre deux points. Certaines études se concentrent sur les relations que l'organisation entretient avec son environnement externe et l'impact que ce dernier peut avoir sur elle (Lauriol et al., 2008). Elles analysent l'impact de la distance entre l'organisation et ses ressources clés, ses concurrents ou ses clients par exemple. L'objectif général de ces recherches est d'analyser en quoi le rapprochement ou l'éloignement des activités organisationnelles influence la performance des organisations.

Des phénomènes tels que la mondialisation des échanges ou le développement des firmes multinationales reconfigurent l'espace organisationnel. Ils aboutissent à une forme d'éclatement des organisations. L'internationalisation de certaines activités (dont la production) des grands groupes, a mené la recherche en science de gestion à s'interroger sur les raisons de cette internationalisation (l'optimisation de la chaîne de valeur en est un exemple), sur les modalités de la mise en œuvre d'une telle opération ou encore sur les opportunités et les contraintes qu'elle constitue et enfin sur les critères de choix des pays ciblés (Colovic & Mayrhofer, 2008).

A l'opposé de ces phénomènes d'éclatement géographique, des dynamiques de regroupements organisationnels sont notables. Les conséquences de la concentration spatiale des activités organisationnelles sur un même territoire ont été étudiées par l'approche dite de la proximité, approche d'inspiration économique. Elle vise à montrer ses effets bénéfiques sur la performance économique des organisations (Zimmermann, 2008). La proximité des organisations favoriserait, entre autres, la production de connaissances (Suire & Vicente, 2008). Les recherches portant sur les dynamiques des clusters et des pôles de compétitivité pour le contexte français s'inscrivent dans cette perspective (Lauriol et al., 2008). Vincente et Suire (2008) expliquent que certains clusters ont réussi à se forger un capital symbolique suffisamment puissant pour attirer les organisations qui souhaitent être associées à un territoire innovant. D'autres types de regroupements organisationnels sont étudiés. Adam-Ledunois et Renault (2008) s'intéressent aux parcs industriels fournisseurs. Les auteurs présentent cette forme organisationnelle comme fondée sur la proximité immédiate des différents fournisseurs d'une entreprise. Les constructeurs automobiles s'engagent de plus en plus fréquemment dans une telle démarche. Ce dispositif est supposé améliorer la qualité des échanges entre le constructeur et ses fournisseurs. Cependant, sa réussite n'est pas automatique et la mise en place de modalités de coordination spécifiques est nécessaire. La seule proximité géographique est insuffisante pour produire les effets souhaités. De manière générale, les interrogations portent sur la capacité réelle de ces regroupements géographiques à générer une meilleure performance pour les organisations participantes. En outre, les modalités de gouvernance de ces regroupements font l'objet de recherches approfondies. Gomez (2009) remarque qu'il est difficile de mettre en place une gouvernance efficiente dans les pôles de compétitivité. En effet d'après l'auteur, si la proximité géographique peut produire des effets positifs pour les organisations, il est difficile de coordonner différentes organisations autonomes qui ne sont pas liées par une relation hiérarchique.

b. L'acception architecturale de l'espace

Après avoir abordé cette perspective géographique de l'espace organisationnel, d'autres études qui envisagent l'espace en tant que distance se sont consacrées à l'individu dans l'organisation, c'est-à-dire à l'acception architecturale de l'espace. L'objectif de ces recherches est de comprendre comment les effets de distances ou de proximité dans l'organisation peuvent produire des comportements et des interactions spécifiques de la part des employés (Taylor & Spicer, 2007). Le développement des open space, qui sont venus remplacer les bureaux fermés traditionnels, a ainsi pour objectif de réduire la distance qui sépare les employés entre eux. Ce décloisonnement a pour objectif de favoriser le partage de l'information et la créativité (Duffy, 1997 ; Meyerson & Ross, 2003). A l'inverse, d'autres études ont montré que ces mêmes open space auraient des effets néfastes sur les performances des individus. Contrairement aux objectifs attendus, les interactions entre employés sont moins fréquentes dans les open space que dans les organisations configurées avec des bureaux fermés (Hatch, 1987).

Cette approche a été vivement critiquée car elle postule que l'espace est un élément donné aux individus qui réagiraient de manière automatique à ce stimulus. Cette approche ne prend pas en compte les différences de perceptions que les acteurs peuvent avoir d'un même espace (Halford, 2004).

Pour pallier ces manques, d'autres recherches ont porté plus spécifiquement sur la perception que les individus ont de l'espace. La question est de savoir quelles significations ou quels symboles ils associent à l'espace. L'importance de l'esthétique organisationnelle apparaît dans ce courant (Taylor & Hansen, 2005). L'esthétique organisationnelle postule que les individus n'appréhendent pas seulement l'organisation au travers de leur esprit mais avec leurs cinq sens. Le rôle de l'agencement des bureaux, des matériaux utilisés et des artefacts est pris en compte. Les acteurs n'ont pas nécessairement une réponse unique devant ces éléments mais ce sont des relations multiples qui peuvent exister entre l'espace et les acteurs. Guillén (1997) montre par exemple comment le taylorisme n'est pas seulement une méthode de travail, mais possède également une esthétique à part entière qui véhicule ses valeurs. L'esthétique du management scientifique pourrait s'exprimer comme étant l'imbrication du

monde mécanique avec celui de l'art. La machine devient un élément qui revêt une certaine forme de beauté. Guillén constate que cette vision a beaucoup impacté les architectes du début et du milieu du XX^e siècle dans leur manière de concevoir des bâtiments. Ils ont appliqué les codes esthétiques du taylorisme à l'architecture. Cet exemple montre comment l'organisation a symboliquement influencé l'espace urbain.

La littérature a donc montré en quoi l'espace constitue une ressource pour les organisations. L'acception géographique montre que les organisations utilisent l'espace pour influencer leur environnement, alors que l'acception architecturale montre comment le pouvoir est exercé dans l'organisation. Il existe donc une diversité de sites du pouvoir. Nous présentons maintenant une typologie des sites du pouvoir.

III. Les sites du pouvoir

La question du pouvoir recouvre des problématiques aussi bien intra qu'extra organisationnelles. Fleming et Spicer (2014) recensent quatre sites de pouvoir : le pouvoir dans, à travers, sur et contre l'organisation.

Le premier est le pouvoir dans l'organisation. Il concerne ce qui se passe à l'intérieur des frontières de l'organisation. Le contrôle des normes et le respect de la hiérarchie à l'intérieur de l'organisation sont des sujets qui traitent de ce type de pouvoir. Les recherches se concentrant sur les conflits entre les employés et leur hiérarchie ou encore sur la résistance des employés au changement sont des exemples de relations de pouvoir dans l'organisation. Le deuxième lieu de pouvoir est le pouvoir exercé à travers l'organisation. Dans cette configuration, l'organisation devient un outil de pouvoir au service d'intérêts plus larges. Elle va chercher à influencer un marché, une industrie voire un pays. L'article prend l'exemple de la littérature en responsabilité sociale des entreprises. Certaines organisations mettent en œuvre des actions afin de réduire l'impact de leur activité sur l'environnement naturel ou bien pour améliorer les conditions de travail de leur salarié. Les organisations sont également impliquées dans des enjeux géopolitiques par leurs gouvernements. A titre d'illustration, l'augmentation des exportations est perçue comme un signe de pouvoir économique. Le troisième site est le pouvoir exercé sur l'organisation. Des agents extérieurs tentent alors de prendre le contrôle de l'organisation. Cela peut concerner les efforts de nationalisation des

entreprises par l'Etat ou encore la pression des actionnaires pour imposer un nouveau gérant. Les actions de groupes de pression à l'instar du travail de Greenpeace contre l'utilisation de l'huile de palme par l'entreprise Nestlé peuvent être analysées sous cet angle. En réalisant des détournements des publicités de la marque, Greenpeace a réussi à alerter l'opinion publique sur les conséquences néfastes de la production de l'huile de palme sur l'environnement et à pousser Nestlé à revoir sa politique d'approvisionnement en huile de palme. Enfin, le quatrième est le pouvoir contre l'organisation. Il consiste à utiliser un espace qui se situe hors de l'organisation afin de viser directement l'activité de cette dernière. Les recherches sur les mouvements sociaux (Polletta & Kretschmer, 1999) s'intéressent souvent à cette forme de pouvoir. Ils peuvent agir en vue de modifier une organisation particulière ou bien une industrie entière. Fleming et Spicer ajoutent que cette forme de pouvoir peut aboutir à la création de formes alternatives d'organisation.

Distinguer ces quatre sites du pouvoir permet de structurer la littérature sur le pouvoir et l'espace dans les organisations. Le pouvoir organisationnel peut prendre des formes multiples et s'exercer à plusieurs niveaux. Il s'agit d'un pouvoir présent dans l'organisation, sur, à travers ou contre cette dernière. L'espace est à la fois la matérialisation et l'instrument de ces différentes relations de pouvoirs. Dans les parties suivantes, nous présentons la littérature portant sur le pouvoir dans l'organisation (B) et à travers l'organisation (C).

*

L'espace organisationnel ne se conçoit pas uniquement comme l'ensemble des biens immobiliers et mobiliers de l'organisation mais également comme l'étendue sur laquelle se déroulent ses activités. Cette acception permet d'étudier des phénomènes organisationnels ayant trait à l'espace à un niveau aussi bien macroscopique que microscopique. Les différentes recherches sur le sujet mettent en lumière que l'espace constitue une ressource pour l'organisation qui peut lui procurer une position dominante. L'espace peut être pensé comme étant un outil de pouvoir pour les organisations.

B. La dimension intra organisationnelle du pouvoir spatial

L'impact de l'environnement spatial sur l'exercice du pouvoir dans l'organisation (Fleming & Spicer, 2014) est observé depuis un certain temps déjà. De nombreux travaux ont cherché à savoir comment l'architecture (Kornberger & Clegg, 2004), l'organisation des bureaux, la décoration, le mobilier peuvent contrôler les employés. L'espace contraint « *les actions, les interactions, les significations, les émotions et l'identité* » (Dale & Burrell, 2008 : p43). Ainsi l'espace organisationnel est perçu comme un outil au service des objectifs et des intérêts de la direction qui cherche à contraindre les comportements et l'identité des individus au sein de l'organisation. Nous présentons les stratégies suivies pour prendre le contrôle de l'espace intra organisationnel avant de détailler les cibles du pouvoir intra organisationnel.

I. Les stratégies de prise du contrôle de l'espace intra organisationnel

Le pouvoir en théorie des organisations a été analysé sous plusieurs angles. Les situations d'exercice d'un pouvoir sont en effet variées. Comme le déclarent Clegg, Courpasson et Phillips (2006) « *power is to organisation what oxygen is to breathing* » (p3). Le pouvoir est en effet présent dans toutes les strates de la vie organisationnelle. Cela explique pourquoi les formes du pouvoir et les sites où il s'exerce sont nombreux. Parmi les stratégies de pouvoir évoquées dans la partie précédente, quelles sont celles qui ont été étudiées dans le but de comprendre le rôle de l'espace dans leur mise en œuvre ?

La grande majorité des études sur l'espace et le pouvoir au niveau intra organisationnel porte sur la relation de pouvoir hiérarchique. D'autres types de domination spatiale sont également perceptibles au sein des organisations (Zhang & Spicer, 2013). La hiérarchie organisationnelle ne se joue pas uniquement au niveau de la relation direction/employés. La différence de traitement entre les différentes fonctions d'une entreprise est matérialisée dans l'espace. Les fonctions les plus importantes seront situées dans les locaux les plus visibles et les plus prestigieux, tandis que les fonctions « indésirables » seront reléguées dans des locaux moins reluisants. Dans sa thèse de doctorat, Minchella (2015) explique comment les fonctions « nobles » de la Société Générale avaient pu s'arroger les meilleurs bureaux du siège social tandis que les fonctions supports ont dû prendre ce qui restait. Ce déséquilibre est parfois d'autant plus criant que ces fonctions peuvent être localisées à d'autres endroits, loin des

sièges sociaux. Une organisation peut installer son siège social dans le quartier d'affaires au cœur de la ville mais localiser son département d'archivage dans une zone industrielle en périphérie, car ce dernier ne correspond pas à l'image que l'organisation souhaite donner d'elle (Hirst & Humphreys, 2013).

D'autres types de domination ne sont pas directement en lien avec la question hiérarchique. L'expression de la domination masculine dans les organisations a été par exemple analysée. Pendant longtemps, il a été avancé que l'espace professionnel était un espace exclusivement masculin, les femmes étant supposées s'occuper de l'espace du foyer. Et si les femmes ont fait leur entrée dans le monde du travail, certaines études montrent comment les femmes subissent toujours une pression masculine au bureau. Elles se sentent par exemple contraintes dans l'expression de leur féminité. Elles ne s'autorisent à s'approprier leur espace de travail que de manière modérée et conforme aux attentes masculines. Par exemple, les mères vont éviter de mettre des photos de leurs enfants sur leur bureau (Tyler & Cohen, 2010). Zhang et Spicer (2013) lancent un appel pour élargir l'étude à d'autres types de dominations spatiales comme la couleur de peau ou bien la classe sociale. Wasserman et Frenkel (2015) explorent la manière dont le genre masculin est imposé à travers l'espace du ministère des affaires étrangères israélien. Ils constatent que les femmes réagissent différemment à cette domination en fonction de leur classe sociale. Celles provenant de classes sociales modestes ressentent plus fortement cette domination que celles provenant de classes sociales supérieures. Cet article montre bien que différentes strates de pouvoir peuvent se combiner.

C'est donc principalement le rôle de l'espace dans l'exercice du pouvoir hiérarchique qui a fait l'objet de recherches. D'autres formes de pouvoir ont également attiré l'attention. Il s'agit des relations de pouvoir entre les différentes fonctions de l'organisation et celles qui existent entre le genre masculin et féminin. Ces différentes formes ont toutes la particularité de s'exercer dans l'organisation, pour reprendre la typologie des formes de pouvoir de Fleming et Spicer (2014).

II. Les cibles du pouvoir intra organisationnel

Les manières de contrôler les membres de l'organisation sont nombreuses. Certains procédés se présentent ouvertement comme étant effectivement des outils de contrôle alors que d'autres sont plus difficiles à détecter. Cela tient au fait qu'il existe différentes formes de contrôle spatial. Nous présentons ici les deux manières d'utiliser l'espace comme outil de contrôle à l'intérieur de l'organisation. La première se base sur une utilisation matérielle de l'espace : il est configuré de manière à contraindre le comportement des individus au sein de l'organisation. La deuxième manière d'utiliser l'espace consiste à se servir de ses propriétés symboliques afin de manipuler l'identité des individus.

a. Utiliser l'espace pour surveiller et contraindre les comportements des individus

Un des premiers objectifs du contrôle est de surveiller les comportements des employés. Cet axe de recherche s'est dans un premier temps fortement inspiré des travaux de Michel Foucault, plus particulièrement de son ouvrage, *Surveiller et punir, Naissance de la prison*. (1976). Foucault y explique comment le pouvoir pénal ne s'exerce plus directement sur les corps comme auparavant par l'intermédiaire de pratiques telles que la torture ou peine de mort, mais s'exerce au travers de l'espace carcéral. Il reprend le concept de panoptique que Bentham expose en 1791 dans son ouvrage, réédité en français en 1997, *Panoptique : mémoire sur un nouveau principe pour construire des maisons d'inspections, et nommément des maisons de force* (1997). Le panoptique est un bâtiment permettant de surveiller les actions des prisonniers sans être vu d'eux. Il est le symbole de la matérialisation du pouvoir dans l'espace. Cette modalité de surveillance a d'abord été développée de manière directe par la disposition de l'espace à l'intérieur des organisations. Mais, devant le développement des organisations (de plus en plus grande, avec de plus en plus d'employés), l'observation totale directe devint intenable. Pourtant, la volonté de rester omniscient reste toujours d'actualité. L'apparition des nouvelles technologies relance la question de surveillance totale des employés mais cette fois-ci de manière indirecte. La figure du « panoptique électronique » (Bain & Taylor, 2000) est par exemple reprise pour décrire les techniques de contrôle des employés des centres d'appel : chaque appel y est enregistré et est potentiellement écoutable par le manager. La pression de la surveillance y est permanente bien qu'invisible. La

technologie a étendu la capacité de contrôle des employeurs et a étendu l'espace contrôlé par l'organisation. Le développement du télétravail a ainsi complètement repensé la relation entre l'espace professionnel et l'espace personnel. Les deux espaces ne sont plus clairement séparés, ce qui permet à l'organisation d'exercer un pouvoir sur l'employé en dehors de son lieu de travail (Fleming & Spicer, 2004).

Les employés ne sont pas seulement surveillés, leurs comportements sont également contraints par la configuration de l'espace organisationnel. Le taylorisme qui prône la division de l'espace afin d'y répartir les différentes tâches à accomplir en est un exemple historique (Pouget, 1998). Cette organisation scientifique de l'espace et du travail avait pour objectif de simplifier et de spécialiser les gestes des employés. Bien que cette organisation popularisée au début du XX^e siècle ait parfois été critiquée, la nécessité d'organiser l'espace pour contraindre les employés reste très présente. Clegg et Kornberger (2004) soulignent l'importance de l'architecture dans ce contexte et incitent à se pencher sur la meilleure façon d'organiser l'espace afin de construire un « generative building » qui permettra à l'organisation d'être plus efficace. Les auteurs ne préconisent pas de diviser l'espace à l'instar de Taylor mais plutôt de le décroisonner. Leur objectif est de favoriser la créativité des employés grâce à la mise en place d'une nouvelle architecture. Si le comportement organisationnel idéal et donc si la configuration spatiale idéale évolue au cours du temps, l'idée reste la même : contraindre le comportement de l'employé afin de rendre l'organisation plus performante.

Ces configurations spatiales sont parfois complétées par des dispositifs visant à contrôler le temps. Giddens (1984) explicite le lien qui existe entre temps et espace : « *coordination across time is the basis of the control of space* », une idée que Michel Foucault évoque également dans *Surveiller et Punir* : « *L'usine explicitement s'apparente au couvent, à la forteresse, à une ville close ; le gardien n'ouvrira les portes qu'à la rentrée des ouvriers, et après que la cloche, qui annonce la reprise des travaux, aura été sonnée ; un quart d'heure après, plus personne n'aura le droit d'entrer* » (Foucault, 1976 : p167). Le contrôle du temps vient renforcer l'action de l'espace. Si la configuration de l'espace organisationnel semble connaître une propension au décroisonnement, le temps consacré au travail semble évoluer dans ce sens également. Avec le développement des technologies de l'information et de la communication, les membres d'une organisation ont la possibilité de travailler à l'extérieur de l'organisation. Cette pratique brouille les frontières entre l'espace professionnel et l'espace privé. Par conséquent, cela entraîne le brouillage entre le temps de travail et le temps des

loisirs. La flexibilité induite par le travail à distance incite les employés à travailler sur des plages horaires traditionnellement dédiées aux loisirs comme les soirs et les week-ends (Fleming & Spicer, 2004).

b. Utiliser l'espace pour manipuler l'identité des individus

Le contrôle ne se fait pas uniquement par l'utilisation purement fonctionnaliste de l'espace. Sa dimension symbolique joue un rôle extrêmement important (Guillén, 1997). Les espaces sont des narrations qui « *communiquent des valeurs, des croyances et des sentiments par le biais du vocabulaire de la construction matérielle* » (Yanow, 1998). L'architecture devient alors le moyen d'exprimer une vision idéale de l'homme.

« L'architecture est fondée sur l'idée que nous sommes [...] des personnes différentes dans des lieux différents. [...] C'est la tâche de l'architecture de rendre plus clair à nos yeux ce que nous pourrions idéalement être » (De Botton, 2007 : p19).

De Botton, dans *l'Architecture du bonheur* (2007), exprime clairement l'idée que l'architecture est un vecteur de construction identitaire. En changeant de lieu, l'individu change d'identité car cette dernière est en partie constituée par le lieu. Mais, comme précise De Botton, l'architecture procure une vision idéalisée de ce que l'homme pourrait être. Cette fonction de l'architecture amène l'être humain à s'en servir en tant que propagande, afin de promouvoir certaines idées. Cette propriété de l'espace, que l'on parle d'architecture ou de décoration intérieure (Elsbach, 2004), est utilisée dans les organisations afin d'influencer l'identité de l'employé (Hancock & Spicer, 2011).

Plusieurs études ont cherché à comprendre les processus spatiaux favorisant la construction individuelle de l'identité organisationnelle. Il a été démontré l'importance de l'appropriation et de la personnalisation de l'espace de travail personnel dans la construction de l'identité du salarié. Cette personnalisation peut passer par la disposition d'objets personnels dans son espace de travail ou bien par un aménagement particulier du mobilier de bureau. Cette pratique joue un rôle d'autant plus important que cette personnalisation va être perçue et être interprétée par l'entourage du salarié (Elsbach, 2004). La tendance actuelle des organisations à supprimer les bureaux personnels au profit de bureaux communs menace cette construction

identitaire (Elsbach, 2010) car les employés ne sont plus en mesure d'afficher des objets personnels. Cela montre à quel point l'espace et surtout la manière dont les individus sont autorisés à en faire usage sont des outils puissants de construction identitaire. Moins l'employé aura de latitude sur l'aménagement de son espace et moins il aura de contrôle sur sa construction identitaire. C'est pourquoi les organisations tentent de mettre en place un espace qui favorisera le contrôle de l'identité des employés. Un processus en trois étapes est proposé dans la littérature par Dale et Burrell (2008). Il s'agit de *l'enchancement* (fusion du matériel et du symbolique), *emplacement* (localisation des activités) et *enactment* (alignement des pratiques avec le matériel). Dans ce processus, l'importance de l'association des dimensions symboliques et fonctionnelles de l'espace est mise en avant. Une autre dimension se dessine : la nécessité de mettre en cohésion des pratiques spécifiques avec une architecture spécifique pour produire un effet.

Pour conclure sur l'identité, il faut noter que les travaux évoqués ci-dessus se sont surtout concentrés sur la construction de l'identité individuelle grâce à l'espace et aux artefacts et Jones et Massa (2013) montrent que les artefacts deviennent aussi des marqueurs d'identité collective. Ils étudient comment le temple de l'Unité, élaboré par l'architecte américain Frank Lloyd Wright, est devenu un marqueur identitaire pour la communauté religieuse qui le fréquente. Les auteurs montrent que le bâtiment instancie les idées de cette Eglise en devenant un objet frontière qui permet de relier les audiences et de diffuser la nouvelle pratique religieuse. Ils rappellent que la recherche sur les artefacts en tant que marqueur d'identité collective reste encore à explorer.

*

Le contrôle à l'intérieur de l'organisation est essentiellement le fruit de la hiérarchie sur ses employés, mais d'autres types de relations de pouvoirs sont visibles. La configuration de l'espace, qu'elle soit matérielle ou symbolique, est utilisée par la hiérarchie afin de contrôler les comportements et l'identité des employés. Nous allons maintenant voir que l'organisation n'exerce pas son pouvoir uniquement au sein de son espace. Elle peut influencer des espaces qui lui sont extérieurs.

C. Le pouvoir de l'organisation sur son espace environnant

Précédemment, la complexité de la délimitation de l'espace organisationnel a été soulignée. Il a notamment été vu qu'il dépasse le cadre du bâtiment dans lequel se déroulent ses activités et qu'il peut se comprendre comme étant l'espace où l'organisation exerce une influence. Nous allons maintenant voir que cet espace peut s'étendre jusqu'à impacter l'espace social dans sa totalité. L'espace n'est pas uniquement un instrument de pouvoir dans l'organisation. Cette dernière peut devenir un outil au service d'un pouvoir (Fleming & Spicer, 2014). Le pouvoir s'exerce alors à travers l'organisation (Fleming & Spicer, 2014). Cette partie montre en quoi l'influence capitaliste et industrielle structure grandement l'espace sociétal contemporain. Plus spécifiquement, la théorie des organisations a porté son attention sur les évolutions des espaces sociétaux urbains bien que certains auteurs appellent à considérer également l'impact des organisations sur les espaces naturels (Bansal & Knox-Hayes, 2013). Dans le cadre de cette recherche, nous nous concentrons sur l'influence des organisations sur l'espace urbain. Nous présentons maintenant l'influence des organisations sur la planification urbaine de manière générale, avant de nous pencher sur l'influence qu'elles ont sur des lieux plus spécifiques. Nous terminons cette section en montrant que le contrôle spatial ne se fait pas uniquement par la réalisation matérielle mais aussi par des conceptions abstraites et des représentations de l'espace.

I. « The corporate city »: un espace urbain structuré par l'activité des organisations

L'impact du capitalisme hors des organisations est aussi bien visible à l'échelle mondiale, à l'échelle d'une ville ou à l'échelle des lieux. Face à ce constat, la théorie des organisations a commencé à s'interroger sur l'impact que les organisations peuvent avoir sur l'espace urbain et sur ses habitants. En effet, trop souvent l'étude de l'espace organisationnel se limite à l'espace de travail (*workplace*) alors que l'organisation va bien au-delà (Dale & Burrell, 2008). Henri Lefebvre dans *Le droit à la ville* (1972), justifie l'attention qu'il faut porter à la ville. Selon lui, cette dernière est un espace spécifique en tant qu'il est une médiation entre un ordre proche et un ordre lointain. En d'autres termes, elle est l'interface entre les individus et les groupes d'une part (l'ordre proche) et l'institution (l'ordre lointain) d'autre part. Il constate que l'espace urbain se décorrèle de la pratique sociale au profit de la pratique

économique. En conséquence, la ville n'est plus organisée pour répondre aux besoins des individus qui évoluent dans un environnement de plus en plus contraignant.

Lefebvre (1972) pointe du doigt le rôle de l'industrialisation dans l'apparition de la ville moderne. Un double mouvement s'est alors établi. D'une part, la concentration urbaine a fortement augmenté et d'autre part les anciens centres se sont vidés. Ce double processus a eu pour conséquence la focalisation sur la consommation urbaine plutôt que sur sa production et donc la prévalence de la valeur d'échange de la ville au détriment de sa valeur d'usage. Pour reprendre les termes d'Henri Lefebvre, la ville moderne est devenue *un produit* plutôt qu'*une œuvre*. L'impact des organisations sur la structuration urbaine ne s'est pas arrêté à la révolution industrielle. Beyard (1994) étudie l'évolution des villes américaines. Il montre que le passage à l'ère post-industrielle, centrée sur les services, a redessiné ces villes. Le modèle préalable était constitué d'un centre d'affaire unique situé en centre-ville. Ce dernier était bordé de banlieues pavillonnaires à faible densité de peuplement. A l'ère post-industrielle, ce modèle a été remplacé par une configuration polycentrique où plusieurs centres d'affaires périurbains autonomes ont vu le jour, dynamisant les banlieues-dortoirs. Cet exemple montre bien comment les évolutions du capitalisme entraînent des changements urbains.

Certains chercheurs critiquent l'importance prise par les organisations sur la ville. Henri Lefebvre dénonce la production de l'espace moderne qu'elles ont engendré, qui est un espace abstrait. Selon lui, « *le répétitif l'emporte sur l'unicité, la factice et le sophistiqué sur le spontané et le naturel, donc le produit sur l'œuvre* » (1974/2000 : p91). Ces espaces répétitifs et géométriques sont construits pour le visible. L'aspect visuel attrayant dissimule aux spectateurs la répétitivité des espaces modernes. Il dissimule la séparation entre l'espace et sa pratique quotidienne. La société serait arrivée à un point de l'histoire où l'espace est devenu un produit industriel où « *le reproductible, la répétition des rapports sociaux l'emportent délibérément sur l'œuvre, sur la reproduction naturelle, sur la nature elle-même et les temps naturels* » (1974/2000 : p142). Ce sont des espaces formels et quantifiés. C'est un espace où la dimension vécue est écrasée par l'espace conçu.

Henri Lefebvre dénonce, dans *Le droit à la ville* (Lefebvre, 1972), le rôle des différents planificateurs urbains. Selon lui, le travail des architectes, sous couvert d'une philosophie de la ville supposée être tournée vers l'homme, n'aboutit qu'à des projets guidés par le formalisme et l'esthétisme. Il prend pour exemple, la tendance des architectes à adopter des

formes urbanistiques anciennes pour leur beauté. Ces formes anciennes sont-elles adaptées aux pratiques sociales contemporaines ? Ensuite, il dénonce l'urbanisme des administrateurs publics, désireux de se servir de l'argument scientifique pour construire la ville en se basant sur les progrès technologiques au détriment des besoins humains. Enfin, Henri Lefebvre critique le travail des promoteurs immobiliers. Ils conçoivent l'urbanisme uniquement en fonction de sa valeur d'échange et contribuent fortement à la transformation de la ville en produit en faisant miroiter des lieux de bonheur où le quotidien est supposé devenir féérique.

Cette ville est parfois désignée comme étant la *corporate city*. Elle est présentée comme étant un espace d'homogénéisation et d'aliénation pour les habitants qui n'y trouveraient pas leur place (Daskalaki et al., 2008). Le développement des usines, des bureaux et des quartiers d'affaires a en effet influencé l'organisation et le visage de l'espace urbain. Daskalaki, Stara et Imas (2008) décrivent la *corporate city* comme un espace où la prescription consumériste aurait détruit toute possibilité de construire un véritable espace public collectif. Ces recherches expriment un sentiment de dépossession de l'espace sociétal des individus au profit des organisations.

D'autres chercheurs mettent en avant d'autres inconvénients imputés aux organisations. Leur délocalisation vers les périphéries urbaines a tendance à morceler le paysage urbain d'après Hitz, Schmid et Wolff (1994) qui se sont intéressés à la ville de Zurich en Suisse. Cette configuration complexifie les besoins en infrastructures de transports qui deviennent dès lors insuffisantes. L'augmentation de la circulation qui s'en suit engendre des problèmes d'embouteillages et de pollution.

En résumé, ces formes de planification de la ville imposent une idéologie où le bonheur est possible grâce à la consommation dans le quotidien. Ce rapport à la ville atteint son paroxysme lorsque la ville historique elle-même n'est plus qu'un objet de consommation pour les touristes, dépouillée de toute autre fonction (Lefebvre, 1972). A cette illusion consumériste de la ville moderne s'ajoute une tendance à la concentration des centres de décision qui vont accumuler le pouvoir et donc les richesses et le savoir. Rappelons qu'Henri Lefebvre écrit ceci dans une perspective marxiste et que cet espace qu'il dénonce est un espace capitaliste. L'espace dominant est celui qui a pu accumuler le plus de ressources et de richesses. Cette domination va s'exercer sur les espaces périphériques. La domination exercée est dissimulée derrière l'apparente transparence de l'espace. Ainsi les conditions sont réunies

pour dominer les habitants qui deviennent uniquement des consommateurs, des consommateurs d'espace.

II. Non-lieux et hyperréalité : quand l'organisation contrôle la vie des individus hors de l'organisation

Les propos d'Henri Lefebvre ont tendance à considérer l'espace à un niveau macroscopique que ce soit l'espace sociétal global ou bien celui de la ville. Son analyse de l'espace fait écho au travail de Marc Augé sur les Non-lieux dans un ouvrage intitulé *Non-lieux – introduction à une anthropologie de la surmodernité* (1992), qui se situe à un niveau plutôt microscopique. Selon Marc Augé, la société actuelle se caractérise par la surmodernité. Cette dernière définit un monde d'accélération, d'excès et de surabondance. Il y a une accumulation de biens, de ressources. Cela modifie l'espace dans un double mouvement. D'un côté, l'évolution des moyens de transports et de communications multiplie les espaces possibles, mais d'un autre côté, la planète se rétrécit. D'un autre côté, cela entraîne une reconfiguration de l'espace dont la concentration urbaine et les mouvements de population sont deux tendances fortes. Ces modifications de l'espace vont engendrer la création de non-lieux. Ces non-lieux sont là pour gérer la surabondance de biens et de personnes. Ce sont par exemple les aéroports ou les centres commerciaux.

Lorsqu'un lieu n'est pas défini comme étant identitaire, relationnel ou historique, alors c'est un non-lieu. Ces non-lieux sont créés à des fins utilitaires telles que le commerce et le transport. Ils entretiennent une relation contractuelle avec les usagers : ce sont des lieux de transit et non pas des lieux où l'utilisateur a la possibilité de rester et d'y mener une quelconque activité. Ces lieux sont extrêmement standardisés et totalement balisés de manière à ce que l'utilisateur soit totalement guidé. En outre, la pratique du non-lieu se veut solitaire. Marc Augé commence son livre, *Non lieux – introduction à une anthropologie de la surmodernité* (1992), par la description du parcours d'un homme qui arrive en voiture au parking de l'aéroport jusqu'au moment où il monte dans l'avion. Au cours de cette description, on se rend bien compte que cet homme est guidé pas à pas à travers l'aéroport sans même songer au parcours qu'il est en train de réaliser. Il n'a quasiment pas de contrôle sur ses mouvements.

D'autres espaces ont également pour objectif de contrôler au maximum les actions des individus. Ce sont les lieux qui font appel au principe d'hyperréalité qui qualifie ce qui est au-dessus de la réalité. Pour la produire, on a recours à l'illusion et à l'artifice. L'accent est mis sur les apparences. Cet agencement de l'espace a pour but de faire perdre ses repères à l'utilisateur de façon à ce qu'il ne sache pas déterminer le vrai du faux (Graillot, 2005). La confusion est créée à plusieurs niveaux, on joue sur les sens de l'utilisateur (fausses fleurs qui paraissent réelles), mais aussi sur sa perception de la temporalité (dans les casinos la lumière est constante afin de ne pas voir le temps passer, les échelles (à Disneyland des reproductions grandeurs nature côtoient des décors miniatures), ainsi que sur les personnages présents (toujours à Disneyland les comédiens qui incarnent les personnages des dessins animés). Ainsi un espace d'hyperréalité est : « *une structure fournissant des prestations et des produits dans un environnement hyperréel peut contrôler la quasi-totalité de l'expérience de consommation, du début jusqu'à la fin.* » (Graillot, 2005 : p56). Cette perte de repère savamment orchestrée a pour but, dans le cas d'espaces commerciaux, de déclencher des prises de décision d'achat impulsif. L'hyperréalité est perçue comme étant la garantie d'un succès commercial (Graillot, 2004).

Graillot (2005) poursuit son article en stipulant que ce principe ne concerne pas uniquement les espaces marchands, les espaces sociaux peuvent l'être également. Elle prend pour exemple la station Arts et Métiers du métro parisien qui est entièrement recouvert de cuivre afin d'évoquer le Nautilus, sous-marin de *Vingt mille lieues sous les mers* de Jules Verne. Cette tendance à recourir à l'hyperréalité dans l'espace social semble faire échos aux propos d'Henri Lefebvre qui prédisait la marchandisation de l'espace urbain.

III. La représentation de l'espace au travers d'artefacts comme enjeu de contrôle

Jusqu'ici, nous avons évoqué ce qui se passait à l'intérieur de l'espace physique. Cet espace et les individus qui y évoluent peuvent être contrôlés par des dispositifs mis en place au sein de cet espace. Or, l'espace n'existe pas uniquement dans son acception physique, il est également présent par l'intermédiaire d'artefacts qui le représentent, tels que les cartes, les plans ou même les actes de propriétés. Ces artefacts peuvent se révéler être des outils majeurs du contrôle spatial.

a. Représentations visuelles de l'espace : cartes et plans

Les cartes et les plans sont des outils de représentation visuelle et idéale de l'espace. Nous considérons ici qu'une carte concerne des espaces relatifs à l'échelle d'une ville ou d'un pays, faisant référence à une conception géographique de l'espace tandis que la référence au plan concerne plus spécifiquement des bâtiments et donc une perspective architecturale. Ils en offrent une vision condensée et simplifiée. Ces caractéristiques permettent une meilleure maîtrise de l'espace.

Les cartes :

En écrivant *La Géographie ça sert, d'abord, à faire la guerre* (Lacoste, 1976/2012), Yves Lacoste interpelle l'opinion sur la fonction de la discipline géographique :

« Poser d'entrée de jeu que la géographie sert, d'abord, à faire la guerre n'implique pas qu'elle ne serve qu'à mener des opérations militaires ; elle sert aussi à organiser les territoires non seulement en prévision des batailles qu'il faudra livrer contre tel ou tel adversaire, mais aussi pour mieux contrôler les hommes sur lesquels l'appareil d'Etat exerce son autorité » (Lacoste, 2012 : p57).

Cet outil est d'autant plus puissant que selon Lacoste il n'y a qu'une minorité de personnes qui détient ce pouvoir géographique. Ces personnes, qui sont des militaires, policiers, politiques, administratifs et financiers, possèdent déjà un grand nombre de pouvoirs. Ceux qui ne détiennent pas ce savoir ne réalisent pas la force que possède la géographie car *« Les cartes, pour ceux qui n'ont pas appris à les lire et à les utiliser, n'ont pas plus de sens qu'une page d'écriture pour ceux qui n'ont pas appris à lire »* (Lacoste, 2012 : p80)

La géographie est la *« description méthodique des espaces »* (Lacoste, 2012 : p57), la carte est *« la forme de représentation géographique par excellence : c'est sur la carte que doivent être portés tous les renseignements nécessaires à l'élaboration des tactiques et des stratégies »* (Lacoste, 2012 : p57). Elle a également des fonctions idéologiques et politiques. Les exemples de la projection Mercator centrée sur l'Europe et celle de Gall-Bertin centrée sur le Pacifique illustrent à quel point une carte peut être l'expression de certaines idéologies. Les pays

représentés au centre du planisphère sont considérés comme étant le centre du monde en quelque sorte. Le fait de le matérialiser sur une carte le rend d'une certaine façon réel.

« *L'usage cartographique participe du désir (et/ou de la nécessité) de rendre l'espace contrôlable et maîtrisable d'un seul coup d'œil par la réduction et la simplification des espaces représentés* » (Lauriol, Perret, & Tannery, 2008 : p97)

En reprenant les explications proposées par Michel Lussault dans *L'Homme spatial* (2007) sur l'usage des cartes, Lauriol, Perret et Tannery (2008) rappellent que la carte est bien un outil de contrôle de l'espace.

Lacoste aborde la discipline géographique avec une vision marxiste. Selon lui, la géographie est aujourd'hui un outil de domination capitaliste : « *L'abondance des discours qui traitent de l'aménagement du territoire, en termes d'harmonie, d'équilibres meilleurs à trouver, sert surtout à masquer les mesures qui permettent aux entreprises capitalistes, surtout aux plus puissantes, d'accroître leurs bénéfices.* » (Lacoste, 2012 : p64)

Une carte peut s'avérer être un outil puissant alors même qu'elle est le reflet d'une « fausse » représentation de l'espace. Karl Weick, dans son livre *Sensmaking in Organizations* (1995), reprend la célèbre anecdote des militaires hongrois perdus dans le massif des Alpes durant la Seconde Guerre mondiale pour le montrer. Un détachement se perdit trois jours dans les montagnes. Un des soldats trouva une carte dans son sac à l'aide de laquelle le détachement réussit à trouver sa localisation et à déterminer un itinéraire pour retourner à leur camp de base. Ce n'est qu'arrivés à destination qu'ils se rendirent compte que la carte dont ils s'étaient servis était en réalité une carte du massif des Pyrénées. Bien que cette carte ne représente pas l'environnement dans lequel se trouvaient ces soldats, ils avaient suffisamment foi en elle pour retrouver leur chemin : « *an imperfect map proved to be good enough* » (Weick, 1995 : p55).

Les plans :

A une échelle plus réduite, le plan d'un bâtiment est également un objet de pouvoir. Dans sa thèse, Minchella (2015) expose qu'une banque décide de regrouper l'ensemble de ses activités dans un siège social unique. Plusieurs mesures sont mises en place pour favoriser l'interaction

entre les employés qui étaient auparavant disséminés sur plusieurs sites. Des mesures sont mises en places pour aider les employés à repérer la localisation de leurs collègues :

« A la livraison des tours Alicante et Chassagne [le nouveau siège de la banque], les salariés pouvaient en effet repérer l'emplacement des différents services dans les tours grâce aux plans publiés dans l'Infos Tour » (Minchella, 2015 : p237).

Le plan sert ici de guide aux employés souhaitant s'orienter dans les nouveaux locaux. Sans lui, il leur est difficile de savoir où sont situés les différents services et donc de s'y rendre.

La force du plan ne réside pas uniquement dans sa capacité à orienter les individus dans l'espace, il est aussi ce qui va le déterminer. Il est le parangon de l'espace conçu au sens de Lefebvre (2000). Elaboré en amont de la réalisation concrète du projet, il en est la référence. Lefebvre dénonce d'ailleurs la primeur accordée à cet espace conçu. Selon lui, la vision de l'architecte/concepteur est trop souvent celle qui prédomine alors que ce dernier n'habite généralement jamais dans l'espace qu'il crée. La conséquence est que l'espace ne correspond pas aux besoins des usagers.

b. Représentations légales de l'espace : le contrat et la propriété

De manière générale, les relations sociales sont de plus en plus guidées par des relations contractuelles légales. Concernant l'espace, il en va de même. La notion de propriété privée est aujourd'hui considérée comme allant de soi et est même souvent perçue comme un droit sacré. Pourtant, il est le fruit d'un long processus qui ne se fit pas sans heurts. En Angleterre, le phénomène d'enclosure se propage au début du XVII^e siècle. Son avènement signifie la privatisation de terres auparavant communes. Cela a pour conséquence l'expulsion des paysans qui les exploitaient. On dénombre dans l'Histoire des actes de résistance de la part de ces derniers contre l'enclosure. Ce phénomène de privatisation des terres est considéré comme étant un des premiers mouvements vers une économie capitaliste. C'est l'avènement de l'intérêt individuel sur le collectif. L'acte de propriété donne au propriétaire un contrôle sur l'espace qu'il possède. Il peut donc imposer les activités qui s'y déroulent et décider des personnes autorisées à y accéder. Il est possible de considérer le contrat de propriété comme étant une forme de contrôle légal sur l'espace. De plus, nous venons de voir que, s'il est

aujourd'hui une pratique très largement acceptée, son déploiement ne s'est pas fait sans heurts et qu'imposer la pratique de la propriété privée est en soi une forme de domination. Cette problématique n'est pas que l'apanage de l'Histoire. Le monde contemporain connaît aujourd'hui encore des problématiques similaires. Le cas récent du Venezuela illustre cela. En 1999 Hugo Chavez, appartenant au parti socialiste, est élu président du pays. Durant son mandat, il met en place une campagne de nationalisation des entreprises implantées dans le pays. Il aurait ainsi exproprié près de 1200 entreprises entre 2002 et 2011³. En parallèle, ce sont près de cinq millions d'hectares de terres agricoles qui sont récupérées. L'objectif du président Chavez était de rendre son pays économiquement autonome grâce à cette vague de nationalisation. Certaines entreprises expropriées étaient étrangères. Ce fut le cas d'ExxonMobil Corporation, société pétrolière et gazière américaine. L'entreprise porta plainte et le Venezuela fut condamné à verser 1,6 milliard de dollars à l'entreprise en 2014⁴. Nous voyons ici que la propriété de ces entreprises et de ces terres est perçue comme étant une ressource et donc une source de pouvoir majeur pour le gouvernement vénézuélien. Le procès intenté par ExxonMobil vient renforcer cette perspective. Alors qu'une expropriation est a priori juridiquement légale⁵, l'entreprise américaine a tout de même mené une action en justice dans l'espoir de préserver ses intérêts. Cela montre la force des enjeux du contrôle spatial.

Si le droit de propriété est une forme contractuelle de contrôle sur l'espace fortement répandue, il en existe d'autres qui elles aussi peuvent créer des désaccords à propos du contrôle de l'espace. Les enjeux inhérents à la location par exemple ne sont pas exempts de conflits. Le cas le plus répandu est le bail de location.

« Un contrat de bail est un contrat de louage entre un bailleur et un preneur. Le bailleur s'engage moyennant un prix (le loyer) que le preneur s'oblige à payer, à lui procurer, pendant un certain temps, la jouissance d'une chose mobilière ou immobilière »⁶.

D'après la définition du bail qui est proposée, nous voyons que le contrat entraîne une série d'obligations pour le bailleur d'une part et le preneur d'autre part. Le non-respect de ces obligations peut entraîner des poursuites judiciaires. Dans un cas extrême, un locataire qui ne

³ <https://blogs.mediapart.fr/socializ/blog/080316/venezuela-comprendre-la-crise-bilan-des-expropriations>

⁴ <http://www.ibtimes.com/venezuela-ordered-pay-exxon-mobil-16b-over-asset-expropriation-1702737>

⁵ <https://www.bastamag.net/Quand-les-Etats-meme-democratiques-doivent-payer-de-gigantesques-amendes-aux>

⁶ <http://dictionnaire-juridique.jurimodel.com/bail.html>

paierait pas son loyer risquerait l'expulsion du bien loué. Ou encore, la dégradation du bien durant la durée du bail entraînerait la rétention d'une partie voire de la totalité de la caution.

Ces éléments conduisent à considérer comme importante la prise en compte de ces relations contractuelles qui déterminent les modalités de contrôle d'un espace dans le développement de la problématique de ce travail de thèse.

*

Les organisations ont un impact sur leur environnement extérieur. Leurs activités ont notamment contribué à reconfigurer l'espace urbain. Cette reconfiguration a eu pour conséquence une prise en compte grandissante de la valeur d'échange de l'espace urbain au détriment de sa valeur d'usage. Dans ce cas, nous pouvons avancer que les organisations sont des outils de pouvoirs sur l'espace urbain, ce qui correspond au pouvoir qui s'exerce à travers l'organisation selon la typologie de Fleming et Spicer (2014). Les habitants se retrouvent alors dépossédés de leur ville et éprouvent une forme d'aliénation dans cet espace. La domination par l'espace se joue non seulement dans l'espace physique, mais également au travers des artefacts de représentations topographiques et légales de l'espace. Ceux qui possèdent ces artefacts et en contrôlent le design contrôlent de fait l'espace physique qu'il représente.

Synthèse du chapitre 1

L'espace organisationnel peut être défini comme l'étendue sur laquelle se déroulent les activités de l'organisation. Cette étendue concerne à la fois l'espace intra organisationnel et l'espace environnant. Cet espace n'est pas un élément neutre sur lequel se dérouleraient les activités organisationnelles, c'est au contraire une ressource qui contribue à donner du pouvoir à l'organisation et à lui conférer une position dominante.

A l'intérieur des organisations, l'espace est un outil de pouvoir hiérarchique. L'espace est utilisé de manière matérielle et symbolique pour contraindre les comportements et construire l'identité des membres de l'organisation.

Les organisations exercent aussi une influence sur les espaces qui leur sont extérieurs, en particulier sur l'espace urbain. Des artefacts permettent notamment de contrôler les représentations spatiales. Ils sont de nature topographique et légale. L'influence du capitalisme pousse à privilégier la valeur d'échange de cet espace plutôt que sa valeur d'usage.

Chapitre 2 : De l'usage de l'espace dans la production d'organisations alternatives

Dans le chapitre précédent, nous avons montré que l'espace est une ressource pour les organisations. L'espace n'est pas l'apanage des organisations dominantes ou d'acteurs dominants au sein d'une organisation. D'autres acteurs peuvent aussi se servir de l'espace pour contester l'ordre dominant : l'espace est à la fois un marqueur de pouvoir et un levier de résistance. En effet, bien que l'espace soit utilisé à des fins instrumentales, les acteurs ont la capacité d'interpréter les espaces, ce qui leur permet de développer des stratégies de résistance au sein même des espaces les plus contrôlés (Zhang et al., 2008).

Dans ce chapitre, nous revenons sur la définition de l'espace en tant que construction sociale (A). Cela nous permet de montrer plus précisément quels sont les éléments spatiaux à disposition des organisations et des acteurs qui souhaitent remettre en question une forme de domination. Nous présentons ensuite différentes stratégies spatiales de résistance. Certaines consistent à affaiblir l'espace dominant (B). D'autres reviennent à construire des espaces alternatifs (C). Or, si la littérature a bien décrit le rôle des espaces alternatifs dans les stratégies de résistance à un espace dominant, elle occulte la question du processus et des modalités par lesquelles l'espace alternatif est produit. Elle s'est aussi peu intéressée à la pérennité de ces espaces alternatifs. Cela nous conduit à proposer une problématisation de la littérature autour de l'utilisation de l'espace par des organisations alternatives (D).

A. L'espace est une construction sociale habilitante

Le chapitre 1 a décrit l'espace comme une ressource mobilisée dans différentes stratégies de pouvoir. L'espace n'est cependant pas un concept unidimensionnel. En affiner les caractéristiques et les attributs permet alors d'identifier les éléments sur lesquels agir pour contester un espace dominant. Cela nous permet de dépasser la vision réifiée de l'espace comme simple contenant de la vie sociale et de le conceptualiser en tant que produit social. Pour appréhender cette perspective, nous introduisons certaines notions de géographie sociale avant de présenter leur utilisation en théorie des organisations ; nous détaillons ensuite les attributs de l'espace.

I. Matériel, pratique et symbolique : les dimensions de la production de l'espace

Dans le contexte de cette recherche, nous étudions avant tout un espace social. En d'autres termes, cet espace est le fruit de l'activité humaine. Pour le comprendre, l'apport d'Henri Lefebvre est décisif. Dans *La production de l'espace* (Lefebvre, 1974/2000), il entreprend de définir l'espace. Il regrette que l'espace soit souvent perçu comme un volume vide, un élément fixe et indépendant de toute activité. Au contraire, l'espace est une construction sociale en constante évolution : l'activité sociale est constitutive de l'espace.

Henri Lefebvre distingue trois dimensions de la production de l'espace. La première dimension est « l'espace conçu ». C'est l'espace créé par les architectes, les urbanistes et les dirigeants. Il est visible sur les cartes et les plans. Il est le reflet d'une expression idéale de l'espace. La deuxième dimension est « l'espace perçu ». C'est l'espace construit par les individus qui l'occupent en y développant des pratiques. Le fait de se déplacer d'un endroit à un autre contribue par exemple à façonner un espace. Enfin, la troisième dimension de l'espace est « l'espace vécu ». Ce sont les images, les symboles et les représentations que l'on associe à un espace.

Lefebvre précise qu'il n'existe pas de relation chronologique entre ces trois dimensions (comme si la planification d'un espace induisait certaines pratiques qui à leur tour engendraient des perceptions). Au contraire, il y a simultanéité du triptyque. Les trois dimensions spatiales coexistent et s'influencent mutuellement. Si l'on prend l'exemple d'un

espace sacré, comme un temple ou une église, c'est sa charge symbolique très forte, et donc sa dimension perçue, qui va déterminer quels sont les comportements autorisés dans cet espace et non pas sa dimension conçue (Lussault, 2007).

Cette conception permet de montrer les liens entre les dimensions matérielle et pratique de l'espace. Si nous prenons l'exemple d'une salle de classe : les murs, l'emplacement des fenêtres et le tableau noir sont des éléments stables. L'espace est également constitué d'éléments plus mobiles qui vont être, dans le cas de notre salle de classe, le mobilier ou la décoration aux murs. Ces éléments correspondent à une dimension matérielle de l'espace. Cependant, l'espace est aussi constitué par l'activité des élèves et du professeur qui évoluent dans cette classe. En effet, la présence du professeur debout devant le tableau et des élèves assis par rangées va produire un certain espace, alors qu'une réunion des parents d'élèves avec le professeur en produira un différent. Présenter l'espace en tant que pratique sociale change la perspective : la pratique de l'espace au quotidien entre en jeu. Il s'agit donc de dépasser l'analyse de la phase de conception, celle des architectes et des urbanistes – l'espace conçu. L'espace perçu par les usagers de l'espace est intégré à l'analyse.

Cette conception permet aussi d'introduire la dimension symbolique de l'espace. Qui dit s'intéresser aux pratiques des usagers dit s'intéresser à leurs représentations – ce que Lefebvre nomme l'espace vécu. En effet, chaque usager associe des symboles et des valeurs à un espace. Les lieux de commémoration ou les lieux sacrés sont des exemples d'espace où la charge symbolique influence les pratiques (Lussault, 2007). Or, les symboles associés à une pratique peuvent différer d'une personne à l'autre. L'espace est donc en partie subjectif. Les concepteurs produisent un espace dans l'espoir d'induire certaines pratiques et de véhiculer certaines perceptions, mais l'appropriation leur échappe en partie.

Par ce triptyque, Henri Lefebvre souligne que l'espace n'est pas fixe : il est produit par l'action sociale. Plus précisément, il existe une relation récursive entre les individus et l'espace (Lefebvre, 1974/2000) : les individus produisent un espace qui les contraint en retour. Lefebvre précise aussi que les différents aspects de l'espace sont interdépendants : l'espace est à la fois matériel, pratique et symbolique. Ces dimensions sont fortement imbriquées et se recouvrent partiellement, mais leur séparation analytique permet de mieux comprendre comment les organisations font de l'espace un pouvoir.

II. La production de l'espace organisationnel

Le triptyque de Lefebvre offre une grille de lecture simple et complète qui a largement été reprise dans d'autres études en théorie des organisations sur l'espace (Dobers & Strannegard, 2004; Taylor & Spicer, 2007). Plus généralement, la géographie sociale a été mobilisée pour défendre une conception de l'espace organisationnel comme socialement construit. Halford (2004), par exemple, dénonce une tendance à la réification de l'espace. Il est présenté comme donné aux acteurs alors qu'en réalité ils prennent une part active à la production de l'espace.

L'espace organisationnel ne produit pas un effet par lui-même, il est rendu effectif par la pratique des acteurs (Zhang & Spicer, 2013). C'est en développant des pratiques en cohérence avec l'intention proposée par l'espace que les acteurs vont effectivement reproduire des relations de pouvoir. Zhang et Spicer montrent par exemple comment les employés d'une entreprise gouvernementale chinoise reproduisent les relations de pouvoirs suggérées par l'espace à travers leurs pratiques quotidiennes. Par exemple, les employés ne prennent pas l'ascenseur permettant d'accéder aux étages de la direction, alors que cela n'est pas explicitement interdit. En agissant ainsi, ils acceptent que la hiérarchie dispose de certains privilèges. Beyes et Steyaert (2011) appellent également à penser l'espace en tant qu'élément produit par les acteurs et non pas en tant qu'élément figé. Ils proposent ainsi de parler de « spatialité »⁷ car c'est par la pratique de l'espace, par l'évolution des corps dans cet espace, que celui-ci est produit. Selon De Certeau (1980), l'important ne réside pas dans l'espace en tant que tel mais dans la manière donc celui-ci est utilisé.

Si les individus modèlent l'espace par leurs pratiques, l'espace les façonne en retour (Dale, 2005). La théorie de l'affordance (Gibson, 1977, 1979) montre en quoi l'espace, de par sa disposition, son agencement, influence le comportement humain. L'espace offre certaines possibilités d'actions à l'individu qui va décider ou non de les mettre en œuvre. La poignée de porte offre la possibilité à l'individu de la tourner et d'ouvrir la porte, mais l'individu a également la possibilité de ne pas actionner la poignée et de laisser la porte fermée. L'espace contraint les possibilités d'action, mais ne les détermine pas. L'affordance s'applique aux individus comme aux interactions sociales (Clark & Uzzell, 2002).

⁷ Les auteurs opposent *space* et *spacing* en anglais.

L'espace organisationnel, aussi contraint soit-il, laisse toujours une marge de manœuvre dont l'acteur peut se servir. Ainsi il lui est possible d'utiliser, manipuler ou détourner l'espace à l'aide de tactiques. De Certeau (1980) postule que cette capacité créative est l'apanage des plus faibles car elle est réalisable en l'absence de toute forme de pouvoir. Pour détailler les éléments manipulables dans la construction d'un espace, nous présentons maintenant les attributs spatiaux identifiés par Lussault (2007).

III. Les attributs spatiaux : des éléments de construction de l'espace

Michel Lussault, dans son ouvrage *L'homme spatial* (2007), présente différents attributs de l'espace. Il en définit quatre : l'échelle, la métrique, la substance et la configuration. Nous en ajoutons un cinquième : le temps. Ces attributs se combinent les uns aux autres et permettent de créer différents types d'espace.

a. Les quatre attributs de l'espace

L'échelle détermine ce qui est grand et ce qui est petit, elle est « *l'instrument de définition des rapports de taille entre différentes entités spatiales* » (Lussault, 2007 : p82). Rien n'est petit ou grand en soi mais par comparaison à d'autres espaces. Par exemple, l'échelle locale peut désigner aussi bien la ville entière que le quartier.

Ensuite, le concept de métrique introduit la notion de distance, entre deux espaces ou au sein d'un même espace. Si là encore une mesure euclidienne universelle de la distance existe, les notions de proche et de lointain sont laissées à la discrétion des acteurs et une même distance euclidienne pourra être interprétée de différentes manières. Celle-ci pourra même évoluer au cours du temps pour un même acteur. Si la distance Paris-Marseille semble lointaine lorsqu'il s'agit de la parcourir à pied, car nécessitant plusieurs jours de voyage, elle est couverte en moins d'une heure grâce à l'avion et donc semble proche.

La substance renvoie à ce que Michel Lussault appelle la société *avec* l'espace. Il insiste sur le fait que la société se développe *avec* l'espace et non pas *dans* l'espace. La société est un élément constitutif de l'espace et non pas un élément qui évolue dans un espace vide. En

d'autres termes, la substance est « *la mise en espace des choses sociales* » (Lussault, 2007 : p87).

Enfin, le dernier attribut spatial est la configuration. La configuration est constituée des « *modalités de disposition spatiale des substances* » (Lussault, 2007 : p87), c'est-à-dire des modalités d'organisation formelle des choses sociales. Elle est « *l'expression formelle de l'économie relationnelle entre les objets spatialisés* » (p87). Une configuration n'est pas nécessairement stable : elle peut être totalement bouleversée et la disposition dans l'espace des substances modifiée, provoquant une nouvelle configuration d'un espace. Lussault cite le tsunami comme étant un fait spatial capable de bouleverser totalement une configuration spatiale donnée. Plus que l'organisation des choses sociales les unes par rapport aux autres, la configuration exprime également les relations que ces choses sociales peuvent avoir les unes avec les autres.

Définir ces quatre attributs permet de mieux caractériser l'espace et la manière dont il se compose. Ce qu'il faut retenir ici c'est que les attributs spatiaux ne sont pas des caractéristiques matérielles immuables et universelles. Elles sont perçues et interprétées par l'homme, voire façonnées par lui. Elles sont amenées à évoluer dans le temps et en fonction des individus qui les perçoivent et les manipulent.

b. Rôle du temps dans la construction de l'espace

Lussault (2007) n'a identifié que quatre attributs de l'espace – l'échelle, la métrique, la substance et la configuration. Cependant, évoquer la « production » de l'espace sous-entend que celui-ci est le fruit d'un processus qui se déroule dans le temps. En effet, le temps et l'espace ne sont pas deux dimensions séparées : le temps est un élément constitutif de l'espace. Ou, comme le dit Lefebvre (1974/2000 : p57) : « *s'il y a production et processus productif d'espace, il y a histoire* ». Lefebvre retrace les transformations de l'espace au fil de l'Histoire. Il explique comment la société est passée d'un espace de nature à un espace absolu, investi de forces politiques et religieuses, mais encore constitué de vestiges de l'espace de nature. Il se réfère par exemple à la caverne devenue lieu de culte, et semble situer cette période dans l'Antiquité. A partir de l'espace absolu s'est constitué l'espace historique. Cet espace d'accumulation (de ressources et de richesses : les connaissances, les techniques,

l'argent, les objets précieux, les œuvres d'art et les symboles) va rompre avec l'espace de nature. L'espace emblématique de cette période est la ville occidentale qui exerce son pouvoir sur un territoire délimité. Peu à peu, l'activité productive va se décorrélérer de la reproduction qui « *perpétue la vie sociale* » (Lefebvre, 1974/2000 : p60). Henri Lefebvre explique que ce mouvement conduit à l'abstraction du travail ainsi qu'à l'abstraction de l'espace. Malgré cette évolution historique de l'espace, des sédiments des espaces précédents restent présents. Cette analyse montre donc en quoi un espace est produit dans le temps.

Si Henri Lefebvre se réfère à l'évolution de l'espace dans l'Histoire, chaque espace possède également sa propre histoire. Si nous reprenons le triptyque d'Henri Lefebvre, la transformation peut se produire au niveau de l'espace matériel. C'est le cas par exemple des bâtiments qui subissent d'importantes rénovations afin de les rendre propres à de nouveaux usages. La dimension pratique de l'espace peut aussi évoluer : par son activité, l'individu transforme l'espace. Enfin, sa perception peut être modifiée. Alors que les grands ensembles immobiliers construits à la périphérie des grands centres urbains durant l'après-guerre étaient au départ synonymes de modernité et de confort, leur image s'est aujourd'hui fortement dégradée (De Botton, 2007).

Bien que l'espace se transforme, cela ne signifie pas pour autant que sa forme passée disparaît totalement. François Lautier, dans son livre *Ergotopiques : sur les espaces des lieux de travail* (1999), explique qu'un espace présente parfois les traces d'un passé révolu qu'il nomme viscosités. Elles sont les témoins du passé d'un espace, de son ancienne fonction qui n'existe plus. Si ces traces subsistent, c'est qu'elles n'ont pas été effacées. En effet, certains aspects d'un espace sont plus difficilement modifiables que d'autres. L'espace passé et l'espace présent se superposent et se mélangent. Si certaines viscosités n'ont aucune utilité apparente dans l'espace actuel, d'autres sont recyclées. Ces dernières prennent un nouvel usage et incarnent de nouvelles valeurs.

François Lautier semble suggérer que les viscosités n'existent que parce qu'il n'a pas été possible de s'en débarrasser. Mais en est-il toujours ainsi ? N'existe-t-il pas des situations où l'on conserve sciemment ces viscosités afin de les utiliser dans un but précis ? Que signifie le choix de rénover un bâtiment industriel et de lui attribuer une nouvelle fonction, par exemple culturelle ?

*

L'espace est un phénomène social. Il n'est pas seulement l'étendue sur laquelle se déroulent les actes de la société, il est constitutif de la société. Il entretient une relation récursive avec les actes sociaux : l'espace est façonné par les acteurs qui sont influencés par lui en retour. Nous avons fait apparaître trois dimensions – les dimensions matérielle, pratique et symbolique – et cinq attributs – l'échelle, la métrique, la substance, la configuration et le temps – par lesquels les organisations font de l'espace un pouvoir.

B. Les stratégies pour affaiblir l'espace dominant

Après avoir décrit les dimensions et les attributs de l'espace, nous explorons les différentes stratégies possibles d'utilisation de ces éléments par des organisations ou des acteurs marginaux souhaitant affaiblir un espace dominant. Aucun espace dominant ne peut éviter une forme de résistance à son égard (Zhang et al., 2008). Nous présentons maintenant les stratégies permettant aux acteurs présents dans un espace dominant de le subvertir.

I. Exploiter les contradictions des dimensions de l'espace dominant

Dans le chapitre 1 nous avons décrit l'espace comme ressource pour les organisations. Or, il ne suffit pas de produire une certaine configuration spatiale pour façonner des pratiques spécifiques. Quel est alors l'impact réel de la configuration spatiale sur les pratiques ? Dale (2005) essaie de répondre à cette question. Pour cela, elle étudie une organisation dans le secteur de l'énergie qui souhaite modifier les relations entre les employés. Elle cherche à atténuer le contrôle hiérarchique afin de privilégier le contrôle par les pairs. Pour obtenir ce résultat, l'organisation modifie sa configuration spatiale. Les bureaux individuels sont supprimés au profit d'espaces de travail collectif. De nombreux points de rencontre informelle sont également aménagés. Le but est de favoriser l'échange et la collaboration entre les membres de l'organisation pour créer de la surveillance mutuelle. Cependant, la configuration physique fut insuffisante pour impulser une méthode de travail alternative. En effet, l'arrivée de nouveaux employés entraîne une surpopulation des espaces de travail. Les open space deviennent surpeuplés et bruyants. Les équipes essaient alors de reconstituer des espaces privés pour travailler isolées les unes des autres. Cette pratique rompt la dynamique de

collaboration et donc de contrôle par les pairs. Le management finit alors par réinstaurer un contrôle hiérarchique des collaborateurs. On voit ici que le décalage entre la structure matérielle du bâtiment et la pratique quotidienne a eu pour conséquence l'échec de la mise en place d'un nouveau mode d'expression de la hiérarchie.

Zhang, Spicer et Hancock (2008) s'intéressent à l'étude des espaces hyper organisés qu'ils définissent comme étant des espaces où tout est scrupuleusement conçu et régulé. Ce sont donc des espaces extrêmement contrôlés et, de fait, il est difficile pour les individus de subvertir ce contrôle. A partir du triptyque d'Henri Lefebvre (2000), ils évoquent le fait que l'espace conçu et l'espace perçu peuvent être contrôlés de manière quasiment parfaite par l'organisation, mais que l'espace vécu est plus difficile à contrôler. Si l'espace vécu par les acteurs entre en contradiction avec l'espace conçu et vécu alors le développement d'une résistance est possible. Dans leur article, ils montrent comment le personnage principal du roman *Super-cannes* de J.G. Ballard paru en 2000 réussit à résister au sein d'un espace entièrement contrôlé, alors qu'il n'a pas la possibilité de trouver des espaces périphériques propices à l'émancipation. Les personnages de ce livre vivent dans un lieu qui s'appelle Eden Olympus. Le comportement des habitants y est strictement contrôlé. Deux mesures sont mises en place pour cela. Premièrement, tous les besoins des habitants sont comblés. Deuxièmement, des mesures de contrôle plus direct sont mises en place, grâce à un système de biosurveillance qui permet de connaître les faits et gestes de la population. Pour contrer l'impossibilité de trouver des espaces non contrôlés, les personnes réinterprètent la configuration spatiale dans laquelle ils évoluent. L'un d'eux se rend à une thérapie de groupe. Alors que cet espace est normalement planifié pour remettre dans le droit chemin les habitants déviants, ce personnage s'en sert pour approcher d'autres personnes et les convaincre de résister au système.

Les articles que nous venons de présenter montrent la difficulté d'aligner les différentes dimensions de l'espace entre elles. Les possibilités de décalages, voire de contradictions, sont donc importantes. Si le contrôle de la dimension matérielle de l'espace et des pratiques qui s'y développent n'est pas chose aisée, on se rend compte qu'il est encore plus ardu d'essayer de maîtriser la perception de chaque individu évoluant dans un espace. Les individus pourront alors exploiter ces contradictions spatiales afin de mettre en place des stratégies de résistance.

II. Occuper l'espace : donner de la substance

La stratégie de résistance à un espace dominant la plus directe consiste sans doute à occuper cet espace afin de le perturber. Il peut s'agir d'investir l'espace public ou les bâtiments d'une organisation en signe de protestation. Cette stratégie peut durer quelques heures dans le cas d'une manifestation par exemple, ou plusieurs mois voire plusieurs années dans le cadre de squats. L'occupation peut être vue comme étant la mise en espace d'un mouvement de contestation. Elle porte plus spécifiquement sur l'espace en tant que substance.

Le mouvement Occupy Wall Street n'a pas occupé à proprement parler une organisation, cependant il vise directement certaines formes organisationnelles : les banques et le système capitaliste. Il s'est installé au cœur de Wall Street, quartier qui symbolise le système contre lequel proteste le mouvement (Hammond, 2013). En occupant le quartier d'affaires de New York, les résistants ont perturbé durant plusieurs semaines les activités qui s'y déroulent. Les manifestations et les carnivals sont également des mouvements itinérants d'occupation de l'espace public. Ripoll (2008) rappelle que la volonté d'investir l'espace public vient du fait que cela permet de rendre manifeste un désaccord. Son avantage est qu'il permet de regrouper différents types de personnes, qui ne font pas toutes partie de l'organisation instigatrice de l'évènement. En outre, aucun savoir-faire particulier n'est nécessaire et l'accès à l'espace public est a priori facile. La condition pour que ce genre d'action soit réussi est le nombre de personnes participantes. Des affrontements avec les forces de l'ordre sont parfois à craindre et l'arrêt du mouvement pour trouble à l'ordre public est possible.

Ripoll (2008) se réfère à Dobry (1986) pour dire qu'« *Il n'existe pas de seuil numérique objectif permettant de conclure à la réussite ou à l'échec d'une mobilisation* » (p90). Il poursuit en expliquant que la force symbolique d'un rassemblement, où les participants sont trop nombreux, peut s'avérer problématique. Une foule, même nombreuse, n'est pas assurée d'être écoutée. Elle court le risque d'être perçue comme représentant seulement une minorité contestataire.

Si l'investissement de l'espace public peut sembler vain aux yeux de certains, des formes plus radicales d'investissement de l'espace sont possibles. Ripoll (2008) illustre cette stratégie en évoquant certaines associations de chômeurs qui ont pour habitude de bloquer les locaux de Pôle emploi. Les salariés qui bloquent les usines après l'annonce de licenciements massifs

sont des exemples de ce type de résistance souvent relayés dans les médias. Ce type de blocage ne dure généralement que quelques jours, mais d'autres formes de blocage sont plus durables. C'est le cas de la stratégie du squat par exemple. Lorsqu'un bâtiment d'une organisation est occupé sur une certaine durée, les acteurs développent des stratégies plus complexes que la simple occupation. C'est ce que nous allons maintenant explorer.

III. Détourner et détruire l'espace : remettre en cause la configuration

Une autre stratégie possible est de détourner ou de dégrader l'espace de domination. Cette stratégie revient à contrer la configuration de l'espace de domination.

L'exemple du déménagement des employés du Ministère des Affaires étrangères en Israël est particulièrement intéressant (Wasserman & Frenkel, 2011). Le nouveau bâtiment dans lequel sont installés les employés du ministère est supposé incarner la nouvelle identité de l'organisation. Les employés doivent dorénavant incarner un corps diplomatique professionnel conforme aux critères occidentaux. « *The conceived space of the planning discourse included values such as modernity, technological progress, Westernness, political power, openness, and transparency* » (Wasserman & Frenkel, 2011: p508). Ce projet de la direction est très mal perçu par les employés qui sont en désaccord avec l'identité qu'on tente de leur imposer. Les employés vont donc s'efforcer d'exprimer leur divergence vis-à-vis de ce nouveau bâtiment en détruisant les marqueurs de la nouvelle identité. Wasserman et Frenkel analysent cette résistance avec le triptyque d'Henri Lefebvre. Ils montrent que la résistance est mise en place sur les trois dimensions spatiales. L'espace conçu est symboliquement attaqué en donnant des surnoms insultants aux architectes ou en utilisant le fascicule du projet architectural pour caler un pied de table. L'espace perçu est lui aussi remis en question. De nouvelles portes se fermant automatiquement ont été mises en place et ne peuvent être ouvertes qu'avec une certaine carte d'accès, garantissant le respect des espaces hiérarchiques. Ces portes furent sabotées à l'aide de cure-dents afin de les maintenir ouvertes et de briser cette séparation. Enfin, l'espace vécu est lui aussi mis à mal. Pour cela les employés ont réintroduit des marqueurs stéréotypés de l'identité israélienne traditionnelle. Ils ont par exemple installé des tapis persans dans les bureaux ou encore jeté des mégots de cigarettes par terre au lieu de les placer dans des cendriers (en référence au stéréotype sur la saleté supposée des Israéliens).

Cette recherche nous renseigne sur la résistance à travers l'espace de plusieurs manières. Tout d'abord, nous voyons que les actes de détournement ou de dégradation de l'espace visent les trois dimensions de l'espace décrites par Lefebvre. Ensuite, il est intéressant de constater que ces attaques visent la dimension esthétique du bâtiment. Les employés détournent de manière symbolique les éléments d'architecture et de décoration intérieure du bâtiment. Wasserman et Frenkel appellent cela l'*esthetic jamming* (détournement esthétique) qu'ils définissent comme suit :

« *A form of intentional and unintentional efforts at collective resistance that not only reveals the aesthetic mechanisms of regulation, but actually uses them as a method of counterregulation* » (Wasserman & Frenkel, 2011 : p503).

Ces observations montrent que les actes de résistance consistent d'une part à dénoncer une situation de domination et d'autre part à retourner les mécanismes de domination contre ceux qui les ont imposés. Dans le cas présenté, les mécanismes de domination s'appuyaient sur la dimension esthétique de l'espace. Dans cet exemple, les employés détournent ou détruisent des mécanismes de domination fondés sur les dimensions matérielle et symbolique de l'espace.

IV. Jouer avec la temporalité

Lorsque nous avons entrepris de définir les attributs de l'espace, nous avons parlé de sa dimension processuelle et donc temporelle. En effet, un espace évolue et se modifie au cours du temps. En quoi la temporalité pourrait-elle jouer en faveur d'une stratégie de résistance au cœur d'un espace de domination ?

Une étude sur les infirmières néonatales a montré comment celles-ci avaient réussi à exprimer des émotions féminines à l'intérieur du service néonatal alors que ce type d'émotion était marginalisé au profit d'émotions masculines (Lewis, 2008). Cette transformation a été possible car la pratique alternative s'est développée durant le service de nuit. En effet, durant la nuit, le service néonatal n'est pas le même que durant le jour : le personnel y est réduit, seule l'équipe médicale est présente, l'équipe administrative est absente. En outre, les patients

ainsi que leurs parents sont généralement endormis. La nuit est ainsi un moment propice pour exprimer des émotions plus féminines sans que celles-ci soient rejetées par les acteurs dominants de l'espace qui privilégient les émotions masculines. Ce mouvement n'aurait sans doute pas été possible en journée à cause de la présence des acteurs dominants.

L'utilité de l'espace à travers le temps a été explorée afin de comprendre la création de l'Université Paris-Dauphine (De Vaujany & Vaast, 2014). L'université s'est installée dans les anciens locaux du siège de l'OTAN à Paris au début des années 1970. Le but était de développer une université d'un nouveau genre, qui innoverait sur les questions de la pédagogie. Mais il était difficile pour Dauphine de construire sa légitimité dans un paysage universitaire où certaines institutions étaient présentes depuis plusieurs siècles et dominaient le secteur en imposant leurs pratiques et leurs valeurs. Pour cela, Dauphine a, dans un premier temps, construit sa légitimité en se servant de l'héritage de l'OTAN. La devise de l'organisation inscrite dans le hall devint celle de l'université ; la structure du bâtiment très cloisonnée a permis de justifier la construction de petites classes plutôt que d'imposants amphithéâtres. Si l'héritage de l'OTAN fut dans un premier temps utile à l'université, les nouveaux enjeux internationaux du monde universitaire ont remis ce postulat en question. Dauphine efface alors progressivement les traces de l'OTAN de son image. On voit donc qu'un espace qui était, dans un premier temps, considéré comme un soutien est perçu comme un frein au développement de l'université quelques années plus tard.

Ces articles laissent pressentir l'importance que la dimension temporelle peut avoir dans le développement d'une stratégie de résistance. Nous avons vu comment l'espace était perçu différemment en fonction du moment choisi. Si, à certains moments, l'espace apparaît comme une contrainte, à d'autres il semble jouer un rôle de facilitateur de l'action. La perception peut évoluer en fonction d'un rythme cyclique (jour/nuit) ou bien se modifier de manière durable dans le temps. Il convient de se demander quels autres moments seraient potentiellement intéressants pour développer une résistance et s'interroger sur les raisons de telles altérations du pouvoir spatial au cours du temps.

Dale et Burrell (2008) appellent ces espaces où des pratiques différentes se réalisent à différents moments des « espaces alternants » (p241). Ils décrivent cette utilisation multiple de l'espace comme un accommodement (*accommodation*) car ainsi deux pratiques différentes, voire contradictoires, peuvent coexister de manière relativement pacifique. Toujours selon

Dale et Burrell, l'accommodement peut être considéré comme une forme de résistance pacifique. En effet, bien souvent les groupes n'ont pas conscience que l'espace s'organise différemment lorsqu'ils ne sont pas présents.

Cependant, cette forme n'est pas exempte de tout conflit. Des tensions peuvent apparaître dès lors qu'un groupe d'utilisateurs souhaite transformer durablement l'espace partagé d'une manière qui serait défavorable à l'autre groupe d'utilisateurs. Il existe donc des incertitudes sur la possibilité de maintenir un pouvoir dans le temps. Hirst et Humphreys (2013) évoquent ce sujet lorsqu'ils étudient le fonctionnement d'un nouveau siège social. Le management souhaite que le bâtiment exprime la modernité et soit très épuré. Pour ces raisons, les nouvelles règles imposent qu'il soit exempt de tout papier, entre autres mesures. Les archives sont envoyées dans un autre bâtiment localisé dans une autre partie de la ville. Les auteurs constatent que cette mesure fonctionne dans un premier temps. Trois ans plus tard, les bureaux des employés sont à nouveau submergés de documents papier. Cet exemple suggère qu'un pouvoir n'arrive pas toujours à s'imposer au cours du temps et qu'un mouvement de résistance pourrait tirer parti de cette faiblesse.

V. Se réappropriier la « corporate city »

Les stratégies d'affaiblissement de l'espace dominant que nous venons d'évoquer dans les quatre points précédents concernent essentiellement un espace intra organisationnel. Ce dernier point présente les stratégies de résistance au pouvoir de l'organisation sur son espace environnant. Au-delà de leurs bâtiments, les organisations influencent l'espace urbain. Nous allons voir les stratégies déployées par les habitants pour récupérer cet espace.

Henri Lefebvre clôture son ouvrage *Le droit à la ville*, en arguant que la ville moderne ne prend en compte que les besoins individuels au détriment des besoins collectifs. Il souhaite remettre la valeur d'usage de la ville au cœur de son développement. Et pour réaliser cela, il se demande si cette ville n'aurait pas aujourd'hui « *besoin de lieux qualifiés, lieux de simultanéité et de rencontres, lieux où l'échange ne passerait pas par la valeur d'échange, le commerce et le profit* » (Lefebvre, 1972 : p116). Il souligne le besoin d'imaginaire et d'activités créatrices pour réaliser cela. Le rôle de la fête et du jeu en tant que moyen pour les habitants de se réappropriier la ville est très présent dans son ouvrage. Il souhaite que la

production de la ville soit à nouveau l'apanage des usagers et non plus celui des planificateurs. Les espaces d'hyperréalité posent problème car ils « *posent la question de la subjectivité de l'individu, de sa capacité et de sa liberté à l'exercer. En effet, tout est pensé et ressenti pour lui* » (Graillot, 2005 : p57). Ils n'ont plus aucun rôle de production. Cette contrainte peut pousser certains individus à rejeter ce genre d'univers afin de recouvrer leur subjectivité.

Pour cela, ils vont tenter de sortir de cette situation passive afin d'être à nouveau producteurs. Daskalaki, Stara, et Imas (2008) partent de cette idée pour étudier les traceurs, qui pratiquent le parkour. Le parkour est une activité consistant à détourner la ville, les bâtiments et le mobilier urbain afin de l'utiliser d'une autre manière qu'initialement prévu. Cela consiste notamment à escalader divers bâtiments, ou encore à sauter de toit en toit. Cette activité est pratiquée sans matériel de sécurité particulier (ni baudrier ni corde). Les auteurs étudient le parkour en tant qu'activité de résistance permettant de subvertir la ville en la détournant de ses usages prévus par les planificateurs urbains. C'est un moyen de se réapproprier la ville en jouant avec elle. Le traceur adopte le rôle de producteur, car, comme le dit Henri Lefebvre, « *foires, jeux collectifs de toutes sortes persistent dans les interstices de la société de consommation dirigée, dans les trous de la société sérieuse* » (Lefebvre, 1972 : p151). En prenant une part active dans la production de l'espace urbain, il se libère de son statut de simple consommateur et reprend en partie le contrôle de cet espace.

Henri Lefebvre perçoit ainsi la fête comme étant un élément déterminant dans la lutte contre l'espace de consommation. Le carnaval est un exemple emblématique de cet usage de la fête. Dans sa perspective historique, le carnaval est un espace de libre expression. Pendant une durée déterminée, le peuple peut défiler dans l'espace public et se moquer du pouvoir politique. Islam, Zyphur, & Boje, (2008) entreprennent d'étudier le carnaval à l'époque contemporaine afin de montrer qu'il n'a pas perdu cette fonction subversive. Ils étudient le carnaval de La Nouvelle-Orléans aux Etats-Unis et plus particulièrement la Mystic Krewe of Spermes. Une *krewe* est une sorte d'organisation au sein du carnaval qui est chargé d'animer une partie du défilé. Plusieurs *krewe* participent conjointement à l'évènement. Ce *krewe* joue sur des images sexuelles explicites et grotesques afin de proposer une satire de la société. Les membres défilent par exemple avec des spermatozoïdes géants fichés au bout d'un bâton qu'ils portent comme un étendard lors du défilé. Les spermatozoïdes géants sont grotesques. Leur fonction est de dénoncer les tabous qui entourent la question de la sexualité dans une

société jugée trop bien pensante pour le *krewe*. Cette vision de la morale est selon eux une image véhiculée par le corps politique américain. In fine, c'est la classe politique qui est visée. L'interprétation que font les auteurs de ce défilé est intéressante. Au lieu de penser le carnaval comme étant un rituel cathartique permettant de préserver l'ordre social (Humphrey, 2001), ils y voient le moyen de remettre en question ses normes en transmettant notamment un message aux spectateurs. Ils pointent ainsi la possibilité de résister au sein même d'une structure rituelle institutionnalisée telle que le carnaval. Cet exemple montre ainsi en quoi un élément festif peut contenir des éléments de subversion de l'espace public.

Après le rôle de la fête, la question du rôle de l'art dans *Le droit à la ville* est brièvement évoquée par Henri Lefebvre. Il pense que l'art permet d'entamer une réflexion sur ce qu'est la vie en ville. Il permet de redonner aux individus le sens de l'œuvre et montre les mécanismes d'appropriation possibles. Henri Lefebvre évoque le rôle de la musique, qui est d'après lui un exemple d'appropriation du temps, ou encore le rôle de la peinture, qui est un exemple de l'appropriation de l'espace. Les possibilités qu'offre l'art ont été étudiées empiriquement. L'étude d'une performance artistique a pu notamment montrer que l'art était en mesure de reconfigurer l'espace urbain (Beyes, 2010). Selon Beyes (2010), l'art catalyse différentes trajectoires spatiales qui détruisent la configuration spatiale urbaine. Ainsi l'art peut réorganiser ce qui est visible et exprimable. Dans le cadre de cette étude, les passants assistent à la mise en scène de l'expulsion d'immigrés clandestins. La mise en scène est telle qu'ils ne sont pas certains d'assister à une simple performance artistique. Ici, l'art va brouiller la frontière entre le réel et l'artistique. Durant le défilé, les artistes interpellent des passants qui s'arrêtent et s'interrogent sur ce qui se passe sous leurs yeux. Cette rencontre entre le flot de la performance artistique et le flux des passants est interprétée comme la convergence de différentes trajectoires spatiales de la ville : celle du quotidien et celle de la manifestation artistique. Cette rencontre crée un espace public temporaire de questionnements et de débats, voire de conflits. Cet exemple montre que la création d'un nouvel espace dans la ville est ici possible grâce à l'art, même s'il l'est de manière temporaire.

Des solutions plus durables sont également envisagées pour lutter contre la transformation de l'espace urbain en espace de consommation. Les Champs-Élysées fournissent un cas exemplaire de cette situation. Cet espace est souvent considéré comme le symbole de la ville de Paris. Ce statut lui permettrait de conserver une identité signifiante forte dans l'espace urbain (Pozzo Di Borgo, 1997). Cependant, de grands changements ont eu lieu à partir des

années 1970. La bourgeoisie a été remplacée par des fonds d'investissement, des banques et des compagnies d'assurances. En outre, les grandes enseignes de prêt-à-porter se sont développées dans cette avenue, la transformant en une zone commerciale importante. Deroy et Clegg (2012) étudient ce phénomène et constatent que cette dynamique dégrade l'identité historique des Champs-Élysées. Cet espace tendrait à perdre sa spécificité et à se transformer en non-lieu au sens de Marc Augé (1992). C'est pourquoi le comité de gestion des Champs-Élysées a mis en place des mesures pour lutter contre la marchandisation de l'avenue en développant des événements qui réintroduisent la dimension expérientielle de l'espace et ralentissent le flot des usagers. Le but est de reconstruire l'identité de l'avenue.

*

Plusieurs types de stratégies spatiales peuvent être mises en œuvre pour affaiblir un espace contrôlé par une organisation dominante. Un espace, aussi contrôlé soit-il, comprend toujours des failles ou des contradictions exploitables qui permettent d'affaiblir le pouvoir en place. L'espace dominant peut ainsi être occupé, détruit ou encore détourné. Jouer avec la temporalité permet également de déjouer les systèmes spatiaux de contrôle. Ces stratégies sont aussi bien applicables à l'intérieur de l'organisation qu'à l'extérieur lorsque cette dernière étend son contrôle à l'espace urbain.

C. Les stratégies de création d'espaces alternatifs

La partie précédente a présenté les stratégies mises en place pour affaiblir un espace de l'intérieur. D'autres stratégies spatiales consistent à créer un espace alternatif à l'espace dominant. En effet, les acteurs peuvent créer leur propre espace au lieu d'évoluer dans l'espace dominant.

Munro et Jordan (2013) montrent que les acteurs sont en mesure de produire leur propre espace en utilisant des « tactiques spatiales », terme qu'ils empruntent à De Certeau dans *L'invention du quotidien* (1980). Cette conception dynamique de l'espace permet d'expliquer comment les acteurs vont produire un nouvel espace à partir de leur environnement. Dans leur article, Munro et Jordan (2013) analysent comment les artistes de rue construisent leur propre scène à partir d'éléments hétérogènes : la disposition du public pour former une scène,

l'utilisation d'un mégaphone pour rassembler la foule sont deux exemples. Ils mettent ainsi en avant le point suivant : même dans un espace déjà organisé, il est possible de mettre en place des tactiques quotidiennes pour aménager un espace alternatif. Cette recherche permet de mettre en lumière plusieurs aspects de la création d'un espace alternatif. Tout d'abord, Munro et Jordan (2013) mettent en avant la dimension temporaire de l'espace alors que les travaux précédents tendent à considérer l'espace comme une donnée immuable. Ensuite, cet article montre qu'un espace ne se crée pas à partir du vide ; au contraire, il compose avec un espace déjà organisé, ici l'espace public. Enfin, l'espace alternatif est construit par un effort de négociation constant, avec l'espace environnant d'une part, et avec les acteurs qui évoluent au sein de cet espace d'autre part. Nous présentons maintenant différents types d'espaces produits pour créer une alternative à l'espace dominant.

I. Un espace pour se coordonner et se rendre visible

La littérature s'est intéressée au rôle de l'espace dans la constitution d'alternatives durables. Pour Henri Lefebvre, par exemple, la production d'un espace nouveau est intrinsèquement liée à toute transformation radicale de la société :

« Une révolution qui ne produit pas un espace nouveau ne va pas jusqu'au bout d'elle-même ; elle échoue ; elle ne modifie que des superstructures idéologiques, des institutions, des appareils politiques. Une transformation révolutionnaire se vérifie à sa capacité créatrice d'œuvres dans la vie quotidienne, dans le langage, dans l'espace. » (Lefebvre, 1974/2000 : p66)

Dans cette partie, nous allons donc nous intéresser de plus près à cette question de la production d'espaces alternatifs. Comme l'ont montré les géographes, l'espace n'est pas uniquement le support mais aussi l'instrument de l'action sociale (Lussault, 2007) : c'est donc un des éléments de la production d'alternatives. Avoir le contrôle d'un espace est une manière d'acquérir un certain degré de liberté de mouvement.

La littérature sur les mouvements sociaux s'est intéressée à cette dimension. Elle s'interroge par exemple sur le type d'espace qui permet au mouvement de s'affranchir du contrôle des dominants (Rao & Dutta, 2012). Certains ont proposé le concept de *free space* (espace libre)

pour décrire un espace permettant aux membres d'un mouvement de se réunir, se mobiliser et faire émerger une proposition alternative (Polletta, 1999). Le *free space* permet ici de s'affranchir de l'espace dominant en constituant un espace alternatif isolé du contrôle des dominants.

Rao et Dutta (2012) étudient les rassemblements religieux en Inde dans les années 1850, alors que le pays est administré par l'Angleterre. Selon leur étude, ces rassemblements ont créé des *free spaces* qui ont conduit à la mutinerie d'un régiment anglais composé de soldats indiens en 1857. Il semblerait qu'un *free space* possède des propriétés permettant aux acteurs de s'extraire, du moins dans une certaine mesure, du pouvoir qui s'exerce sur eux. L'article de Kellogg (2009) poursuit dans cette voie et propose le concept d'espace relationnel pour décrire un espace nécessaire à l'avènement d'une alternative dans un espace dominant hostile à celle-ci. En comparant la mise en place d'un nouveau protocole visant à réduire le nombre d'heures de travail des internes dans deux hôpitaux aux Etats-Unis, elle constate que seul celui disposant d'un espace relationnel arrive à mettre en place l'alternative. L'espace relationnel a la propriété d'isoler les réformateurs des conservateurs. Ceci permet aux réformateurs de se rencontrer, d'interagir et donc de se coordonner, ce qui est nécessaire car ils ont parfois des statuts hétérogènes. L'espace relationnel a des capacités d'inclusion et d'interaction. L'importance de cette fonction de rencontre et de coordination entre acteurs est également soulignée dans les travaux de Haug (2013). L'auteur développe le concept de *meeting arena* pour désigner un espace permettant de synchroniser les activités d'un mouvement social ayant tendance à être dispersé dans l'espace et dans le temps.

Ces travaux montrent l'importance de l'espace pour l'émergence d'alternatives, mais restent évasifs sur les dimensions spatiales étudiées. Parfois, il s'agit d'un moment plutôt que d'un espace, par exemple le temps d'une réunion (Kellogg, 2009). C'est le temps formel d'échange plus que le rassemblement en un même lieu qui est mis en avant par l'auteure. D'autres recherches soulignent l'importance de la dimension matérielle de l'espace. L'espace peut ainsi incarner une alternative auquel cas la dimension matérielle prend toute son importance. Jones et Massa (2013), par exemple, montrent que le design innovant du Unity Temple de Frank Lloyd Wright a été associé à de nouvelles pratiques religieuses. Cette nouvelle architecture a servi de marqueur physique de l'identité de l'Eglise unitarienne et a contribué à son expansion. Lorsque Polletta (1999) évoque comment les populations noires se

réunissaient dans les églises pour organiser le mouvement des droits civiques, nous retrouvons encore une conception matérielle de l'espace.

L'espace devient parfois la raison même du mouvement social. Le mouvement Occupy Wall Street, qui dénonce l'hégémonie de la finance dans la société, s'est cristallisé autour du campement organisé dans un parc dans le sud de Manhattan. L'espace créé par le mouvement agit comme une vitrine du mouvement et lui confère de la visibilité. Le mouvement Occupy Wall Street est intéressant car il montre que dans certains cas, la défense d'un espace prend le pas sur les valeurs défendues au départ. Dans un premier temps, il permet de donner de la visibilité et une présence physique au mouvement, mais au fur et à mesure de l'occupation le parc a été fétichisé (Hammond, 2013) au point que l'occupation du parc devient la préoccupation principale. Défendre les idées du mouvement était devenu secondaire. Cet exemple montre l'importance de l'espace pour certains mouvements alternatifs.

II. Un espace pour expérimenter

Rao et Dutta (2012) se sont interrogés sur les propriétés d'un espace libre. Les chercheurs expliquent que si cet espace réunit certaines conditions, alors il peut devenir un levier permettant de déclencher une action collective contre les acteurs dominants. Ils répertorient trois conditions poussant les participants à mener des actions collectives en vue de leur autonomisation (*collective empowerment*): cet espace favorise le sentiment d'identité collective chez les participants, suscite des émotions intenses et regroupe un grand nombre de personnes.

Un espace alternatif n'est pas seulement un espace de contestation mais également un espace qui permet de produire une alternative. Que ce soit l'espace comme moyen d'expérimenter de nouvelles pratiques (Hammond, 2013), comme condition de mise en place d'une pratique alternative (Kellogg, 2009), comme nécessaire pour être réflexif sur son activité (Beyes & Michels, 2011) ou encore comme moyen de développer la créativité (Hjorth, 2005), il apparaît que la production d'un espace différent de l'espace dominant est nécessaire à l'apparition d'une alternative.

Par exemple, la poursuite de l'étude d'Occupy Wall Street par Hammond (2013) met en lumière cet aspect du mouvement. Durant les semaines où le parc a été occupé, les protestataires ont vécu à cet emplacement jour et nuit. Cette occupation prolongée a été l'occasion d'appliquer les principes d'une nouvelle communauté fonctionnant selon une structure et des normes différentes de l'espace situé en dehors du parc. Cette communauté reposait sur un accès égalitaire aux ressources et à la prise de décision. Les chercheurs s'intéressant à l'éducation en management ont aussi cherché à définir un espace où il est possible d'entreprendre et de développer de nouvelles idées. Beyes et Michels (2011) s'interrogent par exemple sur la possibilité de dispenser un enseignement critique du management dans les écoles de commerce. Comment apporter de la réflexivité dans un espace fortement contraint par les principes managériaux ? Selon eux, il est nécessaire de produire un espace qui permet de s'arracher à l'espace dominant et ainsi d'expérimenter de nouvelles choses. Pour conceptualiser cet espace et en expliciter les propriétés, ils se réfèrent à la notion d'hétérotopie.

Le concept d'hétérotopie a été proposé par Michel Foucault lors d'une conférence au *Cercle d'études architecturales de Paris* en 1967. Il contribue particulièrement bien à la définition des propriétés d'un espace alternatif. Foucault dessine les contours de l'hétérotopie par cinq principes. Premièrement, l'hétérotopie est une « utopie localisée », « un contre-espace » (Foucault, 2009). A titre d'exemple, il cite les hétérotopies de crises biologiques, lieux où la puberté pouvait se développer à l'abri de la société. Tel était le rôle du service militaire. Un autre type d'hétérotopie est celui dit de déviation. C'est un espace aménagé dans les marges qui permet d'isoler les individus déviants par rapport à la norme. Les maisons de retraite sont l'application de cette idée. Deuxièmement, l'hétérotopie n'est pas figée dans le temps, elle peut apparaître ou disparaître au cours de l'Histoire. Troisièmement, elle superpose généralement plusieurs types d'espaces. Quatrièmement, elle entretient un rapport singulier avec le temps. Le cimetière est une hétérotopie où le temps ne s'écoule plus. Dans une bibliothèque, le temps se superpose au fil des acquisitions. Certaines hétérotopies sont dites chroniques, et sont liées au temps de la fête, tels les théâtres ou les clubs de vacances. D'autres sont associées à la régénération : c'est le cas notamment des prisons supposées transformer le délinquant en citoyen. Cinquièmement, les hétérotopies disposent d'un système d'ouverture qui les sépare du reste de leur environnement. Il faut se soumettre à certaines contraintes pour y entrer (des rituels), à moins qu'on nous y fasse entrer de force (la prison). Si certaines hétérotopies fonctionnent en vase clos, d'autres sont au contraire ouvertes.

Foucault conclut sur le caractère contestataire de l'hétérotopie sur les autres espaces. Celui-ci se manifeste de deux manières : soit en « *créant une illusion qui dénonce tout le reste de la réalité comme une illusion* » (p34) ; soit en développant un nouvel espace bien réel répondant aux lacunes des autres espaces. La définition de l'hétérotopie semble donc nous donner des éléments de réponses quant aux propriétés attendues d'un espace capable de favoriser de nouvelles pratiques (Hjorth, 2005).

III. Les espèces d'espaces

Jusqu'ici, nous nous sommes efforcée de dessiner les contours du concept d'*espace* de manière générique. Perec remarque dans son ouvrage *Espèces d'espaces* publié pour la première fois en 1974 que « *les espaces se sont multipliés, morcelés et diversifiés. Il y en a aujourd'hui de toutes tailles et de toutes sortes, pour tous les usages et pour toutes les fonctions* » (Perec, 1974/2012 : p15). Pour reprendre le titre du livre de Perec, il y aurait donc des *Espèces d'espaces*. Quels sont-ils ? Dans quelle mesure un territoire ou un lieu peuvent-ils être considérés comme des espèces d'espaces ? Quels sont les éléments qui les différencient de l'espace ? Il est tentant de penser que le terme « espace » désigne la forme la plus générale du concept et que des termes tels que « lieu », « territoire » et « réseaux » sont des formes d'espace qui possèdent des propriétés spécifiques. Pourquoi insister sur ces deux types d'espaces en particulier ? Nous verrons par la suite en quoi l'étude de l'espace organisationnel s'est implicitement concentrée sur ces types d'espace. De notre point de vue, l'intérêt porté à l'organisation en tant que bâtiment revient à matérialiser l'organisation en tant que lieu. Les recherches sur les clusters et pôles de compétitivité laissent entrevoir le rôle du territoire dans l'activité organisationnelle. Enfin, les réseaux organisationnels permettent d'introduire la notion d'espaces discontinus.

a. Le lieu : un espace délimité et concret

Le lieu est la « *plus petite unité spatiale complexe* » (Lussault, 2007 : p98). Il est indivisible. La distance y est limitée, mais elle joue toutefois un rôle dans le micro-agencement du lieu. Un lieu peut être composé de plusieurs sous-ensembles, mais ceux-ci sont toujours intégrés à un même espace. Ce qui caractérise avant tout le lieu est la prépondérance de son bornage. Le lieu est un espace avec des limites clairement établies. Pour créer un lieu, l'opération de

bornage est donc primordiale. Ces caractéristiques permettent aux acteurs d'opérer une action de contrôle. Enfin, un lieu a généralement une fonction explicitée : les acteurs lui associent des valeurs communément reconnues.

Marc Augé (1992) s'intéresse également à ce qu'est un lieu. Pour l'auteur, un lieu se différencie de l'espace car il est plus concret. Il distingue le lieu géométrique, qui représente l'espace euclidien, le volume vide de toute substance, du lieu anthropologique. Ce dernier a un sens pour les individus qui y habitent. Les personnes extérieures au lieu sont capables de comprendre le sens donné par ses habitants. Un lieu anthropologique est à la fois identitaire, relationnel et historique. Cela signifie qu'il contient l'ensemble des possibilités, des prescriptions et des interdits à la fois spatiaux et sociaux. Il va donner des repères aux individus. François Lautier (1999) distingue lui aussi espace et lieu et envisage le lieu comme « *un endroit concret, matériel, défini* » (Lautier, 1999 : p2).

Pour conclure sur la notion de lieu, il semble intéressant de retenir les points suivants : un lieu est un espace indivisible aux limites bien définies. Il reprend les caractéristiques de l'espace mais se présente de manière plus concrète et concentrée.

b. Le territoire : enjeux de pouvoirs et questions d'identité

La notion de territoire a été étudiée à l'aune de nombreuses disciplines telles que la géographie, les sciences politiques ou encore l'anthropologie. Michel Lussault (2007) remarque l'engouement pour ce concept qui est pourtant difficile à appréhender, faute de définition stable. En outre, Jean-Marc Fournier (2007) évoque la polysémie du terme « territoire » qui entraîne bien souvent des confusions. Michel Lussault (2007) essaie de reprendre ces différentes acceptions et d'en faire une synthèse. Le territoire est une surface continue et homogène, « *qui présente un caractère particulier* » (Lussault, 2007 : p109). Le territoire est aussi lié à un usage et à une autorité : « *Le territoire est l'espace de représentation et d'effectuation d'un pouvoir* » (*ibid.*).

Le territoire est l'alliance de l'espace et du pouvoir. Il est l'espace délimité sur lequel s'exerce un pouvoir. Les personnes détenant une autorité sur un territoire peuvent en définir l'usage. Pour l'espace devient un territoire du fait d'un processus d'appropriation : un individu ou un

groupe d'individus s'est approprié un espace ce qui transforme un espace en territoire. Ce pouvoir est détenu par des personnes ou des entités morales comme l'Etat ou les organisations.

Selon Michel Lussault, le corps politique se structure autour de la question du territoire. Il prône la nécessité de la continuité territoriale afin de maintenir le tissu social. Les questions d'inégalités des territoires, de fracture entre les territoires, d'attractivité des territoires sont depuis de nombreuses années des thèmes récurrents. Le fait de délimiter et de s'approprier un territoire a pour conséquence l'inclusion ou l'exclusion des individus sur ce territoire (Fournier, 2007). On observe un double phénomène derrière cela. D'une part, au niveau national, il y a un mouvement pour éviter cette tendance à l'exclusion en essayant de maintenir un lien et une coopération entre les territoires. D'autre part, on peut observer un mouvement de séparation et de mise en concurrence des territoires qui accentue le phénomène d'exclusion. Ce deuxième mouvement de différenciation des territoires politiques en révèle une autre dimension : un territoire est un support pour exprimer une identité individuelle ou collective (Fournier, 2007). Enfin, le territoire a également une dimension historique, qui constitue généralement un des éléments constitutifs de son identité.

De ce travail autour de la notion de territoire, il ressort que cette notion recouvre aujourd'hui au moins deux réalités. D'une part, le territoire est un espace contrôlé par un individu ou un groupe d'individus. C'est le cas d'une personne qui occupe un bureau privé dans une organisation par exemple. D'autre part, le territoire au sens administratif et politique du terme, qui recouvre des réalités comme les villes, les régions, les pays ou les départements. Le territoire prescrit, tel qu'il est imposé aux acteurs, se distingue du territoire construit. Malgré cette différence entre les deux, les dimensions de continuité, de cohérence, de contrôle et d'identité restent prégnantes.

Jean-Marc Fournier (2007) poursuit son analyse du territoire en exposant les problèmes générés par une telle approche. En particulier, si toute activité humaine est territoriale, comment gérer les phénomènes trans-territoriaux, multi-territoriaux ? Que se passe-t-il si un phénomène ne correspond pas à un territoire spécifique ? Ne risque-t-on pas de passer à côté d'une partie de ce phénomène ? Quel est le territoire en charge de la gestion de ces phénomènes ? Les territoires ont tendance à entrer en concurrence les uns avec les autres afin

de savoir qui a l'autorité pour gérer ce phénomène ou au contraire de refuser de le prendre en charge.

Ces exemples montrent les inconvénients d'une approche des phénomènes sociaux uniquement d'un point de vue territorial. Jean-Marc Fournier explique que cette approche tend à considérer l'espace uniquement comme une aire, comme une étendue continue. Cette approche tend alors à occulter d'autres dimensions de la spatialité, comme le réseau, qui serait mieux à même de comprendre des phénomènes trans-territoriaux ou mobiles.

c. Le réseau : un espace discontinu qui rassemble les organisations

Contrairement au lieu et au territoire, le réseau n'est pas un espace continu : « *espace de la discontinuité, il substitue la connexité à la contiguïté ; à la métrique topographique du territoire répond la métrique topologique du réseau, à l'idéologie spatiale du continu fait face du discontinu, de l'éclatement* » (Lussault, 2007 : p131). En outre, le réseau est un espace ouvert aux limites incertaines alors que le lieu et le territoire sont des espaces fermés par des limites déterminées. Le réseau n'obéit donc pas à la même logique d'inclusion et d'exclusion.

La littérature sur les réseaux d'organisations est vaste mais, de manière générale, elle met en évidence le fait qu'un réseau favorise la mise en commun des ressources des organisations et donc d'accroître leur pouvoir. La recherche en stratégie s'intéresse aux propriétés des réseaux d'entreprises qui favorisent l'accroissement de la performance économique de ses membres (Uzzi, 1997 ; Gulati, 1998 ; Baum et al., 2000 ; Hagedoorn & Duysters, 2002 ; Hoffmann, 2007 ; Lavie, 2007 ; Yang et al., 2014). Rejoindre un réseau peut notamment aider à se développer plus rapidement (Larson, 1992 ; Stuart et al., 1999 ; Yang & Driffield, 2011) du fait d'une mise en commun de certaines ressources stratégiques (Gulati & Higgins, 2003 ; Lavie, 2007) et d'un partage de savoirs et de compétences (Hamel, 1991 ; Powell et al., 1996 ; Dyer & Nobeoka, 2000 ; Powell et al., 2005). Certaines études ont aussi montré les avantages symboliques que peut revêtir la participation à un réseau. Les organisations les moins puissantes s'allient à un partenaire prestigieux, afin de bénéficier de leur notoriété (Stuart et al., 1999), permettant de signaler un certain statut social, la réputation du membre le plus éminent agissant comme une marque de reconnaissance auprès des autres membres (Stuart, 2000).

IV. Les espaces marginaux

Pour produire un espace alternatif, il est possible d'exploiter des espaces en marge de l'espace dominant. Ces espaces sont moins soumis au contrôle que l'espace dominant. Les acteurs ont donc une marge de manœuvre plus importante. L'étude de ces espaces est d'autant plus importante que selon Shortt (2015), la recherche en gestion a eu tendance à se focaliser exclusivement sur les espaces dominants et qu'il est dorénavant primordial d'interroger ces espaces en marge. La littérature semble aborder plusieurs catégories d'espaces de ce genre. Nous reprenons ici les explications de Dale et Burrell dans leur livre de 2008 qui différencient les espaces marginaux à proprement parler des espaces liminaires.

Par espace liminaire, Shortt entend des espaces tels que les toilettes, les couloirs ou les cages d'escaliers. Il reprend la définition de Dale et Burrell (2008) qui présentent l'espace liminaire ainsi : « *un espace liminaire est un espace qui est à la « frontière », un espace qui est quelque part entre la scène et les coulisses, un espace qui est à la frontière de deux espaces dominants mais qui ne fait réellement partie d'aucun d'eux* » (Dale & Burrell, 2008 : p238). Shortt poursuit en soulignant que la fonction de ces espaces n'est pas claire ni leur appartenance à un espace dominant particulier. Ces espaces ont donc une nature ambiguë avec laquelle les individus vont pouvoir composer. En effet, cette ambiguïté est une opportunité pour les individus qui peuvent développer des utilisations inédites de cet espace liminaire. Espace qui ne correspond à aucun des deux espaces qu'il recouvre.

Dale et Burrell pointent une différence entre espace liminaire et espace marginal. Contrairement au premier, le second n'est pas à la limite de deux espaces, il est à la fin d'un espace. C'est un point au-delà duquel l'être humain ne va pas. Les auteurs prennent pour exemple les toits des immeubles, au-delà desquels les individus ne peuvent pas s'aventurer. Pénétrer ces endroits comporte un risque, parfois leur accès est même interdit. Les auteurs prennent l'exemple des graffeurs qui vont taguer les tunnels du métro. Ils ajoutent que ces caractéristiques ont pour conséquence l'extrême difficulté de garder le contrôle sur ces espaces marginaux. De plus, ils n'ont que rarement une influence réelle sur le reste de l'espace. Ces dimensions de risque et de précarité différencient un espace marginal d'un espace liminaire.

Ce genre d'espace est parfois comparé aux « coulisses » au sens que lui donne Goffman dans *La mise en scène de la vie quotidienne* (Goffman, 1973). Goffman interroge les relations sociales à partir de la métaphore du théâtre. Lorsque sur scène (l'espace dominant) l'individu montre des attributs et une identité stables, dans les coulisses (l'espace périphérique) il sera en mesure d'exprimer d'autres aspects de lui-même. Les coulisses sont un espace où les individus mettent au point les moyens de soigner la représentation, ou en d'autres termes, les éléments qui seront montrés sur scène, selon Goffman.

Islam (2010) reprend cette métaphore pour montrer en quoi les toilettes des cafés sont des lieux d'expression alternatifs où il est possible d'afficher des opinions politiques en inscrivant des graffitis sur les murs. L'intimité et l'anonymat fournis par les toilettes autorisent les individus à y exprimer des opinions qui seraient peut-être rejetées dans l'espace public. Shortt (2015) s'interroge également sur les possibilités qu'offre un tel espace périphérique. En étudiant les salons de coiffure, il montre tout comme Islam l'intimité que confère un espace liminaire. Il est clairement exprimé qu'il permet d'échapper à l'espace dominant, où tous les faits et gestes des employés sont visibles. Les employés souhaitent également s'extraire de l'espace dominant car parfois ils s'y sentent mal à l'aise, voire rejetés. Se soustraire à l'espace dominant n'est pas forcément un acte volontaire mais la réaction à un sentiment d'exclusion et de rejet. Un espace liminaire permet donc en quelque sorte de se cacher, d'échapper aux regards extérieurs.

On y retrouve assez clairement le concept de « coulisses » proposé par Goffman (1973). Les employés l'utilisent comme un étant un espace de travail informel où il est plus aisé d'être créatif. Shortt pense que cet endroit permet d'exprimer la subjectivité et l'autonomie des individus. Cela est possible car les employés vont dépouiller l'espace de son caractère ambigu et lui inférer un sens spécifique. Dans l'exemple cité ici, celui d'un espace où les employés se sentent en sécurité. Shortt conclut par une remarque intéressante à propos des employés qui ne possèdent pas d'espace de travail propre. C'est le cas des coiffeurs, mais aussi des employés de bureau qui travaillent sans bureau particulier. Chaque matin, l'employé s'installe à un bureau disponible. Il avance que ces employés ont un besoin encore plus fort d'espaces liminaires. Ces exemples montrent bien le rôle que peut avoir un espace liminaire et laissent deviner en quoi il peut être utile dans un cas de production d'une organisation alternative. Shortt qualifie ces espaces de « lieux d'habitats de transition ». Cette qualification indique

qu'un espace liminaire est bien plus qu'un lieu de passage mais bien un endroit que l'individu investit sur la durée.

Zhang et al. (2008) explorent trois livres de fiction de J.G. Ballard et constatent le rôle prépondérant des espaces périphériques dans les actes de résistance : moins contrôlés, les acteurs peuvent ainsi y développer des idées ou des pratiques allant à l'encontre de l'espace dominant. Cet article pointe également que ce mouvement de subversion ne reste pas forcément cantonné à l'espace périphérique mais qu'il peut très bien se propager à l'espace central dominant. L'espace liminaire n'est pas isolé mais connecté à un espace dominant. La notion de coulisse et de scène de Goffman expose cette même idée puisque l'individu passe sans cesse de l'un à l'autre.

Il peut exister une certaine relation de dépendance entre l'espace dominant et l'espace marginal selon Hirst et Humphreys (2013). Dans leur article, ils montrent comment les activités de l'organisation (dans ce cas, l'archivage papier) qui sont en décalage avec l'image prestigieuse du siège sont reléguées dans des bâtiments en périphérie de la ville. On se rend compte que ces espaces relégués en périphérie peuvent malgré tout exercer un certain pouvoir sur l'organisation. En effet, la présence de ces bâtiments annexes regroupant les archives papier est nécessaire au siège s'il veut maintenir son image moderne de « zéro papier ». Si le bâtiment annexe n'absorbe plus cette masse, le bon fonctionnement du siège est en péril.

V. Les échelles : une construction de l'espace multi-niveaux

Le concept d'espace peut renvoyer à des phénomènes ayant des tailles très variables. Pour expliquer ces différences, Michel Lussault (2007) utilise la notion d'échelle. Elle est envisagée comme étant ce qui est grand et petit. Il serait réducteur de penser qu'un espace n'est situé qu'à une seule échelle. La notion d'échelle permet de montrer que la construction d'un espace se joue à plusieurs niveaux.

Munro et Jordan (2013) s'interrogent sur la manière dont les performeurs créent un espace scénique lors du Fringe Festival d'Edimbourg, qui est un festival de théâtre de rue. On voit que dans un premier temps les performeurs agissent individuellement à un niveau microscopique pour recréer une scène en plein air. Pour cela, ils aménagent directement et

concrètement la rue avec différents éléments : ils font asseoir le public en arc de cercle pour composer une scène ou posent un objet sur le trottoir sur lequel ils se hissent afin de surplomber les spectateurs et d'être plus visibles. Ils développent dans un deuxième temps tout un travail de négociation au niveau mésoscopique avec la municipalité d'Edimbourg afin de garder le droit de s'approprier l'espace public de manière temporaire. Les performeurs ne pourraient pas maintenir l'espace créé au niveau microscopique sans ce soutien à l'échelle supérieure.

Plus largement, Taylor et Spicer (2007) rappellent que la production de l'espace est un processus qui se déroule à plusieurs échelles et qu'il convient de s'intéresser aux différents niveaux (microscopique, mésoscopique et macroscopique) de sa production. Si l'on prend l'exemple des organisations, on voit que leur espace se déploie à plusieurs niveaux. L'espace intra organisationnel est considéré comme étant au niveau microscopique de la production spatiale. Cette conception étroite de l'espace organisationnel s'intéresse à la pratique des individus dans un espace délimité. Les relations inter organisationnelles sont associées au niveau mésoscopique de l'espace, qui est semi-ouvert. Enfin au niveau macroscopique, c'est une version élargie de l'espace organisationnel qui est produite. Les relations internationales des organisations ou le phénomène de mondialisation correspondent à cette conception de l'espace.

L'attention portée aux échelles spatiales permet de se rendre compte qu'en fonction de l'échelle à laquelle l'espace est observé, les logiques organisationnelles associées peuvent être différentes, voire contradictoires (Spicer, 2006). Cette approche de l'espace souligne sa complexité et sa flexibilité. Un phénomène n'est pas nécessairement relié à une échelle unique. Afin de cerner les enjeux et les mécanismes spatiaux il importe de considérer cette approche multi scalaire.

Les échelles sont parfois perçues comme étant des éléments donnés et invariables (Delaney & Leitner, 1997). Cette perspective statique tend à hiérarchiser les échelles entre elles. L'échelle globale aurait la priorité sur l'échelle locale (Lecocq, 2012). Le local ne serait que la conséquence de ce qui a été développé au niveau global. Pourtant, Spicer (2006) rappelle que ces échelles spatiales sont le fruit d'une production sociale. Elles ne sont donc pas des éléments de mesure donnés.

Spicer (2006) propose trois mécanismes interconnectés de production d'échelles : l'accumulation d'un capital, la régulation des activités sociales et l'articulation du discours. Premièrement, l'accumulation de capital se fait par le choix d'investir des ressources dans des structures régionales ou nationales par exemple. Deuxièmement, la régulation des rapports sociaux, par le biais d'une gouvernance spécifique, contribue à la construction d'une échelle. Un conseil régional est par exemple une instance de gouvernance de l'échelle régionale qui contribue à former cette échelle. Si les principaux mécanismes de régulation sont situés à l'échelle nationale, il est grandement probable que les investissements en capitaux se réalisent à cette même échelle. Troisièmement, le discours à dominante politique participe lui aussi à la production d'une échelle. Spicer présente par exemple la mondialisation comme étant un processus de transformation d'échelle par le discours. Ce dernier fixe les frontières de l'échelle et établit les qualités de cette frontière (perméable ou non). C'est au niveau du discours que se décide le choix des logiques organisationnelles qui feront partie de l'échelle et celles qui en sont exclues.

Le fait d'adopter une vision constructionniste des échelles spatiales remet en cause la prétendue hiérarchie qui les lie et pose la question de savoir de quelle manière ces échelles sont articulées entre elles. Le processus de changement d'échelle (Brenner, 1999) implique la modification des dynamiques d'accumulation de capital, de régulation des rapports sociaux et des discours.

Pour conclure, le changement d'échelle transformerait les logiques organisationnelles à tel point qu'une logique analysée à différentes échelles pourrait se révéler contradictoire (Spicer, 2006). Il a également été vu qu'il était possible d'opérer un changement d'échelle grâce à trois processus : l'accumulation de capital, la régulation et l'articulation de discours. Se pose alors la question de savoir si un processus de changement d'échelle pourrait être une stratégie pour produire un espace alternatif. En effet s'il est transposé à une autre échelle, l'espace alternatif se trouverait dans un nouvel espace où il pourrait bénéficier de capitaux différents, être confronté à des instances de régulations nouvelles et faire l'objet d'autres discours. Ce nouvel espace à cette nouvelle échelle pourrait l'aider à se développer. Il est possible d'envisager le changement d'échelle comme étant une stratégie de production d'un espace alternatif.

*

Il est possible de produire un espace où développer une alternative à l'espace dominant. Avoir son propre espace permet de s'isoler de l'espace dominant, de se coordonner et de se rendre visible. Il s'agit aussi d'expérimenter des pratiques alternatives. L'espace alternatif peut revêtir plusieurs formes – telles que le lieu, le territoire ou le réseau – qui ont chacune des propriétés spécifiques. Il peut aussi se construire à, et agir sur, différentes échelles simultanément. Les espaces alternatifs ne sont pas nécessairement isolés de l'espace dominant. Les espaces marginaux, en particulier, ont l'avantage d'être en dehors de l'espace dominant mais de lui être reliés, ce qui permet des ponts entre les deux espaces, utiles pour diffuser une alternative de la marge vers le centre.

D. Proposition d'une problématique de recherche

L'espace est un enjeu pour les organisations (Fleming & Spicer, 2004 ; Kornberger & Clegg, 2004 ; Taylor & Spicer, 2007 ; Beyes & Steyaert, 2011 ; Haug, 2013 ; De Vaujany & Vaast, 2014). Si de nombreux auteurs perçoivent l'espace comme une ressource permettant d'accroître la performance organisationnelle (Hatch, 1987 ; Meyerson & Ross, 2003 ; Colovic & Mayrhofer, 2008), l'espace est un des éléments constitutifs des organisations : l'organisation est spatiale. C'est aussi un enjeu de pouvoir : le management utilise notamment la configuration de l'espace de travail pour orienter le comportement des employés (Taylor & Spicer, 2007). Contester un pouvoir revient alors à détourner un espace dominant (Wasserman & Frenkel, 2011) ou à créer des contre-espaces (Dale & Burrell, 2008). La littérature s'est donc intéressée à l'utilisation de contre-espaces (Polletta, 1999 ; Kellogg, 2009 ; Rao & Dutta, 2012 ; Haug, 2013) afin de développer des alternatives (conçues comme des mouvements de résistance contre un pouvoir en place). Cependant, les théories des organisations se sont peu intéressées au processus et aux modalités par lesquelles l'espace alternatif est constitué. La littérature a aussi surtout étudié des espaces temporaires : elle s'est moins intéressée à la question de la pérennité de l'alternative. Cette question est particulièrement intéressante pour l'étude d'organisations alternatives, dont un des objectifs est de survivre. Nous posons donc la question de recherche suivante :

Comment l'espace est-il utilisé pour produire et pérenniser une organisation alternative ?

Cette question globale se décline en trois sous-questions. La première concerne les utilisations possibles de l'espace : quelles sont les stratégies spatiales utilisées par les organisations alternatives ? La réponse à cette question permettra d'identifier les différentes formes d'espace que les organisations alternatives produisent. La deuxième question concerne l'espace dominant lui-même : comment l'espace dominant réagit-il aux stratégies spatiales d'organisations alternatives ? Il s'agira notamment d'identifier les limites spécifiques des différentes stratégies spatiales suivies par les organisations alternatives. Enfin, la dernière sous-question concerne l'évolution des stratégies spatiales dans le temps : comment l'espace est-il utilisé pour pérenniser l'organisation alternative ? Il s'agira notamment de souligner les tensions possibles entre la volonté, pour l'organisation alternative, de rester indépendante de l'espace dominant (Kellogg, 2009), et donc de garder une position extérieure et circonscrite, ou alors d'entrer dans l'espace dominant, voire de chercher à le reconfigurer.

Synthèse du chapitre 2

Ce chapitre a présenté les différents éléments de construction d'un espace. L'espace contraint l'action sociale, mais certains de ses attributs sont manipulables. Nous examinons donc comment les organisations produisent de l'espace et sont produites spatialement. En particulier, nous nous intéressons à la production d'espaces alternatifs. Ces espaces échappent en partie à l'espace dominant, mais lui restent reliés : ces deux espaces dépendent l'un de l'autre et peuvent s'influencer. C'est pourquoi la subversion de l'espace dominant passe souvent par la construction d'espaces alternatifs. Nous étudions donc le processus et les modalités de production d'un espace alternatif.

Nous portons notre attention sur trois types d'espace : le lieu, le territoire et le réseau. Le lieu est un espace indivisible dont les contours sont clairement définis. Le territoire quant à lui revêt des attributs de cohérence, d'identité et de contrôle. Le réseau est un type d'espace qui se différencie des deux autres car il est discontinu et n'a pas de limites claires. Ces trois formes d'espace peuvent être utilisées par les organisations alternatives pour produire des contre-espaces et les pérenniser. Nous étudions donc comment une organisation alternative se produit par l'espace, et posons la question de recherche suivante : Comment l'espace est-il utilisé pour produire et pérenniser une organisation alternative ?

Le chapitre suivant présente le contexte de la recherche et la méthodologie mobilisée pour répondre à cette question.

PARTIE 2 : CONTEXTE EMPIRIQUE ET METHODOLOGIE

Chapitre 3 : Contexte de la recherche : L'émergence des lieux intermédiaires face au secteur du théâtre subventionné

Nous cherchons un terrain de recherche permettant de répondre à la question suivante sous la forme d'une étude de cas unique : comment l'espace est-il utilisé pour produire et pérenniser une organisation alternative ? Les lieux intermédiaires sont des formes d'organisations alternatives évoluant dans le secteur du théâtre. Nous présentons maintenant en quoi ils constituent le terrain de recherche adéquat.

Les activités artistiques et culturelles ont connu de nombreux bouleversements ces dernières décennies. Ces bouleversements ont fortement modifié leur rapport à l'espace. L'exemple de la musique est révélateur. Grâce aux évolutions technologiques (Jones & Thornton, 2005), la diffusion de la musique a évolué. Alors qu'autrefois, il fallait se rendre dans les salles de concert, il est désormais possible d'écouter de la musique n'importe où. L'arrivée du numérique a ainsi permis de dématérialiser une partie de la diffusion musicale. Des répercussions similaires sont visibles au niveau de la production musicale. Grâce aux studios d'enregistrement numériques par exemple, il est désormais possible d'enregistrer un album chez soi. Les artistes peuvent ainsi produire plus facilement leurs créations. Cette tendance véhicule l'idée qu'il n'est plus nécessaire d'utiliser un espace spécifique pour créer.

Le cas du théâtre, et plus généralement du spectacle vivant, est remarquable car il ne s'inscrit pas tout à fait de la même manière dans cette évolution. Le théâtre est par essence une pratique spatiale et matérielle. Même s'il existe quelques expériences où une pièce de théâtre a pu être diffusée à la télévision ou sur internet, sa spécificité est d'offrir une performance en présence d'un public, et donc dans un lieu physique donné. Le théâtre est intrinsèquement lié à l'espace. En effet, « mettre en scène » un texte signifie le mettre en espace. Cette particularité par rapport à d'autres pratiques artistiques en fait un terrain propice pour éclairer nos questions de recherche.

Les lieux intermédiaires sont des organisations alternatives dans le secteur du théâtre en France. Ils proposent un nouveau type d'organisation qui n'appartient ni au théâtre privé ni

au théâtre public. Ils revendiquent l'existence d'une troisième voie, celle du tiers secteur. Cependant, comme ils entendent agir dans l'intérêt public c'est auprès des pouvoirs publics qu'ils cherchent un soutien moral et financier. Or l'Etat structure le secteur du théâtre public et y consacre de nombreuses ressources depuis plusieurs décennies, et est réticent à intégrer de nouvelles organisations qui souhaitent modifier les règles existantes. L'émergence des lieux intermédiaires est difficile dans ce contexte. L'Etat a structuré le théâtre public autour de deux axes principaux. Le premier est la construction de théâtres, c'est-à-dire de lieux. Le deuxième axe consiste à se servir de ces théâtres comme outil de développement des territoires. Les lieux intermédiaires vont reprendre ces mêmes axes de développement pour tenter de faire valoir leur position auprès des pouvoirs publics.

Dans cette partie, le secteur du théâtre public et la manière dont l'Etat contribue à sa structuration sont évoqués (A). Ensuite, nous exposons les critiques dont ce secteur fait l'objet (B). Enfin, nous présentons les lieux intermédiaires en tant qu'alternative souhaitant dépasser ces limites (C).

A. Le théâtre public : une longue histoire

Le financement des activités culturelles et artistiques préoccupe l'Etat français depuis plusieurs siècles. Passer en revue son évolution permet de comprendre le contexte actuel dans lequel se trouvent les lieux intermédiaires. Cela permet de mieux comprendre la nature de leurs revendications et les difficultés qu'ils rencontrent pour les faire entendre.

I. L'invention de la politique culturelle

Bien que les liens entre la culture et l'Etat soient très anciens, Urfalino (2004) situe le commencement d'une véritable politique culturelle moderne française à partir de 1959, lorsqu'André Malraux devient ministre des Affaires culturelles. Cependant, des initiatives allant dans ce sens avaient démarré juste après la Seconde Guerre mondiale, comme le projet de décentralisation théâtral. Mai 1968, puis les années 1980 marquent un tournant significatif par rapport à cette première phase. En effet, la notion de culture et les modalités de sa démocratisation sont totalement repensées. Enfin depuis la fin des années 1990, après un fort dynamisme porté par Jack Lang, alors ministre de la Culture, les politiques culturelles passent au second plan dans le débat politique. Certains avancent que cela est dû à une normalisation des politiques culturelles alors que d'autres pensent que cette tendance est le signe d'un désintérêt de la question culturelle de la part de l'Etat.

a. Un lien historique entre l'Etat et la culture

On retrouve des traces de la prise en charge de spectacles par une infrastructure publique au VI^e siècle av. J.-C. lors des grandes Dionisies en Grèce (Barbérís & Poirson, 2013). Ainsi, la cité-Etat d'Athènes finance et organise les festivités afin d'en permettre l'accès à tous ses citoyens. Cet exemple montre que les liens entre la politique et la culture sont très anciens. Cependant, les politiques culturelles françaises modernes puiseraient plutôt leur source dans l'Histoire de France au XVII^e siècle. La création de l'Académie française par Richelieu en 1635 et de La Comédie-Française en 1660 par Louis XIV sont deux exemples emblématiques (Djian, 2005). Le spectacle devient un instrument de la puissance et du rayonnement de la monarchie (De Baecque, 2008). La Révolution de 1789 porte les germes de l'idée qu'une culture est nationale et qu'elle est un élément fédérateur pour les citoyens. Elle devient accessible aux Français et ne sert pas la seule grandeur d'un monarque. C'est à cette époque,

en 1793, que naît le Musée du Louvre. Si cette ambition est mise à mal par l'avènement de l'Empire puis le retour de la monarchie, elle est le terreau des initiatives du XX^e siècle en matière de politique publique de la culture.

Le concept de décentralisation n'émerge que sous l'Empire napoléonien. Des structures culturelles départementales administrées par les préfets sont mises en place. Leur charge est de diffuser une culture au service des intérêts de l'Empire. Si les gouvernements de la III^e République semblent renoncer aux questions culturelles, ces dernières sont à nouveau reprises dans les années 1930 par le Front populaire et développées après la Seconde Guerre mondiale. C'est à ce moment-là que la notion de culture pour tous se répand. La mesure phare de cette politique est sans doute la mise en œuvre de la décentralisation théâtrale dont Jeanne Laurent est l'initiatrice. Jeanne Laurent est alors sous-directrice des spectacles et de la musique à la direction générale des Arts et Lettres au ministère de l'Éducation nationale. Elle occupe ce poste entre 1946 et 1952. « *Depuis le XXe siècle, toute politique culturelle se définit d'abord par son rapport au théâtre, qui est devenu l'art par excellence des volontaristes de la culture* » (De Baecque, 2008 : p62). En effet, à cette époque, les beaux-arts, trop liés au mécénat d'Etat, et le cinéma, trop proche de la logique industrielle, n'intéressent pas l'Etat dans son projet. Le théâtre semble donc la discipline la plus appropriée pour démarrer. La création du festival d'Avignon en 1947 puis celle du Théâtre National Populaire en 1951 par Jean Vilar sont des actes hautement symboliques de ce projet. C'est également à partir de 1947 que naît le premier Centre Dramatique National : le Centre Dramatique de l'Est géré par Roland Piétri. En 1949, le Centre Dramatique de l'Ouest dirigé par Hubert Gignoux ouvre également ses portes. Ces centres sont dotés de troupes permanentes et itinérantes. Elles sont chargées de sillonner la région à laquelle elles sont attachées afin d'y donner des représentations dans des villes où bien souvent il n'y a pas de théâtre permanent.

Plusieurs types d'organisations émergent grâce à ce dispositif. Les Théâtres Nationaux, les Scènes Nationales et les Centres Dramatiques Nationaux sont les principaux types de structures. L'Etat en assure le fonctionnement par le biais des subventions. En retour, ces structures sont soumises à un cahier des charges strict régissant leurs modalités de fonctionnement et leurs objectifs. Par exemple, le Théâtre National Populaire met en œuvre différentes initiatives afin de capter un nouveau public : l'abaissement des tarifs, la simplification du système de location des places, la création de formules d'abonnement. A cela s'ajoute une série de mesures qui servent à gommer le rôle de distinction sociale attribué

à la culture. Les horaires des spectacles sont modifiés, les tenues de soirée ne sont plus obligatoires et les ouvriers ne reçoivent plus de pourboire.

b. Malraux : la mise en présence de l'art

Urfalino (2004) situe l'invention de la politique culturelle à proprement parler en 1959. Cette date correspond à la nomination d'André Malraux à la tête du nouveau ministère des Affaires culturelles. Ce fait est remarquable car c'est la première fois qu'un ministère entièrement dédié à la culture voit le jour. Ce ministère se structure autour de plusieurs principes. Pour Malraux, la mission de son ministère est de « *rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français, d'assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel et de favoriser la création des œuvres de l'art et de l'esprit qui l'enrichissent*¹. »

La définition de la culture est ici circonscrite au domaine des arts (théâtre, danse, musique, arts plastiques, littérature, architecture). L'objectif est de mettre le public en contact avec l'œuvre et non pas de l'éduquer à l'art car dans ce contexte il existe une « *confiance en l'universalité et la validité intrinsèque de la culture* » (Urfalino, 2004 : p36). « *L'homme est sensible à l'art par le cœur* » (Urfalino, 2004 : p49). Selon Malraux, chacun est susceptible d'être touché par une œuvre artistique car il fait appel à des principes universels.

En effet, dans les années 1960, la séparation idéologique est très forte entre ce qui doit relever de la culture, de la connaissance ou encore de la pédagogie d'une part et des loisirs d'autre part. En effet, à cette période, les ministères des Affaires culturelles, de l'Education et de la Jeunesse et des Sports sont en compétition et tentent d'avoir un périmètre d'action clairement défini qui n'empiète pas sur un autre ministère. Malraux cherche alors à justifier l'existence d'un ministère à part entière en délimitant clairement ses compétences comme on peut le comprendre dans cette citation :

¹ Extrait du décret du 24 juillet 1959 sur la mission et l'organisation du ministère (dans Urfalino, 2004 ; p16)

« Si la création d'un ministère de la Culture est pleinement justifiée, c'est qu'il existe un domaine essentiel qui n'est ni enseignement, ni divertissement, ni création artistique. »

Gaëtan Picon, directeur général des Arts et Lettres sous André Malraux¹

En conséquence, les préconisations pour démocratiser la culture rejette toute médiation entre l'art et les individus ainsi que toute démarche artistique amateur au profit des initiatives professionnelles. La vision de la culture que distille Malraux est très dirigiste car c'est l'Etat qui définit ce qui appartient ou non au domaine de la culture et qui ensuite le diffuse auprès des individus. Dans un premier temps, dans la lignée du mouvement amorcé par Jeanne Laurent, c'est le théâtre, qui bénéficiait donc déjà d'un socle d'actions et de soutiens solides par l'intermédiaire de la création des troupes décentralisées, qui bénéficie le plus largement des budgets alloués. Malraux insiste sur le fait que l'administration publique choisit ceux qui méritent d'être subventionnés car ne pas choisir, c'est choisir « *sans le savoir, l'amateur de Feydeau* »². Cette citation montre l'approche très directive et spécifique qu'André Malraux a de la culture.

L'action du ministère consiste donc à rendre les œuvres accessibles au plus grand nombre. Pour cela, il cherche à gommer les inégalités d'accès aussi bien sociales que géographiques dans un double mouvement de démocratisation et de décentralisation culturelle. Cette volonté d'action se déploiera au travers de la formation des Maisons de la Culture qui formeront un maillage sur tout le territoire français. En effet, « *les cathédrales du XX^e siècle* » (Urfalino, 2004 : p36) ont été qualifiées d'instruments de la démocratisation et de la décentralisation culturelle. Initialement, les Maisons de la Culture sont financées à 50 % par l'Etat et à 50 % par les villes. On voit que dès le départ les différents niveaux territoriaux sont imbriqués dans le développement des politiques culturelles. Le but était au départ de neutraliser les intentions de chaque niveau administratif car les conflits étaient nombreux. Les Maisons de la Culture étaient souvent les seuls équipements culturels d'une ville et cette dernière souhaitait souvent développer des pratiques artistiques qui n'étaient pas en lien avec les ambitions du ministère. Malraux souhaitait à tout prix décorréliser la démocratisation culturelle de toute ambition politique. De manière générale, on assiste dès les années 1960 à l'affrontement entre les ambitions culturelles de l'Etat et celle des municipalités. Celles de ces dernières se sont

¹ La culture et l'Etat. Allocution pour l'inauguration de la Maison de la Culture de Bethune, 1960 (Dans Urfalino, 2004: p43)

² Conférence 9 Avril 1959 sur les théâtres nationaux (cf. Urfalino)

notamment manifestées par la création de la fédération nationale des centres culturels communaux en 1960 qui essaya de faire contrepoids à la politique culturelle du ministère, en vain.

c. Mai 1968 : un retour à l'éducation artistique

A la fin des années 1960, les Maisons de la Culture subissent des critiques. Leur coût de fonctionnement élevé est pointé du doigt. De plus, les valeurs fondamentales portées par Malraux sont contestées. Cela se révèle notamment lors des événements de mai 1968. Les valeurs portées par les politiques culturelles vont en être modifiées. Premièrement, les moyens déployés pour démocratiser la culture sont au cœur de la contestation des politiques culturelles, ils sont jugés inefficaces. En effet, les mesures mises en œuvre consistent à favoriser l'accès à l'offre sans pour autant former la demande, ce qui n'a pas entraîné de diminution des inégalités. Deuxièmement, les directeurs de Maisons de la Culture, relais essentiels des politiques culturelles, critiquent l'omniprésence des œuvres classiques dans leur programmation. En effet, ces directeurs, généralement des metteurs en scène, souhaitent mettre en avant leur activité de création. Ils souhaitent alors que les Maisons de la Culture puissent développer la part faite aux créations contemporaines.

L'échec de la démocratisation est un sujet brûlant au cours des années 1970 (Poirrier, 2014). Jacques Duhamel devient ministre de la Culture en 1971. Les années 1970 ne sont pas fastes pour le Ministère qui se voit relégué au second plan, dès lors que Malraux quitte son poste de ministre en 1969. Neuf ministres se succèdent alors en 12 ans. L'Etat ne semble plus savoir quelle forme donner à l'action culturelle. Du côté des valeurs, les notions d'universalité de la culture et du « choc esthétique » défendues par Malraux sont remises en cause. La question de la nécessité de l'éducation artistique est évoquée et le rôle limité des Maisons de la Culture est souligné. C'est pour remédier à ces problèmes que des Centres d'Animations culturelles, plus ancrés dans le territoire et plus tournés vers l'éducation, sont créés à cette époque. Ils ne sont financés qu'à 25 % par l'Etat central, le reste en incombe aux collectivités. Ces Centres correspondent aux besoins de villes plus petites, ils sont également moins coûteux que les Maisons de la Culture. Les années 1970 sont donc des années où le gouvernement se désengage de la question culturelle au profit des collectivités territoriales. Ces dernières s'emparent comme d'un nouvel outil de développement et de promotion de leur territoire.

d. Jack Lang et la démocratie culturelle : une nouvelle définition de la culture

En 1981, les municipalités dépensent plus d'argent que l'Etat dans les politiques culturelles. Elles acquièrent une plus grande autonomie et plus de pouvoir, cela se ressent dans leur implication culturelle. Leur investissement augmente de 27 % en franc constant entre 1978 et 1981 (Urfalino, 2004). On assiste alors au développement d'initiatives proprement municipales qui reconfigurent le secteur culturel public. En effet, Malraux avait voulu limiter le rôle des collectivités territoriales afin de garantir l'indépendance des Maisons de la Culture. L'évolution des populations urbaines (cadres et étudiants) a dynamisé la demande d'activités culturelles sur tout le territoire. En parallèle, les goûts du public évoluent : il y a une homogénéisation entre Paris et les autres régions françaises. Enfin, le public réceptif à la création d'avant-garde s'élargit.

Même si les municipalités jouent un rôle grandissant, l'Etat est plus que jamais prescripteur des standards de légitimité des actions culturelles à mener. Cette tendance à suivre l'Etat central est renforcée par le fait que la gauche gagne du terrain dans les municipalités et qu'elles sont donc enclines à suivre un gouvernement de la même majorité. En effet, 1981 marque l'arrivée de la gauche au pouvoir. Cela impulse une nouvelle dynamique aux politiques culturelles. Le budget du Ministère de la Culture est multiplié par deux. Cette forte augmentation permet la multiplication et la diversification des projets. Les arts dits « mineurs » ont désormais une place auprès des arts « légitimes », et la création est dorénavant soutenue au même titre que le patrimoine. La figure de Jack Lang reste synonyme d'effervescence culturelle dans la mesure où il donne aux politiques culturelles une nouvelle orientation. La culture est érigée comme moyen de défense contre l'impérialisme américain. Cet impérialisme n'est pas seulement économique et militaire aux yeux de Jack Lang, il est aussi culturel. Au passage, cette critique va redéfinir ce qui est culturel en englobant les industries créatives dans leur ensemble. Le cinéma, la haute couture, le design et les médias deviennent des activités dont se préoccupe le ministère de la Culture. Le gouvernement relie la culture à des enjeux économiques et industriels. La notion de culture devient quelque chose de bien plus large que l'art et la volonté de démocratisation culturelle passent au second plan. Défendre la culture française devient un argument de vitalité économique.

A cette époque, les Maisons de la Culture, un temps fleurons de la politique culturelle, changent de statut et de nom. Beaucoup deviennent des théâtres appelés Scène Nationale ou Centre Dramatique National. Par exemple, la Maison de la Culture de Nanterre devient un Centre Dramatique National connu sous le nom du théâtre des Amandiers.

Selon Urfalino (2004), l'arrivée de Jack Lang à la tête du Ministère de la Culture signe la fin de la politique culturelle à proprement parler car, selon ses propos, le fait de lier la culture et l'économie en intégrant les industries créatives dissout le versant social de cette politique. Certains reprochent à Jack Lang d'avoir ouvert la voie au libéralisme culturel qui privilégie les productions spectaculaires au détriment du vrai travail de terrain auprès des citoyens. Or, « *la valeur ajoutée artistique et intellectuelle n'apparaît pas évidente au regard des efforts financiers consentis* » (Djian, 2005 : p35) et le véritable impact de ces initiatives est questionné. Il est reproché à Jack Lang de transformer la culture en outil de communication pour le gouvernement, en menant une politique d'événements, plutôt que d'initier des projets au long cours adressés aux habitants.

La politique de Jack Lang suscite dans les années 1980 un certain engouement, mais à l'aune des années 1990 et de l'affaiblissement de la gauche certains décrient sa politique. Ses détracteurs critiquent « le tout culturel » disant qu'il engendre un relativisme des valeurs qui tue la haute culture (Finkielkraut, 1987). Fumaroli dans *l'Etat culturel*, dénonce une culture au service d'un état mégalomane (Fumaroli, 1991). Selon Fumaroli (1991), la culture n'est en fait qu'une affaire de propagande. Enfin, Michel Schneider, dans *La comédie de la culture* (Schneider, 1993), dénonce l'échec de la démocratisation que le gouvernement cache sous une avalanche d'événements. La baisse de la fréquentation des établissements culturels alors même que l'offre a considérablement augmenté semble attester cette allégation. Dans les années 1990, deux tiers des Français ne sont jamais allés au théâtre et 85 % ne vont jamais voir une exposition (De Baecque, 2008).

C'est finalement le rôle de la culture en tant que symbole de l'identité nationale française luttant contre l'hégémonie américaine et la culture comme vecteur de dynamisme économique qui reste les axes défendus par les gouvernements suivants. Financer les activités culturelles devient un moyen de défendre « l'exception culturelle française » et donc « la diversité culturelle » contre le phénomène de mondialisation. Phénomène qui tendrait à uniformiser les

goûts, les pratiques et les identités. C'est par exemple en vertu de ce principe que les radios se sont vues imposer un quota de chansons francophones à diffuser.

II. L'implication croissante des collectivités territoriales auprès des théâtres publics

La politique culturelle française s'est développée dans un premier temps au niveau du pouvoir central sans que les collectivités aient beaucoup de marge de manœuvre. Au fil du temps, le centre de gravité se déplace vers les collectivités territoriales qui sont aujourd'hui les principaux financeurs. Le financement de la culture est perçu par les élus comme étant un véritable outil de développement des territoires (Rigaud, 2003). Nous allons voir en quoi le développement des politiques culturelles à l'échelle locale se différencie des mesures du gouvernement.

Les collectivités se sont emparées de la question culturelle en tant qu'outil « *de développement économique, de pacification sociale, de marketing territorial, d'aménagement urbain* » (Gravari-Barbas & Violier, 2003 : p10). La production culturelle permet d'une part de stimuler des dynamiques économiques et d'autre part de participer à la construction de l'identité d'un territoire. « *Il est désormais admis que le développement culturel fait partie des outils de l'aménagement de l'espace et du développement des territoires* » (Auclair, 2003 : p100). Cette approche diffère de celle d'André Malraux qui cherchait à éviter l'instrumentalisation des politiques culturelles. Cette tendance est d'autant plus forte que, ces dernières années, les collectivités ont acquis une plus grande autonomie vis-à-vis de l'Etat central. Cette autonomie a tendance à les mettre en concurrence les unes par rapport aux autres et les pousse à développer des projets de manière individualiste (Lucchini, 2002). Il faut noter que les municipalités jouent un rôle prépondérant dans le développement des politiques culturelles et que les autres collectivités telles que les départements et les régions apportent une contribution moins conséquente.

Cet attrait pour l'utilisation de la culture comme outil de développement territorial réside dans le fait que les productions culturelles marquent l'espace dans lequel elles évoluent matériellement et symboliquement (Gravari-Barbas & Violier, 2003). Une production culturelle a ainsi le pouvoir de modifier la perception que les gens ont de cet espace et donc de le rendre plus attractif. Cependant, la seule qualité d'une production culturelle ne suffit pas

à expliquer ce phénomène. Les jeux d'acteurs, leur motivation, leur volonté d'ouverture ou de fermeture vis-à-vis d'un collectif (les modalités d'appropriation d'un espace, la cohérence entre acteurs, par exemple) sont des éléments déterminants. Malgré cette nuance, cette stratégie de développement territorial reste fortement utilisée.

Les collectivités ont une conception plutôt large de ce qu'est la culture, qui va au-delà des beaux-arts. Deux stratégies d'utilisation de la culture en tant qu'outils de développement territorial sont observées. D'une part, les collectivités se servent d'une culture locale préalablement enracinée dans le territoire. D'autre part, elles importent une culture extérieure qui sert à dynamiser un territoire. Il arrive même que l'importation d'une culture serve à créer un nouveau territoire. En effet, le découpage administratif n'est pas toujours en adéquation avec le découpage social, et la production culturelle peut permettre de réconcilier ces écarts (Auclair, 2003). La culture est un outil qui rassemble des partenaires en provenance de différentes collectivités.

Cette démarche a pour but de dynamiser un territoire. Il existe deux stratégies pour atteindre cet objectif. Le but est soit d'animer la vie du territoire, l'action est alors destinée aux usagers de ce territoire. Soit, la culture est perçue comme étant un outil de rayonnement du territoire, destiné à attirer des acteurs (par exemple de futurs habitants, des touristes ou des entreprises) extérieurs au territoire (Sibertin-Blanc, 2003).

Paris et sa région bénéficient d'un statut à part au regard du reste du pays. En effet, la structure historiquement centralisée de l'administration permet à la capitale et par capillarité à sa région de bénéficier d'une plus grande attention au regard du développement culturel (Lucchini, 2002). Selon une étude de 2002, la moitié des professionnels de la culture travaillent en Ile-de-France (Lucchini, 2002). En outre, la culture est un outil de prestige et Paris constitue une vitrine de choix pour la France.

Nous venons donc de voir qu'au niveau local, les politiques culturelles ont pris de l'importance au cours du demi-siècle écoulé. Les collectivités en ont fait un outil de développement du territoire et continuent d'investir dans ce sens. Cependant, il faut souligner que les restrictions budgétaires impactent également les collectivités qui arbitrent leurs dépenses, notamment culturelles.

III. La diffusion théâtrale : une activité plus visible que la création

La structure de l'économie du théâtre se divise en trois temps : la création, la diffusion et la formation (Djian, 2009). Les pouvoirs publics interviennent de manière inégale dans ces trois phases.

Premièrement, il y a l'économie de la création. Les fonds publics financent en grande partie cette phase notamment par le biais de la Direction régionale des affaires culturelles (DRAC) qui distribue de l'argent directement aux compagnies artistiques. En outre, l'activité de création est également financée par les établissements publics que sont les Théâtres Nationaux et les Centres Dramatiques Nationaux. En plus de cette dotation, les recettes de billetteries et dans une moindre mesure le mécénat privé, viennent compléter leur financement. Le problème est que l'économie de la création est considérée comme étant non rentable à cause de l'augmentation continue des coûts nécessaire au maintien de la qualité des spectacles (Dupuis, 1983). Cet effet a été démontré par William Baumol qui l'a énoncé dans « la loi de Baumol ». Cette loi vient justifier l'intervention publique.

Deuxièmement, il y a l'économie de la diffusion. Celle-ci est également financée en partie par l'argent public par le biais des salles de spectacles publiques ou bien de festivals. Beaucoup de structures ne s'occupent que de la partie diffusion. Les compagnies reçues sont rémunérées de deux manières différentes. Soit la structure achète un certain nombre de représentations, soit elle partage les recettes avec la compagnie. La deuxième solution est généralement privilégiée, souvent dans les petites structures, et surtout dans le circuit des théâtres privés car la prise de risque est moindre. Cela peut même aller plus loin car il arrive souvent que l'on demande un minimum garanti à la compagnie. Cela signifie que si le spectacle ne rapporte pas une certaine somme, elle devra verser à la salle de spectacle la différence.

Enfin, le troisième temps de cette économie est celui de la formation. Ce temps n'est pas à négliger car il témoigne de la tendance à la professionnalisation du champ culturel. En effet, cela renforce l'idée qu'un artiste est un professionnel qui a dû suivre une formation afin de se former à un métier dont il pourra vivre. Là encore, l'Etat participe au développement des établissements de formation tels les conservatoires nationaux, sans compter les filières universitaires des métiers du spectacle.

L'économie culturelle est donc divisée en trois phases ayant chacune des acteurs spécifiques. Les compagnies prennent en charge l'essentiel de la création même si les centres dramatiques nationaux apportent un soutien financier. Les autres structures plus nombreuses (dont font partie les Scènes Nationales) sont chargées de la diffusion ; les conservatoires et centres universitaires proposent des formations. Ces trois dimensions ne sont pas l'objet de la même attention et ne disposent pas des mêmes ressources, les structures de diffusion ayant été, historiquement, mises au cœur des politiques culturelles.

IV. Le lieu : outil central de développement du secteur du théâtre public

Cette partie s'attache à définir le théâtre comme étant un type d'espace spécifique - un lieu - et à expliquer pourquoi il est un élément indispensable à l'activité artistique. A partir de cette définition, nous expliquons ensuite comment les pouvoirs publics se sont servis des lieux comme de points d'orgue du secteur du théâtre public.

a. Le théâtre comme lieu de travail indispensable à l'artiste

Nous nous intéressons ici au théâtre en tant que petite unité d'espace clairement bornée, en tant qu'« *endroit concret, matériel, défini* » (Lautier, 1999 : p2). En ce sens, un théâtre est ce qu'on peut appeler un lieu. Il est souvent constitué d'un ou plusieurs bâtiments regroupés sur une même localisation. Dans certains cas, ils peuvent être localisés à différents endroits. C'est le cas du théâtre de l'Odéon. Le bâtiment historique se situe au cœur du VI^e arrondissement de Paris. Dans le XVII^e arrondissement, le théâtre a récemment acquis ceux des Ateliers Berthier. Cependant, ils forment un théâtre unique, un lieu unique.

Un théâtre n'est pas seulement un espace matériel, c'est aussi l'ensemble de l'activité théâtrale qui s'y déroule. Les activités de création et de diffusion sont abritées en son sein. Outre, le travail purement artistique mené par le metteur en scène, les comédiens et les régisseurs, le travail administratif y est également localisé. L'activité théâtrale est par nature spatiale, le travail artistique nécessite donc un espace de travail physique. En plus d'une scène et de gradins, le théâtre fournit des éléments techniques et matériels tels que l'éclairage. Trouver un théâtre est donc indispensable à tout metteur en scène ou compagnie qui souhaite se produire.

Il existe deux types de théâtre. Le premier est dirigé par ce que l'on appelle des opérateurs qui ne sont pas des artistes. Ils reçoivent des metteurs en scène et des comédiens pour des temps de diffusion et/ou de création. Le deuxième est dirigé par un artiste ou une compagnie artistique. Le théâtre abrite donc en grande partie leur travail artistique. En complément, ils reçoivent également d'autres artistes. Dans ce deuxième cas de figure, le théâtre est occupé une partie du temps par le travail artistique de ceux qui le dirigent. Cependant, le travail de l'artiste ou de la compagnie ne se limite pas aux murs du théâtre dans lequel ils résident. Lorsqu'ils partent en tournée, leur travail se déroule en dehors du théâtre.

Une compagnie est avant tout une structure juridique qui donne un cadre à une activité artistique, au même titre qu'une SARL fournit une existence juridique à une entreprise par exemple. La différence majeure est qu'une compagnie n'a généralement pas de localisation précise, elle n'est pas rattachée à un lieu. Elle est nomade sauf dans le cas que nous avons cité au-dessus où elle est liée à un théâtre particulier. Une compagnie est composée a minima d'un metteur en scène parfois également comédien auquel se joignent d'autres artistes. Il ne faut cependant pas confondre une compagnie avec une troupe de comédiens, qui est un groupe de personnes définies. Il est possible de voir se produire plusieurs fois une compagnie avec des comédiens différents à chaque fois. L'activité d'une compagnie est en grande partie artistique, mais tout comme un théâtre, elle accomplit des tâches administratives telles que la gestion des comptes ou celle des salaires. Dans certaines compagnies, il arrive qu'un de ses membres soit entièrement dédié à ces tâches et n'assume aucun rôle artistique.

La structure localisée qu'est le théâtre et la structure nomade qu'est la compagnie cohabitent. Il existe des moments où l'activité de la compagnie coïncide avec celle du théâtre et des moments où elles sont dissociées. Cette structuration des activités impacte la manière dont est géré un théâtre.

En tant que pratique intrinsèquement spatiale, la mise en scène pouvant se définir comme étant la mise en espace d'une œuvre, les activités de production et de diffusion théâtrales qui ont été présentées dans la partie précédente ont donc besoin d'un espace pour se réaliser et plus précisément d'un lieu. Cet élément incontournable devient l'élément central des politiques culturelles.

b. La construction de lieux pour développer les politiques culturelles

La politique culturelle est une « *politique d'équipement* » comme le souligne Urfalino (2004 : p179). En effet, les débuts des politiques culturelles consistent avant tout à créer de nouveaux équipements – de nouveaux lieux – pour accueillir le public. Dans ces Maisons de la Culture, ce sont toutes les ambitions de l'Etat pour la culture qui s'incarnent dans un bâtiment. Initialement, ces Maisons devaient être des lieux pour rassembler les activités mais ils deviennent rapidement « *les opérateurs de la démocratisation* » (Urfalino, 2004 : p180). Les Maisons de la Culture doivent répondre à trois objectifs. Elles doivent être belles et comporter une force symbolique. Elles doivent s'intégrer dans la ville et participer à l'aménagement du territoire. Enfin, l'architecture de la Maison doit concourir à l'efficacité sociale et artistique : elle « *est à la fois action et immeuble.* »¹ Malgré l'aspiration de Malraux, ces Maisons subissent de nombreuses critiques et disparaissent avec lui, absorbées dans de nouveaux lieux.

*

Le soutien de la culture par l'Etat est une histoire très ancienne. Si les objectifs et les modalités de ce soutien ont évolué au fil des années et ont parfois été remis en question, le principe d'un soutien reste fort. Elle reste une pratique ancrée et pérenne. Nous retenons deux éléments. Premièrement, la culture dont le théâtre a toujours eu un rôle prépondérant dans le développement des territoires. Deuxièmement, les politiques culturelles se sont majoritairement concentrées sur la production de lieux culturels. Cela s'explique par la nature intrinsèquement spatiale de l'activité. Ces deux éléments montrent à quel point l'espace est ici un élément structurant de ce secteur.

B. Critiques du fonctionnement des théâtres publics

Bien que le rôle bénéfique des politiques culturelles soit reconnu, elles ne sont pas exemptes de critiques. Les objectifs des politiques culturelles sont brouillés et certains pensent que les objectifs de départ de démocratisation de la culture et de soutien à la création artistique ont été oubliés. Cette critique s'adresse également plus spécifiquement aux théâtres publics qui sont

¹ Réflexion sur le programme architectural des maisons de la culture, juillet 1966 (Urfalino 1994)

directement issus des politiques culturelles. Des artistes critiquent le fait que ces lieux sont devenus élitistes fermés sur eux-mêmes.

I. La politique culturelle en question

A partir de 1995, la droite revient au pouvoir. La culture ne semble pas être un sujet majeur pour le gouvernement comme ce fut le cas lors de la décennie précédente. La culture n'est plus un enjeu et devient un domaine d'action comme un autre. En outre, la taille de la structure administrative est telle à partir des années 1990 (24 000 fonctionnaires rattachés au ministère en 2002 selon De Baecque, 2008) que les efforts se tournent vers le maintien de l'existant plutôt que vers le développement de nouveaux projets. Ces facteurs donnent le sentiment que les politiques culturelles s'essouffent et des critiques se font entendre.

Il est reproché à l'Etat de ne plus avoir de vision pour le financement public de la culture. Après Jack Lang, l'idée que la culture pouvait transformer la société semble avoir été abandonnée et la nouvelle bataille de « l'exception culturelle » n'est qu'un « *pansement sur une jambe de bois* » (De Baecque, 2008 : p176). Se pose alors la question de savoir pourquoi l'Etat soutient la culture aujourd'hui. « *La critique est aussi que la complexité et la diversité du champ culturel atomisent les processus de décision publique sans pour autant dégager de cohérence politique* » (Djian, 2009 : p42). Par cette phrase, Djian avance que la complexité du champ d'action des politiques culturelles rend difficile l'émergence d'une ligne de conduite lisible. Cette complexité se retrouve en effet dans la diversité des crises que rencontre le secteur : crises à la fois sociales, esthétiques et politiques (De Baecque, 2008).

a. Une crise sociale

Les politiques culturelles ne consistent pas uniquement à subventionner des projets culturels. Elles contribuent également à structurer un secteur d'activité. Dans cette optique, il existe un statut salarial pour les employés des secteurs artistiques et culturels. En effet, la spécificité de ces secteurs est que les individus sont employés sur des durées limitées et connaissent de nombreuses périodes chômées. Créé en 1936 à l'origine pour les techniciens du cinéma, ce système permet à ces individus, qui ne travaillent pas de manière continue, de bénéficier du statut de salarié donc d'une Assurance-chômage. En 1969, ce régime est étendu à tous les travailleurs du secteur du spectacle vivant. Ce système est un pilier des politiques culturelles

car il encourage la professionnalisation des artistes et des techniciens. Pour accéder à ce statut, et donc bénéficier de l'assurance chômage, il est nécessaire que la personne cumule un certain nombre d'heures travaillées sur une durée déterminée.

En 2003, le bien-fondé de ce système fait débat. Le nombre d'intermittents ne cesse de croître : de 41 000 en 1991 à 120 000 en 2003, alors qu'en parallèle la fréquentation culturelle stagne (De Baecque, 2008). Le Medef critique ce système de solidarité qu'il juge extrêmement coûteux et qui creuse le déficit de l'Unedic. Face à ces pressions, une réforme est alors envisagée. La réaction des intéressés est immédiate car le projet de réforme pourrait exclure du régime de l'intermittence un quart des effectifs. La grève des intermittents engendre l'annulation de certains événements culturels. L'annulation la plus emblématique est sans doute celle du festival d'Avignon en 2003. Le régime de l'intermittence est vu comme le pilier du secteur culturel français. Ceux qui sont contre la réforme pensent que cela aurait pour conséquence une dégradation des conditions de travail voire une perte de capacité de travail dans ce secteur et cela aurait un impact négatif sur la qualité et la diversité de la création d'œuvres. Ils pensent qu'affaiblir le statut des intermittents remettrait en cause le secteur tout entier. Ces facteurs expliquent l'ampleur du mouvement contre la réforme.

b. Une crise esthétique

En 2005, Jan Fabre, un artiste plasticien, prend la tête du festival d'Avignon. Il développe une programmation très avant-gardiste qui est reçue froidement par le public et par la critique. Selon la presse, cette édition symbolise la rupture entre le public et les créateurs. Ces derniers présentent des spectacles devenus trop élitistes. Cette crise esthétique est le symptôme d'un secteur où deux conceptions de l'art s'opposent. D'un côté, certains créateurs défendent l'idée que la création d'une œuvre doit répondre uniquement à des impératifs artistiques sans avoir à se préoccuper de l'accueil du public. De l'autre côté, certains dénoncent cette déconnexion entre l'œuvre et le public. Cette critique s'adresse plus particulièrement au théâtre public. En effet, on lui reproche plus spécifiquement de fonctionner en autarcie alors qu'une de ses missions historiques est d'engager le public à se confronter à l'art. L'aide à la création aurait pris le pas sur l'objectif de démocratisation de la culture. Par ailleurs, certaines voix s'élèvent contre le manque de qualité et de diversité des spectacles créés par les théâtres publics alors que ces derniers reçoivent des subventions importantes pour développer leur activité de

création. En résumé, les moyens publics seraient concentrés dans les mains d'une poignée d'acteurs qui auraient trop peu de comptes à rendre. Et cela nuirait à la dynamique de création artistique du secteur.

c. Une crise politique

Ces deux crises successives montrent que la politique culturelle est déstabilisée, et avec elle, le théâtre public. Dans un contexte de crise économique et des restrictions budgétaires, les financements se font plus rares. La question du pourquoi de la politique culturelle se fait durement ressentir. Les décisions prises par le gouvernement après 2005 laissent penser qu'il ne sait pas quelle orientation donner aux politiques culturelles (De Baecque, 2008). De Baecque souligne que ces troubles sont certes inquiétants mais montrent un monde de la culture bouillonnant et contestataire. Cela serait finalement la conséquence de son dynamisme et de sa créativité. Cependant en 2012, lors de la campagne pour les élections présidentielles, la question de la culture n'a clairement pas été au cœur du débat, et cela même au sein du Parti socialiste, pour qui la culture est traditionnellement un sujet majeur. Si l'Etat diminue son soutien de manière durable, cela risque d'impacter le secteur en profondeur.

II. Les lieux de culture remis en question

Ces crises des politiques culturelles ont des répercussions directes sur le secteur du théâtre public. Elles se traduisent par une critique du système des subventions et par une critique des théâtres subventionnés - donc des lieux- qui ne seraient plus en mesure de soutenir les objectifs des politiques culturelles. Certains artistes expliquent que les lieux disponibles ne sont pas en adéquation avec leur travail artistique. Pour d'autres, ces lieux ne leur sont pas accessibles car leur travail n'est pas valorisé dans ces théâtres. Cette tendance est amplifiée par le fait que peu de lieux sont disponibles. Les artistes se retrouvent alors sans lieux de travail adéquat.

a. Des lieux de travail en nombre limité et saturé

Les acteurs se plaignent du manque d'espaces de travail dédiés à la création artistique en Ile-de-France.

- « *Il y a très peu de lieux où l'on peut être juste en résidence, juste bosser, sans avoir une contrainte de représentation. Il y a même des lieux qui nous demandent d'accueillir des projets comme Paris-Villette ou les Bouffes du nord.* » (Sidonie, membre d'un collectif d'artiste gérant un lieu intermédiaire)

Ce verbatim explique qu'il existe trop peu de lieux aptes à recevoir des artistes pour des temps de création. Dans un souci de rentabilité, les théâtres réduisent les temps de création et de répétition disponibles au profit de temps de diffusion. Ce verbatim nous apprend également que des théâtres reconnus qui possèdent certaines ressources sollicitent parfois d'autres théâtres, afin qu'ils leur prêtent de l'espace, car eux-mêmes en manquent. Généralement, les théâtres auxquels ils s'adressent sont des lieux dotés de moyens plus limités. Le fait d'avoir recours à des théâtres de moindre envergure où les conditions de travail sont moins bonnes montre l'ampleur du manque d'espaces dans ce secteur.

Le contexte immobilier en Ile-de-France et plus particulièrement à Paris intensifie ces problématiques. En quinze ans, le prix de l'immobilier a fortement augmenté alors que les surfaces disponibles se font plus rares. Ces obstacles complexifient la tâche de compagnies qui souhaiteraient acquérir leur propre bien afin de s'y établir.

Ce manque d'espace s'explique aussi en partie, selon les personnes interrogées, par la forte augmentation du nombre de compagnies. Les théâtres constatent recevoir de plus en plus de candidatures de compagnies qui souhaiteraient venir travailler chez eux. La situation francilienne est d'autant plus critique qu'une grande partie de l'activité artistique française se déroule sur ce territoire. La région possède la plus forte concentration de structures artistiques de tout le pays et ce dynamisme attire les artistes.

- « *Moi je me rappelle qu'un conseiller DRAC Ile-de-France m'avait dit : tu vas en Picardie Nico, fais gaffe, il ne faudrait pas que tu organises ton enterrement de première classe. Si t'es pas montré à Paris...* » (Nicolas, metteur en scène)

La reconnaissance artistique reste encore extrêmement centralisée, les théâtres les plus reconnus sont localisés majoritairement à Paris. De nombreuses écoles de comédiens s'y trouvent également malgré le mouvement de décentralisation théâtrale qui avait été amorcé après-guerre. Quitter Paris pour développer sa carrière artistique peut paraître risqué. La pression semble d'autant plus forte qu'ici cette remarque provient d'un conseiller de la DRAC. La DRAC est l'organisme qui représente l'Etat en région en charge de l'accompagnement et du financement des projets artistiques. Cet organisme devrait donc normalement soutenir cette logique de décentralisation puisqu'il en est l'émanation. Cependant, le conseiller ne semble pas privilégier cette option.

La région Ile-de-France cumule une forte densité de structures artistiques, une forte attractivité qui concentre les artistes et une situation immobilière tendue. La combinaison de ces facteurs a pour conséquence une pénurie d'espace pour les artistes.

b. Le théâtre subventionné : des lieux obsolètes

Les théâtres subventionnés subissent des critiques. Il leur est reproché d'offrir des conditions de travail qui ne sont pas favorables au développement de la créativité des artistes contemporains.

- *« Chaque époque a construit des lieux de représentation d'elle-même, donc des théâtres etc. mais depuis là, nous continuons à travailler avec des outils du XIX^e siècle, le XX^e n'a pas construit de lieu de représentation de lui-même. Donc ça a créé des espaces qui copient plus ou moins les espaces grecs qui sont des espèces de mouvoirs ou de centre de tri pour la déportation. [...] Et il y avait besoin pour les dramaturgies contemporaines d'espaces qui correspondaient à ce qui était raconté. »*
(Christian, metteur en scène et directeur du Théâtre-Studio)

Pour certains artistes, les théâtres subventionnés sont obsolètes. Leur architecture et leur fonctionnement ne correspondent pas aux besoins de la création contemporaine. Certains artistes avancent en effet que le lieu influence la nature et la qualité du travail artistique. Il est alors nécessaire de trouver des structures en adéquation avec les projets artistiques développés.

Au-delà de cette conviction, d'autres artistes déplorent le fonctionnement des théâtres subventionnés qui contraint fortement leur travail :

- « [Les employés des théâtres subventionnés] *sont embauchés là depuis 10 ans et en fait ils seraient embauchés à la piscine municipale ça serait exactement la même chose. Et ça c'est un vrai problème. [...] sachant quand tu vois que tu sécurises des emplois et des revenus tu risques de faire disparaître des désirs. Et ça je ne connais pas de lieux qui aient réussi à faire en sorte que toutes les équipes soient encore super motivées autour des projets artistiques. Mais dès que tu vas dans les grosses machines, il y a beaucoup de gens... tu vas à Chaillot, tu portes des praticables, il y a un régisseur qui est à côté et qui t'aidera pas. Pourquoi ? Parce qu'il va te dire non : porter des praticables ce n'est pas dans sa fiche de poste. T'es en train de galérer comme un malade mais il ne t'aidera pas.* » (Nicolas, metteur en scène)

Dans cette citation, la dimension bureaucratique des théâtres subventionnés est vivement critiquée. Les employés n'ont pas nécessairement un intérêt pour l'activité de création se déroulant dans le théâtre et ne chercheront pas à la faciliter. Cet aspect bureaucratique se ressent également dans les contraintes horaires que doivent respecter les artistes. Le théâtre a des horaires d'ouverture et de fermeture fixes auxquels l'artiste doit se tenir. Ainsi, il n'est pas autorisé d'occuper la scène pour répéter au-delà des horaires officiels. Ces contraintes leur paraissent en contradiction avec les impératifs de l'activité de création. Les artistes défendent l'idée qu'il leur est indispensable de s'isoler sur de longues périodes et qu'ils ne peuvent pas s'astreindre à un emploi du temps régulier pour mener ce travail à bien. Ces contraintes horaires leur paraissent donc être un frein à leur travail. En outre, la structure des théâtres subventionnés serait devenue trop importante et coûterait très cher. La masse salariale est généralement plus importante dans les théâtres subventionnés et les salariés ont tendance à rester de nombreuses années, ce qui augmente la moyenne des salaires. L'argent qui est mis dans la structure n'est pas injecté dans l'activité artistique. Les gérants de ces théâtres seraient alors plus concentrés sur l'administratif que l'artistique. Dans ce discours, on retrouve l'opposition classique entre l'artiste créateur qui a besoin d'une liberté totale et l'organisation structurée par des pratiques stabilisées et des routines.

Il ressort de tout cela que certains artistes ne souhaitent pas travailler dans les théâtres subventionnés car cela les empêcherait de faire leur travail. Ce discours est généralement tenu

par des artistes qui ont déjà obtenu une certaine reconnaissance dans le milieu artistique et qui ont déjà travaillé dans les structures critiquées. Mais d'autres raisons, plus prosaïques, sont avancées pour justifier de la nécessité de nouveaux espaces de travail.

c. Des lieux réservés à un certain type d'artistes

S'il manque des espaces dédiés à l'activité de création, les acteurs déplorent également le manque d'espace consacré aux travaux avant-gardistes ou à la jeune création. Toute une partie de la sphère artistique se retrouve donc exclue des circuits classiques.

- *« Le paysage a pas mal évolué depuis 6 ans. Pour plusieurs raisons, des lieux ont changé leur politique : le Paris-Villette qui était un lieu vraiment important. Là, on ressent beaucoup le changement sans Paris-villette. Ce qui fait que pour une création qui va essayer d'interroger des matières particulières, il y a très peu de lieux actuellement pour mener cela. Et les auteurs/metteurs en scène, ça devient vraiment difficile pour eux. Il y a réellement actuellement une grande place qui est faite au spectacle patrimonial et assez peu à tous ces gestes d'avant-garde qui questionnent le comment même du théâtre. »* (Johnny, codirecteur de l'Echangeur)

Ce directeur de lieu met en exergue le fait que les théâtres ont de plus en plus tendance à présenter des pièces classiques, c'est-à-dire issues du répertoire ou bien mises en scène selon des conventions esthétiques déjà reconnues, au détriment de nouvelles formes. Le secteur serait réticent face à l'innovation artistique. Cette situation est d'autant plus préoccupante que, depuis quelques années, certains lieux, qui programmaient des spectacles d'avant-garde, ont revu leur politique de programmation ou alors ont fermé. Ce qui réduit encore la place accordée à ce genre de spectacle. Les artistes d'avant-garde ont de ce fait beaucoup de mal à trouver des lieux pour montrer leurs spectacles. Cette réticence envers l'expérimentation artistique est si forte que des metteurs en scène, qui ont pourtant déjà fait leurs preuves par le passé en connaissant des succès auprès du public et des critiques, n'arrivent pas à trouver de lieu pour créer lorsqu'ils souhaitent monter un projet plus alternatif par rapport à ce qu'ils ont l'habitude de proposer.

Les jeunes artistes éprouvent la même difficulté que l'avant-garde à entrer dans le circuit. Les lieux subventionnés ont tendance à refuser les sollicitations d'artistes qui n'ont pas déjà été

diffusés dans d'autres théâtres ou au cours de festivals. Les artistes reconnus leur sont préférés. Cette tendance s'explique par le fait que les théâtres subventionnés osent de moins en moins prendre des risques dans leur programmation.

- « *Il y a aussi le contexte que de moins en moins de structures prennent de risque. Parce qu'il faut plaire au public* » (Camille, relations publiques de l'Echangeur)

En effet, les financements des théâtres subventionnés sont conditionnés par un cahier des charges. Parmi les conditions qui sont demandées, les théâtres doivent atteindre un certain taux de remplissage des spectacles. Cette contrainte a pour conséquence un repli des théâtres sur des œuvres qui obéissent à des codes esthétiques déjà reconnus, ou bien créés par des artistes déjà reconnus par les professionnels du secteur et le public. En proposant des spectacles familiers au public, les théâtres espèrent qu'il viendra plus facilement assister aux représentations. Ainsi, leurs objectifs de fréquentation ont plus de chance d'être atteints. Cette tendance se renforce alors que les pouvoirs publics réduisent leurs subventions. Dans un contexte où les subventions allouées à la culture sont questionnées, les structures subventionnées craignent de voir baisser leur budget si elles ne remplissent pas leur cahier des charges.

Concernant les difficultés d'accès au circuit de production et de diffusion, un dernier point est critiqué par les artistes et les professionnels. Le talent n'est pas un facteur suffisant pour espérer avoir sa place dans le paysage artistique, encore faut-il connaître les bonnes personnes.

- « *Les chiens ne font pas des chats. Maelle Poesy, elle a fait le TNS [Théâtre National de Strasbourg] en tant que comédienne, elle a le vent en poupe en tant que metteuse en scène, elle travaille déjà à la Comédie-Française. Tu crois que c'est parce qu'elle a fait le TNS qui lui arrive tout ça ? C'est qui sa sœur à Maelle Poesy ? C'est Clémence Poesy qui a fait Harry Potter ! C'est qui son père ? C'est un mec qui est dans le milieu depuis 40 ans.* » (Nicolas, metteur en scène)

Certains artistes dénoncent le fonctionnement du milieu théâtral. Selon eux, il est primordial d'être inséré dans certains réseaux pour espérer voir leurs spectacles diffusés ou produits par un théâtre important. Ceux qui n'en ont pas restent bien souvent à la marge du circuit, sans que la qualité de leurs œuvres soit remise en question.

d. Le refus du théâtre privé commercial

Le théâtre subventionné semble donc être un circuit relativement fermé. Le circuit du théâtre privé commercial pourrait alors constituer une alternative pour les artistes. Cependant, ils sont nombreux à ne pas considérer cette voie.

D'une part, nous retrouvons des arguments similaires à ceux émis contre le théâtre subventionné concernant la prise de risque de ces théâtres. Les théâtres privés sont des établissements à visée lucrative qui fonctionnent grâce à leurs ressources propres, sans aucune publique. Il est donc impératif que les gérants réalisent des recettes suffisantes pour assurer la pérennité de leurs établissements. Ils ont donc tendance à minimiser la prise de risque dans les spectacles qu'ils programment en privilégiant des metteurs en scène et des comédiens connus ou des esthétiques acceptées par le public. Cette politique est une barrière à l'entrée pour les jeunes artistes et pour les avant-gardes. Une autre pratique courante des théâtres privés, pour éviter la prise de risque financière, est le minimum garanti. Les artistes payent le théâtre dans lequel ils se produisent. Ils ne toucheront un revenu que si les recettes de leur spectacle sont suffisantes pour couvrir le montant de ce minimum garanti. Celui-ci est difficile à assumer pour les jeunes artistes qui démarrent et qui n'ont pas encore d'argent à leur disposition. Enfin, toujours dans un souci de rentabilité, les théâtres privés proposent surtout des espaces de diffusion et assez peu d'espace de création.

D'autre part, certaines motivations idéologiques poussent les artistes à se détourner du théâtre privé.

- *« Le truc du théâtre privé c'est que... les programmeurs de théâtre public vont avoir honte de prendre quelque chose qui a eu lieu dans le privé, ils te prendront pas. A moins que t'aies un super coup de bol, Isabelle Huppert qui veut monter un truc ou que t'aies Etienne Daho qui fasse la bande-son live, alors là ça les intéresse beaucoup plus. Mais autrement ils ne te prendront pas. Ça va te coûter du blé. Tu ne vas pas être produit. Ça ne marche pas. Tu perds sur tous les tableaux. Tu ne gagnes pas en capital symbolique ni financier. » (Matthias, metteur en scène)*

Nous aurions pu imaginer que le théâtre privé pouvait être un moyen d'acquérir dans un premier temps une certaine visibilité pour ensuite essayer de convaincre des théâtres

prestigieux. Mais il semble qu'aux yeux des artistes, passer par le théâtre privé à un moment donné risque de nuire à leur réputation et qu'il vaut mieux y renoncer. En outre, certains artistes associent la reconnaissance artistique au théâtre subventionné. Pour être perçu comme étant un artiste talentueux il faut être vu dans le circuit public et non privé.

C'est pour ces raisons pratiques et idéologiques que beaucoup d'artistes ne se tournent pas vers le théâtre privé, ce qui diminue d'autant plus les possibilités pour trouver un espace de travail.

*

Le bien-fondé des politiques culturelles est mis en cause. Le secteur du théâtre subventionné est traversé par une série de crises au niveau social, esthétique et politique. Etant donné l'importance accordée par les pouvoirs publics aux lieux culturels subventionnés, ces derniers deviennent la cible des critiques. Ils sont accusés de rejeter une partie des artistes car leur travail ne correspond pas aux attentes de ces lieux. En parallèle, certains artistes décident de s'exclure volontairement de ce système car ils pensent que ces lieux sont désormais obsolètes et ne sont plus capables d'abriter le théâtre d'aujourd'hui. En conséquence, ces artistes cherchent à développer des organisations alternatives pour avoir leur propre espace de travail : les lieux intermédiaires.

C. L'utopie des lieux intermédiaires : développer des organisations alternatives en réponse à ces critiques

Pour dépasser les limites du théâtre subventionné, des acteurs cherchent à construire des organisations alternatives - les lieux intermédiaires - dans lesquelles ils pourront développer une nouvelle pratique artistique. Leur objectif n'est pas seulement d'expérimenter une nouvelle manière de faire mais aussi de les diffuser au reste du secteur. Nous présentons qui ils sont et ce qu'ils font.

I. Construire une organisation alternative pour expérimenter une nouvelle manière de faire du théâtre

Ces initiatives, bien que partant d'une même impulsion, ont débouché sur des projets extrêmement divers et hétérogènes de par leur taille, la nature de l'activité artistique et les modalités de gestion. Chacun, à sa manière, propose une vision alternative de la pratique artistique non marchande et indépendante. Ces organisations souhaitent être des lieux propices à l'émergence de nouvelles pratiques artistiques et des lieux de réflexion sur le rôle de la culture dans la société. Certaines de ces organisations entament un travail de dialogue et de reconnaissance auprès des pouvoirs publics.

En créant ces nouveaux théâtres, les acteurs cherchent ainsi à mettre en pratique leurs idéaux. Certains sont propres à la question artistiques tandis que d'autres concernent leur rapport à la société de manière plus générale. Les lieux intermédiaires créent des espaces pour expérimenter ces valeurs en situation concrète. Ces lieux permettent également de montrer ces expérimentations qui concernent aussi bien la manière d'envisager la création artistique que les modalités de gestion des théâtres à des acteurs extérieurs.

a. Des lieux difficiles à définir mais qui se regroupent autour de critiques

Ces lieux alternatifs sont des projets très divers qui n'ont fait l'objet d'une attention commune qu'a posteriori. Ils sont tellement divers qu'ils sont désignés sous différents noms. Nous poursuivrons en les appelant « lieux intermédiaires » car c'est la dénomination choisie par les organisations étudiées dans cette recherche. En effet, leur contexte de création, leur fonctionnement, leurs objectifs, leur nom même diffèrent. Le rapport L'extrait souligne dès son introduction la difficulté de les appréhender comme un ensemble homogène. Ce rapport avait été commandé en 2001 par Michel Duffour, alors secrétaire d'Etat au Patrimoine et à la Décentralisation culturelle, dans le but de mieux appréhender ces lieux.

« La diversité des expériences se traduit par : les origines, par les modes d'organisation, par la présence des différentes disciplines artistiques, par le rapport entretenu aux productions, aux populations, aux collectivités publiques, aux marchés, et bien sûr par la taille de chaque projet. » (L'extrait et al., 2001; p4)

Malgré la diversité des lieux pris en compte, ils ont émergé dans des contextes et pour des raisons similaires. A l'origine, on retrouve des individus qui sont dans l'incapacité ou qui n'ont pas la volonté de rentrer dans le circuit institutionnalisé du théâtre subventionné tout en ne voulant pas non plus rentrer dans une logique marchande. Un autre point qui relie ces différents lieux est la position qu'ils prennent vis-à-vis de l'Etat. Ces lieux sont dits issus de la société civile. Cela signifie qu'ils sont le fruit d'initiatives d'individus privés et non pas des pouvoirs publics.

Ces lieux reprochent aux politiques publiques, notamment celles menées par les collectivités territoriales, d'avoir écarté la dimension politique de la culture pour n'y voir qu'un instrument au service du développement des territoires. En outre, il existe une volonté de répondre à la critique selon laquelle la création artistique s'est coupée du public. Les lieux intermédiaires souhaitent réintégrer les débats de la société au cœur de leur projet artistique. Les individus qui animent ces lieux posent la question de la place que l'art peut avoir dans la société. En conséquence, ces lieux souhaitent avoir un ancrage territorial fort afin de développer un projet en lien avec les habitants que ce soit au niveau de l'éducation artistique, de l'animation de débats ou de l'animation d'ateliers de pratiques théâtrales.

b. Un projet artistique intégrant les dimensions exclues du théâtre subventionné

Les lieux intermédiaires privilégient la création contemporaine dans une approche transdisciplinaire. Ceci est à l'opposé des théâtres publics qui se développent en suivant une logique mono disciplinaire centrée sur le spectacle vivant (théâtre, danse, performance, art de rue, cirque, marionnettes). En plus de cela, une attention est portée à l'innovation artistique. Les projets développés cherchent à être novateurs par rapport aux canons esthétiques actuels. Par exemple, ils renouvellent le style de jeu des acteurs ou les codes de la mise en scène. Cette recherche de nouveauté s'accompagne d'un soutien aux artistes qui n'ont pas encore nécessairement fait leurs preuves. Ces points répondent encore à la critique émise à l'encontre des théâtres publics qui, ne pouvant pas se permettre de prendre trop de risque, privilégient des formes artistiques communément acceptées et s'appuient sur des artistes déjà reconnus. Enfin, ces lieux portent un intérêt particulier au processus de création plutôt qu'à la diffusion d'œuvres abouties. En effet, selon eux, le secteur privé et le théâtre public ont tendance à ne

prendre en compte que la diffusion d'une œuvre. En conséquence, les lieux intermédiaires décident de porter leur attention sur l'aide à la production. Leur lieu est déjà un outil de production en lui-même pour les artistes. En plus de cela, ils accueillent les compagnies gratuitement pour qu'elles puissent créer un spectacle et n'exigent pas de minimum garanti lors des représentations. Ainsi, une compagnie sans ressource bénéficie de temps, d'espace et de moyens matériels pour produire son spectacle.

c. Un projet social au service des artistes et des publics

Les lieux intermédiaires se veulent avant tout être des lieux de rencontres : entre artistes, entre les artistes et les publics, entre publics. C'est pourquoi le lieu n'est pas seulement un outil de diffusion artistique mais également un endroit où sont organisés des rencontres et des débats allant au-delà du moment de la représentation. L'objectif est de fournir aux artistes, qui n'ont pas encore gagné la reconnaissance du public, le temps et les moyens de créer une œuvre artistique. Le volet social de ce projet est aussi tourné vers les publics. Pour cela, ces organisations ont la volonté de créer un projet en lien avec un territoire spécifique en tissant des relations durables avec les habitants. « *Ces équipes indépendantes opèrent dans un souci d'implantation locale et participent de l'aménagement du territoire* » (site du réseau des lieux intermédiaires franciliens). Fréquemment, les lieux intermédiaires s'installent dans des quartiers qui ne bénéficient pas d'une très grande attention de la part de la municipalité. Ce sont des quartiers le plus souvent périphériques et populaires (Raffin, 1998). Cette remarque reste à nuancer dans le paysage parisien où l'offre culturelle reste dense, même dans les quartiers périphériques.

d. Le refus du théâtre subventionné et le rejet du théâtre privé : la voie du tiers secteur

Les lieux intermédiaires considèrent qu'ils mènent une mission de service public. Ils servent l'intérêt général bien qu'étant des formes d'organisations privées. Ils se définissent ainsi comme étant des organisations qui appartiennent au tiers secteur.

Laville (2000) identifie trois dimensions caractéristiques des organisations du tiers secteur : leur appartenance à l'espace public local, leur indépendance et leur fonctionnement

démocratique. Les organisations du tiers secteur se distinguent des entreprises privées car leur répartition de la valeur ajoutée privilégie généralement le travail au détriment du capital (Evers & Laville, 2004 ; Laville, 2000).

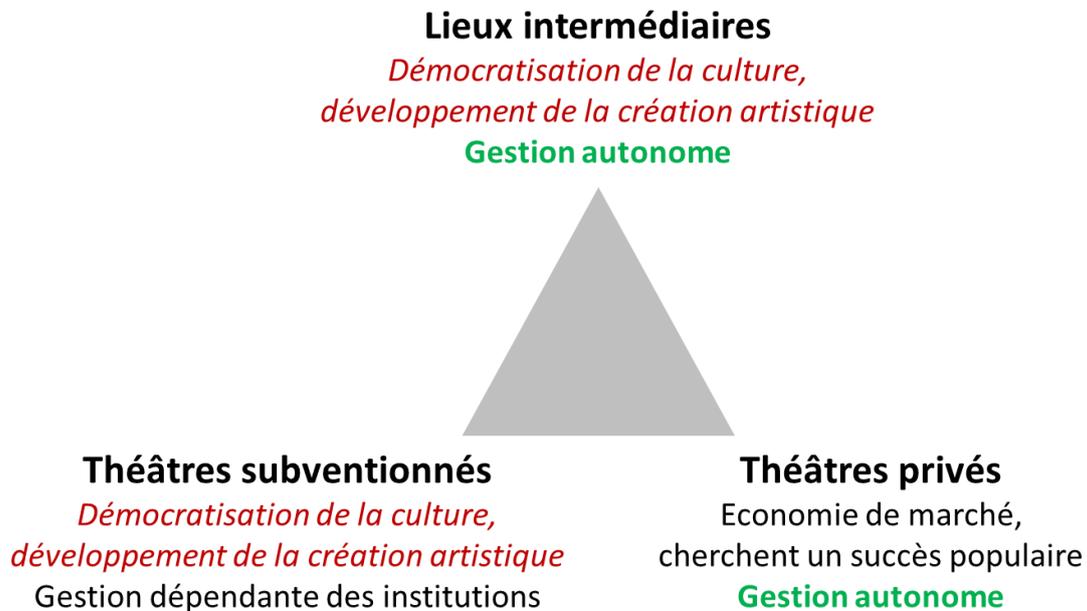


Figure 1 : positionnement des lieux intermédiaires dans le secteur du théâtre

Les lieux intermédiaires se qualifient d'indépendants car ils n'ont pas de tutelle contrairement aux théâtres publics. En effet, ces derniers ont été créés par l'Etat ou une collectivité, et sont soumis à un cahier des charges qui conditionne leur financement. C'est par exemple le gouvernement qui nomme le directeur de ces structures. Les différentes tutelles (Ville, Département, Région) définissent avec le théâtre des objectifs en termes de nombre de représentations par an et de taux de remplissage des salles par spectacle. Les lieux intermédiaires sont, quant à eux, issus de la société civile, c'est-à-dire qu'ils sont l'émanation de personnes privées. Ils revendiquent une autonomie totale concernant la définition de leurs objectifs et les modalités de gestion de l'organisation. Les lieux intermédiaires sont des organismes à but non lucratif qui souhaitent ouvrir l'accès au plus grand nombre, tant du côté des spectateurs que des comédiens.

S'ils ne veulent pas être assimilés à des structures publiques, ils souhaitent également se démarquer du secteur du théâtre privé. Les théâtres privés obéissent à l'économie de marché

et doivent donc être financièrement rentables pour survivre. En conséquence, les tarifs des billets sont plus élevés que dans le théâtre subventionné. En parallèle, pour garantir une partie de leurs revenus, ces théâtres font payer les comédiens pour venir jouer en leur louant la salle de spectacle ou en mettant en place un minimum garanti. Ils n'ont donc pas d'objectif social contrairement au théâtre public qui prend des mesures pour développer des conditions d'accueil confortables pour le public et les comédiens.

e. Défendre une appartenance au tiers secteur en espérant le soutien de l'Etat

Ces spécificités posent certaines difficultés aux lieux intermédiaires, dont celle de la stabilité financière. Les ressources propres des lieux intermédiaires sont souvent insuffisantes pour faire face aux coûts qu'ils rencontrent. Le secteur marchand et le mécénat privé ne correspondent pas à leur vision de l'intérêt général. Ils essaient alors de se tourner vers l'Etat pour obtenir un soutien moral et financier. Selon eux, les lieux intermédiaires proposent une alternative aux politiques culturelles actuelles qui pourrait redynamiser le secteur public dans son ensemble, c'est donc à l'Etat de les soutenir. En outre, la reconnaissance politique est la « *seule voie possible à la pérennisation des initiatives* » (Lextrait et al., 2001 p14). Cependant, les lieux intermédiaires ne veulent pas devenir des structures publiques contrôlées par l'Etat au même titre que les théâtres publics. En effet, si leur statut leur assure un financement pérenne, ils sont sous tutelle de l'Etat et sont soumis à un cahier des charges strictes. Or les lieux intermédiaires souhaitent conserver leur indépendance. Cette revendication peut sembler paradoxale, d'autant plus que certains des acteurs proviennent eux même du secteur public et ont décidé d'en sortir (Lextrait et al., 2001). Malgré l'appel des lieux intermédiaires, le gouvernement n'est pas toujours en mesure ou désireux de répondre à leurs attentes pour plusieurs raisons.

Tout d'abord, il faut rappeler que l'évolution des politiques culturelles publiques a considérablement élargi son champ d'action. Malraux avait mis en place des actions qui concernaient uniquement les beaux-arts et mettaient le théâtre en avant. Or les politiques culturelles du gouvernement recouvrent aujourd'hui des activités variées qui incluent le champ des industries culturelles dans leur ensemble. Le théâtre qui était au cœur des premières actions se retrouve aujourd'hui en compétition avec une large palette d'activités et perd donc en visibilité auprès des pouvoirs publics. Malgré le désinvestissement du

gouvernement, il est possible de se tourner vers les collectivités territoriales. Elles sont nombreuses (la région, le département, les communautés d'agglomération, les villes) et participent aujourd'hui largement au financement des politiques culturelles. En outre, les collectivités s'intéressent particulièrement à la culture en tant qu'outils de développement des territoires et les lieux intermédiaires revendiquent également cet aspect de leur démarche. Les collectivités pourraient éventuellement trouver un intérêt à soutenir ces organisations.

Ensuite, il ne faut pas écarter le contexte actuel de l'économie et des répercussions sur le budget de l'Etat central et des collectivités. D'une part, le gouvernement a déployé un plan d'économie depuis quelque temps. L'objectif était de réduire les dépenses à hauteur de 50 milliards en 2014¹. Ce plan consiste notamment à opérer des coupes dans le budget de certains ministères, dont celui de la Culture et de la Communication qui perdit 2 % cette année-là² (la baisse avait été de 4 % en 2013). De plus, l'Etat revoit à la baisse les dotations au fonctionnement prévues pour les collectivités. De 41,5 milliards d'euros en 2013, elles passent à 36,6 milliards en 2015³. Les collectivités envisagent à leur tour des plans d'économie pour pallier cette baisse de budget. Et cela se ressent, entre autres, sur le volet culture. Plus que jamais les politiques culturelles sont confrontées à une logique d'arbitrage. Si pendant plusieurs décennies, la dotation à la culture a cru, permettant ainsi de financer de nouveaux projets, les pouvoirs publics n'ont plus la capacité d'étendre véritablement leur action afin de se concentrer sur la préservation de l'existant. Cela rend les revendications des lieux intermédiaires plus difficiles à faire entendre, puisque dans ce contexte, les aider financièrement risquerait de remettre en question le financement de certaines structures, qui sont, quant à elles, directement administrées par les collectivités.

II. Un lieu qui sert de point d'amorce à la propagation de nouvelles idées

Les acteurs ne souhaitent pas que leurs expérimentations restent circonscrites aux espaces qu'ils créent, ils espèrent qu'elles pourront essaimer dans le reste du secteur de manière pérenne : qu'elles seront reconnues et in fine qu'elles seront soutenues financièrement.

¹ http://abonnes.lemonde.fr/politique/article/2014/04/22/plan-d-economies-de-50-milliards-si-vous-avez-rate-un-episode_4405218_823448.html

² http://www.culturecommunication.gouv.fr/var/culture/storage/pub/plf_mcc_2014_vdef/index.htm#/4

³ http://abonnes.lemonde.fr/les-decodeurs/article/2015/09/18/baisse-des-dotations-pourquoi-les-maires-manifestent_4762973_4355770.html

- « *On peut dire que là-dedans [le travail dans le lieu intermédiaire] c'est quelque chose qui ne va pas circuler en circuit fermé de l'underground. On est contre cette revendication underground. Parce que notre souhait, ce n'est pas de rester dans le garage de notre mémé ou de revendiquer une contre-culture. On pense que ce qu'on fait est novateur, c'est essentiel. C'est important de croiser des disciplines, des écritures. Mais on n'a pas vocation à rester à la marge. On ne le souhaite pas.* » (Rozenn, membre de la Générale)

Cette metteuse en scène explique clairement leur démarche. L'objectif de ces organisations n'est pas de créer un espace parallèle et distinct qui fonctionne indépendamment du théâtre public mais bien de s'insérer dans cet espace. Les acteurs ne souhaitent pas que leur éventuelle insertion dans l'espace dominant se traduise par l'adoption de ses normes et pratiques. Leur objectif est d'intégrer leurs organisations tout en gardant leurs spécificités et que ces dernières soient reconnues et acceptées par l'ensemble de l'espace dominant.

Les lieux intermédiaires souhaitent également être une porte d'entrée pour les metteurs en scène et les comédiens. Comme les théâtres subventionnés privilégient des artistes ayant déjà de l'expérience et ayant été reconnus grâce à des travaux antérieurs, les lieux intermédiaires veulent pouvoir donner une chance aux jeunes artistes.

- « *Mais je ne trouve pas tant qu'ils essaient forcément de proposer autre chose [une manière alternative de faire du théâtre], que de proposer une rampe de lancement. A Main d'Œuvres très clairement, même à la Loge, ils espèrent être une rampe de lancement, être un tremplin [pour les jeunes artistes] et ils y arrivent très bien. Mais ils sont une espèce de préquelle.* » (Matthias, metteur en scène)

Comme on l'observe dans ce verbatim, les lieux intermédiaires se définissent comme des tremplins pour les jeunes artistes. Ils leur offrent la possibilité de réaliser leurs premiers travaux qui leur permettront peut-être de prétendre à d'autres théâtres par la suite. Cela démontre la volonté de ces lieux de faire partie de l'espace dominant.

III. Que veut dire être « un lieu intermédiaire »

Il a fallu trouver un nom pour définir les lieux qui défendent les valeurs que nous venons d'énoncer. Les acteurs appellent leurs théâtres des « lieux intermédiaires ». Cette dénomination illustre ce que sont ces lieux. Cependant, cette appellation prête à débats parmi les acteurs, certains craignant qu'elle les dévalorise et les mette dans une position d'infériorité vis-à-vis des autres théâtres.

L'adjectif « intermédiaire » recouvre plusieurs réalités. Cette dénomination ne fait pas l'unanimité au sein des organisations alternatives. Certaines ne se retrouvent pas nécessairement dans ce nom. Elles y voient quelque chose de péjoratif dans le terme « intermédiaire » qui véhicule l'idée d'un projet « moyen ». Cependant, ce n'est pas cette conception qu'ils défendent devant des interlocuteurs extérieurs.

- *« Quand on utilise cette terminologie, on ne se dit pas lieu intermédiaire dans une hiérarchie où il y aurait tout en haut les centres dramatiques nationaux et en dessous, les lieux intermédiaires. Donc qu'est-ce pourrait y avoir en dessous? Les MJC ou je ne sais quoi. On n'est pas du tout dans cette logique-là. »* (Chloé, coordinatrice du réseau des lieux intermédiaires franciliens)

On comprend ici que le but affiché n'est pas d'instaurer une échelle des théâtres, du plus professionnel au moins professionnel par exemple. L'idée serait plutôt d'essayer d'instaurer des ponts entre différents éléments. Il s'agit de faire le lien entre les publics et la création culturelle, de permettre aux artistes dits « émergents » de trouver une porte d'entrée dans le circuit artistique, de provoquer des rencontres entre publics et artistes.

IV. Présentation des lieux intermédiaires en Ile-de-France et de leur réseau

Notre question de recherche est la suivante : comment l'espace est-il utilisé pour produire et pérenniser une organisation alternative ? Plus précisément, nous avons trois sous-questions de recherche. Nous cherchons à savoir qu'elles sont les stratégies utilisées pour produire cet espace. Nous étudions également les réactions de l'espace dominant face à l'émergence de ces alternatives. Enfin, nous nous demandons quelles stratégies spatiales permettent de pérenniser les organisations.

a. Justification du choix des organisations étudiées

Les lieux intermédiaires sont des organisations alternatives qui s'appuient sur l'espace pour se développer. L'espace est d'autant plus important pour ces organisations qu'il est au cœur même de leur activité. Comme le secteur public, les lieux intermédiaires s'appuient sur des stratégies spatiales. Ils produisent un lieu et s'inscrivent dans le territoire dans lequel ils sont implantés. Pour ces raisons, le cas des lieux intermédiaires paraît être un terrain de recherche adéquat pour répondre à notre question. Cela nous permet de répondre à la première sous-question.

Le choix du périmètre géographique, la région Ile-de-France se justifie parce que la densité de lieux intermédiaires y est forte. En outre, une partie des organisations alternatives de cette région s'est constituée en un réseau : le réseau Actes if. Par l'intermédiaire de ce réseau, les lieux intermédiaires tentent d'ouvrir le dialogue avec les pouvoirs publics locaux : le conseil régional, les conseils généraux ainsi que les municipalités. Ce réseau est à nos yeux une stratégie pour faire reconnaître leur alternative auprès de l'espace dominant. En effet, nous avons rejeté les organisations qui fonctionnent de manière isolée, sans chercher à faire connaître leur travail auprès de l'espace dominant. Elles ne nous auraient pas permis de répondre à la totalité des sous-questions de recherche. Sur les dix organisations étudiées, sept font partie de ce réseau. En les sélectionnant, nous nous assurons que ces organisations sont donc toutes engagées dans un processus de reconnaissance et de pérennisation afin de pouvoir répondre à la deuxième et à la troisième sous-question de recherche. Le réseau regroupe trente-neuf organisations. Les sept retenues ont été particulièrement confrontées aux réactions des pouvoirs publics et ont dû élaborer des stratégies de survie.

Les trois autres organisations étudiées ne font pas partie du réseau Actes if. Cependant, elles cherchent toutes les trois à faire reconnaître leurs spécificités par rapport au secteur et elles ont réussi à mettre en œuvre des stratégies de pérennisation.

b. Présentation des lieux intermédiaires étudiés

La Générale se définit avant tout comme un lieu d'accueil pour les artistes. Elle est ouverte au public 25 % du temps à l'occasion de représentation ou de rencontres/débats. Le reste est consacré à l'accueil de compagnies qui souhaitent créer ou répéter un spectacle. Le lieu ainsi que le matériel technique sont mis à disposition des compagnies gratuitement. Le lieu est animé par une vingtaine de permanents bénévoles. La Générale est située dans le XI^e arrondissement de Paris depuis 2009. Auparavant, elle occupait un squat dans le XIX^e arrondissement depuis 2005. Lorsque la mairie de Paris a voulu récupérer le bâtiment squatté, une forte mobilisation des artistes a abouti au relogement du collectif dans le XI^e. La mairie de Paris leur prête à titre gratuit un ancien centre de distribution électrique EDF. Seuls les membres pratiquant le spectacle vivant ont été relogés dans ce bâtiment. Les artistes plasticiens qui faisaient également partie de ce collectif ont été relogés à Sèvres. Ce lieu est composé de quelques bureaux et d'un espace de travail unique. Le collectif était composé d'une centaine de personnes à l'époque du squat de Belleville, il en reste aujourd'hui une dizaine. En 2015, la mairie de Paris décide de lancer un appel à projets pour réinvestir certains bâtiments parisiens. Dans la liste des bâtiments, figure le local de la Générale. L'accord entre la mairie et ce lieu intermédiaire semble remis en question.

L'Echangeur est créé par la compagnie Public chéri en 1998 à Bagnolet. La compagnie existe quant à elle depuis 1988. Le lieu et la compagnie sont dirigés par le même metteur en scène. Ce lieu a pour but initial de permettre à la compagnie de créer et de diffuser ses propres spectacles. Des ateliers de pratiques pour les non professionnels sont également animés par la compagnie. L'Echangeur accueille également d'autres compagnies dans la cadre de répétition ou de diffusion. L'équipe est composée de six permanents et de six intermittents. Doté initialement d'une salle, le théâtre en possède trois depuis 2014. Elles sont aménagées dans un ancien atelier de couture loué à un bailleur privé.

Le Théâtre-Studio. Le comédien et metteur en scène Christian De Benedetti, avec l'appui de la mairie d'Alfortville, rénove un ancien entrepôt de vin pour y accueillir le Théâtre-Studio en 1997. Composé de quatre membres permanents, le théâtre diffuse les spectacles de Christian De Benedetti ainsi que ceux d'artistes associés. Le théâtre dispose d'une salle de représentation et d'une salle de répétition.

La Loge est créée en 2005. Son premier local se trouvait dans le IX^e arrondissement de Paris. Il était constitué d'une salle spectacle de 17m² avec une jauge de vingt-sept places. La salle est louée à un bailleur privé. Depuis 2009, La loge a déménagé dans un nouveau local, dans le XI^e arrondissement de Paris. Il comprend une salle de spectacle de cent places, située au rez-de-chaussée de la cour d'un immeuble. Pour cette nouvelle salle, la directrice du théâtre décida d'acheter le fonds de commerce. Ce théâtre privilégie la diffusion de jeunes comédiens, il se positionne en tant que tremplin. Pour permettre à un maximum de spectacles de se produire, deux spectacles sont proposés à la suite chaque soir.

La Maille est créée en 2009 par la compagnie Théâtre A. C'est un ancien entrepôt de charbon situé aux Lilas, en Seine-Saint-Denis. Ce lieu est avant tout un lieu de travail pour la compagnie ainsi que pour d'autres artistes qu'elle accueille. Il diffuse également les spectacles créés en son sein. A cette activité est couplée une activité de formation de comédiens, aussi bien pour les amateurs que les professionnels. La compagnie est conventionnée par la région Ile de France au titre de la permanence artistique et culturelle. La mairie des Lilas offre un soutien ponctuel. Ce financement s'est arrêté en 2015 et la compagnie a été contrainte de fermer La Maille.

Main d'Œuvre. L'association est créée en 2000 dans l'ancien Centre social et sportif des Usines Valeo. Le bâtiment appartient à la mairie de Saint-Ouen qui le loue. Ce lieu accueille des artistes en résidence. On y retrouve toutes les disciplines des arts vivants ainsi que celles des arts visuels et numériques. Ce lieu n'est pas seulement un outil de travail pour les artistes, l'accent est mis sur la rencontre avec le public qui est invité à venir assister à des représentations, voire au processus de création lui-même. Environ cinquante équipes artistiques sont accueillies chaque année. Le bâtiment s'étend sur 4000 m² et regroupe des espaces de bureaux et d'ateliers pour les artistes, un studio de danse, des studios de musique, des espaces de réunions, une salle de concert, un lieu d'exposition, une salle de spectacle et une salle de projection. C'est de loin le lieu étudié qui possède la plus grande surface. Vingt-cinq salariés y travaillent.

L'Avant-rue. C'est la salle de répétition de la compagnie des arts de la rue Friche Théâtre Urbain. Elle est située dans le XVII^e arrondissement de Paris dans une ancienne usine de céramique. La compagnie prête ce lieu à d'autres compagnies des arts de la rue et du cirque lorsqu'elle n'en a pas besoin. Elle loue le bâtiment à un bailleur privé. La compagnie est

subventionnée par la DRAC Ile de France jusqu'en 2015. Suite à l'arrêt des subventions, la compagnie ne peut plus payer le loyer et quitte le XVII^e.

Confluences. Ce théâtre a été créé en 1975. Il est composé d'une salle de spectacle de cent places ainsi que de deux salles de répétition. Cela lui permet d'accueillir en parallèle une activité de diffusion et de création. Six salariés y travaillent à plein temps. Ils privilégient des spectacles qui sont généralement politiquement engagés. Ils louent leur espace à un bailleur privé dans le XX^e arrondissement de Paris.

Studio-Théâtre de Vitry. Ce lieu n'est pas présenté comme étant un théâtre mais comme un laboratoire de recherche. Quelques représentations ont lieu lorsque l'artiste accueilli a terminé son travail de création et désire le montrer une première fois au public, mais ce n'est pas l'objectif premier du Studio-Théâtre. Il est dirigé par une compagnie, qui utilise également ce lieu comme espace de travail. Cet espace est partagé avec d'autres artistes qui sont reçus sur plusieurs semaines afin qu'ils puissent créer un nouveau spectacle. Le Studio s'est installé dans un ancien atelier de ferblantier en 1986. Plusieurs compagnies se sont succédé à sa direction depuis lors. Il bénéficie d'un soutien financier pérenne de la mairie de Vitry qui possède le bâtiment. Le théâtre de Vitry n'est pas à proprement parler un lieu intermédiaire dans le sens où dès le départ il a été soutenu par l'institution et surtout la mairie de Vitry. Son cas est cependant intéressant car il est un des rares théâtres subventionnés à ne pas avoir de cahier des charges, ce qui lui permet par exemple d'avoir une activité totalement tournée vers la création et pas vers la diffusion. Ce cas atypique permet de montrer la rareté et la fragilité d'une telle situation dans le paysage artistique français.

Le théâtre de Vanves. Tout comme le théâtre de Vitry, celui de Vanves n'est pas véritablement un lieu intermédiaire. C'est un théâtre municipal. Ce qui veut dire que la mairie prend entièrement en charge tous les frais de structure et donne de l'argent pour financer une partie de l'activité artistique. Il est également labellisé « scène conventionnée pour la danse ». Ce qui signifie que la DRAC Ile-de-France subventionne l'activité artistique du théâtre liée à la danse. Ce théâtre est ancien, cependant nous faisons remonter sa création à l'année 1998, l'année où l'actuel directeur a pris ses fonctions et a commencé à donner une nouvelle direction à cette structure. Il a impulsé de nombreux changements dans la gestion de ce théâtre qui expliquent pourquoi nous nous y intéressons. Un théâtre municipal est traditionnellement très dépendant de la mairie concernant les choix artistiques. Ce directeur a

réussi à donner une réelle autonomie au théâtre de Vanves concernant la gestion et la programmation. Ainsi, il a bouleversé la programmation du théâtre pour la focaliser sur la jeune création. En faisant ces choix, le directeur s'est confronté aux résistances de la mairie, ce qui l'a mis un temps dans une position similaire sur certains points aux lieux intermédiaires.

Tableau 1 : liste des organisations étudiées

	Date de création	Localisation	Statut et financement	Direction	Activités	Membre Actes if
La Loge	2005	Paris, XI ^e	Association. Subventions ponctuelles	2 opérateurs	Diffusion : Théâtre et concert. De jeunes artistes	Oui
L'Echangeur	1996	Bagnolet	Lieu : Fabrique de culture. Compagnie subventionnée par DRAC IDF	Compagnie de théâtre	Création et diffusion de théâtre d'avant-garde Ateliers de pratiques amateurs	Oui
La Maille	2009	Les lilas	Compagnie subventionnée par la PAC de la Région IDF	Compagnie de théâtre	Création et diffusion. Ateliers de pratiques amateurs. Ecole de comédiens professionnels	Oui
L'Avant-Rue	2000	Paris, XVII ^e	Compagnie subventionnée par la DRAC. Lieu : Fabrique de Culture	Compagnie d'art de la rue	Lieu de création pour les arts de la rue et le cirque	Oui
Théâtre de Vanves	1988	Vanves	Lieu subventionné et labellisé	1 opérateur	Diffusion théâtre et danse de jeunes artistes	Non
La Générale	2007	Paris, XI ^e	Squat puis logé à titre gratuit par la mairie Lieu : Fabrique de culture	Collectif d'artistes	Lieu de création pour les artistes	Oui
Théâtre-Studio	1997	Alfortville	Lieu : Subventionné hors conventionnement par le ministère + Fabrique de Culture	1 metteur en scène	Création et diffusion	Non
Studio Théâtre	1986	Vitry	Lieu : Conventionné hors label par la mairie, le département et la DRAC	1 metteur en scène	Laboratoire de création.	Non
Main d'œuvre	2001	Saint Ouen	Association. Subventions de la mairie, du département et de la région	1 opérateur	Diffusion et création multidisciplinaire	Oui
Confluences	1975	Paris, XX ^e	Association, subventions de la mairie et de la région	1 opérateur	Création et diffusion	Oui

c. Actes if : le réseau des lieux intermédiaires franciliens

Les Lieux intermédiaires d'Ile-de-France ont constitué un réseau. Ce réseau, qui était au départ un moyen de mettre en commun certaines ressources pour ces lieux (gestion de la paie, prêt de matériel), s'est à un moment donné mué en outils de revendication politique. Nous verrons dans la partie suivante le rôle déterminant qu'a eu ce réseau dans les relations entre les Lieux intermédiaires et les collectivités territoriales. Créé en 1996, ce réseau regroupe aujourd'hui trente-neuf lieux franciliens. Il présente son activité selon les axes suivants : La charte du réseau se trouve dans l'annexe 1.

« Concertation : Espace de réflexion collective sur les enjeux du secteur artistique et culturel indépendant, Actes if s'inscrit dans un processus de co-construction des politiques publiques.

Mutualisation : Plateforme d'échanges de savoirs, de savoir-faire et d'idées, Actes if est aussi un espace de mutualisation de services, d'outils et d'un fonds financier.

Accompagnement : Le réseau développe des outils qui accompagnent les structures dans leur fonctionnement et la mise en place de leurs projets » (site du réseau des Lieux intermédiaires franciliens)

Ces trois axes montrent à quel point l'ambition de ce réseau est de créer un groupe d'organisations suffisamment structuré, malgré leur hétérogénéité, afin de pouvoir s'adresser de manière commune aux pouvoirs publics. Ils souhaitent faire reconnaître la spécificité de leur mode d'action et obtenir le soutien de l'Etat.

Initialement, il n'y avait pas de dimension politique à l'activité du réseau. Ce dernier avait été créé au départ pour un autre type d'organisation : les cafés musiques. Le réseau n'avait donc pas pour vocation d'être un outil de lutte pour les lieux intermédiaires. Cet historique joue fortement sur la capacité de structuration du réseau. En effet, les lieux qui ont rejoint précocement le réseau, l'ont fait pour bénéficier d'aide logistique, et pas nécessairement pour participer à un mouvement de lutte politique pour défendre les lieux intermédiaires.

*

Les lieux intermédiaires sont des organisations qui se réclament du tiers secteur. Cela signifie qu'elles sont le fruit de la société civile mais cherchent à remplir des missions d'intérêt général. Pour parvenir à ce but elles souhaitent obtenir une reconnaissance et un soutien financier auprès de l'Etat tout en gardant leur autonomie.

Les Lieux intermédiaires ont émergé en réponse à une insatisfaction vis-à-vis des politiques culturelles. Ce sont des initiatives individuelles qui se sont regroupées à un moment donné. Cela explique leur diversité. La constitution d'un réseau de lieux intermédiaires a contribué au regroupement de ces organisations. Les lieux intermédiaires souhaitent pouvoir développer dans leur lieu une proposition alternative sur la manière de faire du théâtre. L'alternative réside dans la dimension artistique mais aussi dans les modalités de gestion des lieux. Leur objectif n'est pas seulement de se servir de leurs lieux comme expérimentation, ils espèrent qu'ils seront des points de diffusions de leurs propositions alternatives. Ils espèrent ainsi faire partie durablement du secteur du théâtre public tout en gardant leur spécificité.

Synthèse du chapitre 3

Les politiques culturelles françaises sont le fruit d'une longue histoire. Cette initiative, d'abord impulsée par le gouvernement, a été reprise par les collectivités qui jouent dorénavant un rôle majeur dans sa structuration. Le secteur du théâtre subventionné est un pan de cette politique. Sa production s'est appuyée sur des stratégies spatiales. D'une part, des lieux, dont les Maisons de la Culture sont emblématiques, ont été construits. D'autre part, ces lieux sont devenus des outils de développement du territoire.

Cependant, le secteur est en crise. Certains pensent que l'Etat exerce trop de contrôle sur les structures subventionnées. Ces dernières capteraient trop de ressources et ne seraient plus aptes à remplir leurs missions de service public.

Des initiatives alternatives voient alors le jour qui, tout en reprenant les idéaux des politiques culturelles, souhaitent se détacher de la tutelle de l'Etat : les lieux intermédiaires. Ils cherchent à expérimenter une nouvelle manière de faire du théâtre en tant que service public et à diffuser ce nouveau modèle au reste du secteur. Pour réaliser cela, ils s'appuient tout comme le théâtre subventionné sur des stratégies spatiales. Ils produisent ainsi de nouveaux lieux également au service du territoire. Cependant, de par leur statut d'organisations à but non lucratif, les lieux intermédiaires cherchent à obtenir le soutien des pouvoirs publics avec un résultat mitigé.

Cela nous amène à poser les questions suivantes :

- Quelles sont les stratégies spatiales utilisées par les lieux intermédiaires pour produire leurs propres lieux ?*
- Comment réagissent les pouvoirs publics face aux lieux intermédiaires ?*
- Quelles stratégies spatiales permettent de pérenniser les lieux intermédiaires ?*

Chapitre 4 : Démarche de recherche et méthodologie

Nous présentons maintenant l'ensemble de la méthodologie de recherche utilisée dans le but de répondre aux questions théoriques soulevées :

Comment l'espace est-il utilisé pour produire et pérenniser une organisation alternative ?

Cette question globale se décline en trois sous-questions. La première concerne les utilisations possibles de l'espace : quelles sont les stratégies spatiales utilisées par les organisations alternatives ? Il s'agira notamment d'identifier les différentes formes d'espace que les organisations alternatives produisent. La deuxième question concerne l'espace dominant lui-même : comment l'espace dominant réagit-il aux stratégies spatiales d'organisations alternatives ? Il s'agira notamment d'identifier les limites spécifiques des différentes stratégies spatiales suivies par les organisations alternatives. Enfin, la dernière sous-question concerne l'évolution des stratégies spatiales dans le temps : comment l'espace est-il utilisé pour pérenniser l'organisation alternative ? Il s'agira notamment de souligner les tensions possibles entre la volonté, pour l'organisation alternative, de rester indépendante de l'espace dominant (Kellogg, 2009), et donc de garder une position extérieure et circonscrite, ou alors d'entrer dans l'espace dominant, voire de chercher à le reconfigurer.

Le choix de la méthodologie s'est porté sur une étude de cas unique. Nous analysons le cas des lieux intermédiaires. Ces théâtres sont un groupe d'organisations alternatives au sein du secteur du théâtre subventionné français. Nous exposons la démarche méthodologique générale (A) puis détaillons les phases de recueil et d'analyse des données (B).

A. Démarche méthodologique générale

Dans cette partie, la démarche méthodologique dans son ensemble est présentée. Il s'agit de justifier le recours à une étude de cas unique qui permet de rendre compte de la dimension processuelle de nos questionnements théoriques.

I. Une posture qualitative interprétative

Ce qui nous intéresse est le « comment » et le « pourquoi » d'un phénomène. Nous cherchons à savoir pourquoi l'espace est un enjeu pour les acteurs et quels sont les processus déployés de production et de prise de contrôle de l'espace. Nous cherchons également à savoir comment l'espace devient outil de production d'une organisation alternative.

Le but est donc de « *connaître [le phénomène] de l'intérieur et [...] le replacer dans son cadre à partir de ce que les acteurs, qui sont aussi des sujets, en disent* » (Chanlat, 1998 : p32). En effet, nous nous inscrivons dans une perspective non essentialiste de la réalité : « *elle est construite et non donnée* » (Allard-Poési & Perret, 2014 : p24). Cette perspective place cette recherche dans un positionnement interprétativiste de la recherche. Cela nous amène à reprendre les mots de Hlady-Rispal (2002 : p37) pour expliquer que notre recherche a pour objectif : « *la compréhension du comportement humain ou organisationnel en considérant la perspective de l'acteur et en accordant de l'intérêt aux états subjectifs des individus* ». La visée de cette recherche est définitivement descriptive et compréhensive et ne cherche pas à prévoir des comportements ou encore à préconiser des normes d'efficacité pour l'organisation.

II. Choix d'une étude de cas

L'étude de cas unique s'est imposée comme étant la méthode la plus appropriée car elle permet de comprendre pourquoi l'espace est un enjeu central pour produire une organisation alternative et comment les stratégies de production spatiale sont déployées. Elle permet de rendre compte de ce processus dans sa globalité. Nous cherchons également à savoir comment l'espace dominant réagit à la production de cet espace alternatif.

Cela permet donc de comprendre l'impact des enjeux spécifiques du terrain sur le processus de production de l'espace. En effet, le contexte particulier du terrain est indispensable à la compréhension des organisations étudiées. Ainsi, les lieux intermédiaires se sont structurés autour de problématiques propres qui ont été présentées dans le chapitre précédent et ce contexte est important pour comprendre les décisions des acteurs.

Le cas est considéré comme unique car il s'intéresse à un phénomène unique : l'utilisation de l'espace pour favoriser l'émergence d'une organisation alternative dans un secteur organisationnel. Cependant, il est composé de plusieurs organisations. Cela ne signifie pas pour autant que l'on peut parler ici d'étude de cas multiple. Yin (2013) qualifierait ce type de cas de cas « encastré » où plusieurs unités d'analyses sont étudiées. Cette étude a également la particularité d'être multi niveaux. En effet, le phénomène se déroule à la fois au niveau intra organisationnel, donc microscopique, et également au niveau inter organisationnel, donc mésoscopique. Les stratégies de production spatiales déployées se déroulent d'une part à l'intérieur de chaque organisation, d'autre part, ces organisations déploient également des stratégies de production spatiales collectives notamment par la création d'un réseau. Il est impératif de pouvoir cerner les différents niveaux d'actions. Les acteurs interrogés durant cette recherche sont en outre de natures différentes et occupent des statuts variés au sein ou à l'extérieur des organisations. L'étude de cas permet d'appréhender cette diversité de points de vue.

III. Une étude de cas unique et extrême

Cette recherche s'intéresse aux rôles de l'espace dans le processus de production d'une organisation alternative. L'objectif a été de trouver un terrain de recherche où cette dimension spatiale est exacerbée. Dès les phases préliminaires de la recherche empirique, il est apparu que le cas des lieux intermédiaires était propice à cette étude. Les lieux intermédiaires sont emblématiques pour au moins deux raisons. La première raison est que leur modèle économique suppose une forte dépendance vis-à-vis des soutiens publics, ils ne peuvent se couper complètement du soutien de l'Etat. La conséquence est qu'en cas de désaccord la situation évoluera plus vers le conflit que vers une situation d'évitement. Les fortes tensions éprouvées par l'attitude des pouvoirs publics sur la question du contrôle de l'espace sont immédiatement apparues, faisant ressortir les luttes de pouvoir potentielles pour le contrôle de

l'espace. La deuxième raison est l'importance de l'espace au théâtre. L'acte dramaturgique même est spatial. Ces organisations ont donc besoin d'un espace pour se développer. Cela rend l'enjeu autour de la question spatiale d'autant plus exacerbé. Nous caractérisons ce cas comme étant un cas extrême, au sens de l'article de Clegg, Cunha, et Rego (2012) qui étudient un camp d'extermination au Cambodge durant le régime des Khmers rouges dans les années 1970. Bien que nous n'ayons pas la prétention de faire un parallèle entre ces deux univers très différents, notre cas étudié exprime lui aussi des singularités fortes.

Ce cas a la particularité de s'attacher à des acteurs perçus comme ayant une position faible au sein du secteur dans lequel ils évoluent. Ce choix fait écho au constat de Martí (2009) :

« Du fait de la focalisation sur des acteurs visibles et dotés de niveaux élevés de ressources, on sait relativement peu sur la manière dont d'autres acteurs, particulièrement les moins influents, tentent de créer ou de déstabiliser les routines, pratiques et cadres cognitifs existants. » (2009 : p108)

Il fait le constat que les études qui s'intéressent aux évolutions d'un champ ou d'un secteur se focalisent généralement sur les acteurs qui détiennent le plus de ressources et que de fait, ils dominent ce secteur et sont plus à même d'y proposer une alternative. Pour ces raisons, il appelle à s'intéresser aux « challengers » qui vont essayer d'entamer un dialogue avec les détenteurs du pouvoir. Le cas des lieux intermédiaires répond à cet appel car ce sont des organisations à la marge du secteur culturel public. A la marge car bien qu'elles participent à la dynamique du secteur, elles ont des ressources et une influence très faibles.

Comme les lieux intermédiaires s'adressent essentiellement aux pouvoirs publics, ces derniers sont considérés comme étant les acteurs principaux de l'espace dominant dans ce contexte d'étude. En effet, dans le secteur théâtral français, les pouvoirs publics sont les détenteurs des principales ressources, et peuvent être considérés comme les acteurs les plus influents du secteur. C'est donc sur leurs réactions que nous nous concentrons pour appréhender l'espace dominant

IV. Genèse du projet de recherche

Comment ce projet s'est-il construit au cours de la recherche ? La stratégie adoptée est qualifiée d'émergente. Le questionnement initial s'intéressait aux théâtres subventionnés et aux pressions exercées à leur égard par leur tutelle dans un contexte de fragilisation des subventions publiques culturelles. Un mémoire de recherche a été entrepris en 2012 sur ce thème. Il cherchait à analyser les stratégies de légitimation utilisées par un théâtre subventionné auprès des pouvoirs publics. Cette recherche se basait sur les rapports d'activité d'un Centre Dramatique National et avait permis de rencontrer les membres de la direction de ce théâtre.

Ce point de départ a conduit à se documenter sur l'histoire des politiques culturelles publiques en France et à la place occupée par le théâtre dans ces politiques. Parallèlement à ce premier travail de contextualisation, nous avons assisté à une conférence en novembre 2012 au théâtre National de Bretagne. Cette conférence intitulée « Les Etats du théâtre » réunissait des directeurs de théâtres, de festivals ainsi que des comédiens et des metteurs en scène. Des responsables politiques en charge de la culture étaient également présents. Le but de cette rencontre était de faire un bilan du théâtre subventionné alors que l'Etat commence à infléchir sa politique de soutien. Au cours des différentes tables rondes, plusieurs thématiques décisives sont apparues. La première est le lien très fort qui était fait entre la création artistique et les murs du théâtre. Il a souvent été répété lors de cette conférence que les artistes avaient besoin de murs, d'un « abri » pour travailler. Le caractère incontournable de l'espace pour la création théâtrale est évoqué par les acteurs de terrain eux-mêmes. La deuxième thématique est celle du manque d'espace pour les artistes dans le circuit du théâtre public. Par public, nous entendons les structures qui ont été créées sous l'impulsion des pouvoirs publics. Il a été longuement souligné l'impossibilité pour les jeunes générations de pénétrer dans ce circuit. Nous avons vu ici se dessiner les contours d'un questionnement empirique autour de la lutte pour un espace.

Ce questionnement a été le véritable commencement de la démarche de recherche. Certaines interrogations subsistaient. C'est la découverte d'un numéro de la revue *Outrescène* sur les nouveaux lieux de créations qui a fait avancer le processus de recherche. La question du manque d'espace pour la création était le sujet central de cette revue. Plusieurs directeurs de théâtre essayant d'aménager des espaces étaient interviewés. Ils racontaient le processus qui

les avait menés à lutter pour ce point et les difficultés éprouvées à le défendre face au reste du secteur. Cette revue a permis d'une part de resserrer l'objet de recherche. Il fallait se concentrer sur des lieux particuliers qui essayaient de défendre ce point de vue. D'autre part, les lieux présentés dans cette revue pouvaient constituer une base pour démarrer le travail de terrain. Les premiers entretiens réalisés se firent avec des acteurs des lieux cités dans la revue. Le contour de cet objet de recherche était encore flottant. Ces théâtres semblaient se distinguer par leur approche différente de la création, mais les éléments qui pouvaient les rassembler et justifier leur étude étaient encore à circonscrire.

Ce point fut résolu au cours d'un des premiers entretiens menés. Lors du rendez-vous, la répondante a mentionné l'existence d'un réseau dont son théâtre faisait partie. A travers ce réseau, le manque d'espace pour les artistes est largement débattu. En fin de compte, les organisations intégrées à cette étude de cas sont celles repérées dans la revue Outrescène et celles qui ont adhéré à ce réseau.

B. Recueil et analyse des données

Après avoir explicité le design général, cette partie aborde de manière concrète les étapes de la partie empirique de ce travail de recherche. Les exigences accrues de transparence en recherche qualitative (Drucker-Godard et al., 2014) engagent à présenter de manière précise les étapes de recueil, d'analyse et de restitutions des résultats. En effet, la fiabilité d'une recherche qualitative réside dans la capacité et l'honnêteté du chercheur à retranscrire le processus de son travail de recherche.

I. Recueil des données

L'objectif de cette collecte de données est d'appréhender les stratégies de production spatiale des acteurs que ce soit au niveau des organisations en tant qu'entité individuelle ou que ce soit leurs stratégies collectives au niveau de leur réseau. Il faudra donc s'attacher à distinguer des réponses qui sont propres à une organisation particulière et celles qui concernent l'ensemble des organisations.

Les données recueillies doivent se présenter comme étant à la fois riches et pertinentes. Pour réussir cela, l'important est de recueillir un matériau adéquat qui pourra fournir des données riches (Weick, 2007). Des données très variées ont été collectées : des entretiens, de l'observation et des données secondaires. Cette hétérogénéité dans les données répond à des exigences de triangulation et de complémentarité.

a. Les données documentaires

De nombreux documents produits par les acteurs ont été rassemblés. Ils sont de nature diverse : certains sont des rapports descriptifs de plusieurs dizaines de pages, d'autres constituent des éléments de proposition d'action. D'autres encore sont plus directement des déclarations ou des interpellations envers l'opinion ou les pouvoirs publics. Baumard, Dodana, Ibert et Xuereb (2014) rappellent la nécessité pour le chercheur de prêter attention aux conditions d'élaboration de ces documents. Il est important d'avoir en tête qui a élaboré ce document, qui en sont les destinataires et quel est le but de ce document. Les données documentaires ont parfois un statut secondaire dans une recherche. Ils sont présentés comme étant des éléments de triangulation de l'information. Pourtant dans ce cadre ces éléments revêtent une importance primordiale. Ils sont en effet le support même de certaines stratégies de résistance développées par les acteurs. Une partie des documents étudiés sont produits par les acteurs dans un but militant. Ils servent de support à leurs revendications. La manière dont ils se représentent à travers ces divers documents est influencée par cet objectif. Bien entendu, lors de l'analyse de ce type de donnée nous devons faire preuve de discernement quant aux auteurs de ce document, aux conditions d'élaboration ainsi qu'à son objectif. Sans aller jusqu'à entreprendre une analyse de discours, le contexte d'élaboration de ces documents sera pris en compte lors de l'analyse.

Les contributions écrites des lieux intermédiaires à destination du grand public.

Le réseau Actes if est à l'origine de la production de nombreux documents qui ont pour objectif d'expliquer ce que sont les lieux intermédiaires et les principes qu'ils défendent. Ces documents prennent la forme de livrets papiers d'environ cinquante pages qui sont édités sous le titre « Inter Actes if ». Un thème spécifique est abordé à chaque fois. Voici des exemples de thématiques abordées : « *indépendance, autonomie : quelles possibilités pour les acteurs culturels ?* » ou « *culture et économie solidaire, exploration d'autres pistes* ». Parmi ces

livrets, certains sont dédiés à la présentation des différents lieux et de leurs différentes caractéristiques. Par exemple : « *Activités et modes de fonctionnement des lieux en 2005* », paru en 2006.

Contributions écrites des lieux intermédiaires destinés aux pouvoirs publics.

Ces documents sont relatifs à la concertation qui a eu lieu entre le réseau Actes if et la région Ile-de-France pour l'élaboration du dispositif des fabriques de culture. Le réseau a produit une proposition écrite qui a servi de base de travail pour l'élaboration de ce dispositif. Le réseau a également consigné les différentes étapes de cette concertation dans un livret intitulé : « *Dispositif de soutien aux fabriques de culture du conseil régionale Ile-de-France, vers un nouveau mode d'élaboration des politiques culturelles publiques ?* » paru en 2014.

Communications du réseau Actes if et des lieux intermédiaires.

Les différentes modalités de communication du réseau et des lieux intermédiaires ont également été passées en revue. Nous avons effectué une veille sur les sites internet des différentes organisations. Dans un premier temps, cela nous a apporté des éléments pour connaître les lieux. Dans un deuxième temps, cette veille nous a permis de nous tenir au courant des éventuelles actualités. Par ce canal, nous avons collecté certaines tribunes ou lettres ouvertes où les lieux intermédiaires s'adressent aux pouvoirs publics ou alertent l'opinion publique sur une de leur problématique. Par exemple la lettre de la Générale publiée sur son site internet à destination du grand public suite à l'annonce du projet *Reinventer Paris* (voir Annexe 2).

Les rapports publics.

Les lieux intermédiaires ont suscité l'intérêt des pouvoirs publics et du milieu académique qui ont cherché à mieux connaître ces nouveaux types d'organisations culturelles. Ces études ont abouti à la création de différents rapports que nous avons repris. Ceux-ci cherchent à identifier les lieux, développent une base de définition, s'interrogent sur leur impact sur l'espace public et proposent des modalités de soutien financier.

Articles de presse, revue Outrescène.

Les articles de presse ont été utilisés pour compléter les informations que nous possédions sur certains éléments relatés par les répondants. Par exemple, la situation de la Générale était incertaine au moment où les entretiens ont été menés. Les articles de presse ont permis de

suivre l'évolution de la situation par la suite. La revue Outrescène compile une série d'entretiens réalisés auprès de directeurs de lieux intermédiaires qui y détaillent l'histoire et la nature de leurs projets.

b. Les entretiens semi-directifs

Les répondants ont été sélectionnés grâce à l'effet boule de neige. La revue Outrescène évoquée précédemment a été le déclencheur du démarrage du travail de terrain. A travers les entretiens de ces différents directeurs de théâtres, nous avons compris qu'il y avait là une réelle résonance avec nos préoccupations de recherche. Nous avons donc contacté les différentes personnes interviewées dans cette revue. Ainsi les quatre premières entrevues furent décrochées avec des responsables des relations avec les publics. De par leur fonction, ces personnes servent généralement d'interface avec les personnes extérieures au théâtre et qui désirent entrer en contact avec celui-ci. Ces premiers contacts ont ensuite permis d'ouvrir la voie vers d'autres entretiens. D'une part, cela a facilité la rencontre d'autres personnes au sein de la même organisation. D'autre part, les personnes interrogées ont pu nous aiguiller vers d'autres organisations susceptibles de nous intéresser. La rencontre décisive eut très certainement lieu à l'Echangeur, où pour la première fois le terme « lieu intermédiaire » fut mentionné. Le réseau Actes if fut découvert au cours de ce même entretien. L'existence de ce réseau fut un relais très puissant pour trouver de nouveaux répondants parmi ses organisations membres. Au total, vingt entretiens ont été menés auprès de dix-neuf personnes (cf. tableau ci-dessous). Ils se sont déroulés sur une période de dix-huit mois.

Cette recherche s'est déroulée selon une dynamique abductive. Elle a pris source dans un terrain empirique et un cadrage empirique léger. Toutefois, les entretiens menés n'étaient pas pour autant ouverts. Ils ont revêtu un caractère semi-directif. La diversité des acteurs interrogés nous a forcée à adapter fréquemment le guide d'entretien. Si un même guide convenait pour interroger les membres permanents des organisations, il n'était pas totalement adapté aux acteurs gravitant autour de ces organisations : les artistes accueillis, la coordinatrice du réseau Actes if et les représentants des pouvoirs publics.

Pour les personnes travaillant au sein des théâtres, le guide d'entretien abordait les thèmes suivants : l'entretien démarrait avec des questions sur le travail du répondant et ses missions

au sein de l'organisation. Cela permettait de basculer sur le fonctionnement du théâtre au quotidien et la manière dont l'espace était utilisé. Cette partie permettait d'en savoir plus sur la manière dont le lieu était utilisé au quotidien et par qui il était utilisé. En complément, il était demandé aux répondants ce qui faisait la spécificité de ce lieu par rapport aux autres théâtres subventionnés. Il était également prévu d'évoquer les raisons de la création de ce théâtre. Dans la dernière partie de l'entretien, les questions se focalisaient sur les relations entretenues avec les différentes parties prenantes liées à l'organisation : le public, les artistes accueillis, les financeurs, les pouvoirs publics et les autres organisations éventuelles. Les difficultés éprouvées à faire survivre les lieux étaient évoquées ainsi que les conflits qui pouvaient émerger avec certaines parties prenantes. Ce dernier point apparaissait généralement spontanément au cours de la discussion sans qu'il soit directement amené. Lorsque l'organisation était membre du réseau des lieux intermédiaires, les raisons de son adhésion et son implication dans l'activité du réseau étaient abordées.

Concernant les répondants extérieurs aux lieux intermédiaires, le contenu du guide d'entretien variait quelque peu. Pour les artistes, les thématiques abordées étaient les suivantes : présentation de leur parcours, rôle que ces organisations jouaient dans ce parcours, manière dont s'y déroule leur travail, questions sur leurs relations avec les autres types de théâtres, leur sentiment sur l'état du secteur.

Les entretiens avec les personnes gérant le réseau, qu'elles soient également membres d'un lieu intermédiaire où qu'elles s'occupent du réseau à plein temps, ont permis d'obtenir une vision plus globale de la situation et de comprendre comment intervenait le réseau dans le processus de résistance. Cela a également permis de collecter des informations sur d'autres organisations ou de compléter celles que nous avons déjà. Les entretiens portaient plus spécifiquement sur le réseau, ses fonctions et son rôle dans la défense des lieux intermédiaires.

Une représentante des pouvoirs publics a pu être interviewée. Son entretien revêt un caractère particulier puisqu'il s'est consacré quasiment exclusivement sur le cas d'un théâtre spécifique qui est en conflit ouvert avec la municipalité sur laquelle il est implanté.

Tableau 2 : liste des répondants

	nom	fonction, organisation	date	Lieu	Type	Durée
1	Éric	metteur en scène	19/11/2013	Café	Prise de notes	35 min
2	Camille	relations publiques, l'Echangeur	23/10/2013	Bureau	enregistrement	1h40
3	Christine	relations publiques, La cité internationale	24/10/2013	Bureau	Enregistrement	1h23
4	Laure	relations publiques, Théâtre-Studio	15/10/2013	Bureau	Enregistrement	1h30
5	Tristan	relations publiques, Théâtre de Vanves	10/10/2013	Bar du théâtre	Enregistrement	1h26
6	Juliette	administratrice, Studio-théâtre Vitry	25/11/2013	Bureau	Enregistrement	1h50
7	Chloé	coordinatrice du réseau Actes if	05/11/2013	Siège du réseau	Enregistrement	2h
8	Marion	administratrice, théâtre de Vanves	08/11/2013	Bar du théâtre	Enregistrement	40 min
9	Christian	directeur, Théâtre-studio	20/05/1014	Bureau	Enregistrement	1h22
10	Johnny	codirecteur, L'Echangeur	25/05/2015	Terrasse du théâtre	Enregistrement	1h25
11	Alice	codirectrice, la Loge	30/04/2015	Bar du théâtre	Enregistrement	
12	Delphine	membre du collectif, La Générale	20/11/2015	Bar du théâtre	Prise de notes	30 min
13	Rozenn	membre du collectif, La Générale	02/12/2015	Bureau	Enregistrement	1h15
14	Sidonie	membre du collectif, La Générale	23/07/2015	Bureau	Enregistrement	1h18
15	Thomas	membre du collectif, La Générale	23/07/2015	Terrasse du théâtre	Prise de notes	20 min
16	Nicolas	metteur en scène	04/11/2015	Café	Enregistrement	1h40
17	Emmanuelle	metteur en scène	05/10/2015	Café	Enregistrement	1h53
18	Matthias	metteuse en scène	28/10/2015	Café	Enregistrement	1h32
19	Chloé	coordinatrice du réseau Actes if	26/10/2015	Siège du réseau	Enregistrement	1h50
20	Martine	adjointe, Mairie du XIe arrondissement de Paris	02/11/2015	Mairie du XIe	Enregistrement	50 min

c. L'observation directe

Il n'y a pas eu de phase d'immersion à proprement parler lors de cette recherche, cependant nous avons pu observer le terrain à plusieurs reprises et dans différents contextes. Le premier est celui des entretiens. Yin (2013) préconise de profiter de ces occasions pour mener une observation non systématique de l'organisation. Cela nous a permis de visiter un théâtre en pleine journée alors que traditionnellement un spectateur n'y accède que le soir lors d'une représentation. En plus de pouvoir observer ce lieu à un moment fermé au public, nous avons pu pénétrer dans des parties qui ne sont pas ouvertes au public. Il nous était parfois

spontanément proposé de visiter le lieu à l'issue de l'entretien, nous avons ensuite pris l'habitude de demander à en faire la visite si cela n'était pas d'emblée évoqué par le répondant. Bien que courtes et sporadiques, ces observations furent utiles pour comprendre l'agencement spatial de ces organisations et la manière dont les acteurs se les appropriaient à travers leur pratique.

Un événement marquant fut lorsque nous nous sommes rendue au théâtre de Vanves. Le rendez-vous avait été pris vers 18 heures et l'entretien s'est déroulé dans le bar. Durant le temps de l'entrevue, nous avons pu voir l'évolution du lieu à mesure que le moment du spectacle, qui débutait vers 20 heures approchait. Au départ, seuls des permanents étaient présents : ils approvisionnaient le bar, mettaient en place les tables et les tabourets et faisaient les réglages de la musique. Ensuite, les premiers spectateurs arrivèrent : une ou deux personnes seules s'attablèrent et commencèrent à lire. Puis vint le flot du public, certains allaient au bar commander un verre, d'autres faisaient la queue pour récupérer leur billet. L'entretien dut s'interrompre car le bar était bondé et il n'était plus possible d'entendre ce que disait notre interlocuteur. Un verre de vin nous fut alors offert ainsi qu'un ticket pour la représentation du soir à laquelle nous avons assisté. Une autre anecdote marquante a été vécue à la Générale. Son cadre est particulier puisque ce lieu est constitué d'une grande pièce unique. Des balcons en hauteur ont été aménagés en bureaux, mais sont peu isolés de la pièce principale. Durant l'entretien, une troupe de comédiens était en train de répéter. Nous nous trouvions avec le répondant dans un bureau dont la porte était fermée. Malgré cela, nous pouvions entendre distinctement les différentes répliques. Le bureau était occupé par une autre personne qui poursuivait son travail. Nous étions parfois interrompus par le jardinier du lieu qui venait récupérer des sacs de terreau entreposés là. A travers ces deux exemples simples, il est possible de voir leur potentiel et leur richesse. Ils nous disent déjà des choses sur la manière dont l'espace est organisé et utilisé par les acteurs. En se concentrant sur les personnes en train d'agir (Whyte, 2012), on aperçoit déjà comment ils essaient de composer avec ses contraintes et comment ils donnent vie à l'espace. Cela alors même que ces informations proviennent d'une observation de quelques heures seulement.

Ces observations autour des temps d'entretiens furent complétées par des observations au moment des représentations. Nous arrivions environ 30 minutes avant la représentation, nous installions au bar ou dans le hall en fonction des dispositions du théâtre et observions les gens qui arrivaient et attendaient le début de la représentation. Ces moments étaient également

l'occasion de comprendre la disposition des lieux et de découvrir la salle de spectacle. Cela donne aussi l'opportunité de comprendre comment ces lieux sont insérés dans le paysage urbain. Un de ces théâtres se trouve au rez-de-chaussée de la cour d'un immeuble d'habitation. Pour y accéder, il faut sonner à l'interphone d'une porte cochère.

Le troisième contexte d'observation fut celui des différents événements professionnels organisés par les lieux intermédiaires. Les différents interlocuteurs se sont réunis à plusieurs reprises dans le cadre de forums ou de rencontres publiques. Nous avons pu assister à ces différents événements. Ils fournissaient d'une part une opportunité supplémentaire de pénétrer dans ces organisations et de découvrir leurs lieux. D'autre part, il a été possible d'assister à de nombreux échanges entre les acteurs. Certaines rencontres regroupaient uniquement les acteurs travaillant dans les lieux intermédiaires ou étant partisans de leurs problématiques. Dans d'autres cas, certains représentants des pouvoirs publics étaient également présents. Cela fut très propice à la confrontation de différents points de vue. Des personnes qu'il ne nous avait pas été possible d'interroger directement ont pu être observées par ce biais. Le fait que ces lieux servent de bases à de tels événements est significatif de leur rôle dans la diffusion des organisations alternatives.

Ces différents moments d'observation ont été retranscrits dans un journal d'observation. Cette étape se faisait durant le moment d'observation lorsque cela était possible, ce qui était généralement le cas lorsque nous assistions à des rencontres publiques, ou bien après, dans le cas des entretiens. Ces notes retracent les différentes actions dont nous avons été témoins : les pratiques d'acteurs dans leur quotidien lorsqu'elles ont pu être observées, les interactions et les éventuels échanges verbaux qui ont pu être captés. On retrouve également le résumé de conversations informelles que nous avons pu avoir avec des individus au cours de ces moments. Notre ressenti sur les événements qui se déroulaient a également été couché par écrit. La nuisance sonore provoquée par la répétition d'une troupe de comédiens au cours d'un entretien est un exemple. Ces notes sont complétées par la prise de photographies. Elles permettent de mettre en image l'espace de ces organisations et d'en garder une trace plus complète qu'une simple description écrite.

Tableau 3 : récapitulatif des données recueillies et de leur utilisation

Sources des données	Types de données	Utilisation des données
<p>Entretiens semi-directifs</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Entretiens avec les personnes travaillant de manière permanente dans les lieux intermédiaires - Entretiens avec les artistes ayant été accueillis par un ou des lieux intermédiaires - Entretiens avec des personnes travaillant pour le réseau de coordination - Entretiens avec des représentants des pouvoirs publics 	<p>Connaître le fonctionnement des lieux intermédiaires, leurs histoires, leurs idéaux, leurs difficultés.</p> <p>Connaître les stratégies de résistance des acteurs.</p> <p>Comment les acteurs perçoivent cet espace.</p>
<p>Observations directes non participantes</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Débats « Etats du théâtre » à Rennes en 2012 (2 jours) + vidéos - Forum national des Lieux intermédiaires à Mantes-La-Jolie en 2014 (2 jours) + enregistrement - Rencontres « Bilan sur la situation des lieux intermédiaires » à Paris en 2015 (2h) + enregistrement - Rencontres « élections régionales et politiques culturelles » à Paris en 2015 (2h30) + prise de notes - Observations à l'intérieur des organisations à l'occasion des entretiens - Observations à l'intérieur des organisations durant les spectacles 	<p>Comprendre l'utilisation de l'espace dans les lieux intermédiaires</p> <p>Voir si les conflits se matérialisent dans cet espace.</p> <p>Voir comment fonctionne le réseau d'organisation.</p> <p>Voir comment la résistance collective s'organise</p>
<p>Données documentaires produites par les acteurs de terrain</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Les contributions écrites du réseau à destination du grand public destinées à faire connaître leur activité (exemple : <i>Activités et modes de fonctionnement des lieux en 2005</i>. Livret paru en 2006) - Contribution écrite à l'égard des pouvoirs publics comme base de négociation pour un financement (exemple : <i>Dispositif de soutien aux fabriques de culture du conseil régionale Ile-de-France, vers un nouveau mode d'élaboration des politiques culturelles publiques ?</i>, 2014) 	<p>Comprendre comment les acteurs se représentent et sont représentés à l'extérieur.</p>

	<p>- Communication du réseau et des lieux intermédiaires (Lettres ouvertes, sites internet). Exemple : lettre de la Générale à destination du grand public suite à l'annonce du projet <i>Reinventer Paris</i>, jan. 2015)</p> <p>- Rapports publics sur les lieux intermédiaires. exemple : rapport Lextrait : <i>une nouvelle époque de l'action culturelle</i>, 2001</p>	
Autres données documentaires	<p>-Revue Outrescène, <i>Réinventer les lieux de création</i>, mai 2013 : interviews de directeurs de lieux intermédiaires</p> <p>-Articles de presse évoquant les lieux intermédiaires</p>	<p>Compléter les entretiens semi-directifs</p> <p>Voir la perception que la presse a de ces lieux</p>
<p>Archives :</p> <p>Enregistrements audio de réunions/débats publics</p>	<p>Rencontres Actes if sur l'élaboration du dispositif régional des Fabriques</p> <p>-Nov 2011 (1h10)</p> <p>- Jan 2012 (4h)</p> <p>- Mai 2012 (1h20)</p> <p>Rencontres publiques au festival d'Avignon :</p> <p>-Juil 2012 (1h20)</p> <p>- Juil 2014 (1h25)</p> <p>Rencontres organisées par CNLII</p> <p>-Janv 2016 (1h10)</p>	<p>Voir comment fonctionne le réseau d'organisations.</p> <p>Voir comment l'espace collectif s'organise</p> <p>Voir comment fonctionne le réseau d'organisations.</p> <p>Voir comment l'espace collectif s'organise</p>

d. Relation entre le chercheur et le terrain

De manière assez classique, nous avons démarré nos investigations sur le terrain en tâchant d'établir une relation avec le terrain s'apparentant à la position du novice de Mitchell (1993). La démarche abductive de la recherche justifie que notre connaissance préalable du terrain soit limitée et pour pallier ce manque de connaissance vis-à-vis des acteurs, c'est assez naturellement que l'empathie vient à se développer, peut-être comme moyen de compenser le manque de connaissance. Cette posture du novice s'est également imposée à nous par le comportement des acteurs de terrain. Cela s'est vérifié principalement lorsque les répondants étaient directeurs d'une structure ainsi qu'artistes. Ils adoptèrent d'emblée la position de quelqu'un qui détient une connaissance et qui est désireuse de la diffuser auprès d'une autre personne. Il est possible que le statut d'artistes, souvent de metteur en scène, soit un facteur explicatif de ce comportement, mais ce n'est qu'une conjecture. Notre âge a pu également jouer dans l'établissement de cette relation. Malgré des échanges de mails préalables à la rencontre où le contexte de la recherche (la thèse de doctorat) était longuement présenté, le répondant postulait quasi systématiquement en nous rencontrant que nous étions en train de rédiger un mémoire de master 2. Il est cependant certain que ces répondants avaient toujours quelque chose à défendre et cela se ressentait fortement au cours des entretiens. Les recommandations d'Alvesson (2003) sur la nécessité d'adopter une démarche réflexive face à l'entretien se révèlent ici indispensables. En effet, certains comportements durant les entretiens ne sont pas sans rappeler le « moral storytelling » évoqué par Alvesson (2003). Une certaine propension à vouloir faire bonne impression et à vouloir systématiquement justifier le bien fondé de leurs actions a été observée. Cette position de « novice » a eu pour avantage que les acteurs n'ont pas hésité à se confier longuement sur les sujets évoqués. Cependant, cette position a parfois rendu difficile la conduite de l'entretien. Certaines personnes avaient une idée précise de ce qu'elles souhaitaient raconter et il était parfois difficile de recentrer l'entretien sur les thématiques souhaitées.

Nous n'avons pas toujours été perçus comme étant novices. Aux prémices de la recherche, l'idée initiale était de s'intéresser au cas du théâtre public en Bretagne car nous y avons un contact dans un Centre Dramatique National. En outre, étant originaires de la région et amateurs, nous avons déjà des connaissances préalables du terrain. Cela paraissait donc être un choix judicieux. La densité moindre d'acteurs présents sur ce territoire laissait espérer la possibilité d'obtenir une cartographie assez complète de la situation du secteur dans cette aire

géographique. Un premier entretien avait d'ailleurs été obtenu auprès d'une chargée des relations avec le public d'un festival de théâtre indépendant à Rennes. L'entretien s'était avéré très cordial et intéressant. Notre interlocutrice nous avait fourni plusieurs contacts en interne. Cependant, quelques jours plus tard cette personne nous envoya un email pour dire qu'elle venait d'apprendre que nous connaissions des gens travaillant à la direction du Centre Dramatique National de la même ville. Elle disait qu'elle «s'excusait» si elle avait pu paraître dure ou sévère à l'encontre de ce centre dramatique. En parallèle, nous avons commencé à contacter les personnes que cette répondante nous avait recommandées. Il s'avère qu'elles ont finalement toutes décliné notre demande d'interview. Il semble que la position du chercheur a ici été interprétée par les acteurs comme étant intrusive. Comme si nous étions un espion envoyé par le camp adverse. Le fait d'avoir été perçu comme étant une personne ayant une certaine connaissance du terrain, ainsi que le fait d'avoir noué des liens préalables avec un acteur travaillant dans une organisation dominante a semble-t-il nui à notre intégration dans ce cas précis. Cette expérience nous laisse penser que, dans un premier temps du moins, une approche « naïve » du terrain, où le chercheur n'a aucun lien apparent avec les acteurs et le contexte est préférable. Le chercheur limite ainsi le risque d'être perçu comme étant une menace pour les acteurs de terrain.

II. Analyse des données

L'enjeu concernant les données collectées est que certaines ne concernent que des organisations spécifiques alors que d'autres relèvent d'actions collectives. La première étape de l'analyse a été de repérer les principaux enjeux auxquels étaient confrontés les acteurs des lieux intermédiaires et de comprendre comment ils se cristallisaient autour de la question de l'espace. Deux grands processus d'analyse des données sont envisageables (Myers, 2013). L'analyse top-down signifie que les concepts utilisés pour analyser les données proviennent de la littérature. L'analyse bottom-up consiste à repérer des concepts émergents de l'analyse des données collectées. La stratégie utilisée dans le cadre de cette recherche a été de combiner les deux approches dans une démarche itérative entre le terrain et la littérature. Pour la démarche globale de traitement des données nous nous sommes inspirée de l'article de De Vaujany et Vaast (2014), dont l'objectif de recherche se rapproche du notre puisque les auteurs ont cherché à comprendre le rôle de l'espace dans le processus de légitimation d'une organisation. Leur démarche fut la suivante : tout d'abord, ils ont opéré un codage très ouvert

avec pour seul fil rouge la recherche de lien entre d'éventuels changements organisationnels et des reconfigurations spatiales. Suite à ce premier repérage, ils sont allés chercher dans la littérature les concepts leur permettant de caractériser les usages faits de l'espace par l'organisation. Ensuite, ils ont pu organiser leurs données à l'aune de ces concepts.

a. Les différentes phases de l'analyse

Il est possible de qualifier l'analyse de données d'analyse d'itérative et abductive. Les données ont été collectées sur un temps espacé et elles ont été utilisées à plusieurs reprises afin de fournir des présentations intermédiaires de cette recherche, que ce soit dans le cadre de conférences ou bien lors des présentations en séminaire doctoral. Ces présentations ont été l'occasion de se plonger très rapidement et à plusieurs reprises dans les données. En conséquence, lors de la phase systématique d'analyse des données, nous disposions déjà d'une assez bonne connaissance du contenu de nos données. Grâce à cette connaissance préalable, nous avons déjà certaines thématiques en tête. Elles ont servi en quelque sorte de « template » pour l'analyse (Dumez, 2013). Cette phase peut être qualifiée de codage holistique dans la mesure où elle essaie de « *grasp basics themes or issues in the data by absorbing them as a whole rather than analyzing them line by line* » (Dey, 1993 : p104). Cette méthode permet d'avoir une première vision de ces données sans se perdre dans les détails d'un codage plus systématique (Saldaña, 2009). Ce que nous souhaitons dans un premier temps était de comprendre les enjeux du secteur culturel en général, et celui du spectacle vivant en particulier. L'objectif était de comprendre pourquoi et comment les lieux intermédiaires ont vu le jour et pourquoi ils ont décidé de s'investir dans une démarche politique. Nous voulions aussi comprendre la configuration de notre terrain d'étude. Qui sont les acteurs en présence ? Quelle est leur position dans le secteur ? Quelles relations entretiennent-ils avec les autres organisations ?

Suite à cette première phase d'analyse préliminaire, nous avons entamé une phase d'analyse de contenu en codant les données collectées avec le logiciel NVivo. Nous avons réalisé un codage thématique ouvert (Strauss & Corbin, 1990). Nous avons souhaité garder une grille d'analyse souple afin d'être en mesure de rendre compte de la richesse et de l'hétérogénéité des matériaux utilisés et ainsi laisser la possibilité à des dimensions inattendues d'émerger (Dumez, 2013).

Nous avons pris conscience que la production de l'organisation alternative s'appuyait sur plusieurs types d'espace à la fois microscopique et macroscopique : le lieu, le réseau et le territoire. Suite à ce constat, nous avons étudié les stratégies de production de ces espaces de manière séparée. En plus de rechercher à repérer ces stratégies nous nous sommes attachée à percevoir l'effet que ces espaces produisent. En quoi ces espaces contribuent-ils ou non à la production de l'organisation alternative d'une part, et à la diffusion de l'alternative en dehors de cet espace, d'autre part ? Quelle est la réaction de l'espace dominant ?

Concernant la production d'un espace microscopique : le lieu, une itération vers la littérature a été faite car la plupart des articles s'intéressant à la production de l'espace à ce niveau. Nous avons alors décidé de reprendre les trois dimensions de l'espace (inspirées en partie par le triptyque de Lefebvre (1974/2000)) identifiées dans la littérature : matérielle, pratique et symbolique. Ces trois dimensions pouvaient constituer un cadre d'analyse pertinent pour cette partie car il se dessinait des interactions fortes entre l'espace physique, les pratiques qui s'y déroulaient et la perception qu'en faisaient les acteurs. Le cadre d'analyse inspiré de Lefebvre a été utilisé dans de nombreux articles en sciences de gestion traitant du rôle de l'espace dans les organisations (Wasserman & Frenkel, 2011 ; Beyes, 2010 ; Zhang et al., 2008 ; Ford & Harding, 2004 ; Dale & Burrell, 2008). Nous nous sommes inspirés du triptyque de Lefebvre et avons repris les trois dimensions spatiales que nous avons mis en évidence dans la littérature : matérielle, pratiques et symbolique.

Tableau 4 : Opérationnalisation de l'analyse tridimensionnelle de l'espace

	Dimension matérielle	Dimension pratique	Dimension symbolique
Définition	Référence aux bâtiments, leur configuration, les objets	Référence aux usages qui sont faits de l'espace, aux activités qui s'y déroulent	Références aux valeurs, symboles, sentiments associés à l'espace
Exemple de verbatim	« <i>Il y a toujours un poteau au milieu soit une rampe trop étroite et les problèmes d'insonorisation</i> »	« <i>On a créé une programmation assez dense qui va faire que le lieu fonctionne mieux comme ça</i> »	« <i>L'endroit de la parole avait changé et que ce lieu, il n'était plus au centre mais à la périphérie.</i> »

Suite à cette phase de codage systématique, nous possédions une série de catégories guidées par les différents types d'espaces repérés au cours de l'étude. Cependant, ces catégories ont jusqu'ici été traitées séparément alors que la littérature aborde la question des différentes échelles spatiales (Spicer, 2006) et du fait qu'un espace existe parfois à plusieurs échelles (Munro & Jordan, 2013). En effet, Munro et Jordan montrent comment les performeurs de rue construisent leur espace scénique au niveau microscopique dans un premier temps, et le consolident au niveau mésoscopique dans un deuxième temps. Concernant les échelles spatiales dans la littérature, un autre concept a attiré notre attention : le *rescaling* qui est l'action de changer d'échelle. A partir de ce concept d'espace construit à de multiples échelles et de *rescaling* nous avons cherché à savoir comment les différents espaces construits à différentes échelles s'articulaient les uns aux autres et comment les acteurs naviguaient de l'un à l'autre.

Le thème du conflit entre les acteurs et le reste du secteur pour le contrôle des espaces produits est apparu comme étant récurrent au cours de la première phase de codage ouvert. Les propos de Lussault (2007) sur les conflits spatiaux furent utiles pour nous aider à qualifier et organiser les différents types de tensions qui apparaissaient dans nos données à propos de l'espace. Il répertorie trois types de conflits spatiaux. Le premier est le conflit entre deux espaces, le deuxième est le conflit sur la nature de l'espace et le troisième est le conflit portant sur la légitimité des acteurs occupants d'un espace. Nous nous sommes donc servie de cette catégorisation pour classer nos données relatives aux conflits spatiaux.

Enfin, il est apparu que toute une série de code, bien que ne se référant pas à la question spatiale, étaient eux aussi des processus de production d'une organisation alternative. Nous avons alors décidé de les conserver et de les mettre en perspective avec les productions d'espace afin de comparer les stratégies spatiales et non spatiales. A ce moment-là, nous avons cherché à savoir si ces stratégies étaient complémentaires et intervenaient en même temps, ou bien si elles arrivaient avant ou après les stratégies spatiales ou encore si ces stratégies s'opposaient. Ainsi, analyser ces stratégies de production d'organisation alternative autre par rapport aux stratégies spatiales, fut un moyen d'enrichir notre connaissance sur ces dernières.

b. La mise en forme des données

La dernière phase du traitement des données est la mise en forme des résultats. Nous avons décidé que les différentes organisations étudiées seraient présentées comme un tout homogène car l'objectif n'est pas de les comparer entre elles mais plutôt de mettre en évidence les différentes stratégies spatiales développées dans leur ensemble. Cependant, les histoires de chacune des organisations sont singulières et dans un souci de cohérence, certains points sont étayés à l'aide de l'exemple d'une organisation spécifique mais cet exemple n'est pas à prendre comme un cas autonome à part entière.

Le premier chapitre des résultats, soit le chapitre 5 de cette thèse, s'intéresse uniquement aux stratégies de production des lieux et à leurs effets sur le reste du secteur. Ce type d'espace est traité à part pour deux raisons. D'une part, la production des lieux est un processus mené par chaque organisation de manière individuelle là où les autres types d'espaces relèvent aussi bien de l'individuel que du collectif. En outre, sans parler de chronologie linéaire des processus de production d'espace, le lieu est la première forme émergente tandis que le territoire et le réseau sont des formes spatiales qui interviennent dans un deuxième temps dans la production des organisations. Le chapitre suivant, soit le chapitre 6, se focalise sur la même unité qu'est le lieu, en décrivant les insuffisances et les revers de cette stratégie. Le dernier chapitre traitant des résultats, le chapitre 7, se concentre sur les autres formes d'espace que sont le territoire et le réseau. Elles sont traitées en même temps car nous les interprétons comme étant des relais qui viennent renforcer la forme de départ : le lieu. En guise d'épilogue, nous évoquons le rôle des stratégies non spatiales vis-à-vis des stratégies spatiales. Cette partie n'est pas le cœur de cette étude mais permet d'éprouver les limites des précédentes.

Synthèse du chapitre 4

Pour mener notre étude empirique, nous avons fait le choix de mener une étude de cas unique sur les lieux intermédiaires, qui peut être qualifiée de cas extrême dans la mesure où la nature même de ces organisations – le spectacle vivant – est d’ordre spatial. Pour ces organisations, la construction d’un espace est donc indispensable à leur existence. Cet impératif permet d’exacerber les tendances que nous cherchons à mettre en évidence.

Nous adoptons une démarche interprétative afin de capter la vision des acteurs par rapport à la construction de leur espace. Notre unité d’analyse est l’organisation, mais nous nous attachons également à comprendre les effets qu’elle peut avoir à un niveau microscopique et macroscopique.

Enfin, nous avons procédé à un codage composé de plusieurs itérations entre les données du terrain et la littérature. L’objectif étant de trouver un équilibre entre une analyse qui permet aux données d’exprimer pleinement leur potentiel, tout en les organisant de manière à pouvoir répondre à notre question de recherche et d’instruire la littérature présentée.

PARTIE 3 : RESULTATS

Chapitre 5 : Produire un lieu hétérotopique pour faire vivre l'utopie : la création d'une organisation alternative

Les projets des lieux intermédiaires ne se résument pas qu'à des idées abstraites qui ont été présentées dans le contexte empirique. Elles s'incarnent de manière concrète dans l'espace que les organisations utilisent pour les mettre en œuvre. Elles choisissent pour cela une forme spatiale spécifique : le lieu. Nous avons défini le lieu comme étant une petite unité d'espace clairement bornée, en tant qu'« endroit concret, matériel, défini » (Lautier, 1999 : p2). C'est également un espace auquel on a attribué une fonction et un sens particulier.

Pour produire le lieu, les lieux intermédiaires mettent en œuvre trois stratégies spatiales. Tout d'abord, elles conçoivent la dimension matérielle du lieu en trouvant des espaces vacants qu'elles occupent et réhabilitent. Elles mettent ensuite en œuvre des stratégies pour donner vie à ce lieu, le rendre visible et le pérenniser. Enfin, le rôle du lieu choisi devient tellement prégnant, qu'il devient un marqueur d'identité collective. Les lieux intermédiaires l'utilisent comme une ressource pour se définir et se différencier du théâtre public.

A. Trouver et aménager des bâtiments industriels vacants : l'espace matériel

La plupart des lieux intermédiaires sont installés dans des bâtiments qui n'ont pas été pensés a priori pour être des théâtres. Ce sont souvent d'anciennes usines ou d'anciens entrepôts qui sont reconvertis. Le Théâtre-Studio d'Alfortville est par exemple situé dans ce qui fut un entrepôt de vin et la Générale dans une ancienne sous-station électrique d'EDF.

Ce choix s'explique notamment par la rareté des biens disponibles en Ile-de-France qui sont susceptibles d'accueillir une activité artistique. Les besoins en espaces sont en effet assez spécifiques. Un espace relativement vaste est nécessaire pour aménager une scène et des gradins par exemple. Et même en envisageant de gros travaux, tous les bâtiments n'ont pas le potentiel pour être transformés en théâtre.

- « On cherchait un lieu à créer. Et puis en fait, c'est hyper compliqué. Il y a toujours un poteau au milieu soit une rampe trop étroite et les problèmes d'insonorisation : ça coûte. L'insonorisation d'un lieu ça coûte super cher, c'est des travaux de malade donc ce n'était pas forcément envisageable à chaque fois. » (Alice, directrice de la Loge)

Une fois un bien acceptable trouvé, encore faut-il l'aménager dans la mesure du possible. Or chaque aménagement représente un coût supplémentaire pour des acteurs qui disposent de ressources limitées. Dans bien des cas, une partie des travaux est réalisée par l'équipe du lieu intermédiaire avec des matériaux récupérés. A titre d'illustration, le parquet de la scène du théâtre de Vanves provient d'une salle de répétition de l'Opéra Garnier.

En conséquence, les bâtiments occupés ne sont pas toujours des outils de travail optimaux pour les artistes. La Générale, lieu intermédiaire installé dans une ancienne sous-station électrique, est par exemple constituée d'un espace unique d'environ cinq cents mètres carré avec une hauteur sous plafond de dix mètres. L'équipe trouve qu'il est difficile à chauffer pendant l'hiver. Durant les mois les plus froids, il y a donc très peu d'activités qui s'y déroulent. Les artistes composent alors avec les contraintes du bâtiment qu'ils ont pu trouver:

- « *La Loge, c'est une salle mignonne mais elle ne permet pas de faire des trucs esthétiquement fous. Il y en a qui y arrivent. Laurent Bazin a fait de très belles choses à la Loge parce qu'il travaille vraiment sur l'image et qu'il avait les moyens financiers pour le faire... Il n'y a pas de hauteur sous plafond, les lumières sont assez écrasées.* » (Matthias, metteur en scène)

Ce verbatim montre que la Loge offre des possibilités de mises en scène très limitées pour les artistes. La Loge est un jeune lieu qui poursuit son expansion. Cela pourrait expliquer les limites de son installation. Cependant, des lieux plus anciens, avec des moyens plus conséquents connaissent des contraintes tout aussi importantes.

- « *Même si on a de beaux plateaux, un parc technique développé, ce n'est pas du tout le même niveau qu'un CDN [Centre Dramatique National]. Par rapport à des objets que l'on peut accueillir il faut trouver la solution, voire c'est à la compagnie de couper sa fiche technique en fonction du matos qu'on a.* » (Johnny, codirecteur de l'Echangeur)

Comme on peut le voir, les conditions de travail ne sont pas toujours optimales et les artistes peuvent être freinés dans leur processus créatif. La fiche technique est la liste des moyens matériels et techniques nécessaires à la réalisation d'une mise en scène. Par exemple, le nombre et le type de projecteurs nécessaire y est spécifié. Ce verbatim sous-entend qu'il est nécessaire d'avoir de gros moyens afin de réussir à dépasser les contraintes d'un bâtiment, ou bien d'y développer une activité compatible avec celui-ci et donc de restreindre la fiche technique de la pièce.

Cette limite ne concerne pas que les artistes, elle se fait sentir également lorsqu'il s'agit d'accueillir du public pour des représentations. Les fauteuils des gradins ne sont pas toujours très confortables, parfois il n'y a pas de gradins du tout et les spectateurs se retrouvent assis sur des chaises d'école ou des coussins.

Ces lieux sont en perpétuelle évolution. Les conditions initiales étant généralement précaires, leur évolution est constante en vue d'améliorer le plus possible la praticabilité de cet outil de travail. Pour autant, il est rare que ces lieux soient totalement satisfaisants. Le manque

d'argent et la configuration initiale en constituent deux freins.

*

En s'implantant dans un bâtiment existant, les lieux intermédiaires se dotent d'un espace matériel. Les premières propriétés d'un lieu apparaissent, celui d'un espace concret, clairement borné et localisé. Mais pour qu'il soit en mesure d'accueillir des activités propres au spectacle vivant encore faut-il l'aménager. Cependant, à cause des fonctions passées du bâtiment et des traces qu'elles laissent, le bâtiment n'est jamais parfaitement ajusté.

B. Donner vie au bâtiment en y développant des activités: l'espace en pratique

Après avoir produit le lieu dans sa dimension matérielle, les acteurs y développent des activités. Puisque ces organisations cherchent à expérimenter une alternative, elles vont donc s'évertuer à donner une dynamique aux lieux grâce aux pratiques qui y sont localisées. Cette activité a pour objectif de rendre les lieux visibles aux yeux des personnes extérieures et donc de faire partager leur vision alternative au sein du lieu, voire de la propager en dehors. Cette stratégie peut s'essouffler et les acteurs déploient alors d'autres stratégies pour faire évoluer le lieu et pérenniser son dynamisme. Cela fonctionne bien pour les lieux qui privilégient des activités de diffusion de spectacles qui sont par essence visibles. Cependant, les activités liées à la production de spectacle sont plus difficilement montrables, elles sont dites invisibles. En effet, traditionnellement la partie visible de l'activité théâtrale est la diffusion. C'est ce qui est montré au public et éventuellement rapporte de l'argent. La partie de création est dite invisible car généralement seuls les artistes présents sur le projet y participent. En outre, cette partie de l'activité est consommatrice de ressources. Les lieux qui se concentrent sur ce type d'activité ont plus de mal à être repérés puisqu'ils ne peuvent pas se justifier en utilisant les indicateurs d'activités habituels. Ces indicateurs se concentrent uniquement sur l'activité de diffusion : le montant des recettes, le nombre de représentations ou encore le nombre de spectateurs.

I. Multiplier les activités pour être visible

Selon les acteurs, une activité soutenue au sein du lieu est indispensable pour lui donner vie. En effet, la réalisation d'activités artistiques est la raison d'être de ces lieux.

- *« D'une part, des questions financières, comme notre budget, sont basées sur les recettes il faut que ça tourne et deux fois plus de spectacles ça fait deux fois plus d'argent. En 2013, on avait essayé de réduire un peu la programmation en essayant un seul spectacle par soir en se disant : on n'est pas obligé d'être dans une espèce de marathon. Et en fait, on s'est aperçu qu'on perdait vachement dans le rythme. On devenait vieux. C'est un lieu qui marche bien quand il y a du monde, que c'est un peu l'effervescence, les gens se croisent, les artistes et tout. Alors d'un coup avoir juste un spectacle à 21 heures, nous-mêmes l'équipe on était là bon bin on va rentrer... il n'y a pas de dynamique, du coup après est-ce que c'est l'œuf ou la poule. Est-ce que c'est parce qu'on a créé une programmation assez dense qui va faire que le lieu fonctionne mieux comme ça ou c'est parce que les petits lieux ont besoin de cette envie comme ça. » (Alice, directrice de la Loge)*

L'enjeu pour ce type de lieu est de réussir à développer une activité suffisamment pérenne pour qu'il ne périclite pas. Ces organisations cherchent à montrer qu'elles existent et qu'elles ont une utilité. Pouvoir justifier d'une activité riche est un moyen d'y arriver. Cela est d'autant plus important pour les lieux tenus par des opérateurs qui ne bénéficient pas dès le départ de l'activité d'une compagnie. En effet, les opérateurs fournissent de nombreux efforts pour faire venir des artistes. Réussir à impulser une dynamique n'est pas toujours évident dans ce cas de figure. Si un effort constant n'est pas fait pour maintenir une activité au sein du lieu, ce dernier peut décliner faute de spectacle à présenter. Lorsque trop peu de spectacles sont présentés, le public perd l'habitude de venir. Pour éviter que le lieu perde en vitalité et pour mettre en valeur les activités peu visibles, les lieux intermédiaires essayent de montrer qu'il se passe effectivement des choses à l'intérieur du lieu.

Les lieux qui ont une grosse part d'activités de diffusion accentuent encore cet aspect bouillonnant. Certains multiplient les projets afin d'attirer l'attention d'acteurs extérieurs :

- *« J'ai l'impression que j'en ai tiré cette leçon par rapport à notre façon d'exister. Plus on est agité plus on a fait des choses, tac tac tac que les projets s'enchaînent et finalement plus on existe. Tu vois il y a un projet, il y en a trois différents par semaine et donc voilà peut-être qu'il faut que j'aille voir ça d'abord et c'est comme ça qu'on existe dans le paysage des lieux de diffusion, paysage parisien, même si on est un petit lieu on est visible. »* (Tristan, relations publiques du théâtre de Vanves)

Les lieux intermédiaires sont souvent de petites tailles, leur salle de spectacle accueille un nombre limité de spectateurs. Il n'est donc pas possible de faire venir beaucoup de monde à la fois. Cette limite est compensée par le foisonnement de l'activité des lieux. Cela permet de capter l'attention d'acteurs extérieurs qui peuvent avoir une influence sur le reste du secteur tels que la presse, les professionnels du secteur et le public.

Le rôle de la presse semble déterminant pour ces organisations. La venue de journalistes durant les représentations et la parution d'articles évoquant leur travail est toujours citée comme un signe fort de reconnaissance :

- *« Récemment, il y a eu le Monde qui a fait un papier sur la Loge donc c'est génial. Ça légitime vachement le lieu et le projet. »* (Alice, directrice de la Loge)

Cette reconnaissance médiatique prouve à leurs yeux que les experts du secteur valorisent leur travail. Ils considèrent que les lieux intermédiaires sont dignes d'intérêt et que donc leur manière de faire du théâtre est digne d'intérêt.

Le rôle des autres professionnels du secteur est également primordial au développement de la visibilité des lieux intermédiaires. Le fait que des professionnels et plus particulièrement que les programmeurs d'autres théâtres viennent assister à des représentations prouve leur visibilité et leur crédibilité.

- « *Mais c'est un lieu [théâtre de l'Echangeur] où il y a beaucoup de professionnels à venir voir ce que nous proposons. Et on va retrouver nos propositions aussi bien à Avignon que sur des scènes nationales et la presse nationale est conséquente. Et spécialisée aussi. Avec des personnes qui sont passées par chez nous qui ont eu un parcours assez beau, comme Lazare.* » (Johnny, codirecteur de l'Echangeur)

Depuis septembre 2014, Lazare est artiste associé au Théâtre National de Strasbourg. Cela signifie qu'il est aujourd'hui un membre reconnu du secteur du théâtre public et que la qualité de son travail est reconnue. Ce metteur en scène a commencé sa carrière dans les lieux intermédiaires, et en particulier à l'Echangeur. Il travaille aujourd'hui dans des théâtres subventionnés importants, considérés comme étant les organisations dominantes du secteur. Le fait que des programmateurs de spectacles viennent dans les lieux intermédiaires et décident ensuite de programmer leurs spectacles dans leur propre théâtre est une preuve pour les lieux intermédiaires qu'ils sont crédibles. Ces exemples montrent à quel point les acteurs des lieux intermédiaires se servent de leur lieu pour montrer leur travail. Ils espèrent ainsi que ce travail va être reconnu par les autres acteurs du secteur. Au-delà d'être visible, ils espèrent pouvoir propager leur projet au-delà de leur propre lieu : c'est ce qui se passe lorsqu'un de leur artiste est ensuite programmé ailleurs. Cela signifie que leurs choix esthétiques sont validés et que les lieux intermédiaires sont reconnus comme étant des organisations légitimes dans le secteur puisqu'elles produisent des pratiques, des gestes artistiques qui sont repris par les organisations dominantes.

Ils espèrent in fine que cette visibilité auprès du public et de leurs pairs finira par leur conférer une reconnaissance de la part des pouvoirs publics :

- « *C'est-à-dire qu'on était à un endroit de la création et ce qu'on défend aussi et qu'on leur a bien fait comprendre c'est qu'on est un service public et qu'un service public culturel doit être là aussi pour essayer de montrer quelque chose de plus haute qualité artistique et pas du « vu à la TV » et ça au fur et à mesure il l'a compris, aussi parce que ça se remplissait de plus en plus dans la salle, que les médias commençaient à en parler, c'est toujours intéressant pour une ville comme Vanves qui n'a pas une particularité qui fait qu'on a envie de parler de Vanves à part le théâtre, dans les journaux on ne parle pas spécialement de Vanves, c'est une ville calme donc voilà il a compris aussi l'intérêt pour la ville* » (Marion, Administratrice du théâtre de Vanves)

C'est grâce à cette visibilité que le théâtre de Vanves a réuni plusieurs signaux de reconnaissance et a ainsi obtenu un soutien moral et financier de la part de la mairie de Vanves. C'est en voyant une salle pleine de spectateurs et une forte présence dans les médias que les pouvoirs publics ont commencé à s'intéresser au travail de ce théâtre. Ce soutien leur permet de renforcer la pérennité du lieu. Cela montre à quel point les lieux intermédiaires pensent qu'il leur est indispensable de maintenir une dynamique.

II. Faire évoluer le bâtiment et les activités qui s'y déroulent pour rester visibles

Pour maintenir le dynamisme de leur lieu dans le temps, les acteurs qui gèrent les lieux intermédiaires pensent que ceux-ci ne doivent pas rester figés dans une seule configuration. Car sur le long terme, l'organisation risquerait de perdre sa vitalité. Ils leur semblent alors nécessaire de faire évoluer le lieu. Ces transformations sont de nature diverse.

Tout d'abord, faire évoluer le bâtiment est une manière de faire évoluer les activités du lieu intermédiaire. En effet, rénover une salle de spectacle ou en faire construire une nouvelle permet de reconsidérer les projets que le lieu peut abriter. L'Echangeur, qui a plus de 20 ans maintenant et qui commence à avoir une certaine réputation dans le paysage théâtral, redoute de perdre en vitalité et de perdre ce qui faisait son succès.

- *« Je reviens sur l'histoire d'un projet qui se fige. Le fait de s'agrandir, ça relance le flou, on relance les dés. Là en invitant François Laroche-Valière. On a pensé une partie du projet pour lui pour une résidence très longue où la danse va tout d'un coup arriver là. Donc des choses se réinventent. Finalement malgré tout, les choses se réinventent. »* (Johnny, codirecteur de l'Echangeur)

L'Echangeur loue une partie d'un ancien atelier de couture depuis 1994, l'autre partie est louée par un atelier de menuiserie. En 2014, suite au départ de cet atelier, l'Echangeur a réussi à reprendre le bail et à aménager cette partie supplémentaire du bâtiment. Ce théâtre possède désormais un troisième espace de travail. L'équipe qui le gère envisage d'accueillir un chorégraphe sur une longue période. La danse n'est pas du tout une activité qui avait cours à l'Echangeur. Ce nouvel aménagement est l'occasion d'accueillir une nouvelle discipline et

donc de se renouveler. Le codirecteur de ce théâtre souligne que l'introduction de cette nouveauté distille une forme d'instabilité qui lui semble salutaire pour rester créatif.

L'évolution des lieux ne passe pas que par la transformation de la dimension matérielle mais aussi par le renouvellement des équipes gérantes. Appliquant une perspective sociale de l'espace, nous considérons que les actes sociaux contribuent à produire l'espace et que lorsque les individus présents dans un espace changent, l'espace est, par conséquent, modifié également. A Vitry, le fonctionnement du Studio-théâtre est un peu particulier. Comme les théâtres publics classiques, le théâtre a une équipe administrative qui lui est attachée de manière permanente. En parallèle, une compagnie artistique menée par un directeur vient s'installer pour quelques années. Le directeur de la compagnie devient le directeur du théâtre durant tout le temps où il l'occupera. L'équipe administrative est sous sa direction. Bien que rattachée aux murs de manière théoriquement permanente, l'équipe se pose la question de son avenir en cas de départ de l'équipe artistique actuelle.

- *« Du coup si un nouveau directeur arrive c'est complexe parce que, bien sûr moi j'ai un CDI, mais sur une toute petite équipe, là ou un autre endroit où la transmission du métier n'est pas la même que dans un lieu plus gros, de quelle façon moi je suis capable d'oublier tout ce qui s'est fait et de travailler avec le nouveau [directeur]. De quelle façon est-ce utile ou pas d'avoir une mémoire ? Et moi je me sens une obligation d'accueillir exactement comme dans un projet au studio. D'entendre le projet du suivant, de le respecter, de l'accompagner quitte à dire : il faut que je m'en aille. »* (Juliette, administratrice du Studio-théâtre)

Jusqu'à présent, l'équipe administrative actuelle n'a travaillé qu'avec une seule équipe artistique, mais elle se pose la question de ce qui se passera le jour où l'équipe artistique changera. L'administratrice du lieu déclare que sa manière de travailler est totalement calquée sur les attentes du directeur de la compagnie artistique. Bien qu'elle soit rattachée au lieu, elle se retrouve sous la direction du directeur de la compagnie accueillie le temps qu'elle y restera. Au départ du directeur, elle restera dans le lieu et se mettra au service d'un nouveau directeur artistique. Cependant, elle s'interroge sur sa capacité à s'adapter au projet d'un nouveau directeur. Elle ne sait pas si elle pourra collaborer aussi facilement avec lui qu'avec le précédent, si elle saura faciliter la mise en place du nouveau projet. Pour ne pas pénaliser ce projet, et par extension le théâtre, cette administratrice envisage de quitter le lieu lorsque le

directeur actuel s'en ira. Il y a ici une croyance forte qu'à un projet artistique singulier correspond une équipe de travail singulière. En cas d'évolution du projet du lieu, l'équipe doit également se renouveler.

III. Déplacer les activités du lieu : une forme extrême d'évolution

Il arrive que le lieu intermédiaire éprouve les limites du bâtiment dans lequel il est installé. Malgré les efforts d'amélioration, il n'est plus en adéquation avec l'activité qui s'y déroule. C'est pourquoi par exemple la directrice de la Loge a pris la décision de changer de localisation, de rendre son lieu mobile afin de le faire perdurer.

- *« Donc en fait j'ai créé la toute première loge en 2005, je crois. C'est une petite salle de vingt-sept places qui était dans le IX^e arrondissement de Paris [...] Tout ce que j'y ai vécu c'est génial. Mais après c'est clair qu'au bout de trois ans tu tournes en rond, même si on a expérimenté un milliard de trucs. C'est tout petit, une salle de dix-sept mètres carré. Et donc j'ai commencé à bosser avec des gens avec qui j'ai créé la deuxième Loge et donc je leur ai dit que j'avais envie que la Loge déménage que le lieu s'agrandisse [...] d'accompagner la génération d'artistes avec qui on travaillait qui sont à un niveau qui est le nôtre aussi et là ils sont en train de passer sur des plus grandes jauges et une professionnalisation et on a envie de continuer à les accompagner. De passer ce cap-là et de travailler avec eux avec une plus grande jauge et des moyens techniques plus confortables, même si ça reste une petite salle. »*
(Alice, directrice de la Loge)

Il est intéressant d'analyser la transformation de ce lieu. La première salle était très petite, mais correspondait aux moyens financiers très limités que la directrice avait à cette époque. Elle exprime très clairement les contraintes de son premier lieu, trop petit, réduisant les possibilités d'expérimentation. C'est pourquoi elle décide de trouver un deuxième lieu en 2009, plus grand et mieux équipé afin d'améliorer les conditions de travail pour les artistes. Elle soulève un autre point intéressant qui est celui d'avoir un lieu en adéquation avec le niveau des artistes accompagnés. En effet, la Loge est spécialisée dans l'accueil de jeunes artistes qui y présentent bien souvent leurs premiers travaux devant un public. Ils en sont donc à un stade très précoce de leur carrière. Ces artistes ont eux-mêmes des moyens très limités. Quatre ans plus tard, alors que certains artistes commencent à évoluer dans leur carrière et

donc à avoir de plus grands besoins, la Loge décide de se transformer afin que les artistes aient à disposition un outil qui soit plus adapté au nouveau stade de leur carrière. Pour réussir cette transformation, la Loge décide alors de se délocaliser. En effet, le premier bâtiment n'est pas adapté aux nouveaux besoins.

Cependant, la mobilité n'est pas forcément une décision volontaire de la part des acteurs. Certains évènements extérieurs les y poussent. La Générale, située actuellement dans le XI^e arrondissement de Paris, a occupé un squat dans le XIX^e arrondissement de Paris entre 2005 et 2007. Malgré des négociations avec la mairie de Paris, propriétaire du bâtiment squatté, l'équipe a été finalement expulsée et relogée par la ville dans le XI^e arrondissement. L'équipe aurait souhaité rester dans le XIX^e arrondissement mais n'a pas eu le choix : accepter que leur lieu soit délocalisé était la seule solution pour qu'il survive.

IV. Rendre visibles les activités de création : une entreprise difficile

Les lieux qui se concentrent majoritairement sur l'accueil d'artistes en résidence ont des difficultés à rendre ce pan de leur activité légitime. Cette activité peut être qualifiée « d'invisible » car elle ne réunit pas un public extérieur qui peut en témoigner. Le fait d'être un lieu fermé au public la plupart du temps questionne les personnes extérieures sur l'utilité de leur présence. La Générale se retrouve dans ce cas de figure. Ce collectif situé dans le XI^e arrondissement n'a pas d'activité de diffusion. Leur lieu est dédié à l'accueil d'artistes qui sont en période de création ou de répétition. Le collectif est logé à titre gratuit par la mairie centrale de Paris mais la mairie de l'arrondissement n'apprécie pas d'avoir un bâtiment « fermé au public » dans son quartier.

- « *Moi : Ils fonctionnaient en vase clos ?*

Elle : Complètement en autarcie. Ils ouvraient une fois par mois. Ils faisaient le vingt du mois avec un jeu de mots pour boire du vin et présenter un spectacle et hop, ils refermaient le truc. Et les associations, à quelques exceptions [ne pouvaient pas utiliser les locaux], c'est pour ça que je trouve ça dommage » (adjointe de la mairie du XI^e arrondissement de Paris)

L'adjointe semble considérer que le collectif n'est d'aucune utilité puisque leur lieu n'est pas ouvert aux personnes extérieures. Elle critique notamment le fait que le collectif refuse d'accueillir les associations de quartiers dans leurs locaux. Il est très difficile de justifier d'avoir une activité tournée uniquement vers les artistes et non vers le public et les habitants de l'arrondissement. Dans le cas de la Générale, le fait que le lieu ne participe pas directement à la vie du quartier a pour conséquence que la mairie du XI^e ne les soutient pas du tout. Elle souhaiterait leur retirer le bâtiment pour faire quelque chose où les habitants du quartier seraient intégrés dans une plus grande mesure.

La reconnaissance de cette activité de résidence est également difficilement valorisable auprès de la profession. Bien souvent, comme ces lieux ont des moyens limités, ils ne peuvent pas aider financièrement les artistes. Ils sont en incapacité de mener une activité de production. Ils compensent cela en apportant un soutien matériel, logistique et parfois administratif aux artistes. Le problème est que cette aide n'apparaît nulle part.

- *« Ce qui est un peu difficile c'est que tout le monde l'oublie très vite quoi. Par exemple, Sylvain Creusevot a été présenté à la Colline. Sylvain Creusevot il a été chez nous. Ses premières représentations il les a faites chez nous. Lui, ne l'oublie pas. Mais ça ne va jamais être mentionné nulle part. »* (Laure, chargée des relations publiques au Studio-théâtre)

Les lieux intermédiaires reçoivent souvent des artistes à des stades précoces de leur carrière alors qu'ils sont encore inconnus. Pour certains d'entre eux, ces lieux sont des tremplins vers des théâtres prestigieux. Le problème est que cette première étape n'est pas toujours reconnue. La presse ne fait pas toujours mention de ces phases préliminaires par exemple. En outre, lorsqu'il n'y a pas d'apport financier à la création, l'apport matériel n'est mentionné nulle part, que ce soit dans un contrat, un article de presse ou un programme de spectacle.

Les lieux qui se concentrent sur l'activité de création ne peuvent donc pas s'appuyer sur la notoriété qu'elle génère. Ils cherchent alors d'autres solutions. La Générale essaie de pallier son manque de visibilité en aménageant des temps d'ouverture du lieu au public:

- « *On essaie quand même d'avoir des temps d'ouverture au public réguliers pour que les gens arrivent à se fidéliser sur cet endroit, en se disant : on est le 20, on va passer voir ce qui se passe. Ça commence à prendre depuis quelque temps, un an et demi que les gens viennent vraiment. On a un autre truc qui a vraiment contribué à fidéliser les gens, on a un festival : Trico, un festival de musique improvisée qui a été très repéré par le monde de la musique improvisée ; donc maintenant les gens savent que début mai, ils peuvent venir là, qu'il y aura des choses nouvelles à entendre. On fait en sorte quand même que tous les artistes qui viennent ici qui veulent ouvrir au public une ou deux fois, on le fait.* » (Rozenn, membre de la Générale)

La Générale organise des événements annexes à l'accueil d'artistes en résidence. Des soirées et divers événements sont organisés afin que les personnes extérieures aient l'occasion de découvrir le lieu de l'intérieur. Ces événements annexes peuvent être des activités artistiques comme c'est le cas par exemple du festival de musique improvisée, mais cela peut être plus vaste, comme l'organisation de soirées débats autour d'un thème d'actualité ou d'un cinéclub.

*

Une fois que la dimension matérielle est constituée, les acteurs s'attaquent à donner une fonction au lieu. Pour cela, ils y développent leurs pratiques artistiques pour donner vie au bâtiment et pour diffuser leurs pratiques à l'extérieur. Cependant, cette dynamique est fragile et les acteurs mettent en place des stratégies pour la conserver. La première consiste à garder la même localisation, mais à transformer le bâtiment. La deuxième consiste à garder la même localisation, le même bâtiment, mais à remplacer les individus qui y travaillent. La dernière stratégie consiste à garder la même équipe de travail et les mêmes activités, mais à les délocaliser ailleurs. La tâche est d'autant plus difficile que certains lieux intermédiaires ont des activités dites invisibles qui sont liées à la création. Elles sont qualifiées d'invisibles car les personnes extérieures au lieu d'y ont pas accès, il est alors difficile de leur en rendre compte.

C. Donner du sens au lieu : l'espace symbolique

Les lieux intermédiaires sont des structures hétérogènes de par leurs tailles, leurs projets, leurs équipes et leurs renommées. Ils essaient malgré cela de mettre en avant leurs points communs afin de se constituer une identité commune. Pour cela, le bâtiment, les pratiques qu'il a permis de mettre en place et la localisation deviennent des ressources identitaires symboliques. Leur matériel de construction identitaire obéit à un double mouvement. D'une part, ils se servent des caractéristiques des lieux dans lesquels ils sont établis comme marqueur de leur identité commune. D'autre part, ils cherchent à opérer des distinctions entre leurs théâtres et les théâtres publics afin de s'en démarquer.

I. Un bâtiment qui sert de marqueur identitaire différenciant

Les bâtiments occupés par les lieux intermédiaires ont plusieurs caractéristiques communes dont les organisations s'emparent pour produire leur identité. Nous présentons la liste des caractéristiques communes telles que présentées dans le manifeste des lieux intermédiaires rédigé par le réseau Actes if et reprises par les acteurs au cours des différents entretiens.

« *Taille humaine du lieu et proximité des acteurs* » : ces lieux sont souvent petits, n'ayant généralement qu'une seule salle de représentation, deux dans certains cas, mais toujours avec des capacités relativement réduites. Le théâtre de l'Echangeur à Bagnolet possède une centaine de places, l'Atelier du plateau à Paris environ soixante. Les acteurs font un lien fort entre les dimensions modestes du lieu et la proximité qu'elles permettent d'engendrer. Dans leur propos, nous avons l'impression que par un effet quasi mécanique, un petit espace rapproche les gens. Ce discours est une critique indirecte émise à l'encontre des théâtres publics. Les salles de spectacles de ces théâtres atteignent facilement mille places. Les acteurs déclarent que cela engendrerait une certaine distance entre les spectateurs et l'œuvre.

« *Modularité des lieux et configuration prégnante* » : en raison de leur nature même de lieu réaménagé, l'espace est soumis à de nombreuses contraintes. Nous pouvons citer en exemple le Théâtre-Studio d'Alfortville où la scène a une configuration très particulière comme cela est visible sur les photos ci-dessous. A la place du traditionnel fond noir, les murs sont en briques rouges, des poutres porteuses sont visibles au milieu du plateau et des mezzanines en

bois sont disposées de part et d'autre de la scène. Ce sont des traces de la configuration ancienne du lieu qui était un entrepôt de vin. Les particularités de la scène sont si fortes que cela produit des effets inattendus sur les pièces créées à tel point que sans cette scène, la pièce perd de sa force. La responsable des relations avec le public explique à ce sujet :

- « *J'ai vu l'année dernière « la Mouette » qui a été créée [au Studio-théâtre d'Alfortville] ici, au TOP à Boulogne, qui est un cube noir. Pour la Mouette, ils n'ont vraiment rien. Ils ont des bancs d'école, et une espèce de rectangle comme ça [elle mime] en métal qui symbolise tout, mais tout. Dans une cage noire, mais c'était laid, visuellement c'est trop moche. Quand il y a deux pauvres trucs qui ressemblent à peu près à rien, dont un qui doit évoquer plein de choses. Dans un cube noir c'était hyper décevant. Alors que je l'avais vu là et dans quelques autres lieux et c'est magnifique. C'est pour ça que Christian [le metteur en scène et directeur du lieu] a dit cette année il faut qu'on reconstitue le mur. Vous allez voir le mur du théâtre et on l'embarque en tournée. » (Laure, relations publiques du Théâtre-Studio)*

Alors que le fait d'avoir une scène atypique pourrait être perçu comme étant une contrainte pour la mise en scène, les acteurs s'en approprient les particularités pour en faire une force : elle enrichit la mise en scène. Elle devient même un élément de la mise en scène si fort, que le metteur en scène envisage d'en répliquer une partie pour pouvoir jouer la pièce dans d'autres théâtres.



15



16

Théâtre-Studio d'Alfortville. La scène et les gradins vus depuis la Mezzanine qui sert également d'espace scénique.

Théâtre-Studio d'Alfortville. La scène vue depuis les gradins. On aperçoit la mezzanine au-dessus.



17



18

Salle de spectacle du théâtre de l'Odéon vue depuis le balcon.

Salle de spectacle du théâtre de l'Odéon vue depuis la scène.

« *Importance des espaces de rencontres* » : alors que l'on pourrait penser que la salle de spectacle est la pièce centrale d'un théâtre et que c'est elle qui a le plus d'importance, ce sont les autres pièces, celles qui sont utilisées en dehors des moments de représentations qui sont valorisées.

¹⁵ faustinetournan.wordpress.com

¹⁶ <http://2spectateurs.blogspot.fr/2013/12/trois-soeurs-tchekhov-benedetti-theatre.html>

¹⁷ <http://www.linternaute.com/savoir/grands-chantiers/06/dossier/odeon/diaporama-guillaume-maucuit-lecomte/1.shtml>

¹⁸ <http://www.linternaute.com/savoir/grands-chantiers/06/dossier/odeon/diaporama-guillaume-maucuit-lecomte/22.shtml>

- « *Il y a un comédien qui a un projet de mise en scène et il va nous en parler et il va nous en parler là au bar après le spectacle et on va se dire pourquoi pas.* » (Marion, administratrice du théâtre de Vanves)

On voit ici comment le bar devient le premier point de contact entre les artistes souhaitant travailler au théâtre et les collaborateurs du lieu. C'est d'ailleurs au bar que nous avons été reçue lors de notre rencontre avec Marion. Les espaces de rencontres sont primordiaux pour deux raisons principales. D'une part, ils génèrent un moment de convivialité après le spectacle. Les spectateurs peuvent échanger entre eux ou avec les comédiens autour d'un verre. Aller au théâtre ne consiste plus à venir voir une pièce puis à repartir aussitôt, on y intègre une dimension de partage de l'expérience et de confrontation des points de vue. D'autre part, au-delà de la volonté d'enrichir l'expérience, ces lieux de convivialité peuvent être une manière d'aborder différemment le théâtre en tant que lieu de vie sans nécessairement assister à une pièce. Le rôle du restaurant du Petit bain, organisation membre du réseau Actes if, est évoqué en exemple:

- « *Le Petit bain a un restaurant, les gens qui travaillent autour viennent au restaurant le midi pour manger mais mine de rien, ils mettent les pieds dans ce lieu, donc ensuite c'est plus simple d'aller y voir des spectacles.* » (Chloé, coordinatrice du réseau Actes if)

Il y a une volonté de rendre le lieu quotidien. On ne va pas au théâtre pour une grande occasion mais tous les jours, pour une occasion différente. A ce titre, la plupart de ces structures ont mis en place des ateliers de pratiques. Des amateurs viennent prendre des cours de théâtre généralement dispensés par des artistes de la compagnie résidant dans le lieu. Ces temps de pratique participent aussi de cette dynamique. La volonté de désacraliser le lieu-théâtre est très forte. Elle s'oppose à leur vision des théâtres subventionnés qui ont parfois été appelés des *Cathédrales* et perçus comme étant des lieux trop impressionnants pour que les spectateurs modestes se sentent autorisés à en passer la porte. En rendant le lieu quotidien, l'aspect rituel de la représentation est estompé.

« *Des lieux qui symbolisent l'ailleurs* » : souvent en référence à leur passé industriel et leur caractère de bâtiment déclassé puis réhabilité, ces bâtiments sont souvent atypiques comparé au paysage urbain dans lequel ils sont insérés. De plus, ces lieux ont généralement une

dimension artisanale forte, ce sont souvent les premiers membres de l'équipe qui ont eux-mêmes réalisé une partie des rénovations à partir de matériaux récupérés. De cela découle un caractère mouvant. Par exemple, le théâtre de Vanves repeint régulièrement une nouvelle fresque sur les murs de son bar. Les locaux changent de formes petit à petit : l'Echangeur a commencé avec une seule salle, mais au fur et à mesure, l'équipe essaie de louer le reste du bâtiment pour étendre son activité, cela change la configuration du lieu.



Façade de l'Echangeur à Bagnolet.



Façade de l'Odéon à Paris, VI^e arrondissement.

En comparant ces deux images, la distinction entre les deux types de théâtres est visible. A droite, le théâtre de l'Odéon présente une façade néoclassique, elle pourrait se rapprocher des « copies d'espaces grecs » qui ont été critiqués dans le contexte empirique. En s'installant dans des bâtiments industriels, les acteurs opèrent une rupture architecturale nette qui contribue à les différencier des théâtres subventionnés.

« *Le partage de l'outil* » : la configuration du lieu est comme nous l'avons vu une dimension très présente, mais il est également question de la manière dont celui-ci est utilisé. Les acteurs des lieux intermédiaires insistent sur le fait que leur structure est avant tout un lieu d'accueil pour les artistes. A propos du Studio-théâtre d'Alfortville :

- « *On aime bien pouvoir dire à une compagnie : bien sûr, vous restez là deux mois. Elles ont les clés. Donc si elles veulent bosser de 6 heures du soir à 6 heures du matin elles peuvent.* » (Laure, relations publiques)

Cette caractéristique fait écho aux critiques présentées dans le contexte empirique à l'encontre du fonctionnement bureaucratique des théâtres publics. A l'inverse, un lieu intermédiaire

n'accueille pas une compagnie sur une durée précise avec des conditions d'accueil strictes. Il n'y a pas de nombre d'heures maximum d'utilisation des plateaux, d'obligation de monter un atelier d'action culturelle ou la nécessité d'aboutir à la création complète d'une œuvre. Au contraire, ces lieux s'érigent en refuge pour les compagnies. Les ressources sont distribuées au maximum aux artistes sans contrepartie.

II. Une localisation en périphérie qui devient le symbole d'une pratique alternative

La configuration du lieu n'est pas le seul élément au service de la construction identitaire des lieux intermédiaires. L'argument de leur localisation est également très important à leurs yeux. La plupart de ces théâtres ne sont pas situés à Paris intra-muros, beaucoup sont regroupés dans les communes de l'est de l'Ile-de-France. La Seine-Saint-Denis contient une forte concentration de lieux intermédiaires. Les rares qui sont installés à Paris sont également à l'est, en périphérie de la ville. Cet emplacement particulier est chargé d'une dimension symbolique pour les acteurs :

- *« Des gens se sont approprié des espaces parce qu'ils n'avaient pas la possibilité de s'approprier d'autres espaces, il n'y avait pas de place dans ce qu'il est commun d'appeler l'institution. Donc c'était faute de mieux. Et puis des gens, dont je fais partie, qui pensaient que c'était indispensable, qu'il y avait du sens à être là. Que l'endroit de la parole avait changé et que ce lieu, il n'était plus au centre mais à la périphérie. »* (Christian, directeur du Théâtre-Studio)

Ce verbatim ne nie pas que l'installation des lieux intermédiaires en périphérie des centres urbains soit en partie le fruit d'une nécessité. En effet, ces localisations sont plus accessibles car moins denses et moins prestigieuses. Cela explique en partie pourquoi les lieux intermédiaires sont localisés ici. Cependant, comme on l'observe dans le verbatim ci-dessus cette caractéristique devient un élément différenciant. Elle est revendiquée comme un atout. Les pratiques artistiques alternatives se constituent dans des espaces géographiques marginaux : à un type de pratique est associé un type d'espace géographique.

Là encore, la particularité de leur localisation est un élément différenciant vis-à-vis des théâtres subventionnés issus des pouvoirs publics. Les grandes institutions parisiennes telles

que la Comédie française, le Théâtre de la Ville ou encore l'Odéon sont au cœur de Paris. Avoir une localisation radicalement différente de ces institutions permet de s'en distinguer.

Cette distinction par la localisation est un élément très structurant. Le réseau Actes if, qui regroupe les lieux intermédiaires franciliens, le montre en image dans son dépliant de présentation (voir carte ci-dessous). Cette carte permet de visualiser immédiatement la localisation particulière de ces lieux.



Figure 2 : Extrait du dépliant de présentation du réseau Actes-if qui cartographie les lieux intermédiaires membres

Cette carte montre en effet la répartition spécifique des lieux intermédiaires franciliens, essentiellement à l'est de Paris. Le secteur ouest est, quant à lui, dépourvu de ce type de structure.

*

La troisième stratégie de production du lieu est de lui associer une valeur symbolique. Les acteurs se servent des particularités du bâtiment dans lequel ils sont installés, de sa localisation et de son fonctionnement comme de marqueurs identitaires collectifs. Cette construction identitaire par l'espace a deux objectifs : tout d'abord se définir en tant qu'organisation spécifique et ensuite se définir en tant qu'organisation alternative à d'autres types d'organisations : les théâtres subventionnés qui dominent le secteur. Ainsi ils associent des espaces architecturaux et géographiques marginaux à des pratiques artistiques alternatives.

Synthèse du chapitre 5 :

Les lieux intermédiaires souhaitent créer une « utopie de théâtre », en ce qu'ils défendent des pratiques et des valeurs qui ne sont pas mises en pratique dans leur secteur.

Pour cela, ils créent une hétérotopie qui est définie comme étant la mise en espace d'une utopie. Cette mise en espace prend la forme particulière d'un lieu. Sa production comporte trois dimensions. La première est l'espace matériel : cette dimension de l'espace prend forme grâce au processus de réhabilitation de bâtiments industriels. La deuxième dimension est la mise en pratique de l'espace. Enfin, la troisième dimension est l'espace symbolique. Cette dimension sert de ressource aux acteurs pour construire leur identité.

Ils construisent leur identité en utilisant des marqueurs spatiaux de différentes manières. D'une part, le bâtiment sert de base : ils utilisent les restes ou viscosités de l'ancien espace pour en faire des marqueurs identitaires au service de l'espace actuel. Ils s'approprient symboliquement ces viscosités spatiales. Ensuite, ils reprennent la localisation de ce même bâtiment pour en faire un élément identitaire. Ils se servent donc d'une perspective architecturale et géographique de l'espace. Ce processus de construction identitaire permet de constituer une homogénéité intragroupe mais aussi de marquer leur différence vis-à-vis des autres groupes.

Chapitre 6 : De l'hétérotopie à la dystopie : difficultés rencontrées lors de la production d'un lieu

Les acteurs des lieux intermédiaires placent beaucoup d'attentes dans la création d'un lieu, car il est l'incarnation de leurs idéaux et l'outil de démonstration de ces idéaux. Cependant, ils éprouvent des difficultés à maintenir en état le bâtiment qui les abrite dans le temps. Son entretien nécessite des moyens que les acteurs n'ont pas toujours à leur disposition. En outre, les acteurs ont tendance à surexploiter le bâtiment, ce qui rend sa gestion difficile. Enfin, les ressources nécessaires sont telles que le lieu finit parfois par nuire à l'activité de l'équipe artistique qui s'en occupe.

Cette situation est bien résumée par le constat de ce metteur en scène :

« Finalement le lieu intermédiaire, c'est une espèce d'utopie de théâtre sauf qu'il n'y a pas le fric. Et que de fait ça ne peut pas durer car à un moment donné les gens ils s'épuisent. A La Générale, le truc a explosé, les gens ne peuvent pas rester, à un moment c'est pas possible. »
(Nicolas, metteur en scène)

Face à ces multiples contraintes, les lieux intermédiaires éprouvent des difficultés à rester complètement autonome et font appel aux pouvoirs publics pour les aider. Il s'engage alors une lutte de pouvoir pour le contrôle des lieux intermédiaires qui passent par le contrôle spatial. L'utopie se transforme en dystopie.

A. Des lieux difficiles à préserver dans le temps

L'investissement des bâtiments qui n'avaient pas été créés au départ pour accueillir des activités artistiques a un coût auquel les acteurs ont du mal à faire face à cause de leurs ressources limitées. En conséquence, il est difficile pour les acteurs de maintenir leur lieu en bon état de fonctionnement. Cette tâche est d'autant plus complexe que ces lieux voient leur activité croître et avec elle leur besoin en ressource.

I. Des bâtiments précaires difficiles à maintenir en état de fonctionnement

Les lieux intermédiaires se sont développés essentiellement dans d'anciens bâtiments qui n'avaient pas pour vocation première d'être des lieux artistiques. Il a donc fallu les réhabiliter afin qu'ils puissent accueillir cette activité. Cependant, les contraintes inhérentes à l'architecture initiale et aux moyens limités du lieu intermédiaire, couplées aux coûts générés par la mise aux normes et à l'entretien du bâtiment, contraignent l'activité, voire la compromettent dans certains cas. En outre, les lieux intermédiaires ont parfois des difficultés à composer avec leur environnement extérieur qui est confronté aux nouveaux usages du bâtiment. Ils font alors en sorte de concilier leur travail avec cet environnement pour ne pas compromettre leur existence.

a. Un marché immobilier en forte tension qui épuise les ressources financières des lieux intermédiaires

Pour des raisons financières, les acteurs souhaitant développer un lieu intermédiaire ne peuvent accéder à la propriété d'un bâtiment que dans de rares cas. Lorsqu'ils décident de passer par le parc immobilier privé, ils ont le plus souvent recours à la location. Les loyers de la région francilienne sont relativement élevés et tout particulièrement à Paris. Ce poids financier pèse lourd sur la gestion des lieux intermédiaires. Certains lieux ont stoppé leur activité car ils n'étaient plus en mesure de payer leur loyer. Le théâtre Confluences dans le XXe arrondissement de Paris est aujourd'hui en situation de redressement judiciaire suite à de nombreux loyers impayés. Un plan de remboursement sur dix ans est prévu. En conséquence, le bail du théâtre n'a pas été renouvelé.

Cet exemple montre les difficultés rencontrées par les lieux intermédiaires lorsqu'ils essaient de se conformer aux exigences des conditions immobilières de la région francilienne. La

pression est telle qu'elle peut mettre en péril les organisations les plus fragiles qui sont alors à la recherche d'autres modalités d'occupation.

b. Une mise aux normes et un entretien des bâtiments qui mobilisent les ressources des lieux intermédiaires

Les normes qui incombent aux ERP (établissement recevant du public) sont au cœur des préoccupations des gérants de lieux intermédiaires. En effet, les établissements recevant du public sont soumis à un certain nombre d'obligations de sécurité et d'accessibilité.

- « *Les établissements recevant du public (ERP) sont constitués de tous bâtiments, locaux et enceintes dans lesquels des personnes extérieures sont admises, en plus du personnel. Peu importe que l'accès soit payant ou gratuit, qu'il soit libre, restreint ou sur invitation.* » (www.service-public.fr)

Comme on peut le voir, dès qu'un établissement accueille des personnes extérieures, quel que soit son statut juridique, il doit se soumettre à ces obligations. Elles consistent à :

- « *limiter les risques d'incendie, alerter les occupants lorsqu'un sinistre se déclare, favoriser l'évacuation tout en évitant la panique, alerter des services de secours et faciliter leur intervention.* » (www.service-public.fr)

Pour répondre à ces obligations, les établissements doivent faire en sorte que leurs bâtiments respectent certaines normes : présence de portes coupe-feu, un agencement qui facilite l'évacuation, deux sorties au minimum, minimiser la présence de matériaux trop inflammables, installer des dispositifs d'alarmes et des extincteurs. La mise en place de tous cela coûte cher, surtout lorsque les bâtiments concernés sont anciens et ne disposaient au départ d'aucun des éléments cités ci-dessus. Certains lieux intermédiaires ont du mal à respecter toutes les normes et ils s'inquiètent alors du risque de fermeture s'ils venaient à se faire inspecter par les autorités. La peur de l'accident est aussi très présente car si jamais cela arrivait, les gérants du lieu seraient considérés comme responsables. Les équipes gérantes se demandent alors comment agir face à ce risque. En effet, ces individus considèrent que ce genre de lieu répond à une nécessité, qu'il comble un besoin vis-à-vis des artistes et des publics. Ne vaut-il pas mieux ouvrir tout de même malgré les problèmes de mise aux normes ? Les lieux intermédiaires se retrouvent alors dans une situation précaire vis-à-vis de

leurs obligations en effectuant des arbitrages entre respect des normes de sécurité et envie de poursuivre l'exploitation des lieux.

Outre les contraintes financières liées à leur qualité d'ERP, les lieux intermédiaires doivent faire face aux dépenses liées à l'entretien de la structure.

- « *Les fluides nous coûtent très cher donc on dégage quand même très peu d'argent pour l'artistique. Une fois qu'on a payé le minimum de ce qui est à payer : les fluides, les salaires, il reste assez peu pour rigoler.* » (Rozenn, membre de la Générale)

Les charges en électricité, en chauffage ainsi que les autres coûts imputables à la structure du bâtiment captent une bonne partie des revenus de ces organisations. Une fois ces charges payées, elles n'ont parfois plus grand-chose pour développer des projets artistiques alors que paradoxalement c'est le désir de créer de tels projets qui les a poussés à ouvrir un lieu.

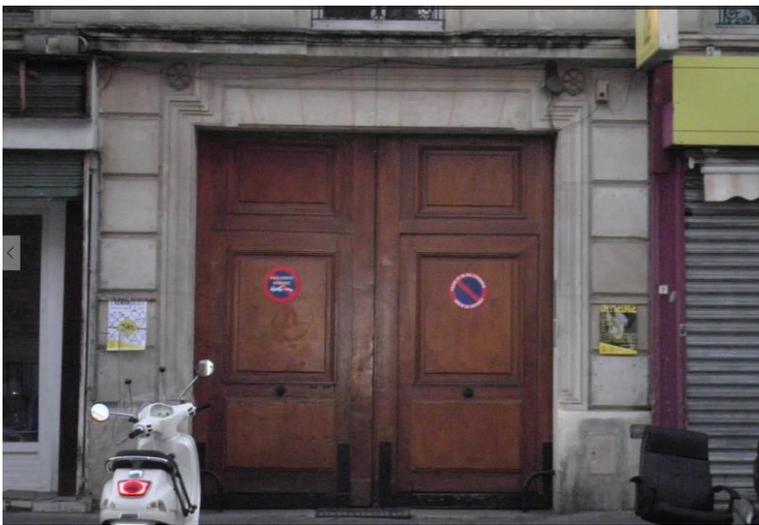
Ces contraintes multiples et les limites budgétaires poussent les lieux à n'effectuer que les aménagements et réparations indispensables et à repousser au maximum les projets de travaux. Cela peut parfois avoir des conséquences néfastes pour le lieu. Le Théâtre-Studio s'est ainsi décidé à mener de gros travaux pour rénover le bâtiment. Un article du Parisien.fr daté du 22 novembre 2015, révèle les faits suivants :

- « *La scène d'Alfortville, aménagée dans un ancien entrepôt de vin, ne peut plus présenter sa saison 2015-2016. « Nous avons fait des travaux d'aménagement. Sauf que les portes ont été mal faites. Nous devons refaire des travaux de mise aux normes », explique la directrice adjointe.* » (www.leParisien.fr)

Le projet de rénovation a connu des difficultés, le théâtre n'est plus en mesure d'accueillir du public et est contraint d'annuler la saison. Cela montre à quel point la gestion des murs peut avoir des incidences sur l'activité.

c. Des relations cordiales avec l'environnement extérieur à construire pour ne pas isoler le lieu intermédiaire et le fragiliser

Certains lieux intermédiaires bénéficient de conditions favorables à l'activité artistique, tels qu'un bâtiment non mitoyen et une bonne insonorisation qui facilitent leur intégration à l'environnement. En effet, cela leur permet de s'isoler des habitations et de ne pas créer de nuisances sonores dans un contexte urbain où il y a peu d'espace pour cohabiter. Cependant, d'autres peuvent éprouver certaines difficultés en raison de la configuration de leur bâtiment. La Loge (voir photos ci-dessous) est par exemple située au rez-de-chaussée de la cour intérieure d'un immeuble d'habitations. Pour y accéder, il faut sonner à l'interphone de l'entrée de l'immeuble et traverser la cour. Celle-ci se transforme ainsi en point de passage et de rassemblement, puisque les spectateurs ont tendance à y stationner lorsque le temps le permet pour fumer une cigarette ou boire un verre avant ou après le spectacle. Ce mouvement et ce bruit durant les soirées ont dans un premier temps gêné le voisinage. Il y a quelque chose d'inhabituel à avoir un théâtre dans la cour de son immeuble. La Loge a donc dû adapter son fonctionnement afin de ne pas créer de conflits avec les voisins et risquer de remettre en cause leur présence dans cette cour d'immeuble. Par exemple, les habituels pots qui se déroulaient après les représentations dans le bar du théâtre sont dorénavant délocalisés dans un bar de l'autre côté de la rue afin d'éviter les nuisances sonores tardives.



Entrée de la Loge côté rue



La porte jaune au RDC à droite est l'entrée du théâtre. Au-dessus, un immeuble d'habitations.

II. Un bâtiment surexploité qui ne peut pas accueillir toutes les activités souhaitées.

Nous venons de voir que ces lieux étaient dans une situation matérielle précaire. Cependant, une forte activité s'y est développée malgré tout. La densité de l'activité de ces lieux, couplée à leur précarité, entraîne une véritable surexploitation du bâtiment qui nuit à son fonctionnement.

a. L'activité des lieux s'intensifie

Si les lieux intermédiaires ont des difficultés à obtenir la reconnaissance des pouvoirs publics, et donc un soutien financier, ils poursuivent tout de même leurs occupations. Certains ont même acquis une forte réputation auprès du public et de la profession. Ils attirent également beaucoup d'artistes qui souhaitent y travailler.

- « *On a été pas mal médiatisé depuis trois ans au théâtre donc automatiquement [ils reçoivent plus de candidatures d'artistes souhaitant travailler chez eux]. Donc malheureusement on ne peut plus répondre à tout le monde. Ce qui est une grande frustration car j'essayais de répondre aux mails au moins et malheureusement j'ai plus le temps. Même les prises de rendez-vous, au début avec José (le directeur) on essayait quand même de recevoir la plupart des gens qu'on ne connaissait pas. Pour te donner un chiffre, entre les mails, les coups de fil, les courriers, je dois recevoir une dizaine de nouveaux dossiers par jour. Donc on ne peut malheureusement plus tout traiter. C'était pas la même, on n'était pas aussi sollicité il y a six ans.* » (Marion, administratrice du théâtre de Vanves)

De manière générale, les lieux intermédiaires déclarent recevoir de plus en plus de demandes de la part d'artistes cherchant un espace de création et/ou de diffusion. Une partie de ce succès est liée au fait que certains lieux ont effectivement acquis une reconnaissance du secteur, ce qui augmente le nombre de demandes de collaboration de la part des artistes. Une autre raison avancée est, comme nous l'avons dit dans le contexte empirique, qu'il y a un véritable manque d'espace de travail pour les artistes. Le théâtre Paris-Villette a fermé ses portes en 2012, suite à l'arrêt des subventions de la mairie de Paris. Ce théâtre était réputé pour son soutien à la création contemporaine. Sa fermeture a privé les artistes contemporains d'un outil de travail important. Ces metteurs en scènes et comédiens ont dû alors se tourner vers d'autres

structures désireuses de les accueillir. Comme ces dernières sont peu nombreuses, il leur est difficile d'absorber toutes les demandes.

b. Des difficultés à maintenir le bon déroulement des activités

Le succès des lieux intermédiaires a des conséquences sur leur activité. Bien souvent, ils fonctionnent au maximum de leur capacité comme cela est évoqué plus haut. Cela est tel que ces lieux ont du mal à tenir leurs engagements sur les modalités d'organisation qu'ils avaient fixé au départ.

- « *L'année dernière, on a choisi en décembre un spectacle qu'on a accueilli en juin. On essaie de rester dans la souplesse et d'être attentif mais c'est difficile. Plus ça va, plus c'est difficile parce qu'on a suivi des équipes dont les projets arrivent à maturité. Avant on était très angoissé à l'idée de ne pas avoir rempli et maintenant on est très angoissé à l'idée d'avoir rempli. On essaie de ne pas engager toute l'année 2015. 2014 c'est déjà plein.* » (Juliette, administratrice du Studio-théâtre)

Les difficultés éprouvées sont diverses. Outre l'impossibilité d'étudier tous les dossiers reçus, les lieux ont également parfois du mal à tenir la temporalité qu'ils avaient établi. En effet, beaucoup de lieux intermédiaires souhaitent avoir un calendrier assez souple, afin d'être en mesure d'accueillir des artistes dans des délais très courts. A cause du nombre de demandes, ils ont de plus en plus tendance à planifier la venue des artistes. Les personnes en charge de la programmation essaient de résister à la tentation de ne pas remplir complètement le planning longtemps à l'avance. La même pression est ressentie pour réussir à conserver la durée d'accueil des artistes. Beaucoup de lieux privilégient des résidences sur des temps longs, de plusieurs semaines. Or avec la multiplication des demandes, la tentation est grande de réduire les temps de résidence afin de recevoir plus d'artistes. Prendre une telle décision est difficile, car d'un côté, augmenter la capacité d'accueil permet de venir en aide à plus de personnes, mais d'un autre côté cela dégrade les conditions d'accueil. En outre, les lieux intermédiaires critiquent les théâtres subventionnés qui ont tendance à réduire les temps de travail accordés aux artistes pour ne s'intéresser qu'aux périodes de diffusion. Réduire le temps d'accueil au profit d'un plus grand nombre d'artistes reviendrait finalement à avoir un comportement comparable aux théâtres publics.

Il est d'autant plus difficile de résister à cette tentation que les artistes et leurs compagnies sont réellement à la recherche de structure où se produire car elles sont également précaires.

- « *On a quelquefois la difficulté de se dire qu'en disant non à un projet on peut mettre en difficulté une compagnie entière* » (Camille, responsable des relations publiques de l'Echangeur)

Selon les acteurs du terrain, les compagnies peinent tellement à trouver des espaces pour travailler. Refuser de les accueillir pourrait mettre en péril leur avenir. En effet si une compagnie n'arrive pas à trouver un endroit pour créer une nouvelle œuvre, elle ne pourra pas diffuser de spectacle et in fine gagner sa vie. Les lieux intermédiaires ont l'impression qu'une lourde responsabilité repose sur leurs épaules et c'est pourquoi il leur est problématique de limiter le nombre de compagnies accueillies même si cela remet parfois en cause les principes d'organisation qu'ils avaient mis en œuvre.

Enfin, ces lieux accueillent des artistes ou des compagnies qui sont de plus en plus reconnus alors que le but premier de ces organisations est de soutenir des artistes qui n'ont pas encore de position dans le secteur.

- « *Un type comme Alain Béhart par exemple ou comme Joachim Lafarget ou Stéphane Orly sont des gens qui sont soutenus par des institutions qui ont des moyens et qui à Paris viennent jouer à cet endroit-là moi ça m'interroge beaucoup* ». (Juliette, administratrice du Studio-théâtre)

Cette répondante pointe du doigt ce qu'elle considère comme étant un dysfonctionnement dans le système artistique public. Les artistes qu'elle cite reçoivent des subventions publiques afin de les aider dans leur travail de création. Cela signifie que ces artistes sont reconnus par l'Etat comme étant suffisamment importants ou ayant des qualités artistiques suffisamment intéressantes pour décider de les aider. Cependant, les théâtres publics n'accordent aucun espace de travail à ces artistes. Ils sont alors obligés de se tourner vers les lieux intermédiaires qui restent des lieux très précaires avec des moyens faibles. Initialement, ces lieux se sont développés pour recevoir des artistes qui n'arrivent pas à s'insérer dans le circuit artistique et non pas des artistes déjà reconnus par le circuit. Cela crée donc un décalage avec leur mission initial.

c. Une dichotomie entre l'activité et le bâtiment qui fausse le vécu du lieu et crée des tensions avec les acteurs extérieurs

La forte activité des lieux intermédiaires, couplée au fait que certains lieux reçoivent des artistes reconnus, leur procure une réputation grandissante alors que leurs moyens évoluent très peu. En conséquence, il y a une forte dichotomie entre l'image extérieure dont bénéficient ces organisations et leurs conditions de travail réelles.

- « *L'attente est forte. Il y a une dichotomie entre nos moyens et la façon dont nous sommes perçus. Ce qui fait que les compagnies qui nous sollicitent n'ont pas forcément une bonne idée de notre fonctionnement. Par exemple, il n'y a pas de base publique au sens abonnement. Il y a un nombre conséquent de gens qui s'intéressent à ce qui se passe et qui suivent un peu ce qui se passe mais il faut toujours reposer cette question de la base. Alors que les compagnies pourraient penser qu'on est comme un lieu public où on vient dans les murs et on se la coule douce* ». (Johnny, codirecteur de l'Echangeur)

Le cas de l'Echangeur est emblématique. Créé il y a une vingtaine d'années, ce théâtre est aujourd'hui réputé pour accueillir des créations contemporaines avant-gardistes de qualité. Nombre d'artistes reconnus en France et se produisant actuellement dans des théâtres prestigieux sont passés par l'Echangeur à leurs débuts. Ce lieu a la réputation d'être la rampe de lancement des artistes de demain et il n'est pas rare d'y croiser des programmeurs de théâtres importants à la recherche de nouveaux talents. Cette réputation fait que les artistes qui viennent travailler là-bas pour la première fois ont une vision erronée des conditions réelles dont ils peuvent bénéficier. Ces conditions sont en réalité beaucoup moins confortables que celles qu'il est possible de trouver dans les théâtres publics. Certains artistes ressentent de la déception, car ils avaient l'impression, en venant travailler à l'Echangeur, d'accéder à un niveau professionnel supérieur. Ce décalage entre la perception des artistes et la réalité est d'autant plus frappant que chaque théâtre possède une fiche technique (voir Annexe 3 pour un exemple). Cette fiche est rédigée à l'intention des artistes qui souhaitent venir travailler dans un théâtre. Elle décrit de manière extensive les moyens dont dispose le théâtre : plan de la salle de spectacle, dimensions, éclairages disponibles, matériel audiovisuel disponible et accessoires à disposition. Grâce à cette fiche, les artistes savent de manière très précise ce qu'ils peuvent trouver ou non dans le théâtre qui va les accueillir. Malgré cette description exhaustive dont ils disposent, la perception de l'espace qu'ils ont est telle que la

représentation apportée par la fiche technique ne parvient pas à l'influencer, ce qui provoque ce décalage et de la déception.

Cette dichotomie entre réputation et conditions matérielles se ressent également dans le rapport aux pouvoirs publics. Alors que certains lieux sont reconnus comme « essentiels » dans le paysage artistique, par les pairs et parfois par les pouvoirs publics eux-mêmes, ils ne bénéficient d'aucun soutien.

- *« Le rapport de responsabilité devient absolument dingue, avec des moyens qui évoluent très peu. Il y a la Loge, qui est devenue essentielle pour plein de jeunes compagnies, en plus eux ils ont une contrainte d'espace absolument forte. Mais c'est absolument aberrant. Vu leur fonctionnement, ils sont obligés de travailler car ils ne touchent presque rien du point de vue de subvention. C'est absolument incroyable la place qu'ils ont par rapport à leur économie »* (Johnny, codirecteur de l'Echangeur)

Selon le répondant, il y a un décalage entre l'importance accordée à la Loge dans le paysage artistique et les moyens dont elle dispose. Les acteurs des lieux intermédiaires se rendent compte que malgré les « preuves » qui montrent que leur présence est indispensable dans le secteur, il n'y a pas d'actions prises pour les y intégrer. Ils ont alors l'impression de supporter seuls ce poids.

*

Les lieux intermédiaires se retrouvent donc dans une situation complexe. Alors que leur dynamisme semble montrer qu'ils ont une vraie place dans le paysage artistique, leur outil de travail évolue lentement et devient insuffisant. Cela est dû à la configuration initiale de leur bâtiment qui limite les activités alors qu'elles tendent à croître, et au manque de ressource de ces organisations.

B. Une confusion entre l'activité liée au lieu et celle liée à la compagnie qui peut les mettre en péril

Nous nous concentrons sur le cas où le lieu intermédiaire est créé par une compagnie afin de pouvoir travailler sur ses créations et de les montrer au public. Le cas où celui-ci est géré par des opérateurs non artistes présente d'autres caractéristiques. La compagnie n'utilise pas le lieu à 100 % de ses capacités. En effet, elle peut soit être en période de repos soit en tournée à l'extérieur. Dans cette situation, les compagnies décident de prêter leur lieu à d'autres compagnies qui n'ont pas d'espace de création et de diffusion propre. Les membres de la compagnie composent alors avec les activités propres à la compagnie d'un côté et de l'autre côté celles propres au lieu. Les deux structures sont parfois mal délimitées que ce soit du point de vue juridique ou du point de vue des pratiques quotidiennes. Si cette situation permet parfois des effets de synergies entre les deux, il arrive que le lieu pénalise la compagnie qui doit alors considérer l'éventualité de fermer le lieu.

I. Des relations ambiguës entre le lieu et la compagnie

Une partie des activités de la compagnie et de celles du lieu se recoupent du fait que la compagnie localise une partie de son travail dans le lieu. Il se développe alors une relation complexe entre l'identité et le travail de la compagnie d'une part et le travail et l'identité du lieu d'autre part. Le fait que les deux structures aient la même localisation tend à créer une ambiguïté entre la compagnie, structure en partie nomade, et le lieu, structure localisée.

Tout d'abord, la structure juridique des deux types d'organisation n'est pas toujours clairement différenciée. Si les compagnies ont toujours un statut clairement identifié, les lieux en ont moins. Parfois, une association ou une société est créée de manière distincte pour le lieu. Dans d'autres cas de figure, le lieu n'a aucune identité juridique et n'est qu'un bien possédé par la compagnie. Cela a notamment une incidence sur la capacité du lieu à toucher de l'argent pour soutenir son activité et celle de la compagnie et. L'ambiguïté est telle que les personnes qui y travaillent ne sont pas toujours certaines de la nature des subventions reçues : si elles sont destinées à la compagnie ou bien au lieu.

- « Ils [les organismes publics qui les subventionnent] ne savent plus si l'argent va au théâtre ou s'il va à la compagnie. Au départ, c'était vraiment dissocié, on avait le compte du théâtre et le compte de la compagnie. Et après, ils nous ont dit : vous n'avez jamais d'argent parce que vos comptes sont dissociés alors mettez-les ensemble. Alors on les a mis ensemble. Et quelque part, c'est un peu dur de dissocier le théâtre de la compagnie. Déjà parce que la compagnie répète dans le lieu et ensuite parce que l'argent, l'argent propre est complètement amené par la compagnie. Parce que même si on a la billetterie, 80 % vont à la compagnie et les 20 % restant servent en gros à payer l'électricité des projecteurs qu'on utilise. » (Laure, responsable des relations publiques du Théâtre-studio)

Cette ambiguïté est généralement une ressource pour la survie du lieu, car comme il est dit ci-dessus c'est cette dernière qui va générer des revenus. En effet, les compagnies qui gèrent un lieu bénéficient d'une certaine reconnaissance et réussissent à se dégager un revenu. En couplant leurs recettes propres avec les subventions qu'elles touchent, elles réussissent à réinjecter de l'argent dans le lieu.

II. Un lieu dépendant de la compagnie qui le gère

La compagnie ne se contente pas de soutenir le lieu financièrement, elle lui apporte une réputation. En effet, le lieu est indissociable de la compagnie qui le gère et plus particulièrement de son directeur. Il n'est pas rare que les spectateurs soient attirés, dans un premier temps du moins, par le nom de la compagnie et de son directeur.

- « On a des spectateurs quand c'est une mise en scène de Christian Debenetti. Quand c'est les autres il faut aller les chercher et vraiment loin et vraiment bien quoi. C'est un sacré boulot. » (Laure, relations publiques du Théâtre-studio)

Cette renommée, comme nous pouvons le voir dans ce verbatim, garantit au lieu un public minimum. Grâce aux travaux de la compagnie, le lieu attire un peu de monde et commence à bénéficier d'une certaine réputation. Il est cependant difficile de dépasser ce stade afin d'inciter les spectateurs à fréquenter le théâtre lorsque d'autres artistes proposent leur spectacle. Les cas où les lieux intermédiaires dirigés par une compagnie arrivent à faire reconnaître leur activité en dehors de celle de la compagnie existent mais sont peu nombreux.

L'existence du lieu est parfois si étroitement liée à la présence d'un artiste que son départ peut mettre en péril tout le projet :

- « *Il était en shortlist donc prêt à être nommé. La préoccupation générale de toute l'équipe, s'il est nommé ailleurs : est-ce que le théâtre ne va pas fermer ? Dans le sens où c'est l'artiste qui est vraiment soutenu.* » (Laure, relations publiques du Théâtre-studio)

Le metteur en scène qui dirige le théâtre d'Alfortville a été pressenti pour prendre la direction d'un Centre Dramatique National. S'il avait été effectivement nommé, la pérennité du lieu aurait été sérieusement remise en question. En effet, les sources de financement proviennent principalement de sa compagnie, son départ aurait laissé le lieu sans ressource propre. Le directeur est un atout relationnel fort qui va au-delà de l'aspect strictement financier. Grâce à sa renommée personnelle, il peut porter le lieu dans une certaine mesure. Le directeur d'Alfortville est par exemple suffisamment connu des pouvoirs publics pour être reçu au ministère de la Culture.

III. Un lieu qui met en péril l'existence de la compagnie

Cet équilibre est très précaire et la compagnie a parfois du mal à développer une activité artistique dédiée au lieu. En effet, l'argent reçu par la compagnie permet généralement de financer les frais de la compagnie et de payer les coûts liés à l'entretien du lieu (entretien des bâtiments, frais de fonctionnement, salaire des équipes), mais pas nécessairement plus. C'est-à-dire qu'il ne reste pas d'argent pour développer des projets artistiques. Un directeur de lieu intermédiaire lança une pétition en 2011 pour alerter l'opinion sur sa situation.. Sa compagnie reçoit des subventions pour son travail artistique, mais aucune aide ne vient soutenir l'activité propre à son lieu.

- « *Sans marge artistique, rien ne sera de fait possible. Il n'y a aucun intérêt à être les gardiens des murs* ». (Christian, directeur et metteur en scène du Théâtre-studio)

Il souligne ici que sa compagnie n'a aucun intérêt à conserver ce lieu si elle n'a pas les moyens d'y développer une activité artistique en dehors du travail de la compagnie. L'expression « gardien des murs » montre bien que pour les acteurs un espace n'est utile que

s'il permet de générer une activité artistique. De plus en plus de compagnies possédant un lieu se retrouvent aujourd'hui dans cette situation précaire. Par le passé, la DRAC¹⁹ Ile-de-France possédait un budget dédié aux « compagnies avec lieu ». C'est-à-dire qu'elle reconnaissait l'existence conjointe mais différenciée des deux structures. Le financement prévu pour ces compagnies leur permettait de concilier les activités de la compagnie et celles du lieu. En 2009, ce financement spécifique a disparu et les compagnies ont dû choisir entre être subventionnées au titre de compagnie ou au titre de lieu. Le cas de l'Avant-rue est emblématique de ce qui est arrivé à un certain nombre de ces compagnies avec lieu. L'Avant-rue a été créée en 1999 par une compagnie des arts de la rue qui s'appelle Fiches théâtre urbain. Ce lieu est situé dans une ancienne usine de céramique dans le XVII^e arrondissement de Paris, qu'elle loue à un bailleur privé. Le bâtiment sert de lieu de travail pour la compagnie et en parallèle elle y accueille gratuitement d'autres groupes d'artistes des arts de la rue et du cirque pour des temps de création. Aucune représentation n'est donnée dans ce lieu. A partir de 2001, la DRAC Ile-de-France accorde une subvention à la compagnie Friche théâtre urbain, au titre de compagnie avec lieu. Mais en 2009, il leur est demandé de choisir entre la compagnie et le lieu. Voici la réponse du directeur de la compagnie :

- « *Nous avons choisi d'être compagnie car nous nous identifions au travail de compagnie plus qu'au travail de gérant d'un lieu et de programmateur de salle.* »
(Pascal, directeur de la compagnie Friche théâtre urbain)

Comme d'autres compagnies dans cette situation, Friche théâtre urbain a décidé de rester une compagnie car ce type de structure correspond plus à leur identité d'artiste qu'un lieu. En faisant ce choix, le lieu n'est plus considéré comme étant une structure juridique à part entière : il perd son existence légale en quelque sorte. En conséquence, la compagnie décide de perdre toute localisation pérenne et de redevenir une structure totalement nomade. Friche théâtre urbain a alors vu baisser ses subventions de 12 % car ces dernières ne prenaient désormais plus en compte les coûts liés au lieu. Ces coûts sont dus aux frais liés à l'entretien des bâtiments et à l'accueil d'autres artistes. La compagnie décide cependant de maintenir l'Avant-rue et de poursuivre l'accueil d'artistes.

¹⁹ La DRAC (Direction des affaires culturelles) est un organisme qui représente l'Etat central dans les régions en appliquant ses directives localement

Elle se retrouve dans une situation précaire pour deux raisons. D'une part, le nouveau montant de la subvention n'est plus suffisant pour maintenir l'activité du lieu au même niveau. D'autre part, la compagnie en pâtit. En effet, elle dépense plus d'énergie qu'auparavant pour maintenir le lieu à flot, ce qui laisse moins de temps à la compagnie pour gérer ses propres activités. Or, le nouveau cahier des charges de la DRAC pour les compagnies qu'elles subventionnent est plus exigeant que l'ancien. Comme aux yeux de la DRAC la compagnie n'a plus de lieu à soutenir, elle devrait avoir plus de temps à consacrer à son activité propre et lui donne un nouveau cahier des charges. Le nombre de créations et de représentations à assurer par an augmente. Cela représente un travail à plein temps, et les compagnies ayant décidé de conserver leur lieu, telle Friche théâtre urbain, ont moins de temps et de moyens pour réussir à respecter le cahier des charges de la DRAC, puisqu'elles continuent d'investir dans le maintien du lieu en parallèle.

En 2012, Friche théâtre urbain se voit signifier par la DRAC la diminution de ses subventions de manière progressive jusqu'à leur arrêt complet au bout de trois ans. La raison de ce déconventionnement est que la compagnie n'arrive plus à atteindre les objectifs fixés par le cahier des charges de la DRAC. La conséquence directe de cette décision est que la compagnie n'a plus les moyens de payer son loyer. Elle se retrouve alors dans l'éventualité de fermer le lieu pour ne pas mettre en péril la compagnie. En 2012, la compagnie semble envisager la fermeture. En 2016, la compagnie déménage. Son atelier de travail est dorénavant installé à Saint-Maur-des-Fossés. Cette installation est précaire puisqu'en mars 2016 elle doit à nouveau déménager. Sur leur site internet, il est écrit ceci :

- *« À cause de l'insuffisance des subventions de fonctionnement des institutions publiques, l'Avant Rue a dû cesser d'offrir gratuitement des résidences de création aux artistes. »*

La compagnie a donc dû se résoudre à abandonner toute activité relative à la gestion d'un lieu dans l'espoir de sécuriser son existence. Malgré cette décision, elle se retrouve dans une situation précaire.

Une situation similaire est observable à la Maille. La Maille est un lieu intermédiaire créé par la compagnie Théâtre A, une compagnie de théâtre installée dans la commune des Lilas depuis 2009. En parallèle de son activité de création, la compagnie accueille des artistes en

résidence ainsi que pour des représentations. Elle propose également des ateliers de pratiques théâtrales amateurs et a mis en place une école d'art dramatique pour les comédiens à visée professionnelle. Suite au déconventionnement de la région, la Maille a subi une forte baisse de son budget et la compagnie qui le gère a décidé de ne pas proposer de saison 2015/2016 faute d'argent pour en créer une.

- « *Après cinq années d'activité permanente, où l'utopie était devenue réalité, démontrant son efficacité et sa pertinence en termes de créations artistiques, d'accueil des compagnies et des projets, d'accueil des publics et des auteurs vivants, d'actions artistiques sur le territoire, de travail avec les amateurs, les apprenants. Le déconventionnement menace notre compagnie et menace de nous obliger à fermer les portes de La Maille, cet ancien entrepôt de bois et de charbon que nous avons transformé en lieu de création au cœur de la cité* ». (Marie et Armelle cofondateurs de la Maille)

Ce choix est fait afin que la compagnie puisse survivre :

- « *La compagnie n'a pas voulu sacrifier la compagnie pour le lieu et n'a pas voulu repartir sur une année qui aurait pu les mettre en péril* » (Chloé, coordinatrice du réseau Actes if)

Là encore, la compagnie a décidé de préserver sa propre activité au détriment de celle du lieu. Elle a dû choisir entre faire exister la compagnie ou le lieu. Si elle avait essayé de proposer une nouvelle saison, elle aurait dû engager ses propres ressources dans le lieu, ce qui aurait freiné son activité dans le meilleur des cas ou aurait pu la stopper. En effet, nous avons vu que la gestion d'un lieu exige des ressources importantes, et les acteurs craignent que cela empêche la compagnie de mener une quelconque activité et risque de s'endetter. A terme, cela mettrait fin à l'existence de la compagnie. C'est pour cela que cette dernière sacrifie l'existence du lieu.

Les exemples de l'Avant-rue et de la Maille montrent que si le lieu est un outil intéressant pour développer une organisation alternative, les artistes préfèrent préserver la compagnie qui reste l'outil principal de leur activité en cas de péril. Le lieu ne vient qu'en second. Cela met

en lumière d'une part, la dimension clairement instrumentale et pas uniquement artistique de ce lieu, puisqu'il n'est pas nécessaire à la survie de la compagnie. D'autre part, cela nous renseigne sur la fragilité de ces lieux qui ne constituent qu'une force d'organisation secondaire pour les artistes. Cela vient donc questionner la capacité effective de ces lieux à développer une alternative pérenne au sein du secteur du théâtre.

*

Les compagnies sont des structures juridiques non localisées et nomades. En créant un lieu et donc en décidant de créer une forme d'organisation localisée, une compagnie espère être plus stable et être capable d'avoir un impact au sein du secteur. Cependant, on voit que l'imbrication entre le lieu et la compagnie qui le gère est complexe. Les équipes aimeraient que le lieu ne soit plus dépendant de la compagnie mais se suffise à lui-même, à l'image des théâtres subventionnés qui attirent le public grâce leur nom, alors même que le directeur change régulièrement. Les compagnies éprouvent cependant des difficultés à faire vivre de front les deux organisations et cette situation finit par les mettre en péril toutes les deux. La conséquence la plus fréquente est que la compagnie renonce à faire vivre le lieu pour se préserver. Ce choix montre la fragilité du lieu comme forme pour créer une organisation alternative. Pour essayer de consolider le lieu, les lieux intermédiaires espèrent que les pouvoirs publics seront en mesure de les soutenir tout en acceptant de conserver leurs spécificités par rapport au reste du secteur.

C. Une lutte de pouvoir pour le contrôle des lieux

L'Etat et les collectivités territoriales semblent ne pas vouloir soutenir les initiatives des lieux intermédiaires qui peinent à obtenir des financements publics. Selon ces derniers, cela viendrait du fait que l'Etat et les collectivités préfèrent aider des lieux dont ils peuvent avoir le contrôle. Dans les cas où les pouvoirs publics accordent finalement une aide aux lieux intermédiaires, ils cherchent également à exercer une forme de contrôle sur ceux-ci. Cela exprime à quel point ces espaces sont des enjeux de pouvoirs pour les différents acteurs. Cependant, cet état de lutte permanent a tendance à épuiser les acteurs des lieux intermédiaires, ce qui remet en question leur investissement dans le développement d'une organisation alternative.

I. Des pouvoirs publics qui soutiennent les lieux dont ils ont le contrôle

La possession et le contrôle d'un lieu culturel apparaissent ici comme étant de véritables symboles de pouvoir pour la classe politique. C'est pour cela qu'elle concentre l'aide financière sur ses propres lieux, bien qu'elle soit sollicitée par d'autres.

a. Refuser d'aider les lieux qui ne sont pas le fruit des pouvoirs publics

Les pouvoirs publics ont tendance à préférer soutenir les projets qui émanent de leur propre initiative. Lorsque des initiatives émergent directement du terrain, il est très compliqué de faire en sorte que les pouvoirs publics s'y intéressent et viennent en soutien de ces projets.

- *«Tout ça pour te dire c'est lui qui a lancé le festival [le directeur du théâtre] mais sans aucune aide de l'Etat. Lui il est arrivé dans un théâtre municipal donc c'est une toute petite salle toute pourrie qu'il a dû refaire, il n'y avait rien. C'est vraiment lui qui a forcé le truc et c'est très mal vu de la part des institutions. Tu sais les institutions, il leur faut un aval, il faut que ce soit écrit dans un truc donc c'est eux qui décident. [...] Le projet il l'a géré un peu comme un pirate, un peu à l'envers, du coup ça a mis 10 ans à être aidé par l'Etat, enfin d'être conventionné. (Tristan, relations publiques du théâtre de Vanves)*

La situation du théâtre de Vanves diffère quelque peu de celle des lieux intermédiaires stricto sensu car ce théâtre est un lieu municipal, c'est-à-dire que c'est la mairie qui l'a créé et qui le subventionne en grande partie. Pourtant, ce théâtre est confronté à des difficultés similaires à celles des lieux intermédiaires lorsqu'il s'agit de gagner en autonomie et d'obtenir de la reconnaissance pour le travail accompli. Lorsque le directeur actuel du théâtre de Vanves est arrivé, il a décidé de monter un festival de danse, ce qui n'était pas dans les projets de la mairie au départ. En conséquence, il n'a pas obtenu de budget pour financer ce festival. Ce dernier est aujourd'hui reconnu dans le secteur artistique comme étant une vitrine d'artistes à suivre. Malgré ce succès, l'Etat persistait dans son refus d'aider ce projet. L'expression « un peu à l'envers », exprime le fait qu'en matière artistique et culturelle les pouvoirs publics financent principalement des projets dont ils sont à l'origine. Les projets qui partent du terrain

et qui ne cherchent des financements que dans un deuxième temps ne respectent pas cet usage.

- « *Le maire a compris, pas spécialement qu'il y avait un intérêt pour la ville parce que ça a mis du temps, mais que ce n'était pas n'importe quoi ce qu'on faisait. Il l'a compris, aussi parce que ça se remplissait de plus en plus dans la salle, que les médias commençaient à en parler. C'est toujours intéressant pour une ville.* »
(Marion, administratrice du théâtre de Vanves)

Comme le souligne ce verbatim, la difficulté est de convaincre les financeurs publics que ces initiatives alternatives sont utiles. Bien qu'elles n'émanent pas des pouvoirs publics, il faut les persuader qu'elles peuvent avoir pour objectif de remplir une mission de service public. Les acteurs de terrain aimeraient que les pouvoirs publics s'investissent dans les lieux intermédiaires. Car selon les acteurs, les pouvoirs publics ont une certaine responsabilité vis-à-vis d'eux. Les mots utilisés sont forts :

- « *Pour l'Avant-rue, je suis très triste car c'était un lieu important et la ville n'a pas pris ses responsabilités face à ce lieu-là. Quand des lieux qui paient des loyers délirants qui ont des subventions qui vont dans les loyers et que la ville ne fait rien pour les encadrer je pense que c'est de sa responsabilité, de sa faute si les lieux ferment.* » (Rozenn, membre de la Générale)

Les organisations alternatives accusent directement les pouvoirs publics de leur précarité. La responsabilité de ces échecs leur paraît d'autant plus grande que les pouvoirs publics prennent en charge une partie des besoins de ces lieux par le biais de subventions. Mais ils se demandent quelle est l'utilité de leur fournir une aide si celle-ci est intégralement utilisée pour les frais d'entretien de la structure matérielle. En effet, localiser une activité artistique a un coût. Les lieux intermédiaires pensent que les pouvoirs publics sont responsables de l'augmentation de ces coûts et qu'ils n'ont rien fait pour la freiner, en encadrant les loyers par exemple, ou pour la compenser, en réévaluant les subventions. En conséquence, en ne renforçant par leur soutien auprès de ces théâtres afin de les aider à faire face à ces nouvelles contraintes, il était prévisible que ces lieux éprouvent des difficultés de gestion ou disparaissent. Les pouvoirs publics auraient dû prévoir cela, selon les répondants. Autrement dit, les pouvoirs publics accordent quelques subventions qui poussent alors les artistes à se

lancer dans de nouveaux projets. Cependant, cela ne se fait pas dans une perspective durable et les artistes se retrouvent à un moment donné sans ressources suffisantes pour poursuivre leur projet.

b. Produire des lieux plutôt que d'aider l'existant : un besoin de contrôle

Selon les acteurs des lieux intermédiaires, les pouvoirs publics ont tendance à privilégier les lieux dont ils sont à l'origine plutôt que de soutenir des lieux créés à l'initiative de personnes privées issues de la société civile, mais qui souhaitent assurer une mission qu'elles considèrent comme étant une mission de service public. Les pouvoirs publics peuvent exercer un plus grand contrôle sur les lieux qu'ils ont créés. Cette tendance explique leur manque d'intérêt à l'égard des lieux intermédiaires. Ce besoin de contrôle se traduit notamment par la volonté des élus politiques de construire de nouveaux lieux culturels. Alors qu'elle était récemment en rendez-vous avec la mairie de la ville de Paris pour discuter de la place des lieux intermédiaires dans le paysage culturel parisien, la coordinatrice du réseau Actes if relate l'anecdote suivante :

- « *Et il y avait plusieurs élus et techniciens de la ville qui vantaient le volontarisme de la ville pour développer des lieux d'accueil en résidence pour les artistes* » (Chloé, coordinatrice du réseau Actes if)

Selon la coordinatrice, cette intervention témoigne de la volonté de la mairie de ne s'occuper que de lieux qu'elle détient en propre. En effet, une des positions des lieux intermédiaires est de proposer des résidences aux artistes et c'est pour améliorer les conditions de ces résidences que les lieux intermédiaires essaient de faire appel au soutien des pouvoirs publics. Alors qu'il leur est difficile d'obtenir cette aide, la mairie leur dit clairement préférer développer ses propres structures qui poursuivent le même objectif. Certains acteurs du terrain pensent que cela provient du fait que construire ses propres structures est plus valorisant pour les élus politiques. Cela leur permet d'apposer leur empreinte, plutôt que de simplement aider des projets existants. Posséder son lieu est perçu comme une source de pouvoir par les personnalités politiques.

Ce besoin de contrôle semble se confirmer si l'on regarde la situation à Saint-Ouen. Main d'Œuvre est un lieu intermédiaire créé en 1998, logé par la mairie sur la commune depuis ses

débuts. Lors des élections municipales de 2014, la mairie de Saint-Ouen a changé de majorité, passant à droite après soixante-dix ans d'une majorité communiste. Dès que le nouveau conseil municipal est entré en fonction, il a pris la décision de couper les subventions du lieu et de reprendre le bâtiment occupé afin de créer un conservatoire. Actuellement, Main d'Œuvre est à la recherche d'un nouvel espace. Ce genre d'initiative radicale laisse en effet penser que les pouvoirs publics sont peu enclins à soutenir des projets dans les lieux artistiques dont ils n'ont pas les commandes.

c. Des projets artistiques financés sans prendre en compte le besoin d'espace physique pour se développer

Les lieux intermédiaires essaient de trouver des solutions pour obtenir des aides financières malgré le manque de reconnaissance de leur statut spécifique par les pouvoirs publics. Ainsi, ils arrivent généralement à maintenir leur activité en cumulant divers aides. En qualité d'associations, ils arrivent parfois à obtenir un emploi aidé : le dispositif des emplois tremplins de la région Ile-de-France permet ainsi aux associations et aux entreprises de l'économie sociale et solidaire d'obtenir un financement de 15 000 euros par an durant trois ans. Ces emplois aidés sont une forme de subvention. Elles permettent aux lieux d'avoir des personnes permanentes qui peuvent s'occuper du lieu, car peu de structures ont les moyens d'avoir une personne salariée à plein temps sans ce dispositif. Certains lieux sont gérés par des bénévoles qui mènent une activité extérieure. Lorsque l'équipe de direction est composée d'artistes, ces derniers profitent de leur statut d'intermittent, lorsqu'elles arrivent à en bénéficier, pour investir une partie de leurs allocations dans le lieu.

Outre ces aides à l'emploi, les lieux intermédiaires répondent à des appels à projets émanant de diverses collectivités. Ces appels à projets sont généralement à dimension socioculturelle. Il peut s'agir de monter des interventions auprès de collégiens dans leur établissement.

- « *On s'est penché sur plein de petites aides au projet. C'est ce que porte un peu Rozenn en partenariat avec d'autres lieux par exemple. Là un projet qui s'appelle Pièce à emporter. Qui serait porté par la Générale, l'Atelier du plateau, le théâtre Paris-Villette. Ça permet de toucher des petites subventions, pas très grosses mais qui aident un peu au fonctionnement et au projet.* » (Sidonie, membre de la Générale)

L'objectif de cet appel à projets est de proposer de petites représentations aux habitants de cités HLM. En contrepartie de cette prestation, le théâtre recevra un salaire. Ces appels à projets sont un bon moyen de développer des activités pour les lieux intermédiaires tout en recevant une aide financière. Comme on peut le voir dans ce verbatim, une partie de cet argent va être injectée, dans la mesure du possible, dans le lieu. Ce verbatim sous-entend également que les sommes reçues sont relativement limitées. En effet, ces projets ne sont pas des formes de financement suffisantes et il est nécessaire de cumuler plusieurs appels à projets afin de survivre. Cette modalité d'aide est insuffisante car elle ne finance que l'action en elle-même sans prendre en compte le fait que l'action a besoin d'un support pour se développer. Ce support de l'action artistique est ici le lieu. Le verbatim précédent évoque le fait qu'une partie de l'argent obtenu grâce à l'aide au projet peut être investie dans le fonctionnement des lieux, mais en réalité cela ne suffit pas. Comme nous l'avons vu précédemment, rien que les charges sont très importantes, surtout lorsque les lieux intermédiaires sont locataires des bâtiments qu'ils occupent. Ils se retrouvent donc systématiquement à devoir faire un arbitrage entre le maintien des activités et l'entretien du bâtiment.

II. Lutte pour le contrôle du bâti avec les pouvoirs publics

Les acteurs des lieux intermédiaires éprouvent des difficultés à déployer des ressources suffisantes pour maintenir et développer leurs lieux de manière autonome. Ils cherchent du soutien auprès des pouvoirs publics mais ces derniers ont tendance à favoriser les lieux dont ils ont le contrôle plutôt que les lieux indépendants. Malgré cette divergence de point de vue, des accords existent entre les lieux intermédiaires et les pouvoirs publics : certains acteurs obtiennent la possibilité d'occuper des bâtiments dont les pouvoirs publics sont propriétaires à titre gracieux. Cependant, cette modalité d'occupation entraîne des luttes de pouvoirs pour les contrôles d'ouvrage et d'usage de ces lieux.

a. Des accords de logement avec les pouvoirs publics afin de sortir de la précarité

Face à la difficulté d'accès du parc immobilier privé, certains lieux intermédiaires tentent de trouver des accords avec les pouvoirs publics. Cette stratégie s'explique par la modification

de l'espace urbain depuis trente ans. Dans les années 1980 et 1990, l'autonomie des artistes était rendue possible grâce au squat. Vingt ans auparavant, l'espace urbain français possédait de nombreux locaux en friche dont les artistes pouvaient s'emparer sans que les autorités s'en préoccupent car ils avaient peu de valeur. Mais cette stratégie est aujourd'hui difficilement envisageable car, avec le développement des villes, ces espaces ont désormais pris une grande valeur et les autorités ont commencé à vouloir récupérer ces espaces pour les réhabiliter et les valoriser. Selon l'opinion de Corinne Ruffet, une élue Europe Ecologie Les Verts (EELV) de la région Ile-de-France, les collectivités ont pensé que c'était leur rôle de faire en sorte que ces friches deviennent « *des espaces plus crédibles* » car elles possédaient « *une expertise plus importante* » que les acteurs qui les occupaient alors. En conséquence, il est de plus en plus complexe pour les artistes de s'établir durablement dans un squat. Au début des années 2000, de nombreux squats, pourtant installés depuis plusieurs années, se sont fait expulser. Les artistes qui ne peuvent pas prétendre au marché privé faute de moyens suffisants cherchent donc à négocier avec les pouvoirs publics pour se loger puisque le choix de la clandestinité est très incertain. Il arrive que des négociations débouchent sur des accords de logement par les collectivités à titre gratuit ou contre un loyer modéré. Si cet accord semble montrer que les pouvoirs publics reconnaissent en partie le travail des lieux intermédiaires, cette configuration peut déclencher des conflits entre les pouvoirs publics et ces organisations qui sont en désaccord sur les modalités d'utilisation des lieux. Pour illustrer cette situation, nous nous appuyons sur le cas de la Générale.

La Générale est située dans le XI^e arrondissement de Paris depuis 2009. Auparavant, elle occupait un squat, un ancien hôpital inoccupé, dans le XIX^e arrondissement depuis 2005. Ce squat servait de lieu de travail à environ cent artistes à son apogée. Lorsque la mairie de Paris a voulu récupérer le bâtiment squatté, une forte mobilisation des artistes a abouti au relogement du collectif dans le XI^e. La mairie de Paris leur prête à titre gratuit un ancien centre de distribution électrique EDF.

Le délogement de ces artistes illustre encore une fois les enjeux de pouvoirs concernant le contrôle des espaces urbains. Si la ville de Paris a accepté de prêter un bâtiment à ce collectif, elle n'a pas voulu leur prêter celui qu'il squattait. Elle a préféré les placer dans un bâtiment d'une importance stratégique moindre à cette époque-là. Le squat n'est pas une solution viable pour les collectivités. Cela signifie qu'elles perdent le contrôle de ces lieux occupés. Quitte à devoir soutenir ce collectif, la mairie a préféré le faire selon ses propres conditions.

Cette volonté de contrôle de part et d'autre entraîne des tensions entre la mairie et le collectif.

b. Désaccord sur la maîtrise d'ouvrage du bâti entre les acteurs et les pouvoirs publics

Les lieux intermédiaires souhaitent pouvoir avoir la maîtrise du bâti, de son architecture et des activités qui s'y déroulent. C'est d'ailleurs ce qu'ils essaient de mettre en place depuis plusieurs années :

- « *La maîtrise d'usage est très importante au côté de la maîtrise d'ouvrage. [Elle doit] devenir une revendication de droit en termes politique et citoyen [...]. Nos lieux ont été l'avant-garde de la maîtrise d'usage. Elle est partie du fait qu'elle n'existe pas. [...]. Elle n'existe jamais dans la durée.* » (Claude, membre d'un lieu intermédiaire)

Cette personne introduit ici deux notions importantes que sont la maîtrise d'usage et la maîtrise d'ouvrage. La première consiste à avoir le contrôle sur la manière d'utiliser le lieu au quotidien, tandis que la maîtrise d'ouvrage est la liberté de modifier le lieu. On voit que les acteurs des lieux intermédiaires militent pour ces deux points. Ils ne veulent pas seulement avoir le droit d'utiliser un lieu comme ils l'entendent mais aussi de le faire évoluer en fonction de leurs besoins. Cette personne souligne également que cette maîtrise n'est pas accordée par l'Etat dans les faits et que les rares fois où elle a été octroyée, cela a été de courte durée. Elle souhaiterait que cet état des choses évolue.

Lors de l'installation de la Générale, le bâtiment choisi par la mairie pour les reloger, une ancienne sous-station électrique EDF, n'était pas aux normes et ne pouvait pas accueillir le collectif. Une phase de travaux a donc été menée, gérée et financée par la mairie centrale et la région Ile-de-France. La conception et le suivi des travaux ont été réalisés conjointement avec la mairie et le collectif.

- « *Ça a été difficile de leur faire comprendre l'utilisation qu'on voulait. Ils faisaient des trucs un peu dingues. On ne sait pas trop si c'est parce que l'architecte était totalement tarte ou s'ils voulaient investir un minimum ou si c'était pour nous faire chier. Il y a eu un peu de tout ça à mon avis.* » (Rozenn, membre de la Générale)

Ce verbatim exprime le sentiment des acteurs vis-à-vis du comportement des pouvoirs publics. Les acteurs ont l'impression que les politiques ne souhaitent pas réellement qu'ils s'installent dans cette sous-station électrique. La gestion conflictuelle des travaux témoigne du peu d'intérêt de la mairie pour le collectif. Les acteurs se demandent même s'il ne s'agit pas pour la mairie de témoigner son hostilité. Ce comportement a des conséquences sur le résultat des travaux.

- « *Pour eux, ils nous ont mis là et ça suffit. Sachant qu'ils ont fait le minimum vital. On ne peut pas chauffer l'hiver, il fait très froid. Même par rapport à notre activité, le bâtiment, même s'il est magnifique il ne correspond pas à ce qu'on fait.* » (Delphine, membre de la Générale)

Comme on le voit, il fut difficile pour les membres du collectif de s'accorder avec les architectes sur la teneur des travaux. Le lieu est avant tout un grand cube, qui aurait nécessité de nombreux travaux afin de l'aménager de façon à avoir un espace de travail adéquat. Or la préoccupation première de la mairie est essentiellement de mettre le bâtiment aux normes afin d'installer le collectif dans des conditions de sécurité suffisantes plutôt que de leur fournir un outil de travail adéquat. Les membres du collectif ont également dû poursuivre une partie des travaux par eux-mêmes. En conséquence, ils ne parviennent pas à développer leur activité comme ils le souhaitent. A titre d'exemple, la mauvaise acoustique du lieu ne permet pas d'organiser de réelles représentations théâtrales. Ou encore, le fait que le volume initial n'ait pas été découpé en deux espaces réduit la capacité d'accueil du collectif. Ils ne peuvent recevoir qu'une seule compagnie à la fois. En outre, lorsqu'une troupe répète dans la salle principale, le bruit se répercute dans tous les bureaux, ce qui nuit au travail des équipes. Durant les entretiens menés à la Générale, il était parfois difficile de s'entendre.

c. Des acteurs qui cherchent à obtenir la maîtrise d'usage du bâti

Les lieux intermédiaires ne se satisfont pas du fonctionnement classique de l'Etat vis-à-vis des structures qu'il aide. Ils souhaiteraient que le soutien public ne soit pas assorti du contrôle de l'usage de leur lieu. Ils militent pour être soutenus tout en restant indépendants. Une rencontre publique sur le rôle des lieux intermédiaires dans le secteur culturel est organisée à Avignon en juillet 2014. La question de l'autonomie y est largement exposée. Ils militent pour que les lieux intermédiaires aient :

- « un rôle très maîtrisé de comment peuvent s'inventer, s'imaginer ces lieux dans leur configuration et dans leur fonction. » (Joël, gérant de lieu intermédiaire)

Mais cette maîtrise d'usage n'est pas acquise. Les membres de La Générale, qui s'étaient retrouvés en conflit avec l'architecte de la mairie au moment des travaux, ressentent également une pression au quotidien de la part des collectivités sur la manière dont ils disposent du lieu.

- « Depuis qu'on est ici on a des visites constantes de la DRAC ou de la mairie ou de machin truc tous les trois jours pour visiter un machin pour bouger un truc. C'est pénible. » (Sidonie, membre de la Générale)

Des représentants des pouvoirs publics viennent régulièrement dans les locaux pour faire des vérifications sur l'état des lieux. Les visites ne sont pas nécessairement annoncées et leur but n'est pas explicité. Ces allées et venues provoquent un certain malaise de la part des membres de l'équipe car ils ont l'impression qu'on leur fait sentir qu'ils ne sont pas réellement chez eux et qu'ils ne disposent pas du lieu à leur guise. L'impression est qu'ils n'ont pas le droit à l'erreur, et qu'au moindre incident, la responsabilité leur en sera imputée et leur présence dans ces locaux sera remise en question. Cette impression est confortée par le fait que l'utilisation des locaux est restreinte par certaines directives de la mairie. Ces restrictions sont généralement justifiées par les caractéristiques du bail.

- « Il y a un demi-étage qu'on a refait et qui appartient à un flou juridique car dans notre bail cette partie nous appartient mais pas l'escalier qui y mène. Tout est aberrant. Par exemple, on n'est pas censé monter au premier, mais la préfecture de police quand elle passe, nous explique que comme ce n'est pas bouché par une porte coupe-feu, si un feu part d'en haut c'est de notre responsabilité. Donc il faudrait monter pour vérifier, mais on n'a pas le droit de monter. » (Thomas, membre de la Générale)

Le bail stipule en effet que certaines parties sont utilisables alors que d'autres ne le sont pas. En effet, certaines pièces du bâtiment ne sont pas aux normes, car elles n'ont pas été rénovées durant la phase initiale de travaux. La mairie pense notamment qu'il pourrait y avoir de l'amiante au premier étage et en a donc interdit l'accès. Cependant, aucune vérification n'a

été faite pour le confirmer. Ces restrictions, généralement d'ordre sécuritaire, entraînent parfois des directives contradictoires comme cela est perceptible dans le verbatim ci-dessus. Cette ambiguïté sur ce que les occupants ont le droit de faire ou non accentue l'inconfort de leur position. Cela ne les empêche pas pour autant d'utiliser ces espaces malgré les restrictions. La Générale a par exemple réalisé un toit végétalisé malgré l'interdiction d'utiliser l'escalier qui mène sur le toit-terrasse.

Un autre point préoccupe les acteurs de terrain. En effet, ils s'inquiètent beaucoup de la diminution de leur activité. Suite au relogement, la surface qu'ils avaient à leur disposition a considérablement diminué.

- « *Quand tu as 9000 m², tu peux recevoir en même temps des gens qui ont besoin d'une résidence d'un mois, des gens qui ont besoin d'un atelier de travail et de montrer leur travail au bout d'une semaine, de fabriquer quelque chose dans un atelier. Ici il a fallu se dire que la résidence d'un mois ça allait être tendu car du coup on n'allait pas avoir de place pour le reste. On pouvait faire cohabiter des gens en répétition et d'autres en écritures mais pas en même temps des répétitions, des constructions de décors et de l'écriture. Donc les choses allaient devoir se planifier. C'est principalement ça qui a fait que là où on pouvait recevoir quatre-vingts personnes en un mois à Belleville, et ici on les reçoit en une année.* » (Rozenn, membre de la Générale)

Dans cet extrait, la personne compare les activités des deux lieux dans lesquels a fonctionné le collectif. Belleville est le squat dans lequel ils ont résidé pendant près de dix-huit mois et « ici » se réfère à leur bâtiment actuel du XI^e arrondissement. La mairie n'a pas relogé le collectif dans un bâtiment aussi vaste que celui de Belleville et il a perdu une surface considérable. Cette perte est d'autant plus durement ressentie que le collectif n'est pas autorisé à utiliser le premier étage du bâtiment qu'ils occupent actuellement, mais seulement le rez-de-chaussée, pour des raisons de sécurité. La nouvelle surface disponible est plus petite et a une configuration qui ne permet pas d'accueillir plusieurs groupes de personnes en même temps. En conséquence, le lieu accueille beaucoup moins de monde qu'à l'époque de Belleville et la Générale a fortement perdu en dynamisme et en énergie. Les membres du collectif craignent que cela ne mette en danger leur projet. Ils semblent d'ailleurs penser que si à l'époque de l'expulsion du squat ils avaient pu obtenir une solution de relogement c'est

parce que le lieu concentrait tellement d'activités et de personnes différentes que la mairie n'avait pas eu d'autres choix que de les reloger. Avec une activité plus confidentielle, ils craignent que la mobilisation ne soit pas la même si jamais la mairie venait à mettre fin à leur collaboration.

d. Une lutte pour la durée d'utilisation du bâti

Lorsque la Générale a été relogée en 2009, elle espérait que ce logement soit pérenne. Un bail a été signé et les membres du collectif ont pensé que cela allait sécuriser leur avenir.

- « *On entend Bloche [le maire du XI^e arrondissement] dire qu'on a un bail précaire et qu'on va bientôt partir. Et ça, depuis qu'on est arrivé alors qu'on a un bail de trois ans renouvelable quatre fois. On est au troisième bail.* » (Sidonie, membre de la Générale)

Le collectif pense qu'il va pouvoir rester dans le XI^e arrondissement jusqu'à ce que le bail ait été renouvelé quatre fois. Comme ils n'en sont qu'au troisième, ils pensent que leur situation est stable pour un moment encore. La mairie, ne semble pas croire que cela soit le cas.

- « *C'était en 2014, c'est pratiquement le premier rendez-vous que j'ai eu et je leur dis : vous savez que vous n'allez pas être là éternellement ? Qu'est-ce que je n'avais pas dit ?* » (conseillère municipale du XI^e arrondissement)

Ces deux verbatim montrent le décalage des points de vue entre le collectif et la mairie. En signant un bail renouvelable, le collectif est persuadé qu'il pourra profiter de l'intégralité du bail, c'est-à-dire douze ans. Pour le collectif, cela leur permettrait de développer leur projet dans la durée. De l'autre côté, il a toujours semblé clair aux yeux de la mairie que le collectif n'occuperait ce lieu que temporairement. L'adjointe a déclaré qu'un projet de cinéma était en préparation depuis une dizaine d'années dans le quartier et que cette ancienne sous-station électrique était pressentie depuis quelque temps déjà pour abriter ce projet. Cela a été officiellement annoncé en 2014 dans le cadre d'un vaste projet immobilier organisé par la ville de Paris qui s'intitule *Réinventer Paris*. Il a été annoncé aux membres du collectif qu'ils devraient quitter les lieux au début de l'année 2017. La mairie a évoqué un relogement du collectif.

- « *Après l'annonce du projet Réinventer Paris, la Mairie nous a promis un nouveau logis. Nous voulons que notre projet et nos actions persistent dans un autre endroit. Nous souhaitons que ce lieu ne soit pas imaginaire. Nous avons réclamé une promesse écrite de relogement, nous ne l'obtiendrons pas. Nous attendons de visiter des espaces compatibles avec nos besoins. Pour partir, nous devons savoir où aller.* »
(Communiqué de Presse de la Générale publié le 14 janvier 2016)

Ce communiqué laisse entendre que les négociations avec la mairie en vue d'un deuxième relogement n'ont pas encore abouti. Le collectif a peur qu'il n'y ait toujours pas de relogement de prévu au moment où ils devront quitter la sous-station électrique. Ils redoutent de quitter les lieux sans solution, ce qui pourrait menacer la poursuite de leur projet.

III. Une lutte qui épuise les acteurs

Sur le long terme, cette situation conflictuelle devient pesante pour les acteurs.

- « *Il y a un peu un épuisement parce que la situation est un peu dure pour nous depuis le début. On est tout le temps en conflit avec la mairie du XI^e arrondissement. Qui a une stratégie de l'épuisement de la part de la mairie vis-à-vis de nous, et d'une certaine façon ça fonctionne.* » (Sidonie, membre de la Générale)

Depuis leur installation dans le XI^e arrondissement de Paris, le collectif a l'impression d'être en lutte permanente avec la mairie. Cette lutte leur pèse de plus en plus et une forme de lassitude commence à se faire sentir. L'annonce d'une expulsion prochaine est un coup dur puisque le collectif, qui était déjà en conflit sur l'usage du lieu qu'ils occupent, doit maintenant quitter ce lieu et recommencer un combat dans l'espoir d'être à nouveau relogé par la mairie. Malgré cette échéance, le collectif semble tarder à se mobiliser.

- « *J'en discutais avec Rozenn, je m'étonnais qu'ils laissent couler. Et elle me dit qu'ils savaient très bien qu'ils ne pouvaient pas être en résistance pendant trois ans, c'est beaucoup trop long, c'est épuisant. Ça ne sert à rien d'être en permanence dans une logique épuisante d'obtenir des réponses, d'aller au conflit alors qu'en face ils n'ont pas beaucoup plus d'éléments. Elle me dit qu'en termes de calendrier qu'il va être*

temps de les [la mairie] mettre face à leurs engagements à minima. » (Chloé coordinatrice du réseau des lieux intermédiaire)

Cette absence de mobilisation étonne même la coordinatrice du réseau des lieux intermédiaires qui accompagne ces organisations. En effet, leur départ a été annoncé au cours de l'année 2014 et au moment de l'entretien, en automne 2015, aucune forme de mobilisation collective n'avait été lancée. Le collectif explique ce temps de latence par la nécessité de ne pas démarrer un mouvement de contestation trop tôt car le risque est que le mouvement s'épuise bien avant la date butoir de leur expulsion prévue en 2017. Selon eux, le risque est que la mairie essaie de temporiser les négociations en vue d'un relogement en arguant qu'il reste encore du temps avant que la mairie ne reprenne possession du lieu. En s'engageant trop tôt dans une démarche contestataire, le collectif prend le risque que cela soit inefficace et qu'au moment où il faudra vraiment s'engager il n'ait plus d'énergie.

Quand bien même le collectif arriverait à trouver une solution de relogement, la poursuite de leur projet reste incertaine.

- *« La perspective d'un nouveau relogement est contraignante. Ça veut dire recommencer un projet encore. Redémarrer. »* (Delphine, membre de la Générale)

En effet, une nouvelle installation demanderait encore beaucoup d'énergie au collectif. Il est probable que le nouveau lieu nécessite des aménagements. Il faudra reprendre ses marques, un travail sera à fournir pour faire connaître le nouveau lieu dans le quartier et pour y faire venir des gens. Il n'est pas certain que tous les membres du collectif soient prêts à fournir cet effort à nouveau. D'autant plus que ce collectif a été créé il y a maintenant dix ans et que depuis toujours il est en lutte pour sa conservation. Certains craignent que cette expulsion n'entraîne le départ de certains membres, voire signe la fin du collectif. En deux ans, il est passé de quinze personnes à neuf. Durant la période de squat à Belleville le collectif était composé d'environ une centaine de personnes. Les périodes de confrontations successives ont fortement réduit les effectifs. Cela rend la mobilisation extrêmement compliquée. Enfin, il s'avère que les membres du collectif se sont peu renouvelés au fil des années. Alors que la moyenne d'âge était d'une trentaine d'années au début du projet, elle approche des quarante ans aujourd'hui. Un membre du collectif a confié que cela jouait beaucoup sur la dynamique du groupe. En effet, en avançant en âge, certains membres consacrent moins de temps à ce projet collectif et privilégient d'autres projets professionnels ou familiaux.

A l'aune de ces éléments, la poursuite du projet de la Générale est incertaine. Plusieurs années de confrontation avec la mairie et un manque de renouvellement de l'équipe pourraient avoir épuisé les ressources du collectif.

IV. Une récupération de l'esthétique des lieux intermédiaires

Nous avons dit plus haut que les lieux intermédiaires étaient majoritairement localisés dans des bâtiments industriels et qu'ils en avaient fait un marqueur de leur identité. Ce choix, qu'ils considèrent comme distinctif, n'est pourtant pas l'apanage des organisations artistiques alternatives. Les pouvoirs publics sont également à l'origine de projets artistiques installés dans des bâtiments industriels réhabilités. Certains artistes s'inquiètent de cette démarche, car si elle est en apparence similaire à la leur, elle incarne en réalité des valeurs très différentes.

- « *Ces lieux sont très souvent des lieux de désindustrialisation. [les artistes] s'installent dans des lieux où avant il y avait de l'industrie. D'un point de vue libéral, c'est très pratique parce cela donne l'illusion de réindustrialiser la France, c'est-à-dire qu'elle utilise ces lieux en déshérence. Elle les rend plus beaux, elle embellit la ville. Qui vient au Lieu Unique ou au 104 ? Ce n'est pas les gens d'à côté c'est clair, ça devient des institutions. Au début, c'est des ruines qu'on habite, mais après c'est plus des ruines. Alors attention à ne pas se faire instrumentaliser. Parce qu'on coûte moins cher que les institutions et qu'on embellit des lieux qui tombent en ruines. Attention à ne pas être les habitants d'un désert où des décorateurs de ruines. (Bernard, directeur de lieu intermédiaire)*

Le Lieu Unique et le 104 sont deux structures pluridisciplinaires construites à l'initiative des pouvoirs publics et gérées sous leur tutelle. Le Lieu Unique est installé dans l'ancienne usine LU à Nantes tandis que le 104 occupe l'ancien service des Pompes Funèbres parisiennes dans le XIX^e arrondissement. Ces deux structures culturelles ont opté pour une stratégie d'implantation similaire à celle des lieux intermédiaires en réhabilitant d'anciens bâtiments industriels. Malgré cette ressemblance, le verbatim montre que ce directeur de lieu intermédiaire se désolidarise de ces structures. Selon son opinion, des structures telles que le Lieu Unique ou le 104 n'usent de cette stratégie que dans une visée esthétique alors que pour

les lieux intermédiaires ce choix d'implantation exprime des valeurs qu'ils défendent. Ils critiquent donc ce détournement. Dans le verbatim, ce directeur exprime sa crainte de voir les pouvoirs publics utiliser les lieux intermédiaires en tant que rénovateur de bâtiments et non pas en tant qu'acteurs culturels à part entière. L'expression « décorateur de ruines » exprime assez clairement l'idée que les lieux intermédiaires pourraient être dépossédés de toutes fonctions autres qu'esthétiques. En d'autres termes, le recours à l'univers industriel ne ferait que permettre d'accroître la valeur d'échange de ces bâtiments sans leur conférer de véritable valeur d'usage. Le 104 est à l'époque de cette déclaration, en novembre 2011, très souvent repris comme étant l'exemple type des structures culturelles publiques critiquées par les lieux intermédiaires. Ouverte en 2009, cette structure n'arrivait pas à trouver une programmation artistique convaincante et à attirer du public. Elle est devenue par conséquent le symbole pour ses détracteurs d'une politique culturelle publique défailante cherchant à produire un lieu prestigieux sans sembler se préoccuper d'y développer une activité convaincante²⁰.

*

Cette partie illustre la difficulté pour les lieux intermédiaires à faire face aux contraintes inhérentes à leurs choix de développement d'organisation alternative : produire un lieu. Ils manquent de ressources pour entretenir le bâtiment et y maintenir l'activité. Pour résoudre ces difficultés, ils font appel aux pouvoirs publics. Cependant, il est difficile de collaborer avec ces derniers. Ils ont tendance à privilégier les lieux dont ils ont le contrôle car ces lieux sont pour eux un instrument de légitimité politique.

Cependant, il arrive que les pouvoirs publics s'accordent avec les lieux intermédiaires pour les aider. Une lutte pour le contrôle de ce lieu s'opère alors. Chacune des deux parties veut être aux commandes afin de définir qui peut y intervenir légitimement. La confrontation se poursuit sur la définition de la nature du lieu, ainsi que sur la maîtrise d'ouvrage et d'usage. La durée d'utilisation des lieux est également une stratégie de contrôle. A long terme, cette situation de conflit peut fragiliser les acteurs des lieux intermédiaires, les poussant à renoncer à poursuivre la gestion d'une organisation sous forme de lieu.

²⁰ <http://www.lesinrocks.com/2010/05/11/arts/le-centquatre-a-la-recherche-dune-nouvelle-direction-1130840/>

Synthèse chapitre 6

La production d'une organisation alternative sous la forme d'un lieu comporte plusieurs risques. Les acteurs se retrouvent à investir de nombreuses ressources pour maintenir le lieu actif, cependant ils n'arrivent pas à fournir les ressources nécessaires.

Devant ces difficultés à être autonomes, les lieux intermédiaires font parfois appel aux pouvoirs publics. Lorsqu'ils s'adressent à eux ces organisations se retrouvent en compétition pour obtenir des ressources avec d'autres types de lieux : les théâtres subventionnés issus des pouvoirs publics. Si malgré cela, ils parviennent à obtenir un accord avec les pouvoirs publics, il s'engage alors un conflit de pouvoir à propos du lieu. Il s'agit d'une lutte pour savoir qui sont les acteurs légitimes pour contrôler le lieu. Ainsi les conflits portent sur le contrôle de la maîtrise d'ouvrage et la maîtrise d'usage des lieux. Des conflits portent également sur la durée d'utilisation des lieux.

Les ressources que les acteurs investissent pour maintenir leur lieu et pour se confronter aux pouvoirs publics les épuisent. A terme, cela met en péril tout le projet et certains décident de renoncer à la forme de lieu pour reprendre une forme organisationnelle nomade.

Produire une organisation alternative sous forme de lieu semble être une stratégie qui comporte certaines limites. Le lieu est une forme spatiale isolée et circonscrite. Elle est alors fragile et difficile à pérenniser. Pour dépasser ces limites, ces organisations poursuivent leur objectif en mettant en œuvre de nouvelles stratégies spatiales.

Chapitre 7 : Consolider l'organisation alternative à l'aide d'autres espèces d'espaces

Dans le chapitre précédent, nous avons vu que la production de lieux pour développer des organisations alternatives est une stratégie qui comporte certaines difficultés. Bien qu'ils permettent de développer des interactions avec les pouvoirs publics, les particularités de ces lieux ne sont pas correctement prises en compte. En conséquence, ces lieux se retrouvent soutenus dans une proportion insuffisante ou sont en conflit avec les collectivités. En outre, les efforts nécessaires au maintien de ces lieux fragilisent les acteurs. C'est pourquoi ces derniers poursuivent le développement de leur organisation en mettant en œuvre de nouvelles stratégies de spatiales.

Les lieux intermédiaires souhaitent être associés au développement du territoire dans lequel ils évoluent. Ils envisagent leur lieu comme étant un outil de développement de ce type d'espace. Grâce à cette stratégie, ils espèrent se lier durablement avec un territoire spécifique et développer une collaboration avec les collectivités qui le gèrent. Cependant, cette stratégie locale ne compense pas toutes les limites du lieu. Ils rejoignent alors un réseau d'organisations alternatives à l'échelle régionale. Ils poursuivent cette stratégie en la repositionnant à une nouvelle échelle : l'échelle nationale. Cette stratégie vise à connecter le lieu à de nouveaux espaces et ainsi obtenir de nouveaux soutiens et de nouvelles ressources qui aideront à le pérenniser.

A. Connecter le lieu a un territoire pour le pérenniser

Les lieux intermédiaires veulent prendre une part active dans le développement du territoire dans lequel ils sont localisés. Leur volonté est de s'adresser aux habitants afin de devenir des membres du territoire à part entière. Pour cela, ils proposent de mettre en place des actions culturelles. En participant ainsi au développement territorial, ils espèrent devenir indissociables de ce dernier et ainsi pérenniser leur implantation. Cette stratégie permet de devenir visibles et de nouer des points de contact avec les autres membres du territoire, dont les collectivités.

I. Lier le lieu intermédiaire au territoire

L'ambition des lieux intermédiaires est de faire partie intégrante du territoire dans lequel ils se situent afin de participer à son développement. Ils revendiquent le fait que les activités artistiques et culturelles sont indispensables à la vie d'un territoire. Selon eux, elles ne devraient pas seulement servir à valoriser le territoire pour les extérieurs mais plutôt à servir ses habitants. Pour atteindre cet objectif, les lieux intermédiaires déclarent que l'important est de réussir à faire partie du quotidien des habitants. C'est à cette seule condition qu'ils pourront se lier totalement au territoire.

- « *Le vrai travail est fait quand tu te promènes dans la rue et que les gens te disent : bonjour, ça va aujourd'hui ? Alors qu'est-ce qui se répète ? Je suis venu la dernière fois j'ai pas aimé, ça m'a fait chié ou c'était formidable. Après on voit les enfants de ces gens et les enfants des enfants.* » (Christian, directeur du Théâtre-studio)

Afin de se lier à un territoire, on voit que les lieux intermédiaires ont pour stratégie de se fondre dans le paysage en cherchant à devenir un élément comme un autre dans la vie quotidienne des habitants. Ils veulent être perçus comme étant sur un même pied d'égalité qu'eux et éviter d'avoir une relation où le lieu intermédiaire serait une instance supérieure. Ainsi ils cherchent à devenir des membres à part entière du territoire.

On peut dire que les lieux ne souhaitent pas à être des espaces isolés au sein d'un autre espace mais cherche au contraire à s'ouvrir sur le territoire et à tisser des liens avec les différents éléments qui le constituent. Si cet objectif est atteint, le lieu intermédiaire devient alors

intrinsèquement une partie du territoire. Pour réussir, ils vont mettre en œuvre différents dispositifs.

II. Créer du lien avec les acteurs du territoire

Pour réussir à se fondre dans un territoire, les lieux intermédiaires ne se focalisent pas uniquement sur le travail artistique et l'accueil des artistes. Ils portent également une attention accrue aux habitants afin qu'ils sentent que ce lieu est un élément de leur quotidien et qu'ils ne remettent pas en question sa présence. Pour cela, outre des activités strictement artistiques, les lieux intermédiaires proposent ce que l'on appelle des « actions culturelles à destination des publics ». Ces actions englobent toutes les initiatives qui consistent à permettre au public de prendre contact avec l'œuvre au-delà du moment de la représentation. Ces actions prennent des formes très diverses.

a. Les actions envers les habitants

Certaines actions s'adressent directement aux habitants. Il peut s'agir de rencontres avec les comédiens après un spectacle ou d'une conférence sur un thème en lien avec la programmation du lieu par exemple. Le but est de familiariser le public local au spectacle vivant.

- *« L'Echangeur peut être vu par une partie des bagnoltets et particulièrement des gens qui travaillent à la Ville comme un théâtre élitiste et du coup les portes sont assez fermées quelquefois. Alors que sur ce type de projet là, ça permet aussi de donner la parole aux bagnoltets sur comment ils voient Bagnolet, sur comment ils voient l'Echangeur. »* (Camille, relations publiques de l'Echangeur)

Car il est certain que malgré la bonne volonté affichée des lieux intermédiaires, leur projet ne trouve pas nécessairement écho auprès des habitants. Il ne suffit pas d'ouvrir un lieu au public pour que celui-ci afflue. Le développement d'activités autour des spectacles est un moyen pour ces organisations d'inciter les habitants à les fréquenter. Cela est d'autant plus important que certains lieux ont une image assez élitiste à cause de la nature avant-gardiste de leur programmation. Ils veulent donc casser cette image.

b. Créer un maillage sur le territoire en collaborant avec les structures locales

Il est parfois difficile de passer directement par le public qui peut éprouver certaines réticences à fréquenter les lieux intermédiaires. Pour contrer ce problème, la collaboration avec les institutions localisées sur le même territoire que les lieux intermédiaires offre une possibilité de relais importante. Les établissements scolaires, les associations ou les médiathèques sont des exemples de structures avec lesquelles ils collaborent.

- « *J'étais allée au CREA. C'est vraiment l'association où les enfants peuvent faire du dessin, de la peinture, des cours de danse, des cours de théâtre et il n'y en a pas d'autres à Alfortville. [...] Ça passe par ces gens-là parce qu'en fait ces gens ils sont un peu médiateurs, ils connaissent bien le quartier, ils connaissent bien les jeunes ils connaissent bien leurs parents et du coup passer par cette personne-là [c'est nécessaire]. Je pense que je serai arrivée comme ça, les gens se seraient dit mais c'est qui, c'est quoi ce lieu, pourquoi comment. Pour le moment je ne fais pas le lien, ce sont ces personnes-là qui sont liantes donc déjà aller discuter avec eux.* » (Laure, relations avec le public)

Comme on peut le voir, le contact avec les habitants n'est pas toujours facile à établir. Les lieux intermédiaires ne veulent pas courir le risque d'être rejetés. Pour pallier cette difficulté, les lieux intermédiaires se servent des structures existantes afin de se créer un réseau sur le territoire. Ils disposent ainsi de points de connexions entre eux et les habitants. En passant par des structures tierces qui connaissent déjà le terrain, ces organisations espèrent toucher plus efficacement les habitants.

c. Les appels à projets : des points de contact avec les structures de gouvernance du territoire

Certaines actions culturelles ne sont pas le fruit d'initiatives des lieux intermédiaires. Les collectivités lancent régulièrement des appels à projets lorsqu'elles souhaitent développer des activités spécifiques sur leur territoire. Une partie d'entre eux ont des volets culturels. Les actions culturelles sont les outils dont se servent les lieux intermédiaires pour se lier avec un territoire. Or ces actions nécessitent des moyens financiers dont ils ne disposent pas toujours.

Les appels à projets permettent de bénéficier de fonds pour mener à bien ces actions, même si ce sont les pouvoirs publics qui décident de la forme qu'elles prendront :

- « *Je parlais de projets qui venaient de la DRAC, il faut que ça réponde à une attente à un moment aussi. Ça veut dire qu'on ne répondra pas à un projet s'il n'y a pas quelque chose enclenchée déjà de notre côté. Sur la question du territoire on était déjà en train d'en parler et l'appel à projets est arrivé. Donc on s'est dit BANCO ça va fonctionner. Donc ça peut venir en effet de l'institution. Pareil pour le projet Micaco, parcours et art au collège du département. Avant, on pouvait les solliciter sur certains projets. Après, ils ont fait quelque chose de très normalisé, voilà c'est cette enveloppe, ce cahier des charges point. Faut soit y rentrer soit bon. Donc on a dû être amené à y rentrer » (Camille, relations publiques)*

Ce verbatim montre que les appels à projets, par définition, visent à développer une action culturelle précise. Or la forme de l'action ne correspond pas nécessairement aux projets que souhaiteraient entreprendre les lieux intermédiaires et donc cela ne leur permet pas de développer le territoire en conformité avec leurs souhaits.

Les appels à projets donnent également l'opportunité aux lieux intermédiaires d'entrer en contact avec les instances de gouvernance du territoire. Elles constituent pour eux un point de connexion supplémentaire. Cependant, le recours aux appels à projets n'est pas synonyme de reconnaissance auprès des pouvoirs publics. Lorsqu'un lieu intermédiaire est sélectionné dans ce cadre pour mener une action culturelle, il est reconnu comme étant un opérateur capable de remplir la mission assignée par la collectivité. Mais cela ne signifie pas que cette dernière porte une attention particulière aux lieux intermédiaires. D'autres types de structures culturelles peuvent également être retenus.

III. Une stratégie de long terme et incertaine

La stratégie de connexion au territoire n'est pas toujours payante. Les habitants ne sont pas toujours réceptifs à la démarche des lieux intermédiaires.

- « *Ce quartier était particulièrement difficile car venant de Belleville on avait des projets ancrés dans un quartier populaire. Ici ça a été très compliqué car ce n'est pas le même genre de population. Elle a déjà accès à des structures culturelles un peu partout entre Bastille et Nation. C'est aussi une population plus âgée. Plus difficile de les sortir. N'ont pas les mêmes attentes.* » (Sidonie, membre de la Générale)

Ce passage montre deux choses. D'une part, il laisse penser qu'effectivement la stratégie territoriale peut fonctionner puisque La Générale n'arrive pas à se développer de la même manière dans le XI^e arrondissement qu'à Belleville. Cela suggère qu'effectivement le projet de la Générale est bien lié à un territoire spécifique. D'autre part, cela montre que tous les territoires ne réagissent pas de la même manière. Il semblerait que ceux qui étaient originellement peu pourvus en équipements culturels soient plus sensibles à la démarche des lieux intermédiaires car ils apportent effectivement un élément dynamique supplémentaire. En revanche, les territoires déjà riches en offres culturelles sont moins dépendants de celle proposée par les lieux intermédiaires.

Le travail sur le territoire est non seulement incertain mais c'est aussi un travail qui se mène sur le long terme.

- « *On peut quand même s'enorgueillir d'avoir diversifié et ancré sur le territoire l'existence du Studio. On a un boulot gigantesque : rencontrer les gens, leur parler de ce qu'on fait ça prend un temps énorme et ça se fait personne après personne. Je crois beaucoup à ça moi. Il faut du temps, de l'attention du soin. Et on le fait à notre mesure.* » (Juliette, administratrice du Studio-théâtre)

Il est expliqué ici qu'un travail sur le territoire qui fonctionne nécessite beaucoup de temps. La vision des lieux intermédiaires est que ce travail nécessite une approche quasiment au cas par cas en fonction de l'endroit où ils sont implantés et des gens auxquels ils s'adressent. Pour réussir cela, il faut du temps. Or les pouvoirs publics n'accordent pas ce temps aux acteurs. Ils souhaitent des effets rapides, et s'ils ne les constatent pas ils peuvent interrompre leur aide.

*

Les lieux intermédiaires se sont emparés de la question de l'appartenance à un territoire et de son développement. Ainsi ils espèrent que leurs lieux seront durablement associés à un territoire spécifique. L'objectif est de faire comprendre que leur activité n'est pas mobile et qu'ils ont besoin d'une solution de logement à long terme afin de mener à bien cette mission. En outre, jouer la carte du développement territorial permet d'entrer en contact avec les collectivités qui sont traditionnellement en charge de cette mission. Les lieux intermédiaires sont alors en mesure d'obtenir des financements ponctuels dans ce cadre. Cependant, ces projets n'offrent pas une sécurité de financement.

B. Produire un réseau à l'échelle régionale pour relier les lieux intermédiaires et les pérenniser

Nous venons de voir qu'à l'échelle locale, les lieux intermédiaires cherchent individuellement à s'inscrire dans le territoire immédiat dans lequel ils sont implantés. Pour cela, ils établissent des connexions avec les habitants et les structures locales afin de s'insérer dans le maillage territorial. Cette stratégie offre également l'opportunité d'accéder ponctuellement à certaines ressources afin de soutenir le lieu. Cependant cette stratégie individuelle est insuffisante pour maintenir durablement les lieux.

Les acteurs poursuivent donc cette stratégie locale mais cette fois de manière collective. Pour cela, ils associent leur lieu à un nouveau type d'espace : un réseau constitué de différents lieux intermédiaires. Ce réseau permet de structurer et de coordonner les acteurs, ce qui facilite le contact avec les instances de gouvernance du territoire. Les lieux intermédiaires franciliens se tournent vers le conseil régional d'Ile-de-France afin d'obtenir une reconnaissance plus pérenne et donc un financement qui serait dédié spécifiquement à leur type d'organisation. C'est par l'intermédiaire de leur réseau, Actes if, qu'ils s'adressent à la région.

I. Actes if : un réseau régional de lieux intermédiaires

Les lieux intermédiaires franciliens se structurent peu à peu en réseau à l'échelle de la région. Cette nouvelle forme spatiale permet de relier les lieux entre eux. Sa fonction est double. D'une part, il permet de mettre en commun les ressources des lieux et donc d'aider à les maintenir. D'autre part, il permet de structurer les lieux de manière collective à l'échelle de la région et ainsi d'entrer en dialogue avec les structures de gouvernance du territoire.

Le réseau devient un relais pour les lieux dans la construction de l'alternative, il contribue notamment à rendre visibles les lieux intermédiaires et leurs revendications à une plus grande échelle. Pour y parvenir, le réseau a besoin de connaître précisément qui sont ses membres et ce qu'ils défendent. Un premier travail de recensement des lieux a alors été effectué entre 2004 et 2005 par le réseau. Les résultats de cette enquête sont publiés par le réseau dans un livret intitulé *Activités et modes de fonctionnements des lieux en 2005*. L'introduction du livret démarre ainsi :

- *« Parce que les lieux sont mal connus, et qu'aucune étude ne porte sur eux, Actes if décide de développer lui-même les moyens de combler ce manque, pour permettre à ses membres et à leurs partenaires d'accéder à une meilleure connaissance de leur réalité. » (p3)*

Ce livret met en avant l'absence de référentiel commun qui caractérise les lieux du réseau et qu'il est donc indispensable d'en créer un. Ce livret se destine à deux types de lecteurs : d'une part, aux partenaires extérieurs et d'autre part aux acteurs eux-mêmes. Le fait que le réseau éprouve le besoin de montrer à ses membres qui ils sont et quels sont les éléments qui les rassemblent montre l'absence de conscience collective à cette époque. Cette opération est réitérée en 2011 et en 2013, à chaque fois assortie de l'édition d'un livret papier.

Dans l'édition de 2011, l'introduction rédigée par le coprésident de l'époque du réseau Laurent Vergnaud dit ceci :

- *« En publiant cette étude, le réseau Actes if entend donc témoigner, à son échelle, d'une réalité de la vie artistique et culturelle francilienne, assez peu visible en tant que telle sur les tableaux de bord des décideurs des politiques culturelles. » (p4)*

Cette introduction souligne ici plus spécifiquement l'intention de donner de la visibilité aux lieux intermédiaires grâce à ce travail de recensement et de définition. L'objectif est clairement d'essayer d'atteindre les pouvoirs publics qui, selon cette introduction, n'intègrent pas ces lieux dans leurs projets de politique culturelle.

D'après les responsables de ce réseau, cet inventaire a été le point de départ d'une réflexion politique. En effet, dès la première enquête la précarité des lieux et la dégradation des conditions de travail leur sautent aux yeux. C'est de cette manière que le codirecteur du réseau présente les faits lors de la deuxième journée de rencontres publiques dans le cadre de l'élaboration des fabriques de culture en janvier 2012 :

- « *On s'est assez récemment rendu compte de l'extrême difficulté généralisée dans laquelle on était. Non pas qu'on ait complètement ignoré nos lieux, mais à l'occasion d'une assemblée générale d'Actes if, on a pris la mesure du fait qu'il y avait effectivement, une vraie précarité organisée autour de ces lieux.* » (Régis, coprésident du réseau Actes if)

Le président du réseau avoue que le réseau ne s'est pas rendu compte tout de suite de la précarité des lieux membres. Grâce à ce travail de fond, les lieux intermédiaires se rendent compte que la stratégie de production de lieux individuels est insuffisante et qu'il est nécessaire de développer d'autres stratégies en se servant d'un nouveau type d'espace collectif : le réseau.

Ces évènements montrent bien le rôle central du réseau dans la structuration du mouvement collectif qui permet de donner une meilleure visibilité aux lieux. Visibilité qu'ils avaient du mal à obtenir en tant que lieu isolé. Cette première avancée permet au réseau de passer à l'étape suivante : défendre des revendications politiques afin de faire légitimer les lieux intermédiaires auprès des pouvoirs publics.

II. Dispositif régional des fabriques de culture : un premier pas vers la pérennisation des lieux intermédiaires

Le réseau n'est pas seulement un espace à l'échelle régionale réservé à la coordination entre lieux intermédiaires, il sert aussi de point de connexion avec le conseil régional, qui est la structure de gouvernance du territoire.

Par l'intermédiaire du réseau, les lieux intermédiaires négocient avec le conseil régional afin que ce dernier les reconnaisse et les soutienne. A la suite d'une négociation de deux ans, le dispositif des fabriques de culture est voté en septembre 2012 (voir en Annexe 4 pour une chronologie des événements). Bien que le nom « lieu intermédiaire » ait été remplacé par celui de « fabrique de culture », il s'agit bien du même type d'organisation. Ce dispositif est le signe d'une avancée concrète pour les lieux intermédiaires. En reconnaissant l'existence de ces lieux et en offrant un soutien financier adapté à leur spécificité, cela signifie que la Région prend en compte l'alternative produite et cherche à la soutenir.

En 2015, trente-neuf structures franciliennes en font partie. Il permet de recevoir une aide financière au fonctionnement durant trois ans.

Objectifs généraux :

- Favoriser la création comme facteur d'innovation dans le processus de transformation d'un territoire
- Soutenir les projets qui mettent en avant les valeurs d'échange et de partage des savoir-faire et des savoir-être
- Soutenir la diversité culturelle
- Encourager les projets de mutualisation et de travail en réseau
- Soutenir des projets qui défendent des valeurs proches de l'éducation populaire et portent des actions culturelles sur le territoire en direction des publics

Objectifs spécifiques

- Soutenir et améliorer les conditions de travail artistique
- Soutenir l'expérimentation artistique et la recherche
- Aider l'accompagnement des artistes dans le domaine artistique, technique et administratif
- Soutenir la transversalité artistique afin de favoriser croisements et nouvelles formes de création
- Soutenir le développement de la carrière des artistes et l'émergence de nouveaux talents

(extrait de l'annexe 1 de la Délibération CR 75-12 du Conseil régional d'Ile-de-France, le 28 septembre 2012)

Figure 3 : extrait 1 de l'annexe 1 de la Délibération CR 75-12 du Conseil régional d'Ile-de-France

Cette aide est de 200 000 euros par an maximum, et le montant n'excède pas 50 % du budget global de l'organisation. En tant qu'aide au fonctionnement, cette aide financière permet de financer son activité dans son intégralité et également de couvrir les frais inhérents à l'entretien et à la gestion des murs. Chaque année, le montant alloué est révisé en fonction des évolutions budgétaires du lieu. Cela permet donc aux acteurs d'acquérir la maîtrise de l'usage de leurs lieux.

L'annexe 1 en encadré ci-dessus de la Délibération CR 75-12 du Conseil régional d'Ile-de-France permet de se rendre compte que les différentes activités des lieux intermédiaires sont prises en compte dans leur globalité. Il ne s'agit plus seulement de les considérer comme des médiateurs culturels auprès des publics mais aussi en tant qu'outils de travail au service de la création artistique. Ce financement devrait permettre de développer les différentes dimensions des lieux intermédiaires sans que l'une soit privilégiée au détriment de l'autre. C'est le signe

d'une reconnaissance ontologique de leur travail. En outre, le fait que la subvention soit pluriannuelle assure une sécurité à moyen terme de ces lieux qui sont généralement dans des situations très précaires.

A cette aide au fonctionnement s'ajoute une aide à l'aménagement :

L'aide à l'investissement a pour objectif de permettre aux fabriques d'améliorer les conditions d'accueil de la création et de l'action culturelle menées par les équipes artistiques

Dépenses éligibles :

- *Dépenses de maîtrise d'œuvre, dès lors qu'elles participent à des dépenses effectives de travaux*
- *Travaux de rénovation et de réhabilitation*
- *Travaux d'aménagement*
- *Achats de matériels et d'équipement d'usage collectif*

Lorsque les travaux sont réalisés par le locataire, les travaux de rénovation, de réhabilitation ou d'aménagement éligibles sont ceux expressément mis à la charge du locataire par convention avec le propriétaire.

Quel que soit le statut d'occupation des lieux (pleine propriété, location), le maître d'ouvrage demandeur de la subvention ; doit pouvoir garantir que les lieux conserveront une activité culturelle pendant au moins 5 ans à compter de la fin des travaux. En cas de changement d'activité, le reversement de tout ou partie de la subvention sera exigé.

(extrait de l'annexe 1 de la Délibération CR 75-12 du Conseil régional d'Ile-de-France, le 28 septembre 2012)

Figure 4 : extrait 2 de l'annexe 1 de la Délibération CR 75-12 du Conseil régional d'Ile-de-France

Le plafond de l'aide est de 500 000 euros et ne peut dépasser 60 % du projet de dépense global. L'extrait de l'annexe 1 de la Délibération CR 75-12 du Conseil régional d'Ile-de-France montre qu'avec cette aide à l'investissement le dispositif prend en considération les contraintes inhérentes à l'entretien des bâtiments. Dans le chapitre précédent, la précarité et le manque de fonctionnalité des locaux ont été soulignés. Avec cette aide, ces contraintes sont enfin prises en compte. Dans cet extrait, les locataires demandeurs de la subvention sont

considérés comme étant les « maîtres d'ouvrage ». Ce point est symboliquement important puisqu'il dit que la région reconnaît les opérateurs des lieux intermédiaires comme autonomes et responsable de la modification des lieux.

Cet extrait montre également la volonté de la région de se prémunir contre les abus de ce dispositif. En effet, les opérateurs de lieux intermédiaires sont rarement propriétaires de leurs murs et se tournent vers la location : soit envers des bailleurs publics soit privés. Les collectivités ont tendance à freiner l'aide à l'investissement dans la deuxième situation car elles craignent qu'un bailleur privé détourne la subvention. En effet, profitant d'avoir des locataires subventionnés par les pouvoirs publics, il pourrait bénéficier de ce soutien pour rénover le bâtiment à moindres frais et ensuite le récupérer pour son propre compte ou alors le mettre en vente une fois le bail terminé et ainsi obtenir une plus-value intéressante. En désignant les locataires comme maître d'ouvrage et en voulant garantir une durée de vie minimum du projet, la région espère éviter ce genre de situation. On voit ici que la situation donne du pouvoir aux lieux intermédiaires sur l'usage de leur lieu et qu'en parallèle, la région assure que cette délégation ne lui échappe pas au profit d'un tiers privé.

L'aide au fonctionnement et l'aide à l'investissement sont deux dispositifs séparés. Un lieu peut bénéficier de l'un ou l'autre, soit des deux. La possibilité de cumul montre la volonté de la région de permettre aux lieux intermédiaires de se pérenniser. Cette avancée n'est pas le fruit de l'initiative seule de la région. Elle a été possible car les lieux intermédiaires franciliens ont agi de manière collective pour faire bouger les lignes et faire accepter leur alternative auprès de certains acteurs influents de leur secteur : ici le conseil régional.

*

Pour pallier les manques des stratégies spatiales individuelles que sont la production d'un lieu et l'inscription dans un territoire spécifique, les lieux intermédiaires commencent à développer une stratégie spatiale collective. Pour cela, ils mettent en place un nouveau type d'espace : un réseau à l'échelle régionale. Ce réseau permet aux lieux intermédiaires de mettre en commun certaines ressources et de coordonner le mouvement de diffusion de leur modèle. Ce réseau permet en outre de s'adresser collectivement aux instances de gouvernance du territoire. Le dispositif des fabriques de culture témoigne de la réussite de cette stratégie : il signifie que les pouvoirs publics à l'échelle régionale reconnaissent cette

proposition alternative et la soutiennent. Malgré cette victoire, cette stratégie comporte des risques.

C. Les risques associés à la production d'un réseau régional pour les lieux intermédiaires

Structurer un mouvement à l'échelle locale et obtenir une aide de la région fléchée pour les lieux intermédiaires est clairement une victoire, cependant cette stratégie locale comporte certains risques qui en limitent la portée. Ces risques sont principalement liés à l'instabilité des organes politiques locaux : la victoire risque d'être seulement temporaire.

I. Un territoire local politiquement instable

L'intérêt porté par les instances politiques aux lieux intermédiaires est ténu. Les acteurs ont peur qu'un changement dans la composition du corps politique ne leur porte préjudice. L'administratrice du Studio-théâtre de Vitry a conscience que le soutien que le théâtre reçoit de la part de la municipalité peut s'arrêter à tout moment.

- *« C'est fragile. Très fragile. Là il va y avoir des élections et on est très attentifs à la manière dont on gère le studio. C'est fragile. On le sait. C'est beaucoup plus facile de détruire que de construire et en ce moment c'est fragile parce qu'au lieu de s'appuyer sur une force développée depuis des années, on est en train de dire majoritairement que c'est plus une priorité politique. Si je dois dire mon inquiétude, elle est là. On a quand même des politiques pour qui la création ça ne leur évoque pas grand-chose à part des moyens de couper dans les budgets. » (Juliette, administratrice)*

En effet, elle a le sentiment que la création artistique n'est plus une préoccupation centrale dans l'élaboration des politiques publiques. Pire, elle serait devenue une cible de choix pour répondre aux exigences de restrictions budgétaires. Elle souligne la rapidité avec laquelle des projets qui se sont construits avec le temps, en tissant peu à peu des relations avec le territoire et ses institutions, peuvent disparaître rapidement. Le cas de Main d'Œuvre à Saint-Ouen est emblématique. A l'issue des élections municipales de 2014, la nouvelle majorité a décidé de

stopper net l'intégralité des subventions versées alors même que ce lieu existait et était soutenu par la mairie depuis 2001.

Les élections régionales de décembre 2015 concrétisent cette peur de l'alternance à court terme.

- « Une région historiquement à gauche. Et là se pose la question pour la première fois d'avoir des interlocuteurs d'autres groupes politiques qui n'ont pas eu la gouvernance de la région en main. Et au-delà des valeurs qu'on peut partager ou pas, il y a quand même une réelle méconnaissance du terrain et du secteur, car de fait ils ne sont pas au pouvoir. C'est une évidence que ça joue. » (Chloé, coordinatrice du réseau Actes if)

Cet extrait date d'octobre 2015, quelques semaines avant les élections régionales. Le contexte politique français d'alors laisse penser que la gauche est en mauvaise position et risque d'obtenir un score historiquement faible. Cela à tel point, que la région Ile-de-France, historiquement à gauche, risque de changer de majorité. Cela inquiète la coordinatrice du réseau Actes if. Dans le cadre de sa mission, elle est amenée à rencontrer régulièrement les élus politiques locaux afin de discuter de la situation des lieux intermédiaires. Elle explique que depuis que les conseils régionaux sont élus au suffrage universel direct, soit depuis 1986, l'Ile-de-France est à gauche. En conséquence, Actes if a toujours été en relation avec la même majorité. Ici encore le poids de la longévité des relations se fait sentir. Si la droite devenait la nouvelle majorité, la crainte de la coordinatrice est que le réseau doive redémarrer tout le travail entrepris avec la région. Elle craint notamment d'avoir à faire à des élus qui n'ont aucune connaissance du terrain, et que les relations soient difficiles établir.

Cette crainte est en partie fondée sur le fait que les lieux intermédiaires bénéficient, au moment de l'entretien, d'une attention particulière de la part de certains élus de la majorité du conseil régional. En effet, au-delà de la couleur politique de la collectivité, on se rend compte que la création du dispositif des fabriques de culture est fortement liée aux intérêts personnels des élus qui ont porté ce projet aux côtés du réseau Actes if. Si l'on se penche sur les comptes rendus des réunions de concertation et les débats publics qui les ont accompagnés, nous réalisons que trois élus de la région ont participé à l'élaboration du dispositif : une élue d'Europe Ecologie les Verts (EELV), un élu du Parti socialiste et un élu du Front de gauche.

A l'époque de la concertation, ils occupent chacun des postes en relation avec les questions culturelles de la région. On les retrouve systématiquement dans ces différentes instances. Ces trois personnes ont participé d'une manière ou d'une autre à des expériences s'apparentant aux lieux intermédiaires. L'élue d'EELV a une formation d'urbaniste et avait participé à la réhabilitation de lieux inoccupés dans la ville de Nantes pour en faire des lieux de création dans les années 1990. Elle a même participé au squat de l'usine LU avant que celle-ci ne soit reprise en main par la mairie. L'élue du PS a été l'administrateur d'un lieu intermédiaire avant de démarrer une carrière politique. Ces élus ont donc un goût personnel pour ces lieux ainsi que des connaissances acquises sur le terrain. Ils ont un intérêt spécifique pour la question de l'aménagement du territoire et du rôle des structures culturelles dans cet aménagement. Chaque dossier traité par le corps politique n'a pas la chance de trouver un tel écho auprès des élus. Il est raisonnable de penser que l'intérêt dont ont fait preuve ces trois élus va au-delà de l'intérêt traditionnel pour la culture qu'on prête à la gauche et relève d'intérêts personnels.

L'inclination personnelle de ces trois élus a sans doute joué un rôle décisif dans l'élaboration de la forme du dispositif. Le vice-président de la région en charge de la Culture avait une idée très différente de ce que devait être ce projet. Actes if a publié un livret qui retrace les différentes étapes de la concertation avec la région. Le livret rapporte les propos du vice-président lors d'un rendez-vous avec le réseau en septembre 2011 :

- « *Il [le vice-président de la région] dit avoir envisagé initialement de créer un lieu de fabrique par département mais souhaite à présent s'appuyer sur l'existant et envisage une labellisation des lieux de fabrique. Il souhaite toutefois créer trois lieux expérimentaux avec une dotation à l'investissement ; un lieu à Montreuil, un à Clamart et un à Saint-Denis ou Aubervilliers* » (p10)

Le projet initial du vice-président chargé de la Culture était de faire construire de nouveaux lieux et non pas de proposer une aide aux lieux intermédiaires existants. On voit qu'en septembre 2011 il commence à considérer les organisations existantes mais persiste à vouloir consacrer une partie des ressources du projet à la construction de trois autres. Ce n'est qu'en février 2012 que le vice-président annonce que le projet sera entièrement consacré à l'aide d'organisations existantes. Le rôle des trois élus mentionnés plus haut semble avoir été déterminant dans le changement de position de la région. Toujours dans le livret, le réseau présente la situation dans ce sens.

- *« Il s'agit bien ici de distinguer les positions prises par les instances décisionnaires de la région et celles défendues par certains élu(e)s ou groupes d'élu(e)s minoritaires même s'ils appartiennent à la majorité. » (p25)*

Le réseau est conscient de l'influence qu'ont eue ces trois élus dans l'élaboration du dispositif. Ils savent que c'est grâce à leurs convictions personnelles qu'il a pu voir le jour et non pas grâce à un soutien institutionnel large. Le fait de les qualifier de « minoritaires » montre à quel point ils ont l'impression que le soutien dont ils bénéficient est faible. Ce sentiment est renforcé par la perspective des évolutions qui seront engendrées par les élections régionales et la réforme territoriale prochaines. En juin 2015 une rencontre publique est organisée par le réseau Actes if en vue des élections régionales de décembre 2015. L'élue EELV déplore d'être encore présente :

- *« Je suis un peu triste que ce soit un échec parce que le fait que ça soit nous trois qui sommes encore à aujourd'hui c'est un peu énervant, Jérôme [élu PS], Philippe [élu Front de gauche], moi, on a montré tout au long de cette mandature notre engagement à essayer de trouver des solutions, à essayer de trouver des majorités, à convaincre des grands élus, ou des groupes politiques en entier. » (Corinne, Elue EELV)*

Des représentants de chaque collectivité francilienne sont invités à débattre de la situation des lieux intermédiaires ainsi que plus largement des politiques culturelles. Seuls les élus de la région qui avaient participé à l'élaboration du dispositif ont répondu positivement à l'invitation. L'élue EELV participe alors même qu'elle n'est plus en charge des dossiers culturels de la région depuis 2013. Elle est désormais chargée de l'écologie. Si cela montre l'engagement de ces élus sur le long terme, puisqu'il faut rappeler que les prémisses du dispositif ont vu le jour en 2010, cette déclaration montre également l'inquiétude de cette élue quant à l'avenir du dispositif. Ces trois élus ne semblent pas avoir su trouver des partenaires politiques pour soutenir ce projet après leur départ. Cela remet sérieusement en cause la pérennité du dispositif.

II. Des collectivités locales ont des pouvoirs différents en fonction des échelles observées : comment savoir auquel se lier ?

Les lieux intermédiaires éprouvent également de l'inquiétude devant la question de l'attribution des compétences des collectivités et de leurs réformes. En conséquence ils ne savent plus quel est le territoire le plus approprié pour développer leur alternative.

Il se trouve que le développement de la culture n'est pas une compétence obligatoire des régions. Si un conseil régional décide de couper tous les budgets qu'il consacre à la culture, il n'y a légalement aucune contre-indication. Les bouleversements budgétaires induits par la mise en place du Pass Navigo unique en Ile-de-France ont été évoqués. Ce nouveau Pass fait fortement baisser le coût moyen d'un abonnement aux transports en commun franciliens. En conséquence, ce nouveau dispositif diminue fortement les revenus de la RATP, mais cette baisse de revenus est financée par la région. Le coût à assumer est conséquent et les lieux intermédiaires craignent une coupe dans différents budgets de la région dont ceux de la culture, qui ne sont pas obligatoires. La coordinatrice évoque que déjà le volet culture des Politiques de la ville a été supprimé. « *La politique de la ville désigne la politique mise en place par les pouvoirs publics afin de revaloriser les zones urbaines en difficulté et de réduire les inégalités entre les territoires* » (<http://www.ville.gouv.fr>). Ce dispositif comportait un volet culture qui permettait à des artistes ou à des médiateurs de proposer des projets culturels et artistiques dans ces quartiers. C'est un dispositif particulier d'action culturelle. Selon elle, cette suppression est une conséquence directe du Pass Navigo unique.

Un autre point renforce encore l'incertitude sur l'avenir des relations entre les lieux intermédiaires et les collectivités : c'est la création du Grand Paris.

- « *C'est la métropole qui est censée avoir cette compétence et donc derrière les territoires. Sauf qu'on est en 2015, que la métropole n'est pas encore créée et en attendant ça fait un ou deux ans qu'il y a un vide. Aucune collectivité publique ne le prend en charge.* ». (Chloé, coordinatrice du réseau)

La « métropole » fait référence au Grand Paris et les « territoires » seront les nouvelles collectivités qui remplaceront les départements de la première couronne. Ce verbatim explique que la compétence culturelle sera à terme la charge du Grand Paris et qu'il est alors

possible que la Région décide de se défaire de cette responsabilité. Pour le moment, le Grand Paris est un territoire théorique qu'aucune activité ou structure de gouvernance ne vient incarner. Il y a donc une forte incertitude sur ce qui va réellement se passer. Les lieux intermédiaires pensent que ce flou est une opportunité pour que les collectivités se débarrassent de certaines compétences. S'il y a un doute sur l'attribution de telle ou telle compétence ou bien si personne ne souhaite la reprendre, il se pourrait que dans la redistribution des responsabilités certaines disparaissent discrètement. Si la région venait à déclarer qu'elle n'est plus une interlocutrice pour les lieux intermédiaires cela serait une catastrophe pour eux. Les financements que cette dernière avait mis en place pourraient disparaître tout comme le volet culture des politiques de la ville.

III. Des territoires dont l'articulation n'est pas claire et perturbe la stratégie de choix d'échelle des lieux intermédiaires

Afin d'obtenir un financement suffisant, les lieux intermédiaires ont tendance à cumuler des aides auprès de différents territoires locaux. En se positionnant simultanément à plusieurs échelles, ils espèrent ainsi obtenir plus de ressources. Le problème est que les différents territoires ne se coordonnent pas entre eux, ce qui déstabilise la stratégie de choix d'échelle et ce qui annule l'efficacité potentielle d'une aide.

- *« Je ne connais personne à la région. Je ne sais pas ce qu'ils font. Je ne sais même pas qui s'occupe de ça. La région on ne sait pas très bien où c'est. C'est peut-être dans le fin fond de l'Essonne ? Non, c'est dans le VII^e arrondissement. Moi je n'ai aucun lien avec eux. »* (adjointe de la mairie du XI^e arrondissement)

La remarque de l'adjointe de la mairie du XI^e arrondissement de Paris est évocatrice. Il semble qu'il y ait un manque de communication et de coordination entre la ville et la région sur la question des aides culturelles. L'adjointe semble insinuer qu'elle questionne l'autorité de la région en l'évoquant comme étant une structure évanescence qui n'aurait pas d'influence réelle sur le territoire.

L'exemple de la Générale est frappant. Lorsque la mairie de Paris installe le collectif dans le XI^e arrondissement des travaux sont entrepris pour mettre le bâtiment aux normes. Ces travaux, supervisés par la mairie, sont en partie financés par la région Ile-de-France. En outre,

La Générale est sélectionnée pour entrer dans le dispositif des fabriques de culture. Ces deux éléments montrent le soutien de la région à son égard. Or en 2016, la mairie de Paris souhaite déloger le collectif afin de vendre le bâtiment dans le cadre du projet *Réinventez Paris*.

Deux sources de conflits entre la ville et la région émergent. D'une part, la région n'apprécie pas d'avoir injecté de l'argent dans un bâtiment qui va être détruit, et ce alors que la mairie l'envisageait déjà à l'époque. Elle a donc l'impression d'avoir investi de l'argent en pure perte. D'autre part, pour bénéficier de l'aide aux fabriques de culture, la région souhaite que les projets sélectionnés soient pérennes. Or en délogeant le collectif de la Générale, il est clair que la mairie ne les soutient pas dans cette voie. La région a alors l'impression d'avoir attribué cette subvention pour rien. La conséquence directe de ce désaccord est l'incertitude quant à l'avenir de la Générale. En cherchant un soutien auprès de la ville puis de la région, le collectif espérait sécuriser sa position. Or les deux collectivités ont eu des attitudes différentes à son égard. Le soutien de la région est annulé par l'absence de soutien de la ville.

Ce point évoque donc le fait que sans un soutien coordonné de différents territoires, les lieux peuvent difficilement survivre. L'élue EELV fait d'ailleurs ce constat dommageable lors d'une rencontre publique en juin 2015. Cette rencontre, organisée par Actes if, a pour but de faire le point sur la situation des lieux intermédiaires franciliens.

- « *Je regrette qu'on n'ait pas réussi à trouver des interlocuteurs dans les départements qui soient des interlocuteurs réguliers, qu'on revoit régulièrement au niveau politique. Je regrette qu'on n'ait pas réussi à construire des ponts et des liens avec des élus des grandes agglomérations, qui ont pour la plupart maintenant une compétence culture forte.* » (Corinne, Elue EELV)

Les élus de la région n'ont pas l'impression d'avoir réussi à fédérer les autres collectivités autour de la question des lieux intermédiaires. Cela est dommageable car la région estime ne pas pouvoir porter l'intégralité du projet seule. Il serait nécessaire d'avoir recours à différentes échelles simultanément. Or, une certaine étanchéité des territoires transparait dans ce discours. Cela évoque également la compétition qui se joue entre les différents territoires et freine les dynamiques collaboratives. En effet, les lieux intermédiaires déplorent les conséquences de la mise en concurrence des différentes collectivités. En effet, les lois de décentralisation les ont rendus plus autonomes vis-à-vis de l'Etat central. Elles ont dès lors

commencé à déployer des stratégies pour obtenir de nouvelles ressources et se développer. Cela pousse alors les territoires à se mettre en concurrence les uns avec les autres pour l'obtention de ces ressources. Certains acteurs pensent que ce fonctionnement freine les collaborations entre les différents territoires.

IV. Des désaccords sur la nature de la valeur des territoires

Les lieux intermédiaires ont l'impression que les collectivités privilégient la valeur d'échange d'un territoire au détriment de sa valeur d'usage. Cela signifie qu'elles s'intéressent à la valeur qu'elles peuvent donner aux territoires pour des parties extérieures plutôt que de le développer pour les habitants. Ce sentiment est renforcé par la manière dont les collectivités instrumentalisent certains lieux intermédiaires. Elles se serviraient de leur activité artistique pour augmenter la valeur du territoire sans pour autant leur procurer de réel soutien.

a. Des pouvoirs publics qui privilégient la valeur d'échange des territoires alors que les lieux intermédiaires favorisent la valeur d'usage

La lutte pour la maîtrise de l'usage des lieux qui a été observée dans le chapitre précédent s'intègre dans un débat sur une conception plus large de l'espace. C'est celle du territoire. Les lieux intermédiaires contestent la manière dont le territoire francilien, et plus particulièrement Paris, est développé. Les collectivités ne se préoccupent que des aspects purement utilitaires des activités territoriales sans s'intéresser aux besoins des habitants.

- *« Si on ne se soucie pas par ailleurs du quotidien des gens qui y vivent, on se retrouve dans une logique où la ville ou la métropole devient métro-boulot-dodo. Sans rire, où on se préoccupe des modes de transports, on se préoccupe de l'habitat et du travail. Et les gens ne deviennent plus que des travailleurs et des voyageurs quotidiens. Mais quel espace en dehors de la consommation culturelle on offre aux gens ! Et si on ne pense pas un peu le quotidien, la permanence, l'ancrage sur le territoire avec la possibilité de pratiquer, d'avoir des ateliers de pratiques théâtrales, de danse, de musique, de sport ! Alors on parle de culture mais c'est vrai pour tout. »* (Chloé, coordinatrice du réseau)

Les lieux intermédiaires critiquent les collectivités qui auraient tendance à se concentrer sur les dimensions purement pratiques liées aux territoires telles que les transports. En dehors de

ces aspects, les autres éléments nécessaires à la vie des habitants sont négligés. Les lieux intermédiaires critiquent l'utilisation qui est faite des équipements culturels publics par les collectivités. Ils pensent que ces structures ne servent qu'à augmenter le rayonnement du territoire. Ces structures ne s'adresseraient qu'à des personnes extérieures au territoire, tels les touristes ou les investisseurs, afin de rendre ce dernier attractif sans se préoccuper du bien-être de ceux qui y sont déjà. Lors d'une rencontre publique en 2012 à Avignon un des membres du public fait remarquer à ce sujet que près de 88 % des personnes visitant le Musée du Louvre sont des touristes étrangers. Dans le verbatim, il est sous-entendu que c'est une dimension consumériste de la culture qui est privilégiée. Les lieux intermédiaires rejettent cette utilisation de la culture et affirment qu'il faut développer d'autres types d'espaces culturels destinés cette fois aux parties occupant le territoire.

Cette divergence de point de vue sur le développement du territoire se retrouve dans la manière d'utiliser les espaces culturels. Au mois de juin 2015, lors d'une rencontre publique organisée par les lieux intermédiaires sur le thème des élections régionales de décembre 2015, une élue de la région Ile-de-France critique la manière dont la ville de Paris gère les lieux artistiques et culturels.

- *« Se pose la question des usages à l'intérieur d'une métropole dense. De plus en plus, des lieux comme ici, comme la Générale, deviennent des endroits sur lesquels il y a une compétition des usages. Il n'y a plus de place pour faire les choses, pour faire des espaces de gratuité ou de générosité. La ville est capable de sortir des conneries monumentales comme l'appel à projets Réinventer Paris où ils mettent à disposition un lieu qui est déjà occupé et qui bénéficie d'un dispositif de soutien dans le cadre des fabriques pluriannuelles et ils s'en contrefoutent. Ils disent : on a besoin d'un cinéma et ça : c'est libre. Ils ne voient pas que ça n'est pas libre. C'est complètement aberrant et ça met en compétition une pratique culturelle avec une autre » (Corinne, élue de la région EELV)*

Elle explique que la densité de la métropole ne permet pas à tous les projets culturels de cohabiter ce qui a pour conséquence que, pour un même bâtiment, plusieurs projets potentiels se retrouvent en compétition. La ville opère alors des choix que cette élue considère arbitraires. En décidant de l'usage de cet espace, la ville oriente le type de territoire qu'elle souhaite créer. Or ici, il est fait mention d'une mise en compétition des pratiques culturelles.

Cette expression appartient au registre du marché. Les acteurs critiquent en effet une tendance à la marchandisation du territoire francilien. Les collectivités cherchent à en augmenter sa valeur marchande ou en d'autres termes, sa valeur d'échange. Dans le cas de la Générale qui est cité dans le verbatim, la ville privilégie le projet qui lui semble donner le plus de valeur à son territoire. Un cinéma qui reçoit plusieurs centaines de spectateurs par jour lui paraît plus valorisant qu'un lieu de travail pour les artistes fermé au public. Les lieux intermédiaires dénoncent ici une préférence accordée aux structures de consommation culturelle.

Le projet *Réinventer Paris*, au-delà du seul cas de la Générale, pose la question de la gestion de la ville. En lançant un appel à projets sur vingt-trois lieux parisiens, la ville de Paris délègue la mise en valeur de ces lieux à des opérateurs privés qui y développeront des activités marchandes. Selon un article du monde.fr paru le 3 février 2016²¹, la ville devrait percevoir environ 600 millions d'euros de bénéfice de la vente de ces vingt-trois bâtiments. Pour les lieux intermédiaires, la ville de Paris cherche ici à valoriser financièrement son patrimoine et à économiser les frais d'entretien en déléguant cette tâche. Cela a pour conséquence la prévalence de la valeur d'échange de l'espace au détriment de sa valeur d'usage.

La logique des appels d'offres sur le bâti parisien se développe au-delà du projet *Réinventer Paris* et les projets des lieux intermédiaires sont de fait exclus de ce genre de processus. En effet, ces projets nécessitent d'être en mesure de financer un bâtiment au prix du marché, ce qui n'est pas envisageable au regard de leur situation précaire. En outre, les frais d'entretien nécessiteraient de développer une activité lucrative pour les financer. Or les lieux intermédiaires sont souvent réfractaires à cette démarche. Ils craignent que cette stratégie dénature leur projet. Ils craignent que l'aspect artistique passe au second plan et devienne un faire-valoir au profit de l'activité marchande annexe.

²¹ http://abonnes.lemonde.fr/culture/article/2016/02/03/la-mairie-de-paris-fait-coup-double_4858291_3246.html

b. L'autorisation d'occupation temporaire comme stratégie d'instrumentalisation

Les lieux intermédiaires ne sont pas tout à fait exclus de la logique de développement des territoires par les collectivités. La ville de Paris développe de plus en plus des accords d'occupations gratuites des bâtiments publics pour une durée déterminée. En effet, la ville possède beaucoup de bâtiments inoccupés en attente d'être réhabilités ou vendus. En attendant le début des travaux ou le moment de la vente, la Ville propose à des artistes d'occuper gratuitement les lieux. Cette solution permet de concilier la rareté de l'espace disponible et le manque de moyens des équipes artistiques. Il est possible d'envisager cette solution comme étant un moyen de se faire succéder la valeur d'usage et la valeur marchande d'un même bâtiment.

Cependant, les lieux intermédiaires ont une vision mitigée de cette solution. D'une part, l'occupation temporaire va à l'encontre de leur désir de développer un projet pérenne. D'autre part, ils ont l'impression que la mairie se sert d'eux pour valoriser le bâti inoccupé. La Générale a le sentiment que si la mairie de Paris a accepté de les reloger dans le XI^e arrondissement c'est parce qu'elle y trouvait un avantage de ce type.

- *« Elle : C'est un peu la politique de la mairie de Paris. Tous les collectifs qu'elle reloge, elle les loge dans des trucs un peu bringballant et le collectif est là pour maintenir le truc à flot et une fois qu'ils ont trouvé l'utilité qu'ils veulent... »*

Moi : On vous a mis là pour que le bâtiment ne tombe pas en ruine en attendant qu'elle lui trouve un projet ?

Elle : c'est tout à fait ça. Je pense qu'on n'aurait pas été dedans, ils auraient eu pas mal de maintenance à faire. Mais c'est un peu le cas de la Gare expérimentale de Reuilly. Ils ont été mis là en attendant que soient montés les projets d'HLM là-bas. »

(Sidonie, membre de la Générale)

Cette membre du collectif explique qu'elle pense que la mairie a relogé son équipe dans un bâtiment municipal, non pas par intérêt pour leur travail mais pour entretenir le bâtiment. En effet, un bâtiment occupé se dégrade moins rapidement qu'un bâtiment vide. A cela s'ajoutent les petits travaux de réparations potentiels qui seront probablement menés par l'équipe artistique occupante, ce qui évitera quelques frais à la mairie. En outre, installer des artistes de

manière officielle et temporaire empêche qu'un squat illégal ne se développe, dégrade le bâtiment et retarde une éventuelle vente ou des travaux dans le cas où les squatteurs refuseraient de partir.

Cette démarche ne fait pas que préserver l'espace de la dégradation, elle le valorise.

- « Ça rentre, dans une logique beaucoup plus souterraine et en même temps très calculée de développeurs immobiliers qui veulent valoriser le territoire restreint. C'est ce qui s'est passé au 6B, c'est ce qui se passe avec les locaux vides de la SNCF, avec la Générale. On installe là un collectif d'artistes, ça ne coûte pas cher, ils font leur activité. Ça valorise leur politique, ça valorise, entretient les bâtiments et en plus ça vient qualifier, requalifier, redorer l'image du quartier, de la rue, de la parcelle et donc c'est aussi un moyen pour les promoteurs... c'est terrible, je suis un peu cynique mais c'est un fait, de vendre plus cher leur bâtiment. Finalement, la ville de Paris ne fait rien d'autre en installant la Générale dans un bâtiment inutilisé et en le revendant quelques années plus tard à des industries créatives. » (Chloé, coordinatrice du réseau)

Selon ce verbatim, la pratique de l'occupation temporaire va plus loin que la seule conservation des bâtiments. Installer des artistes va donner une valeur d'échange supplémentaire à ce bâtiment et pas extension au territoire sur lequel il est localisé. De fait, les occupations temporaires se trouvent principalement dans des quartiers en cours de reconversion. Il faut donc inciter les gens à venir s'y installer. Il faut alors les convaincre que le quartier offre des activités riches et variées. Ici, la répondante met en parallèle la manière dont la mairie gère son parc immobilier avec celle d'un promoteur immobilier privé qui privilégie la valeur d'échange.

V. En liant le lieu à un territoire spécifique, la compagnie artistique perd son caractère nomade, ce qui peut la fragiliser

S'implanter sur un territoire est une stratégie qui permet dans certains cas d'obtenir la reconnaissance des collectivités territoriales et parfois des moyens financiers. Cependant, cette démarche peut s'avérer problématique pour le lieu intermédiaire si le territoire vient à remettre en cause son soutien.

Les lieux intermédiaires développent une partie de leur activité en rapport avec le territoire dans lequel ils sont implantés. Le lieu acquiert alors une connaissance du territoire et de ses habitants. Si le lieu venait à changer de territoire, cette partie de son travail serait remise en question. Main d'Œuvre, qui doit quitter Saint-Ouen, est à la recherche d'un nouveau lieu. Ses recherches se concentrent uniquement sur le département de la Seine-Saint-Denis car ils ont une connaissance spécifique de ce département et pas d'un autre. Cela limite les perspectives de recherche de Main d'Œuvre.

Le cas de la Maille illustre un problème intéressant. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, la compagnie Théâtre A a dû fermer la Maille son théâtre, suite au déconventionnement de la DRAC Ile-de-France. La compagnie est actuellement à la recherche d'un nouveau bâtiment pour poursuivre son activité de création bien qu'elle ait mis fin à son activité de gestion d'un lieu de diffusion. Cependant, la compagnie vient d'obtenir une résidence territoriale en milieu scolaire en partenariat avec un établissement scolaire des Lilas. Pendant une année entière, la compagnie travaille avec cet établissement pour développer un projet culturel et pédagogique avec les élèves. La compagnie reçoit une subvention de la DRAC Ile-de-France au titre de ce projet. En outre, la compagnie reçoit toujours un financement de la part du département de Seine-Saint-Denis. Si elle veut être en mesure de continuer à toucher ces aides, la compagnie Théâtre A ne peut pas quitter le département car ces subventions sont conditionnées à son lieu de résidence. Le fait de rester implantée en Seine-Saint-Denis réduit les opportunités possibles de relogement pour la compagnie.

Les compagnies se retrouvent confrontées à un dilemme. D'un côté, s'implanter sur un territoire permet de sécuriser des financements, mais de l'autre cela impose une certaine rigidité car en faisant cela elles perdent leur caractère nomade. Elles n'ont plus la possibilité d'être mobiles si des difficultés venaient à surgir sur le territoire où elles se trouvent.

*

En développant des stratégies spatiales aux échelles locales, les lieux intermédiaires s'exposent à certains risques. En effet, les territoires locaux sont instables : les personnes qui détiennent les pouvoirs ne sont là que temporairement. En outre, les pouvoirs attribués à chaque territoire local peuvent être amenés à évoluer. Les lieux intermédiaires ne sont donc jamais certains d'agir à la bonne échelle. Leur stratégie de choix d'échelle est encore plus fragilisée par les conflits de pouvoirs qui opposent les différents territoires locaux.

Les lieux intermédiaires sont en désaccord avec les pouvoirs publics sur la gestion des territoires. Selon eux, les collectivités privilégient la valeur d'échange de l'espace territorial au détriment de sa valeur d'usage. In fine, ils ont l'impression que les propositions de relogement temporaire que leur proposent ces collectivités ont pour but d'augmenter la valeur d'échange du territoire. Si cette perspective s'inscrit en contradiction avec l'idéal défendu par les lieux intermédiaires, l'occupation temporaire est également un frein à un pan de leur activité qui consiste à travailler au développement des territoires par l'art. Pour pallier cette incertitude, les lieux intermédiaires décident de changer d'échelle.

D. Rejoindre et produire des réseaux à l'échelle nationale pour renforcer les lieux

Les inconvénients du soutien régional viennent d'être mis en évidence. Conscient de ces faiblesses, le réseau Actes if souhaite poursuivre le dialogue mené auprès de la région à l'échelle nationale. Ses membres espèrent qu'une reconnaissance nationale leur confèrera un statut pérenne. En tant que réseau régional, Actes if ne peut agir qu'à cette échelle. Pour dépasser cette limite, il met en place plusieurs stratégies. D'une part, il s'associe avec un réseau culturel national et d'autre part il contribue à former un réseau de lieux intermédiaires national.

I. S'associer avec d'autres réseaux existants pour atteindre l'échelle nationale

Actes if est membre de l'UFISC : Union Fédérale d'Intervention des Structures Culturelles. Cette union a été créée en 1999 dans le but d'entrer en dialogue avec les pouvoirs publics dans le cadre de l'élaboration d'une loi sur la fiscalité des associations loi 1901. Cette Union souhaitait à l'époque que la loi prenne en compte les spécificités des associations de création

artistique et de diffusion du spectacle vivant. Suite à ce projet, l'union a poursuivi son activité en développant une réflexion sur les modes de gestion des associations artistiques et culturelles et sur leurs rapports avec les pouvoirs publics. L'UFISC réunit une quinzaine de réseaux et de syndicats du secteur artistique. Ces structures regroupent environ mille cinq cents organisations. L'UFISC peut être qualifié de réseau de réseaux (Voir Annexe 5 pour la composition des différents réseaux).

Etre membre de l'UFISC permet à Actes if de collaborer avec un plus grand nombre d'organisations et ainsi d'avoir un poids plus important auprès de l'Etat. En outre, l'UFISC possède déjà l'expérience pour intervenir auprès du gouvernement, ce que n'a pas Actes if. Entre autres projets, Actes if a travaillé en 2014 au sein de l'UFISC à l'élaboration d'un amendement sur la loi *Liberté de création, Architecture et Patrimoine* annoncée par le ministère de la Culture et portée par Fleur Pellerin. A propos du *volet liberté de création* qui concerne plus directement les protagonistes, on peut lire dans le dossier de presse du ministère publié en octobre 2015 que ce projet vise à : « *Affirmer le principe de liberté de création, définir une politique de soutien à la création et reconnaître les labels culturels.* »

Selon Actes if et l'UFISC, ce projet ne prenait pas en compte leurs spécificités :

- « *Une loi extrêmement centrée sur les labels, surtout en ce qui concerne les lieux. Avec la FRAAP et l'UFISC on a déposé des amendements, dont un portant sur l'accompagnement des initiatives associatives et notamment des lieux intermédiaires et pour l'instant, l'Assemblée nationale a validé cet amendement dans la loi. C'est historique. Même s'il reste le Sénat, le processus n'est pas terminé, mais grosse reconnaissance !* » (Chloé, coordinatrice du réseau)

Le terme « label » se réfère aux structures culturelles créées et financées par les pouvoirs publics. La FRAAP est la Fédération des Réseaux et Associations d'Artistes Plasticiens, elle est également membre de l'UFISC. Ces deux organismes ont donc déposé un amendement afin que les projets issus de la société civile soient pris en compte dans le projet de loi, ce qui n'était pas le cas dans la première version du texte. Le fait que ce type de projet soit mentionné dans une loi est inédit selon la coordinatrice du réseau Actes if. Si au début des années 2000, l'Etat avait entamé une réflexion sur le sujet, elle n'avait pas été poursuivie par la nouvelle majorité élue après les élections présidentielles de 2002. C'est donc un pas vers

une reconnaissance de droit commun qu'appellent les lieux intermédiaires. Si cette avancée est réelle, elle ne concerne pas spécifiquement les lieux intermédiaires. L'exemple de la FRAAP, qui concerne les arts plastiques et non pas le spectacle vivant, montre la diversité des acteurs concernés. Toujours selon la coordinatrice, cet élargissement permet d'inscrire les lieux intermédiaires dans une perspective globale des politiques culturelles publiques.

- « *On devrait organiser une autre rencontre avec différentes organisations franciliennes membre de l'UFISC et là aussi on a fait une contribution commune. Nous Actes if on est des lieux intermédiaires mais ce n'est pas uniquement centré sur notre dispositif, on voulait avoir une vision globale de la politique culturelle.* »
(Chloé, coordinatrice du réseau)

En changeant d'échelle et en se plaçant au niveau national, Actes if s'associe à d'autres organisations. La conséquence est que via cette stratégie une partie de leurs revendications (comme la reconnaissance des initiatives culturelles issues de la société civile par exemple) a été entendue. En outre, Actes if entend devenir un acteur prenant part à l'élaboration des politiques culturelles au sens large. Le sous-titre de leur livret sur le dispositif des fabriques de culture *Vers un nouveau mode d'élaboration des politiques (culturelles) publiques*, laisse en effet penser que les ambitions du réseau sont plus larges que la défense des lieux intermédiaires.

Cependant, la question se pose de savoir si cette montée en généralité ne risque pas de diluer à terme la question spécifique des lieux intermédiaires. En effet, cette stratégie permet de diffuser certaines revendications des lieux intermédiaires, telles que la reconnaissance des organisations de la société civile ou le renforcement du soutien à la création contemporaine. Mais la contrepartie est que le principe même de lieu intermédiaire, en tant que nouveau type d'acteur légitime au sein du secteur artistique n'est pas défendu. Le risque est que leurs idées passent mais pas leurs organisations. Pour éviter cela, les lieux intermédiaires créent leur propre réseau national.

II. Créer un réseau de lieux intermédiaires à l'échelle nationale

En plus du travail mené au sein de l'UFISC, Actes if impulse un rassemblement des lieux intermédiaires à l'échelle nationale.

a. Création de la CNLII

En janvier 2014, Actes if, en collaboration avec l'UFISC, le Synavi (Syndicat National des arts Vivants), la FRAAP (Fédération des Réseaux des Artistes Plasticiens), THEMMA (Association nationale des Théâtres de Marionnettes et des Arts associés), ARTfactories/Autre(s)pARTs (Plateforme de réflexion et de ressources sur la réforme des politiques culturelles), décide de réunir des lieux intermédiaires présents sur tout le territoire français. Ce forum se déroule sur deux jours à Mantes-La-Jolie et a pour but de mener une réflexion pour savoir si les lieux artistiques indépendants français ont suffisamment de caractéristiques et de problématiques communes. Si la réponse à cette question est positive, le deuxième objectif sera de réfléchir à quel type d'action organiser à l'échelle nationale et comment l'organiser. Ce forum aboutit au vote pour la formation d'une Coordination Nationale des Lieux Intermédiaires et Indépendants (CNLII).

Cette coordination est composée de réseaux, syndicats et fédérations de lieux intermédiaires et indépendants de toute la France. Certaines structures regroupent des lieux par discipline, d'autre part localisation géographique. Cette coordination n'a aucune structure juridique propre. Elle a deux objectifs. Premièrement, elle mène une réflexion sur la manière de structurer et de mettre en réseau les lieux intermédiaires et indépendants à l'échelle nationale. Deuxièmement, elle réfléchit aux moyens d'influer sur les politiques culturelles afin que leur démarche soit soutenue et reconnue au niveau national. Le but de cette coordination est également de se constituer en un interlocuteur unique pour dialoguer avec les pouvoirs publics. Les structures représentées sont nombreuses et hétérogènes et il leur a semblé nécessaire de mener ce travail de regroupement afin de se présenter de manière collective et simplifiée. L'objectif de regroupement est de rendre leur action plus audible.

Il est intéressant de voir que la stratégie des lieux intermédiaires qui reposait au niveau local sur une mise en réseau des lieux repose maintenant sur une mise en réseaux de réseaux à

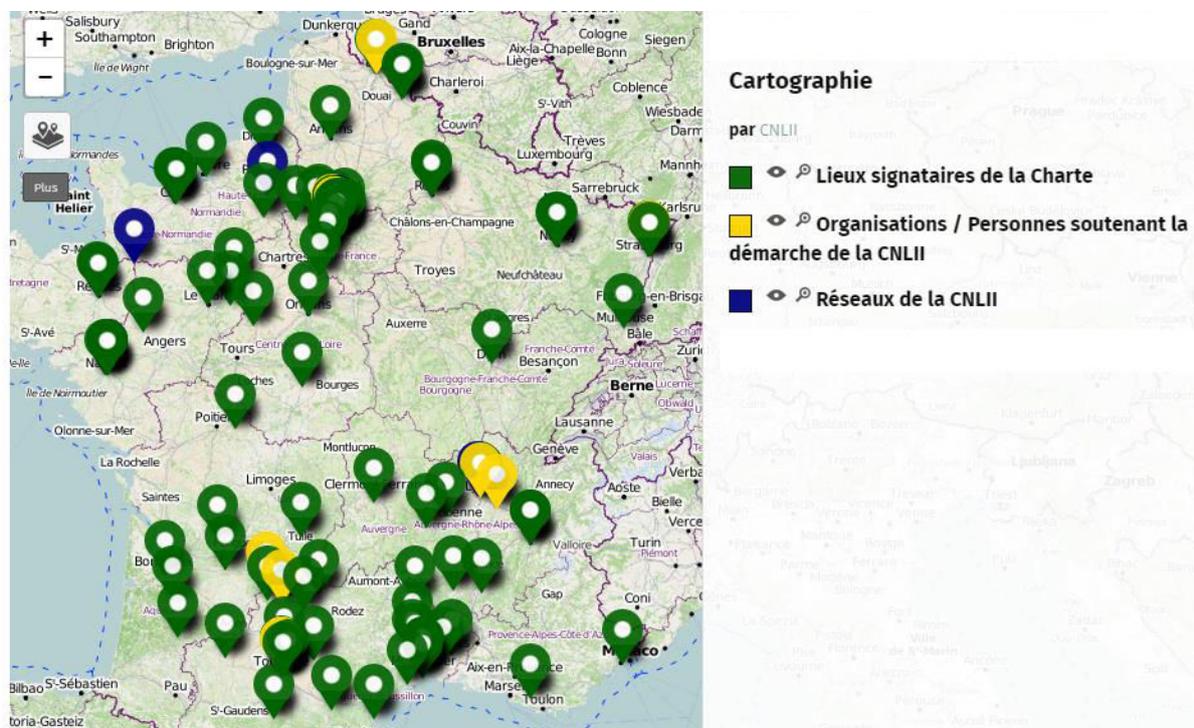
l'échelle nationale. Au fur et à mesure qu'ils se développent à une échelle plus large, ils se regroupent en structures plus complexes.

b. Rôle de la cartographie dans la matérialisation de la CNLII

Dès la première réunion en janvier 2014, les participants évoquent l'idée d'établir une cartographie des différents lieux intermédiaires en France. Elle est mise en ligne au moment du lancement du site internet de la CNLII. Elle est accessible en cliquant sur l'onglet « Qui sommes-nous ».

Sur la page de la cartographie on peut y lire la description suivante :

- « Cette cartographie a pour objectif de repérer et recenser les lieux artistiques et culturels qui se reconnaissent dans les valeurs défendues par la CNLII. Les lieux qui se reconnaissent dans ces valeurs seront marqués en vert sur la carte. Cliquez ici pour vous inscrire. » (Site internet CNLII)



<http://cnlii.org/qui-sommes-nous/cartographie/>

Figure 5 : cartographie des lieux membres et sympathisants de la CNLII

Cette cartographie semble être un élément important de détermination du mouvement national des lieux intermédiaires. Tout d'abord, elle rend visible le mouvement, elle donne à voir visuellement l'étendue de l'espace occupé par les lieux intermédiaires qui se matérialisent maintenant à travers cette représentation spatiale. D'un coup d'œil, il est possible de se rendre compte que les points se localisent bien sur l'ensemble du territoire national et que donc leur espace s'étend à cette échelle.

En outre, cette cartographie a une fonction encore plus déterminante puisqu'elle contribue à la production de l'espace des lieux intermédiaires. En effet, le premier acte qu'un lieu intermédiaire peut accomplir pour signifier son appartenance à ce réseau est de se répertorier sur la carte et d'apparaître en vert. Une fois cette action accomplie, le lieu se considère signataire de la charte, c'est-à-dire qu'il adhère à la charte et aux idées qui y sont exprimées. Cette action est tellement engageante qu'il est possible de se signaler sur la carte simplement pour exprimer sa sympathie pour le réseau. Le lieu apparaît alors en jaune. Il est visuellement distinct de lieux effectivement membres.

III. Changer d'échelle pour trouver de nouvelles ressources afin de donner un nouveau souffle aux lieux intermédiaires

La lutte politique pour faire accepter l'alternative est consommatrice de ressources et il n'est pas évident de maintenir sa dynamique. Au niveau du réseau Actes if une forme d'essoufflement s'est fait sentir.

- *« Il y a vraiment eu un accent au moment de cette histoire régionale autour des fabriques et puis c'est retombé et là ça reprend. C'est retombé parce qu'il y a eu une déception collective. Après c'est aussi les histoires quelque part des combats politiques. Tant qu'on peut combattre et mener une bataille commune, il y a une force collective qui se met en route. Une fois qu'il y a eu une déception, ça retombe et chacun retourne aussi à ses urgences quotidiennes parce qu'ils en ont vraiment. »*
(Chloé, coordinatrice du réseau)

La négociation du dispositif des fabriques de culture a duré pendant plus de deux ans. Bien que le résultat soit ressenti comme une victoire par les acteurs, certains points du dispositif les déçoivent. En effet, il n'est pas aussi ambitieux qu'espéré. Suite à cette déception, certains

membres du réseau se sont désinvestis. Ce désengagement est aussi la conséquence de la précarité des lieux intermédiaires. Dans le chapitre précédent, nous avons vu que ces lieux sont fragiles et les acteurs s'investissent énormément pour maintenir leur activité individuelle. Cela est tellement prenant qu'ils n'ont pas nécessairement beaucoup de temps à consacrer à la lutte politique collective. Cet essoufflement peut également expliquer pourquoi le réseau Actes if s'est tourné vers de nouveaux partenaires. Il espère ainsi que cela insuffle une nouvelle dynamique et relance le travail collectif de reconnaissance de ces organisations.

Les réseaux sont utiles au-delà du développement d'une parole collective unique. Les organisations membres du réseau ont du mal à dégager du temps et de l'énergie pour s'investir dans le collectif à cause de préoccupations individuelles. Or les réseaux bénéficient dans une certaine mesure de ressources propres en plus de l'implication des membres. Trois salariés permanents animent le réseau Actes if par exemple. Cette permanence apporte un supplément de ressources et aide probablement à la structuration du mouvement collectif.

Cependant, les ressources des réseaux sont elles aussi en train de diminuer. Lors du forum national des lieux intermédiaires et indépendants de janvier 2014, les discussions furent vives sur la nature des modalités de coordination à adopter. En effet, ajouter un nouveau niveau de structuration nécessite des ressources supplémentaires. Durant le débat, l'implication des permanents des réseaux dans la coordination a été évoquée. Cependant, les ressources des réseaux ne sont pas illimitées non plus :

- « *Nous ArtFactory, on est deux salariés, on a des projets par-dessus la tête, on a plus de subventions, on a déjà beaucoup à se battre, c'est beau d'avoir plein d'utopie, mais il faut avoir la mesure de ce que ça représente [...] On est fragile et on n'est pas en mesure de porter tout ça.* » (salariée permanente d'ArtFactory/AutrePart)

Ce verbatim montre que les salariés de ces réseaux ne peuvent pas tout absorber. Le premier obstacle est que ces personnes remplissent déjà les tâches initiales des réseaux qui sont la mise en partage de ressources ainsi que le soutien technique et administratif. La dimension politique vient s'ajouter à ce travail et le verbatim montre que les permanents des réseaux ont déjà du mal à remplir cette mission. Un autre point intéressant soulevé est l'origine des ressources des réseaux. Bien qu'une partie provienne des cotisations des adhérents, ces réseaux sont généralement eux-mêmes subventionnés. En effet, une politique d'aide aux

réseaux associatifs a été développée par l'Etat. Cependant, dans un contexte général de baisse des aides publiques, les subventions des réseaux sont revues à la baisse..

La lutte politique des lieux intermédiaires est donc fragile. Les organisations à titre personnel ont des difficultés à s'impliquer dans le collectif par manque de temps et de ressources. Cela explique en partie le rôle prépondérant des réseaux dans cette lutte et la recherche de nouveaux partenaires. Cependant, les réseaux ont également des ressources limitées, ressources qui dépendent fortement des pouvoirs publics.

IV. Nouveau changement d'échelle : retour au niveau local pour développer de nouveaux réseaux

Pour faire face à la dilution des enjeux consécutive à la montée du mouvement à l'échelle nationale, le mouvement poursuit sa restructuration en créant de nouveaux réseaux régionaux qui viennent s'ajouter au réseau francilien. Cette stratégie permet d'une part de redonner de la cohérence au mouvement qui pouvait avoir tendance à se disperser et permet d'autre part de poursuivre la lutte à plusieurs échelles simultanément : au niveau national et régional.

a. Multiplier les réseaux régionaux pour renforcer le réseau national

Bien que la CNLII soit un moyen de délivrer une parole commune au niveau national, elle souhaite également favoriser l'émergence de nouveaux réseaux au niveau régional. La stratégie des lieux intermédiaires semble être de poursuivre leur lutte en vue d'être reconnus à un double niveau.

- « *On était dans l'idée d'organiser des rencontres régulières avec l'objectif de favoriser la mise en réseau à l'échelle plus locale. En se disant qu'il fallait que ça parte du terrain. Il ne s'agit pas uniquement de pointer du doigt auprès du ministère qu'il y a un manque dans les politiques du ministère et l'absence de soutien sur ces lieux-là. Mais que ça doit aussi venir des collectivités locales et de la reconnaissance elle devait être croisée. Ça passe aussi par l'organisation de ces structures. Depuis le Copil, il y a une grosse dynamique en route sur l'échelle de la région Rhône-Alpes+ Auvergne où différents réseaux, fédération des arts de la rue, le Synavi et Art vif qui est un réseau de compagnies, se sont mis autour de la table, on est sur des volontés militantes [...]. La coordination comme espace de travail essaie de suivre, accompagner ces dynamiques.* » (Chloé, coordinatrice du réseau)

La région francilienne n'est pas la seule à connaître un mouvement de structuration des lieux intermédiaires. La région toulousaine a notamment connu un mouvement similaire dans les années 2000. Les organisations de la région Normandie et de la région Rhône-Alpes sont quant à eux en train de mener une réflexion sur la manière de constituer une parole commune. La CNLII voudrait servir de passerelle entre les acteurs qui sont déjà avancés dans leur processus de structuration et ceux qui le sont moins. Le but est que l'Ile-de-France et Toulouse partagent leurs expériences afin de donner des pistes aux autres régions sur la manière de procéder.

Ce retour à l'échelle régionale a un objectif double. Premièrement, les projets des lieux intermédiaires sont fortement reliés aux actions qu'elles entreprennent localement, ils n'ont pas intérêt à abandonner cet argument en se concentrant uniquement au niveau du ministère. En outre, il a été vu que les structures culturelles publiques n'arrivent généralement à constituer un budget complet qu'en cumulant plusieurs subventions auprès de différentes collectivités. Il faut donc poursuivre le dialogue auprès de plusieurs collectivités simultanément. Deuxièmement, l'objectif de cette structuration régionale est d'alimenter la dynamique nationale. Lors du forum national de janvier 2014, un des intervenants rappelle l'importance de la démarche de structuration.

- « *Il est important que les porteurs de projet prennent conscience qu'il faut s'inscrire dans les réseaux pour rendre incontournables les propos des lieux intermédiaires.* » (Joël, membre de la FRAAP)

La coordination nationale est essentiellement composée d'acteurs eux-mêmes composés d'acteurs. La parole collective semble être le maître mot: L'idée de départ a été de se structurer en réseau afin de mettre en commun des ressources et avoir une parole commune plus forte. Il est plus facile de transmettre des paroles au niveau national si elles ont été coordonnées au préalable. Une structuration intermédiaire facilite et renforce ainsi l'action nationale. Cette démarche semble plus facile à mettre en place que de coordonner directement des lieux singuliers entre eux au niveau national.

b. Multiplier les réseaux régionaux afin de relier plus durablement les lieux intermédiaires d'un même territoire local

En repositionnant le mouvement de défense de l'alternative à l'échelle nationale, les acteurs renforcent le mouvement en incluant de nouveaux acteurs et de nouvelles ressources. Cependant, cet élargissement impacte l'homogénéité du mouvement. Le mouvement de départ, structuré à l'échelle de la région Ile-de-France, forge une partie de son identité par la localisation des lieux intermédiaires : des lieux situés dans les marges de l'espace urbain. Or le mouvement à l'échelle nationale n'est pas seulement constitué de lieux localisés à cet endroit. Cet élément identitaire spatial est dilué par le repositionnement du mouvement à une nouvelle échelle. Le retour à une échelle locale permet de redonner de l'homogénéité au mouvement en constituant des sous-groupes. Par exemple, la région Rhône-Alpes et la région Auvergne sont en train de développer leur propre réseau régional de lieux intermédiaires de manière autonome. Les lieux issus de cette région pensent notamment que la définition proposée par le réseau Actes if correspond surtout à des lieux qui évoluent dans un territoire urbain. Or, les régions Rhône-Alpes et Auvergne ont également des territoires ruraux dans lesquels certains lieux sont installés.

Ce constat laisse entrevoir les limites qu'une coordination par l'espace a pu engendrer. Si cela a pu apparaître comme étant une ressource pour produire des organisations alternatives à l'échelle locale, cela semble plus nuancé à l'échelle nationale. Il semblerait qu'à cette échelle, les acteurs aient préféré déployer d'autres types de stratégies pour produire ces organisations.

*

Après avoir éprouvé les limites de la reconnaissance régionale, le réseau Actes if a souhaité poursuivre sa campagne au niveau national. Pour y arriver, il s'est associé avec d'autres réseaux artistiques culturels, régionaux et nationaux. Il est intéressant de noter qu'en parallèle de cette logique ascendante, une logique descendante se poursuit. La CNLII se veut aussi le point de départ pour structurer des réseaux de lieux intermédiaires dans d'autres régions. Si cet agrégat d'organisations permet d'offrir un visage unique à leurs interlocuteurs, elle est aussi un palliatif à l'épuisement de leurs ressources.

Synthèse du chapitre 7

Les lieux intermédiaires mettent en place des actions culturelles pour développer le territoire qu'ils occupent. Elle leur permet de se connecter durablement à un territoire spécifique et donc d'en devenir membre. En outre, cela permet d'entamer un dialogue avec les collectivités sur cette mission de développement territorial.

Le conflit entre les lieux intermédiaires et les pouvoirs publics ne s'exprime pas qu'au niveau du lieu, il s'exprime également au niveau du territoire. Les lieux intermédiaires pensent que les collectivités privilégient la valeur d'échange au détriment de la valeur d'usage des territoires. En outre, ils ont l'impression que les collectivités se servent de leur travail pour participer à cette activité de valorisation.

Cependant, cette stratégie a des inconvénients, en se liant à un territoire spécifique, les lieux intermédiaires auront plus de difficulté à transporter leur projet ailleurs en cas de besoin. Les territoires locaux ont tendance à être instables à cause notamment de l'alternance politique et les soutiens obtenus peuvent disparaître rapidement.

Pour lutter contre ces problèmes de mobilité, les lieux intermédiaires entreprennent de structurer leur espace collectivement en réseaux. Dans un premier temps au niveau régional puis au niveau national. Cette structuration permet de se constituer en tant qu'interlocuteur homogène et concret. La variation d'échelle permet de collaborer avec de nouveaux acteurs et de mettre en communs de nouvelles ressources.

E. Epilogue : prise de distance vis-à-vis des stratégies spatiales

Malgré de nombreux avantages, les stratégies spatiales sont parfois insuffisantes pour mener à bien l'objectif de production et de pérennisation des organisations alternatives. Pour ces raisons, les stratégies de production des lieux intermédiaires évoluent pour se distancier des dimensions spatiales de leurs organisations.

- « *Enormément de lieux sont dans ce qu'on pourrait appeler des friches, ils ne se définissent pas comme tels, ils ont le sentiment que le mot friche les limite un peu aux murs. On n'est pas juste des murs dans une ancienne usine. Ok, on est souvent dans des friches parce que c'est ça le foncier disponible mais c'est pas ça qui est recherché au départ. Peu importe les murs. Ce qui importe c'est ce qu'on produit.* » (Chloé, coordinatrice du réseau)

La déclaration ci-dessus montre que les lieux intermédiaires ne cherchent plus à se définir à partir de leur lieu de travail, contrairement à ce que nous avons montré dans le chapitre 5, mais à partir de leurs actions. Alors que dans un premier temps les bâtiments industriels étaient des marqueurs identitaires forts, ces organisations semblent vouloir s'en distancier. Cela est sans doute dû au fait que, comme nous l'avons vu dans le chapitre 6, ce symbole a été récupéré par d'autres organisations qui ne sont pas des lieux intermédiaires. Cela montre que ce marqueur n'était pas un élément suffisamment saillant pour les définir, les regrouper entre eux et les différencier des autres organisations. Le verbatim ci-dessous semble même rejeter ce point, comme si le choix des bâtiments industriels était dorénavant anecdotique dans leur développement. Si l'on regarde des documents plus récents, notamment la charte de la Coordination nationale des lieux intermédiaires et indépendants qui date de janvier 2015, les références aux bâtiments en sont quasiment absentes. Seules restent les références qui concernent le travail de développement du territoire et la mise en réseaux. Le recours au lieu et à ses différentes caractéristiques est minoré.

Les stratégies des lieux intermédiaires alors se déplacent sur le terrain discursif pour se concentrer sur des débats autour de la question de la définition et de la dénomination des lieux intermédiaires. Cette stratégie engendre, à l'instar de la stratégie spatiale, des luttes de

pouvoir avec les pouvoirs publics pour savoir qui aura le contrôle de cette définition. Ce fait est particulièrement visible lors des négociations pour le dispositif des fabriques de culture avec la région Ile-de-France entre 2010 et 2012. L'enjeu de concertation autour du dispositif des fabriques de culture est d'arriver à convaincre la région de ne pas proposer un dispositif de subvention classique, mais un système d'adapté aux attentes des lieux intermédiaires. Ces derniers ont négocié pour obtenir un dispositif qui permet aux lieux de rester autonomes dans leurs activités et également dans la définition qu'ils ont d'eux-mêmes alors que dans un dispositif classique ces éléments sont sous le contrôle des pouvoirs publics.

En effet, nous allons voir comment cette concertation en vue de la création d'un dispositif de subvention devient une lutte autour de la définition de la catégorie « lieu intermédiaire ». Les pouvoirs publics cherchent à contrôler l'appellation de cette catégorie d'organisations, son contenu et son attribution. En effet, la question n'est pas uniquement de connaître le contenu de la définition, mais de savoir qui en a le contrôle.

Le dispositif des fabriques de culture voté en septembre 2012 est une avancée significative dans la reconnaissance et la prise en compte des besoins spécifiques des lieux intermédiaires. Mais alors, pourquoi les désigner sous le terme « fabrique » et non pas « lieu intermédiaire » puisque c'est ainsi qu'ils se nomment. L'histoire du développement de ce dispositif est significative de la lutte de pouvoir qui s'établit entre les acteurs de terrain et les pouvoirs publics pour le contrôle de la définition et de la dénomination de cette catégorie d'organisation. Le projet initial proposé par la région ne concerne pas les lieux intermédiaires. Initialement, la région a pour ambition de faire construire une fabrique, soit une nouvelle organisation artistique, par département francilien gérée selon les modalités habituelles des lieux subventionnés. Ces organisations auraient eu pour mission principale d'accueillir des artistes en résidence et de soutenir la création artistique.

Lorsque le réseau Actes if prend connaissance de ce projet, ses membres pensent qu'il peut dans une certaine mesure correspondre aux lieux intermédiaires. Ils décident alors que le terme fabrique peut leur être attribué. Mais auparavant, il faut convaincre la région que ce terme peut être appliqué aux lieux intermédiaires existants et non pas à de nouvelles organisations comme elle le prévoit.

La stratégie du réseau est de renoncer à leur appellation propre et de se servir de celle proposée par les pouvoirs publics. En contrepartie, ils espèrent pouvoir en influencer la définition. Dans cette perspective, le réseau Actes if rédige une contribution écrite dont le but est de servir de base de réflexion à la concertation entre les acteurs de terrains et les élus de la région. Dans le préambule de cette contribution on peut lire :

- *« Nous avons choisi de retenir l'appellation « fabrique » proposée, d'en user comme si nous l'avions nous-mêmes choisie et de lui attribuer une signification conforme à nos attentes et nos aspirations. Il va sans dire que d'autres pourront lui donner un sens différent. » (p3)*

Ce passage exprime clairement que le terme « fabrique » n'est pas celui des lieux intermédiaires mais qu'ils ont décidé de l'utiliser comme si c'était le leur. Ainsi, ils abandonnent, du moins dans le cadre de ce dispositif, toute velléité d'imposer un nom particulier. En contrepartie de ce compromis, ils espèrent pouvoir peser sur la définition du terme fabrique. La dernière phrase montre que ses auteurs ont conscience du caractère subjectif d'un mot. Cela sous-entend que le terme importe peu, mais ce qui compte ce sont les idées qui lui sont associées. En décidant d'utiliser cette stratégie qui consiste à utiliser le vocabulaire de la partie qu'il essaie de convaincre, le réseau espère ainsi enfin entrer en contact avec les pouvoirs publics et susciter leur intérêt. En utilisant le vocabulaire de l'autre partie, ils cherchent à contourner l'obstacle qui consiste à être identifié. Le mot lieu intermédiaire n'évoque rien pour la région, tandis qu'elle est sensible au mot fabrique puisque c'est ce terme qu'elle utilise.

En renonçant au choix de leur dénomination, les lieux intermédiaires espèrent en contrepartie pouvoir influencer les pouvoirs publics sur le contenu du dispositif et notamment les influencer sur le vocabulaire à utiliser.

- *« Ce travail de fond, d'idées, de formulation, d'affirmation d'un lexique a été souvent repris dans les échanges, discours et énoncés y compris officiels de nos interlocuteurs du conseil régional. » (p27)*

Le fait que la région utilise dans ses propres discours le vocabulaire émanant des lieux intermédiaires est une forme de victoire. Pour le réseau, ce fait marque la reconnaissance des

lieux intermédiaires. Même s'ils ont dû renoncer à leur appellation première, ils auront réussi à imposer le reste du lexique associé à cette appellation.

*

Pour conclure sur cet épilogue, nous constatons que le dispositif des fabriques de culture a permis au lieu intermédiaire d'obtenir une reconnaissance et un soutien financier de la région. Dans le chapitre 7, nous avons vu que c'est en partie grâce au recours à des stratégies spatiales, dont la mise en réseau des lieux, que ce dispositif est né. Mais ces stratégies ont en réalité été couplées à des stratégies discursives qui sont venues relayer les stratégies spatiales.

**PARTIE 4 : DISCUSSION DES RESULTATS ET
CONCLUSION GENERALE**

Chapitre 8 : Discussion des résultats

Pour résumer, l'objectif de cette recherche était de comprendre l'usage de l'espace dans la construction d'une organisation alternative et d'analyser comment l'espace dominant réagit aux stratégies déployées. Pour cela, nous nous sommes employée à décrypter la dimension politique de l'espace à l'aide des théories critiques en management. Ces théories portent sur l'espace en tant que matérialisation des relations de pouvoir (Taylor & Spicer, 2007). Nous avons complété cette littérature par la géographie sociale (Lefebvre, 1974/2000) qui permet de replacer l'organisation dans un espace plus large. Nous nous sommes intéressée à l'espace à plusieurs échelles – microscopique et mésoscopique, voire macroscopique – ainsi qu'à leur articulation. Cela nous a amenée à considérer l'espace dans sa dimension aussi bien architecturale que géographique.

Pour répondre à cette problématique, nous avons suivi des organisations – les lieux intermédiaires – qui cherchent à intégrer un secteur, mais y occupent une position marginale. Contestant les choix des organisations dominantes – les théâtres subventionnés –, des acteurs proposent une forme d'organisation alternative. Cette forme alternative est, avant tout, pensée en tant qu'espace. Ce dernier est constitutif de l'organisation et de la stratégie suivie pour faire émerger une forme alternative d'organisation. Dans le cas étudié, l'espace n'est pas simplement la matérialisation de relations de pouvoir : il est l'enjeu des luttes de pouvoir.

Les organisations alternatives commencent par construire un premier type d'espace : un lieu. Mais celui-ci s'avère difficile à contrôler par les organisations alternatives qui doivent faire face aux réactions hostiles de l'espace dominant. Le lieu s'avère difficile à pérenniser pour les organisations alternatives qui cherchent alors à le consolider en l'associant à d'autres types d'espace. Elles lient leur lieu à des territoires situés à plusieurs échelles ; pour parvenir à toucher les structures de gouvernance de ces territoires, elles mobilisent différents réseaux qui leur permettent de naviguer entre les échelles. Cette stratégie permet d'obtenir différentes ressources, notamment financières, et ainsi de pérenniser l'organisation alternative.

Ces résultats renseignent sur plusieurs aspects théoriques que nous allons maintenant discuter. Premièrement, cette étude éclaire les processus de production d'un type d'espace alternatif : le lieu. La production d'une hétérotopie (Foucault, 2009) est combinée à une stratégie de « boundary work » (Gieryn, 1999). Deuxièmement, nous montrons que certaines caractéristiques du lieu, la circonscription et l'immobilisme le rendent vulnérable face à l'espace dominant (Lussault, 2007). Troisièmement, nous discutons la possibilité de développer de nouvelles formes d'espace alternatif plus mobiles qui permettent de dépasser les limites du lieu et de pérenniser l'organisation alternative.

A. Produire un lieu alternatif

La littérature s'est intéressée au rôle de l'espace dans la production d'arrangements alternatifs (Lefebvre, 2000 ; Kellogg, 2009 ; Hammond, 2013). La stratégie la plus fréquente est locale : c'est la production d'un lieu. Plus précisément, il s'agit de produire ce que Foucault (2000) appelle une hétérotopie, un contre-espace qui s'oppose à l'espace dominant. Ce contre-espace permet à la fois d'expérimenter une alternative (I) et de se différencier de l'espace dominant (II). Cette partie décrit les stratégies déployées pour produire un tel espace.

I. Produire une hétérotopie pour expérimenter une organisation alternative

Beyes et Michels (2011) avancent la nécessité de créer un espace propice à l'invention, afin de développer la créativité des individus qui y évoluent. Créer un nouvel espace permet donc d'expérimenter des pratiques, valeurs, normes et critères de distinctions qui n'ont pas cours dans l'espace dominant. De la même manière, les organisations alternatives créent un nouvel espace pour expérimenter le modèle qu'elles proposent. Pour passer du niveau individuel au niveau organisationnel, nous avons convoqué la géographie sociale (Lefebvre, 1974/2000 ; Lussault 2007). Nous distinguons trois dimensions de l'espace : l'espace matériel, pratique et symbolique. Ces dimensions permettent de mettre en lumière les différentes stratégies de construction d'un lieu propice à l'expérimentation.

Commençons par la dimension matérielle du lieu. Le bâti a pour avantage de concentrer l'organisation et de la rendre littéralement visible. Jones et Massa (2013) soulignent par exemple le rôle des bâtiments dans la diffusion de nouvelles pratiques : un bâtiment permet d'incarner des idées. Il ne se contente pas de matérialiser une idée en la rendant visible, mais produit un exemple qui sera répliqué et diffusé. Lussault (2007) considère aussi l'espace comme un matériau immédiatement signifiant : il donne une existence physique immédiate à l'organisation alternative qui devient, de fait, visible. D'autres auteurs au contraire considèrent que cette propriété spatiale ne se réalise pas d'elle-même. Si elle revêt autant d'importance dans la production de l'organisation alternative, c'est parce que les acteurs l'interprètent ainsi (Elsbach, 2004, 2010).

Les lieux intermédiaires utilisent le bâti pour diffuser leurs idées. Ils n'ont cependant pas dessiné les plans de leurs bâtiments, ils ont investi des espaces préexistants qui avaient leurs propres fonctions. Ces traces du passé, ou viscosités (Lautier, 1999) pourraient être des freins au développement du nouvel espace, comme cela est parfois évoqué dans cette recherche. Mais généralement, elles sont valorisées par les acteurs qui se les approprient et les utilisent pour légitimer leur projet (voir aussi De Vaujany & Vaast, 2014). Le choix de bâtiments industriels et modestes n'est sans doute pas anodin, bien qu'en partie conduit par la nécessité. Il permet de se désolidariser immédiatement des organisations dominantes qui avaient investi fortement dans leur architecture. Le rôle de l'architecture est ici de se distinguer des acteurs dominants.

Nous poursuivons par la deuxième dimension de l'espace : la dimension pratique. La littérature a identifié différents types de pratiques spatiales alternatives, dont la production d'espaces libres (Polletta, 1999 ; Rao & Dutta, 2012 ; Polletta & Kretschmer, 1999), d'espaces alternatifs (Dale & Burrell, 2008) ou d'hétérotopies (Foucault, 2009 ; Beyes & Michels, 2011 ; Hjorth, 2005). Pour Dale et Burrell (2008), ces formes alternatives ne fonctionnent que si elles sont isolées de l'espace dominant. Elles consistent à construire un monde aseptisé et protégé des vicissitudes du monde extérieur. Cette forme est hyper normalisée et contrôlée, à l'image du parc d'attractions Disneyland. Tout ce qui ne cadre pas avec l'image voulue est dissimulé aux yeux des utilisateurs. A Disneyland, les bureaux et les locaux de stockage sont placés en sous-sol afin de ne pas créer d'interférence avec la magie du parc. Le parcours des clients est soigneusement fléché pour faire en sorte qu'ils ne sortent pas de l'espace contrôlé. A l'inverse, certains espaces alternatifs ont pour objectif de dés-aseptiser le monde. Ils sont alors hypo normalisés. Les carnivals ou les maisons closes en sont des exemples. Utiliser des costumes ou garantir l'anonymat permet aux utilisateurs de se libérer des normes de l'espace dominant.

Nous abordons maintenant la troisième dimension de l'espace : la dimension symbolique. La littérature en théorie des organisations s'est beaucoup intéressée à cette dimension. En effet, pour les organisations, le recours à l'architecture est souvent un élément de prestige qui leur permet de montrer symboliquement leur puissance (Wasserman & Frenkel, 2011). C'est un marqueur identitaire (Elsbach, 2004 ; De Vaujany & Vaast, 2014 ; Elsbach, 2010). Comme le rappelle De Botton (2007), l'architecture est un instrument de propagande qui sert à montrer une version idéale de l'organisation. Or, le recours à l'architecture en tant

qu'instrument de prestige qui permet de renforcer l'organisation ne fait pas l'unanimité. Jones et Massa (2013), par exemple, nuancent ce pouvoir en comparant les stratégies de développement de deux églises : l'une misant sur le prestige architectural, l'autre sur la distinction et le sentiment d'appartenance que l'architecture pouvait procurer. Les auteurs montrent que c'est l'église qui a adopté la seconde stratégie qui s'est pérennisée. Cette idée est cohérente avec la dénonciation par Lefebvre (1974/2000) du formalisme esthétique. Il remet en cause l'importance donnée à l'aspect visuel de l'espace qu'il voit comme la domination de l'espace vécu par l'espace conçu.

En s'installant dans des bâtiments industriels, les acteurs des lieux intermédiaires dénoncent le formalisme esthétique dont a pu être tributaire le théâtre subventionné. Selon eux, le formalisme esthétique a pris le pas sur la pratique théâtrale elle-même. Ainsi, en abandonnant cette dimension esthétique de l'architecture, les lieux intermédiaires entendent remettre au centre l'espace vécu et donc faire passer l'espace conçu au second plan. Il est intéressant de constater que les lieux intermédiaires émettent des critiques similaires à celles de Lefebvre, qui regrette que les architectes aient tendance à réutiliser des formes architecturales anciennes pour leur beauté formelle, sans se préoccuper de la capacité de ces formes à accueillir des pratiques contemporaines. Ils rendent ainsi directement l'espace responsable de l'échec du théâtre subventionné.

Ces stratégies spatiales alternatives – matérielles, pratiques et symboliques – reviennent à créer des hétérotopies. Foucault (2009) définit une hétérotopie comme étant un contre-espace (1) qui n'est pas figé dans le temps (2), où plusieurs types d'espace se juxtaposent (3), qui a un rapport particulier au temps (4) et enfin qui dispose d'un système d'ouverture et de fermeture vers le monde extérieur (5). Les lieux intermédiaires se présentent effectivement comme étant des hétérotopies, car on y retrouve certaines des caractéristiques détaillées par Foucault. Les lieux intermédiaires sont des contre-espaces (1) car ils rejettent l'espace dominant constitué par le théâtre subventionné. Pour exprimer cette opposition, les lieux intermédiaires développent des pratiques, valeurs, normes et critères de distinction différents de l'espace dominant. Ces lieux ne sont pas figés dans le temps, ils modifient leur forme matérielle et la nature de leurs activités au fil du temps (2). Les lieux intermédiaires entretiennent un rapport particulier au temps (4) par rapport au secteur du théâtre subventionné. Par exemple, ils ne fonctionnent pas toujours en termes de saison et accueillent des artistes en résidence sur des temps plus longs. Enfin, ils possèdent un système d'ouverture

(5) vers l'extérieur puisqu'ils reçoivent des artistes, des spectateurs ainsi que des professionnels du secteur en leur sein. Cette qualité d'hétérotopie leur permet de s'extraire des normes du secteur et d'expérimenter une nouvelle manière de faire du théâtre. Cette hétérotopie prend ici la forme particulière d'un lieu, c'est-à-dire un espace qui se développe dans un périmètre clairement borné et indivisible auquel a été attribuée une fonction déterminée (Lussault, 2007) : un bâtiment industriel.

Les lieux intermédiaires entendent expérimenter une nouvelle manière de faire du théâtre. Ils produisent pour cela un contre-espace hétérotopique. La littérature tend à décrire les contre-espaces comme étant temporaires. Les exemples de *free space* évoqués dans la littérature sont des espaces temporaires, que ce soient les fêtes sacrées en Inde (Rao & Dutta, 2012), les réunions à l'hôpital (Kellogg, 2009), les réunions de défenseurs des droits civiques (Polletta, 1999) ou les mouvements *Occupy* (Hammond, 2013 ; Haug, 2013). Ces auteurs avancent que la production de contre-espaces temporaires est suffisante pour influencer l'espace dominant. En effet, comme l'explique Andres (2013), des espaces temporaires peuvent servir de tremplin pour la mise en place de stratégie à long terme.

Ce n'est pas la stratégie suivie par les lieux intermédiaires. Ceux-ci défendent l'idée que, pour développer et diffuser une alternative, il leur est nécessaire de posséder un espace pérenne. Leur objectif est de développer un nouveau type d'organisation, à l'intérieur de l'espace dominant, qu'ils considèrent comme manquant. Ils souhaitent donc créer des organisations qui vont durer dans le temps et reconfigurer durablement le secteur. Si un mouvement social disparaît une fois son objectif atteint, la disparition des organisations alternatives (une fois leurs pratiques intégrées par les organisations dominantes) n'est pas souhaitée. C'est la présence pérenne des organisations alternatives au sein de l'espace dominant qui est poursuivie. L'objectif n'est pas de produire un espace nomade mais au contraire d'offrir un espace sédentaire à des organisations nomades (les compagnies d'artistes), il n'est pas de produire un espace temporaire mais au contraire pérenne. Il s'agit donc d'une certaine vision de l'organisation alternative qui serait à la fois stable et durablement autre, cherchant à modifier mais ni à remplacer ni à se généraliser.

Nous avons vu comment les lieux intermédiaires cherchent à produire un espace alternatif. Ils proposent une hétérotopie qui prend la forme d'un lieu. Nous avons donc détaillé les dimensions matérielles, pratiques et symboliques de la construction du lieu. Nous allons

maintenant voir comment les lieux intermédiaires différencient l'espace alternatif de l'espace dominant.

II. Différencier le lieu de l'espace dominant en créant des frontières

Dans la partie précédente, nous avons observé comment les lieux intermédiaires utilisent l'architecture comme outil de différenciation vis-à-vis de l'espace dominant. Or le processus de distinction utilisé ne se limite pas à cette seule dimension architecturale. Nous revenons maintenant sur l'intégralité du processus – matériel, pratique et symbolique – de distinction. Ce processus de distinction fait écho au concept de *boundary work* ou travail des frontières (Gieryn, 1983). Foucault (2009) insiste d'ailleurs sur l'importance des systèmes de fermeture (ici la création d'une frontière) qui isolent les hétérotopies de l'espace dominant et leur permettent de s'établir en tant qu'alternative.

La notion de frontière est complexe, en raison de sa nature et de ses fonctions. En sociologie, une frontière est avant tout un principe de distinction qui produit des catégories d'objets, d'individus et d'activités (Lamont & Molnár, 2002). La frontière est par nature floue et ambiguë. La frontière est le fruit d'une interaction sociale, elle est « *un instrument avec lequel les individus et les groupes débattent et arrivent à trouver une définition commune de la réalité* » (Lamont & Molnár, 2002 : p168). C'est à partir de cette définition de la réalité que les acteurs vont accéder aux ressources et les conserver. La frontière est donc perçue comme un outil stratégique dont vont se servir les acteurs. Ces derniers peuvent ainsi faire un travail sur les frontières, afin de les modifier. Zietsma et Lawrence (2010) identifient trois formes de *boundary work* dans la littérature : fermeture, connexion et rupture des frontières. Un ensemble de moyens est utilisé par les acteurs pour mettre en œuvre le *boundary work*. La dimension discursive du *boundary work* est indéniable et se retrouve dans un certain nombre de recherches (Gieryn, 1983 ; Mizrachi & Shuval, 2005). Le rôle des pratiques est également mis en évidence par plusieurs auteurs (Lewis, 2008; Zietsma & Lawrence, 2010). L'utilisation d'objet ou d'organisation frontière est également analysée comme un moyen permettant d'entamer un processus de *boundary work* (O'Mahony & Bechky, 2008). L'objet ou l'organisation est alors un médium permettant de relier différents acteurs.

Cette recherche permet de s'intéresser plus particulièrement à la dimension spatiale du *boundary work*. Cet enjeu est d'ailleurs évoqué dans l'article de Burri (2008) dans un contexte intra-organisationnel. En effet, la spécialisation des appareils d'imageries médicales a conduit une partie du corps médical à penser qu'il serait plus efficace que chaque service possède son propre équipement, conduisant à une réduction drastique des prérogatives du service de radiologie. Ce dernier s'est alors battu pour conserver ces appareils sous son contrôle, dans un même endroit localisé au sein de l'hôpital. Cet exemple montre également que la dimension spatiale du *boundary work* est clairement un élément important, que cette recherche permet d'instruire. Les acteurs des lieux intermédiaires s'emparent des différences qui existent entre leurs lieux et ceux du théâtre subventionné pour ériger une frontière. On voit comment d'une part, la production d'un lieu, ici un théâtre, va produire une séparation entre les lieux intermédiaires et les théâtres subventionnés, une séparation fondée sur des différences matérielles, pratiques et symboliques.

Concernant la dimension matérielle, certains lieux intermédiaires cherchent à expérimenter avec l'espace bâti. Ils proposent par exemple un espace de diffusion où la séparation entre scène et gradins est floue alors que traditionnellement ces deux éléments sont clairement distincts. Il arrive même qu'ils ne proposent aucun espace de diffusion lorsque les lieux sont dédiés à la création. Les lieux intermédiaires mettent aussi en avant des pratiques distinctives. Ils mettent par exemple à disposition leurs lieux pour les artistes, ou en font des lieux de vie où venir déjeuner ou boire un verre. Ils souhaitent ainsi désacraliser l'espace théâtral en proposant un espace plus quotidien, convivial et de partage. Enfin, ils abandonnent les architectures prestigieuses (bâtiments néo-classiques ou avant-gardistes notamment) des théâtres classiques pour travailler dans d'anciens bâtiments industriels. Les acteurs mettent donc en opposition chaque dimension de l'espace entre les lieux intermédiaires et les théâtres subventionnés. La distinction est permise par un travail sur la frontière spatiale.

Cette stratégie permet aux organisations alternatives de se rendre visibles et identifiables. Les organisations attribuent au lieu des propriétés de différenciation, travaillent sur la frontière, ce qui rend possible l'existence d'une alternative (Courpasson et al., 2016). Pour conclure, il est intéressant de constater que les lieux intermédiaires éprouvent au départ des difficultés à définir ce qui les réunit. En s'appuyant sur l'espace comme élément distinctif, ils parviennent à dresser une frontière qui renforce aussi bien la différence intergroupe que le lien intragroupe.

*

Les lieux intermédiaires produisent un contre-espace. Pour cela, ils produisent une hétérotopie qui leur permet d'expérimenter une organisation alternative. Le développement de cette hétérotopie passe par un travail de boundary work pour clairement la différencier de l'espace dominant. Afin d'obtenir un lieu permettant d'expérimenter et de se distinguer, ils développent des stratégies de production spatiales s'appuyant sur les trois dimensions de l'espace : matérielle, pratique et symbolique. Il ne s'agit cependant pas de produire un espace temporaire mais pérenne. Or, la forme spécifique de ces organisations alternatives – un lieu – est un espace pérenne mais particulièrement vulnérable aux réactions de l'espace dominant. La partie suivante présente les limites des stratégies spatiales fondées sur le lieu.

B. Un lieu qui rend l'organisation alternative vulnérable

Nous avons analysé les stratégies spatiales mobilisées tout d'abord par les lieux intermédiaires. Or, ces stratégies initiales se heurtent à des obstacles. Nous montrons que ces limites sont liées à l'investissement dans un lieu, c'est-à-dire dans un type d'espace circonscrit et immobile (I). En outre, les lieux intermédiaires cherchent à dialoguer avec l'espace dominant mais à en rester indépendants : ils occupent une position en marge de cet espace (II). Ces caractéristiques rendent le lieu vulnérable : circonscrit, il est facile à isoler de l'espace dominant ; immobile et en marge, il est facile de le déloger ou de le récupérer au profit de l'espace dominant. (III).

I. Un lieu circonscrit et immobile

Les lieux intermédiaires tentent de produire un espace alternatif de type hétérotopique. Cependant, même si Foucault (2009) remarque qu'une hétérotopie reste ouverte vers le monde extérieur, nous pouvons nous interroger sur sa capacité à diffuser de nouvelles pratiques. En effet, la plupart des exemples d'hétérotopie donnés par Foucault (2009) sont des lieux qui permettent d'isoler des individus déviants par rapport à une norme. La prison, la maison close ou encore la maison de retraite en sont des exemples. Certains sont des lieux ouverts (une bibliothèque, une fête foraine) mais qui maintiennent une frontière claire entre

un dedans et un dehors : les pratiques acceptables à l'intérieur de l'hétérotopie ne sont donc pas diffusées vers l'espace dominant. Ce sont des îlots à contre-courant qui permettent à l'alternative de s'exprimer, mais au sein d'un espace confiné, sans risque de « contamination » de l'espace (voir aussi Dale & Burrell, 2008 ; Parker, 2011 ; Lawrence & Dover, 2015). En un sens, ils permettent de contenir la déviance.

La frontière peut permettre de se protéger d'un espace dominant perçu comme dangereux, ou d'isoler de l'espace dominant, des pratiques considérées comme déviantes. C'est en effet le cas des espaces alternatifs étudiés par Dale et Burrell (2008). Les habitants des communautés fermées (*gated communities*), par exemple, cherchent à se protéger d'une société qu'ils trouvent trop violente ou licencieuse. A l'inverse, un lieu de plaisir permet de cantonner certaines pratiques dans un espace défini. Dans les deux cas, l'espace alternatif est isolant : il permet de se libérer de l'espace dominant, mais aussi de s'en protéger. Il ne le contamine pas. La dynamique des stratégies spatiales des lieux intermédiaires confirme cette idée. Tant qu'ils sont circonscrits à des lieux géographiquement déterminés, ils ne parviennent pas à diffuser leur modèle alternatif vers l'espace dominant. Pour cela, ils doivent entrer en contact avec l'espace dominant.

II. Un lieu dépendant de l'espace dominant

Les lieux intermédiaires cherchent à influencer l'espace dominant tout en gardant une certaine liberté de mouvement. Ils ne souhaitent pas s'intégrer à l'espace dominant mais ne souhaitent pas non plus en être totalement exclus, d'où le choix d'une position marginale. La position ambivalente des marges est souvent évoquée dans la littérature (Dale & Burrell, 2008 ; Zhang et al., 2008 ; Islam, 2010 ; Hirst & Humphreys, 2013 ; Shortt, 2015). Qu'elles se situent à la frontière de deux espaces dominants ou aux confins d'un espace dominant, les marges sont propices au développement d'alternatives car moins soumises à la pression de l'espace dominant (Dale & Burrell, 2008). L'espace marginal reste cependant connecté à l'espace dominant : il existe une certaine porosité qui permet des échanges dans les deux sens. La littérature s'intéressant au pouvoir des marges sur l'espace dominant analyse comment elles peuvent le contaminer grâce à cette porosité (Zhang et al., 2008 ; Hirst & Humphreys, 2013). Les marges sont donc généralement perçues comme favorables aussi bien à la production qu'à la diffusion d'une alternative.

Le cas des lieux intermédiaires montre cependant les limites de la position marginale. Certes, ces lieux suscitent un certain intérêt auprès du secteur théâtral dominant : ils produisent des artistes qui travaillent par la suite avec les organisations les plus prestigieuses de l'espace dominant ; les médias et les programmeurs de théâtres subventionnés viennent aux représentations. L'espace alternatif a donc une certaine capacité d'influence sur l'espace dominant.

Pourtant, le concept même de l'organisation alternative qu'est le lieu intermédiaire ne se répand pas. Les lieux intermédiaires peinent à obtenir des ressources supplémentaires et il ne semble pas que les pratiques et valeurs qu'ils défendent soient reprises dans l'espace dominant. Ces organisations alternatives ont le sentiment de n'être perçues que comme des idiosyncrasies disparates, utilisées pour externaliser les risques. Les lieux intermédiaires sont reconnus comme des découvreurs de jeunes artistes et de nouvelles esthétiques mais ils peinent à dépasser ce statut d'antichambre du secteur.

En se positionnant à la marge, les organisations alternatives cherchent à disposer d'une plus grande liberté de pratique tout en étant en contact de l'espace dominant dans l'espoir de l'influencer. Cependant, cette position est difficile à maintenir. L'espace marginal reste dépendant de l'espace dominant. D'une part, les lieux intermédiaires ont besoin des ressources, notamment financières, de l'espace dominant pour pérenniser leur organisation. En cas de refus, ils risquent de disparaître. D'autre part, entrer en contact leur fait courir le risque d'être détournés, car l'espace dominant peut récupérer certaines pratiques tout en maintenant les organisations alternatives dans ses marges.

III. Un lieu récupéré par l'espace dominant

En se positionnant à la marge, les lieux intermédiaires souhaitent développer une forme de coopération avec les pouvoirs publics qui gèrent l'espace qui les environne. Cependant, les relations ne sont pas faciles à établir. En effet, c'est au sein même des lieux que le conflit entre les collectivités et les organisations alternatives se cristallise. Ce conflit autour du contrôle de l'espace revêt plusieurs formes. Lussault (2007) remarque que les conflits entre

espaces portent sur les personnes considérées comme légitimes dans cet espace et sur la qualification même de l'espace.

La légitimité de la présence même des lieux intermédiaires dans leurs locaux est souvent remise en cause par les collectivités territoriales. Ce type de conflit est visible dans la manière dont les collectivités contraignent les pratiques des acteurs des lieux intermédiaires. Pour cela, ils utilisent trois stratégies. Tout d'abord, ils ont recours à l'argument juridique en imposant des conditions d'utilisation strictes sur le bail de location. Ensuite, ils se servent d'arguments réglementaires concernant la sécurité pour restreindre l'accès à certaines parties du bâtiment. Enfin, ils leur rappellent qu'ils ne sont présents qu'à titre provisoire. Ces trois stratégies permettent aux collectivités de restreindre la maîtrise d'usage des bâtiments par les lieux intermédiaires. La même stratégie est développée pour contraindre la maîtrise d'ouvrage. Le but est donc de se présenter comme acteurs légitimes, en reléguant les acteurs des lieux intermédiaires au rang d'occupants transitoires.

Un deuxième type de conflit concerne la qualification de l'espace. En effet, il y a désaccord entre ce que veulent en faire les collectivités et les lieux intermédiaires. Tandis que ces derniers cherchent à les qualifier en fonction de leur valeur d'usage, ils accusent les premiers de n'y voir qu'une valeur d'échange (Lefebvre, 1972)²². Par leur activité, les lieux intermédiaires réhabilitent des bâtiments abandonnés et les rendent plus attractifs. Ils en augmentent ainsi la valeur d'échange. Les pouvoirs publics peuvent ensuite déloger l'organisation alternative et revendre les bâtiments réhabilités. Les lieux intermédiaires participent ainsi à un processus qu'ils dénoncent : alors même qu'ils souhaitent promouvoir la valeur d'usage de l'espace, ils aident les acteurs dominants à le transformer en une valeur d'échange.

Les acteurs dominants ne cherchent pas tant à mettre fin au projet qu'à le détourner. Ils renforcent ainsi leur pouvoir sur l'espace. En accordant un droit d'usage restreint de l'espace aux lieux intermédiaires, les pouvoirs publics gardent une forme de contrôle sur l'espace.

Cette situation conduit les lieux intermédiaires à questionner la relation établie entre l'espace bâti et leur projet. En position marginale, ayant un accès limité aux ressources, les lieux

²² Pour Lefebvre (1972), la ville moderne est devenue *un produit* plutôt qu'*une œuvre*, c'est-à-dire que la valeur d'échange, marchande, de l'espace urbain a pris le pas sur sa valeur d'usage.

intermédiaires ont investi des bâtiments industriels. Ce type de bâtiment, perçu comme alternatif, pouvait sembler cohérent avec leur projet. Cependant, les contraintes matérielles inhérentes à ce type de bâtiment apparaissent rapidement, sans que les acteurs aient des moyens suffisants pour y remédier. Ils se trouvent alors bloqués dans des bâtiments peu adaptés à la production culturelle. Si l'hétérotopie est ouverte vers l'extérieur, son caractère localisé peut circonscrire l'espace alternatif (Foucault, 2009 ; Beyes & Michels, 2011) mais aussi le rendre immobile, contraint par la dimension matérielle.

Si elles souhaitent sortir de leur espace confiné, les organisations alternatives risquent paradoxalement de devenir trop visibles. D'un côté, la visibilité permet d'entrer en contact avec un plus grand nombre d'acteurs, et donc d'étendre l'espace alternatif. D'un autre côté, elle peut attirer l'attention d'acteurs dominants dont la position pourrait être menacée par l'organisation alternative. Le contact avec l'espace dominant crée alors des luttes entre espaces qui mettent en péril les organisations alternatives, lesquelles peuvent certes obtenir des ressources des acteurs dominants mais deviennent en contrepartie dépendantes de ceux-ci.

Une dernière limite de la stratégie localisée est le risque de perdre de vue le projet. L'espace matériel, directement visible, focalise l'attention au détriment des dimensions pratique et symbolique de la proposition des lieux intermédiaires. Le caractère industriel des bâtiments, en particulier, interpelle les acteurs dominants, intéressés par l'idée de « réhabilitation des bâtiments industriels ». Dans un premier temps, les lieux intermédiaires y ont vu une opportunité politique, et ont repris la notion de « friche industrielle » pour se définir. Plusieurs rapports font de la dimension industrielle le critère de distinction des lieux intermédiaires par rapport aux autres organisations culturelles (Lextra et al., 2001 ; Raffin, 2004, 1998). Or, tous les lieux intermédiaires ne sont pas implantés dans des bâtiments industriels. Ensuite, les acteurs dominants ont aussi proposé des projets culturels dans des bâtiments industriels, sans en faire des lieux intermédiaires. Surtout, associer les lieux intermédiaires à la réhabilitation de bâtiments industriels est progressivement apparu comme problématique. En effet, la définition par la friche industrielle occulte l'originalité de leur projet : proposer une alternative culturelle. Le bâti domine l'espace vécu et symbolique au point de masquer le message initial. En insistant sur le rôle de l'espace industriel en tant qu'élément habilitant de la création contemporaine, les lieux intermédiaires se sont retrouvés confinés à cette seule dimension. Ils préfèrent maintenant revendiquer un certain flou et une certaine plasticité dans la définition des lieux intermédiaires.

*

Le lieu créé par l'organisation alternative, circonscrit et immobile, est vulnérable. En outre, sa position marginale rend poreuses ses frontières avec l'espace dominant. L'espace dominant exploite ces caractéristiques pour supprimer, contenir, instrumentaliser voire récupérer le lieu. L'organisation alternative doit alors prendre ses distances avec le lieu et acquérir plus de mobilité. La partie suivante présente les stratégies spatiales qui permettent de créer cette mobilité.

C. Créer de la mobilité en confrontant le lieu à d'autres espaces

Dans la partie précédente, nous avons mis en lumière les limites d'une stratégie de construction d'une organisation alternative qui ne passerait que par la production d'un lieu. En effet, la forme hétérotopique isole l'organisation qui éprouve alors des difficultés à propager les alternatives proposées. Les lieux intermédiaires vont alors déployer de nouvelles stratégies spatiales en vue de devenir plus mobiles. Pour cela, ils mettent en œuvre trois nouvelles stratégies spatiales. La première stratégie consiste à connecter le lieu à son environnement (I). La deuxième consiste à changer de localisation (II). Enfin, la troisième est le changement d'échelle (III). Cette partie s'achève sur une mise en perspective des limites des stratégies de mise en mouvement de l'espace (IV).

I. Dé-circonscrire l'espace de l'organisation alternative

Bien que le lieu soit immobile, l'organisation peut y rassembler des acteurs provenant d'espaces distincts, ce qui impulse une certaine forme de mouvement. Pour dé-circonscrire leur espace, les organisations alternatives le connectent à son environnement. Cette connexion passe par l'investissement dans un territoire et la création de frontières plus poreuses.

Il peut paraître paradoxal de vouloir s'ancrer dans un territoire pour dépasser les limites de la sédentarisation. C'est pourtant ce que cherchent à faire les lieux intermédiaires. Ainsi, leur champ d'action dépasse le lieu et s'étend au territoire environnant. En outre, les pouvoirs politiques se structurent autour de la notion de territoire (Fournier, 2007 ; Lussault, 2007), qui

constitue donc l'espace le plus pertinent pour entrer en discussion avec eux. Or la culture est perçue par les collectivités territoriales comme un outil de développement du territoire, à la fois d'un point de vue économique et d'aménagement urbain, propre à la « pacification sociale » et au « marketing politique » (Auclair, 2003 ; Gravari-Barbas & Violier, 2003). L'ancrage local (l'inscription dans un territoire) doit donc permettre d'entrer en discussion avec les pouvoirs politiques. Pour cela, les lieux intermédiaires mènent des actions culturelles incitant les habitants du territoire à entrer dans leur lieu. Ils contactent aussi différentes structures associatives ou éducatives présentes sur le territoire, ce qui leur permet de diffuser leurs productions hors des frontières du lieu. Les lieux intermédiaires se positionnent ainsi en tant qu'acteurs du territoire participant à son développement et à son dynamisme. D'un côté, ils montrent ainsi que leur action doit être pensée à long terme, ce qui justifie leur demande de financements de nature à pérenniser l'organisation. D'un autre côté, cette situation les rend peu mobiles : si les demandes de financement sont liées au territoire, les lieux intermédiaires ne peuvent plus évoluer qu'au sein de ce seul territoire.

L'investissement dans un territoire permet donc aux organisations alternatives d'étendre leur aire spatiale, en entrant en discussion avec les autres acteurs participant au développement du territoire dans lequel ils s'inscrivent. Une autre stratégie de dé-circonscription consiste à créer des liens avec les protagonistes du spectacle vivant. Il s'agit alors de créer une « organisation frontière » (Guston, 1999). Une organisation frontière a pour objectif de rassembler des acteurs appartenant à différents espaces. Ils peuvent ainsi travailler à un objectif commun malgré leur distance (Guston, 1999), même s'ils ont des intérêts divergents (O'Mahony & Bechky, 2008). L'organisation frontière produit ainsi un espace d'où peuvent émerger des pratiques alternatives.

Les lieux intermédiaires servent parfois d'organisation frontière. En produisant un contre-espace différencié, ils proposent des points de rencontre entre acteurs venant d'espaces distincts. Le terme « lieu intermédiaire » fait référence d'ailleurs à cette volonté de connexion entre les différents acteurs. Ils se voient en points d'entrée du secteur pour les artistes débutants ou proposant des créations perçues comme trop atypiques. Ainsi, les lieux intermédiaires permettent aux artistes de se faire connaître et aux groupes dominants du secteur de découvrir de nouveaux talents. Ils réunissent des acteurs internes et externes à l'espace dominant, reliant le dedans et le dehors, déplaçant ainsi les frontières.

L'élément original de cette recherche par rapport au concept d'organisation frontière est que dans le cas des lieux intermédiaires, l'organisation réunit physiquement, dans un même lieu, les différents acteurs. Or, cet espace n'est pas vide, mais résulte d'un travail préalable de construction d'un contre-espace. Les acteurs qui viennent assister à une représentation savent qu'ils entrent dans un espace alternatif et qu'ils y trouveront une production culturelle différente de celles proposées dans l'espace dominant.

Cependant, les organisations frontière sont des espaces de collaboration entre acteurs de différents horizons souhaitant produire quelque chose en commun (Guston, 1999 ; O'Mahony & Bechky, 2008). Or, ici, les acteurs dominants ne viennent pas travailler avec les lieux, mais simplement découvrir des artistes émergents. En revanche, l'organisation frontière alternative met en présence ces acteurs auparavant distants, grâce à sa dimension physique prégnante. La collaboration est plus intense entre les troupes invitées (des organisations nomades venant produire un spectacle dans les locaux du lieu intermédiaire). Par cette mise en présence, l'organisation alternative redéfinit les frontières du secteur en intégrant de nouveaux acteurs et de nouvelles pratiques. Elle soulève cependant la question de l'interaction entre des organisations sédentaires (les lieux) et des organisations nomades (les troupes invitées). C'est l'objet de la section suivante.

Devant le risque de circonscription, les lieux intermédiaires se comportent en organisations frontière et cherchent à connecter différents espaces. Cependant, cette stratégie – dé-circonscrire l'espace alternatif – n'est pas certaine d'aboutir. Peton (2012) a ainsi montré qu'une organisation frontière connecte certains acteurs, mais en marginalise d'autres. Le cas des lieux intermédiaires confirme cette perspective. Nous avons vu que cette stratégie, bien que rendant les lieux visibles, les contraint à n'être que l'antichambre de l'espace dominant. Les organisations alternatives vont alors chercher à devenir plus mobiles.

II. Mettre l'organisation alternative en mouvement

La connexion à différents acteurs permet aux organisations alternatives de dépasser certaines limites du rattachement à un lieu. Le lieu lui-même reste cependant immobile, et l'organisation sédentaire. Cette immobilité est une faiblesse dans la mesure où une délocalisation met en danger l'organisation. En effet, acteurs marginaux aux ressources

limitées, les lieux intermédiaires sont nombreux à vivre dans une situation précaire. Certains vivent sous la menace d'une expulsion, d'autres ne bénéficient que d'un bail précaire (ou bail commercial dérogatoire, c'est-à-dire à durée déterminée). D'autres encore préfèrent abandonner un lieu dont ils ne parviennent pas à supporter les charges. Pour survivre, l'organisation alternative ne peut qu'abandonner le lieu.

La délocalisation n'est pas toujours fatale à l'organisation alternative, et la mobilité constitue parfois une solution viable aux limites de la sédentarité. Devant les limites de l'espace matériel (des bâtiments peu adaptés à la création théâtrale), par exemple, il peut sembler utile de changer de lieu. Rendre le lieu mobile devient un moyen de le pérenniser et de l'adapter à l'activité visée (l'espace social). Ces organisations, capables de se déplacer d'un lieu à un autre, restent cependant sédentaires : la mobilité est une réaction nécessaire pour survivre, mais l'activité reste localisée. D'autres acteurs du secteur correspondent à ce que Parker (2011) nomme des organisations nomades. Prenant l'exemple du cirque, l'auteur montre que ces organisations sont par essence sans cesse en mouvement. Dans le secteur du spectacle vivant, c'est le cas des compagnies itinérantes, qui présentent leurs créations dans différents lieux. L'activité émerge alors de la rencontre entre organisations nomades (ici, les compagnies) et sédentaires (ici, les théâtres), ces dernières fournissant les espaces nécessaires aux premières pour créer et diffuser leurs productions. Or, comme le montrent Dobers & Strannegard (2004), l'œuvre nomade se modifie au contact des différents lieux qu'elle traverse. C'est ce qu'ont bien compris les acteurs des lieux intermédiaires, qui cherchent à proposer aux compagnies qu'ils hébergent des conditions plus adaptées à la création que celles imposées par les acteurs dominants. Confrontées à des contraintes très différentes, les organisations nomades et organisations sédentaires cohabitent parfois avec difficulté (Parker, 2011).

Un cas particulier ayant émergé des résultats empiriques concerne des organisations à la fois nomades et sédentaires. Ces « compagnies avec lieu » utilisent un lieu fixe pour la création et la diffusion, bénéficiant ainsi des avantages des stratégies spatiales localisées ; elles prennent aussi la forme de compagnies proposant des représentations dans d'autres lieux. Les pouvoirs publics ont cependant abandonné ce label, obligeant les organisations à s'identifier comme compagnie ou comme lieu, donc à choisir entre le nomadisme et la sédentarité. Choisir la forme nomade revient à renoncer au projet d'organisation alternative des lieux intermédiaires.

III. Changer l'organisation alternative d'échelle

Pour pallier les limites de la stratégie de développement par le lieu, les lieux intermédiaires ont cherché à dé-circonscrire leur organisation et à la déplacer. Ces stratégies sont de nature individuelle. Une troisième stratégie consiste à nouer des contacts avec d'autres organisations alternatives du même secteur. Les lieux intermédiaires élaborent ainsi dans une stratégie plus collective de constitution de réseaux.

La littérature a montré que les alliances, partenariats et collaborations entre organisations du tiers secteur se multiplient (Chemin & Vercher, 2011; Guo & Acar, 2005; Steen-Johnsen, Eynaud, & Wijkström, 2011). Les auteurs interprètent généralement ces collaborations comme un moyen de sécuriser des ressources et de réduire les coûts (Guo & Acar, 2005 ; Enjolras, 2009), notamment en période de crise financière (Benton & Austin, 2010) et de réduction des subventions publiques (Pietroburgo & Wernet, 2004). Ces alliances sont d'autant plus utiles que les organisations concernées sont généralement de petite taille et en situation de précarité. La collaboration, même si elle n'est pas formalisée par un cadre juridique, permet alors d'échanger des informations, de partager des espaces de travail ou de mettre en commun des moyens pour lever des fonds, ou administrer des campagnes de relations publiques (Pietroburgo & Wernet, 2004).

Les lieux intermédiaires se constituent en réseaux pour mettre en commun des ressources, mais aussi dans l'optique d'obtenir la reconnaissance d'acteurs extérieurs, et plus particulièrement de l'Etat. Ils suivent une stratégie relativement complexe. Ils appartiennent à un réseau (Actes if) composé de lieux intermédiaires uniquement, mais agissant dans un espace plus étendu – celui de la région. Ce réseau est lui-même membre d'un réseau plus étendu (CNLII) qui rassemble les lieux intermédiaires à l'échelle nationale. Il a aussi intégré un réseau (UFISC) qui agit aussi à l'échelle nationale, mais rassemble différentes structures collectives (syndicats, réseaux, fédérations). Ces structures ne sont pas nécessairement des lieux intermédiaires, mais défendent des alternatives communes. Les lieux intermédiaires se retrouvent alors imbriqués dans un enchevêtrement complexe de réseaux. Certains défendent des politiques culturelles (leur objectif principal est de soutenir les acteurs culturels et de faire entendre leur voix dans les discussions politiques) et des pratiques spécifiques (la création contemporaine, la diversité culturelle, l'intermittence), alors que d'autres défendent le modèle

même du lieu intermédiaire. Au lieu d'être fragmentés en organisations isolées, les lieux intermédiaires se recomposent en une série de réseaux distincts, mais articulés et imbriqués.

Les organisations alternatives perçoivent cette imbrication de réseaux comme un outil de changement d'échelle. Certains réseaux agissent à une échelle locale et d'autres à une échelle nationale. En créant ou en intégrant un nouveau réseau, les lieux intermédiaires peuvent changer d'échelle et obtenir le soutien ou les ressources qu'ils ne trouvent pas localement. Ce résultat est cohérent avec l'analyse de Munro et Jordan (2013) selon laquelle les stratégies spatiales sont construites à différentes échelles simultanément. Les auteurs montrent qu'il existe une interaction entre les pratiques réalisées à différentes échelles : la production spatiale locale, à une échelle microscopique, influence, et est influencée par, les actions menées à une échelle plus mésoscopique. Le changement d'échelle permet alors d'obtenir des ressources nouvelles. Selon Spicer (2006), une échelle se compose d'accumulation de capitaux, d'instances de régulation et de discours relatifs à l'échelle. En agissant à différentes échelles, une organisation peut s'adresser à plusieurs instances de régulation publique et ainsi avoir accès à de nouveaux capitaux.

Pour parvenir à entrer en dialogue avec différentes instances de régulation (les collectivités territoriales, le ministère de la Culture, le Parlement), les lieux intermédiaires se sont constitués en différents réseaux. Ils produisent ainsi un espace collectif discontinu pour pouvoir s'adresser à différentes instances de régulation simultanément. Le réseau n'est pas seulement un outil pour échanger des ressources, mais aussi le moyen de connecter l'organisation alternative à différents espaces, à différentes échelles, et donc de dépasser les limites de l'ancrage local. Il peut aussi s'agir d'éviter l'écueil de l'action nationale déconnectée des problématiques locales. En effet, la connexion des lieux intermédiaires à l'échelle nationale (par la CNLII) est menée en parallèle de la constitution de différents réseaux régionaux permettant de préserver l'investissement dans un territoire. Ce processus permet donc d'atteindre des territoires situés à différentes échelles sans perdre de vue les spécificités locales. Les organisations alternatives agissent ainsi à un niveau vertical (porter des revendications à différentes échelles) et horizontal (entrer en contact avec des organisations agissant à une échelle similaire, mais localisées dans d'autres régions).

Les lieux intermédiaires ont donc suivi différentes stratégies pour rendre leurs lieux plus mobiles. Cette évolution concorde partiellement avec l'argument de Boltanski et Chiapello

(1999) selon lesquels la mise en réseau des organisations permet de créer de la mobilité, ce qui confère plus de pouvoir. En particulier, c'est pour éviter la récupération par les pouvoirs publics que les lieux intermédiaires entrent en mouvement et créent des réseaux. Mais ces évolutions soulèvent débats et controverses. La partie suivante présente les questions soulevées par l'abandon de la sédentarité.

IV. Nulle part : le dernier espace possible pour l'organisation alternative?

La littérature portant sur les organisations culturelles interroge le rôle du lieu qu'est le théâtre dans la production d'alternatives. Cambot (2004), en particulier, se demande : « *L'occupation de ces lieux peut-elle encore être critique?* » (p102). Selon cet auteur, ce processus ne peut pas être alternatif en ce qu'il reproduit la forme dominante d'organisation – un théâtre. « *Se libérer de l'attachement maladif aux endroits, à la pierre pour réussir à ne considérer que les pratiques qui tentent de réinventer ces gestes et la manière dont ils peuvent être reçus. Vouloir trouver des lieux, des endroits où s'agglomèrent des artistes et de la culture est un réflexe de spectateur, de public, c'est vouloir retrouver le musée, la galerie, le théâtre* » (p107-108). Cambot pense également que le concept de friche a obnubilé le monde de l'art au point d'en oublier la pratique artistique qu'elle essayait de développer (voir par exemple Raffin, 1998 ; 2004). En outre, la récupération de la friche par les pouvoirs publics semble en faire un lieu plus conventionnel que critique. Alors que les artistes sont partis à la recherche de nouveaux espaces afin de se libérer des contraintes du secteur qui pesaient sur eux, ils sont à nouveau enfermés dans cet espace de liberté. Les difficultés rencontrées par les lieux intermédiaires abondent dans ce sens en confirmant empiriquement les propos de Cambot. Cela pose alors la question de savoir comment réinstaurer de l'alternative tout en renonçant au lieu qu'est le théâtre.

Cambot (2004) semble penser que la liberté des artistes consisterait à devenir entièrement mobiles et à renoncer à toute forme d'espace sédentaire. En effet, l'espace sédentaire qu'est le lieu n'est pas la seule ressource possible, et les acteurs le combinent à différentes stratégies de manière flexible et pragmatique. Le lieu peut même devenir un frein pour les organisations, selon De Vaujany et Vaast (2014). Ces derniers constatent qu'il est parfois nécessaire de détacher un projet de ses éléments spatiaux pour poursuivre son développement. Cela concorde avec les stratégies des lieux intermédiaires qui cherchent à rendre mobile leur lieu.

Ce dernier reste cependant une forme originellement sédentaire et sa mise en mouvement est complexe. Les compagnies qui les gèrent préfèrent parfois abandonner cette forme et reprendre une forme complètement mobile et nomade afin de poursuivre leur projet.

Pourtant, le théâtre et les arts de la scène ont une dimension intrinsèquement spatiale. Une forme d'espace physique semble donc nécessaire aux artistes. Quelle forme d'espace pourraient-ils investir ou produire pour permettre à de nouvelles alternatives de se développer tout en renonçant à recréer une forme de théâtre, c'est-à-dire en renonçant aux espaces consacrés? Cambot (2004) fait état de ces artistes qui investissent des lieux de vie, qui résident dans des hôpitaux ou des écoles par exemple, et non plus dans des lieux abandonnés. Selon lui, cette stratégie est plus à même de connecter les artistes au reste de la société que les friches. De manière encore plus radicale, les artistes s'installent en dehors de tout bâtiment : dans la rue. Le succès que connaissent les arts de la rue ces dernières années, avec par exemple un festival qui leur est consacré à Aurillac depuis 1986, témoigne de l'envie des artistes de sortir des lieux. La meilleure stratégie pour développer une organisation alternative serait peut-être donc d'être partout et nulle part.

*

En résumé, nous avons identifié trois stratégies spatiales qui permettent de dépasser les limites d'une organisation alternative circonscrite à un lieu. Ces stratégies consistent à connecter le lieu à son environnement, à le changer de localisation et à changer d'échelle. C'est ainsi que l'organisation alternative devient ouverte sur l'extérieur et mobile. Par l'imbrication de différents espaces, l'organisation est inscrite dans un territoire, connectée à un réseau et présente à différentes échelles. Elle agit donc sur des espaces continus et discontinus, ce qui lui permet d'entrer en contact avec une plus grande variété d'acteurs et d'obtenir des ressources qui lui étaient auparavant difficilement accessibles. La confrontation à différents espaces permet, par conséquent, à l'organisation de diffuser l'alternative en dehors du lieu.

Bien que la confrontation du lieu avec d'autres types d'espace atténue ses limites, les organisations alternatives ont également recours à d'autres types de stratégies pour se construire. Nous remarquons qu'à mesure que les lieux intermédiaires changent d'échelle, ils sont confrontés à des problèmes de définition des organisations alternatives. Ils développent

des stratégies discursives afin de créer et nommer une nouvelle catégorie d'organisation. Les conflits avec l'espace dominant se déplacent alors sur ce terrain discursif pour garder le contrôle de cette nouvelle catégorie. Cela nous amène à mettre en perspective le rôle des stratégies spatiales qui sont en réalité couplées à d'autres types de stratégies dans le processus de production de l'organisation alternative.

CONCLUSION GENERALE

A travers le cas des lieux intermédiaires, nous souhaitons comprendre le rôle de l'espace dans la production d'une organisation alternative. Nous voulions savoir comment l'espace constitue un outil de production et de pérennisation d'une organisation alternative. Par alternative, nous entendons une organisation qui rejette les pratiques, valeurs, normes et critères de distinction établis au sein d'un espace dominant et cherche à en expérimenter d'autres. Le secteur du théâtre subventionné est fortement structuré et homogène. Cela s'explique en partie par le rôle prépondérant de l'Etat et les circonstances du développement de ce secteur. Ces caractéristiques rendent complexe l'émergence d'un modèle alternatif. En outre, la nature intrinsèquement spatiale de l'activité théâtrale cristallise les principaux enjeux du secteur autour de la nécessité pour les acteurs de posséder un espace physique propre pour y développer leur organisation.

Pour appréhender ce phénomène, nous nous sommes appuyée sur la littérature critique en management qui propose une lecture politique de l'espace organisationnel, et de la géographie sociale qui explique les relations complexes qui existent entre l'espace et l'action humaine. Cela nous a amenée à répondre à la problématique suivante : Comment l'espace est-il utilisé pour produire et pérenniser une organisation alternative ?

Pour répondre à cette question, nous avons exploré en quoi l'espace est une ressource pour la création d'organisations alternatives. Nous avons mis en lumière les manières dont l'espace peut être mobilisé pour construire une organisation alternative. La première stratégie, qui consiste à produire un lieu, comporte certaines limites qui circonscrivent et immobilisent l'alternative. Ces limites la rendent vulnérable à l'espace dominant. Les lieux intermédiaires ont alors confronté ce lieu à d'autres espaces pour le dé-circonscrire et le rendre mobile. Or, à mesure que leur échelle d'action s'élargit, de nouveaux types de stratégies, notamment discursives, viennent se coupler aux stratégies spatiales. Les lieux intermédiaires se concentrent peu à peu sur des enjeux définitionnels où les références à la dimension spatiale de leur projet passent au second plan.

Cette conclusion nous permet de synthétiser les contributions de nature théorique et sociétale de ce travail de recherche. Ses limites et ses voies de recherches sont également présentées.

A. Contributions de la recherche

Cette thèse permet de faire émerger plusieurs contributions, en exposant le rôle de l'espace dans la production et la pérennisation des organisations alternatives. Cette thèse permet également de présenter des contributions sociétales. Elle montre que la constitution d'alternatives culturelles ne passe pas uniquement par la créativité artistique mais aussi par la création d'organisations alternatives et de réseaux d'organisations.

I. Contributions théoriques

Nous contribuons à la littérature en théorie des organisations en montrant le rôle de l'espace dans la production et la pérennisation des organisations alternatives. La littérature critique en management s'est intéressée à la dimension spatiale, mais elle s'est concentrée sur l'espace interne de l'organisation en adoptant une perspective microscopique (voir par exemple Wasserman & Frenkel, 2011; Zhang & Spicer, 2013). Dans cette recherche, nous étendons l'espace considéré en l'étudiant à différentes échelles géographiques. Nous avons pour cela mobilisé certains auteurs qui proviennent du champ de la géographie sociale (Lefebvre, 2000, 1972 ; Lussault, 2007), un courant dont les contributions potentielles aux sciences de gestion restent à approfondir.

Cette thèse porte plus spécifiquement sur l'utilisation de l'espace pour produire des organisations alternatives. La littérature s'est intéressée à la production d'espaces alternatifs temporaires tels que les *free spaces* (Polletta, 1999 ; Rao & Dutta, 2012). Ces espaces disparaissent lorsque l'objet de la contestation disparaît. En étudiant les organisations alternatives, nous introduisons la question de leur pérennité et donc de la pérennité de leur espace. Cette volonté de perdurer change les enjeux autour du contrôle de l'espace.

L'originalité de ce travail provient également du fait que les organisations étudiées sont des organisations alternatives (Parker et al., 2014). Martí (2009) incite en effet à étudier plus souvent des acteurs marginaux. Nous contribuons à cette littérature en montrant que l'alternative est produite spatialement. L'espace alternatif permet à des organisations d'expérimenter et de se différencier de l'espace dominant. En effet, créer un espace revient à mettre en pratique une alternative, à l'expérimenter, ainsi qu'à en éprouver la viabilité. La

faire apparaître comme alternative passe ensuite par un travail de *boundary work* (Gieryn, 1983) qui permet d'affirmer sa spécificité. Or, la littérature sur ce sujet porte essentiellement sur la dimension discursive des frontières. Nous avons donc introduit leur dimension spatiale.

Nous contribuons à la littérature sur l'espace en nous intéressant aux mécanismes de production d'un espace. Ce point répond à l'appel de Jordan et Munro (2013) qui regrettent que l'espace dans lequel évoluent les acteurs soit appréhendé par les chercheurs comme étant une donnée invariable. Au contraire, nous avons mis en évidence le fait que l'organisation alternative se construit par l'espace. En identifiant les trois dimensions spatiales – matérielle, pratique et symbolique – nous avons pu mettre en exergue les différents mécanismes de production de cet espace. En s'appuyant sur ces trois dimensions, l'organisation produit un espace hétérotopique qui lui permet d'expérimenter et de différencier l'alternative. Cependant, cet espace est construit à partir d'éléments spatiaux préexistants qu'elle intègre. Ces éléments, appelés parfois viscosités (Lautier, 1999) ou héritage spatial (De Vaujany & Vaast, 2014), peuvent faciliter ou contraindre le développement d'un espace et leur propriété peut varier au cours du temps. Une viscosité qui dans un premier temps était un atout peut devenir un inconvénient dans un deuxième temps alors que le contexte dans lequel se trouve l'organisation évolue.

Ce travail examine les mécanismes de production de l'espace alternatif à plusieurs échelles. La littérature en gestion s'intéressant aux espaces alternatifs a mis en évidence le lieu comme forme d'espace privilégiée (Kellogg, 2009 ; voir Beyes & Michels, 2011 ; Courpasson et al., 2016). Or nous avons vu qu'avec une hétérotopie, il est difficile de pérenniser l'alternative. En effet, la forme prise par l'hétérotopie – un lieu – rend cet espace circonscrit et immobile. Ces caractéristiques le rendent vulnérable aux réactions de l'espace dominant. L'organisation doit alors avoir recours à de nouvelles stratégies spatiales pour se pérenniser. L'organisation alternative confronte pour cela le lieu à de nouveaux espaces. En s'insérant dans des réseaux, les organisations alternatives peuvent s'adresser aux instances de régulation des territoires à différentes échelles et chercher à obtenir de nouvelles ressources.

Nous nous intéressons également à la réaction de l'espace dominant face à l'émergence des organisations alternatives. Ces dernières éprouvent des difficultés à intégrer l'espace dominant qui cherche à les contenir ou à les instrumentaliser. Cette réaction hostile entraîne parfois des conflits entre l'espace dominant et les organisations alternatives. Les propos de

Lussault (2007) sur les conflits spatiaux permettent d'éclairer ces relations de pouvoir sous un nouveau jour. L'auteur propose de caractériser les types de conflits spatiaux existants : les conflits entre espaces, les conflits sur la nature d'un même espace et enfin les conflits sur la légitimité des acteurs présents dans l'espace. Dans la plupart des recherches menées sur ce sujet, la légitimité de la position de l'acteur dominant au sein de l'espace n'est pas remise en question. Par exemple, même si des acteurs résistent au pouvoir hiérarchique, ce pouvoir en tant que tel n'est pas remis en question (voir Wasserman & Frenkel, 2011). Dans le cas des lieux intermédiaires, les organisations alternatives ne reconnaissent pas la légitimité des collectivités, revendiquent le contrôle de l'espace occupé et entrent donc en conflit avec l'espace dominant. De même, les organisations alternatives et les collectivités ont des opinions divergentes sur la nature des espaces concernés. Lefebvre (1972) permet de préciser ce débat grâce aux principes de valeur d'échange et de valeur d'usage d'un espace. Ici, les deux parties sont en désaccord sur la valeur à privilégier. La nature de l'espace, sa qualification, dépend de la valeur privilégiée par les acteurs désignés comme légitimes. Enfin, comme les organisations alternatives créent un espace au sein d'un espace existant, il y a parfois conflit entre ces deux espaces. Nous montrons que ces différents types de conflits sont reliés. Par exemple, lorsque des acteurs se querellent à propos de leur légitimité à occuper un même espace, bien souvent, ils sont également en désaccord sur la nature que doit prendre cet espace.

II. Contribution sociétale

Cette recherche illustre un cas intéressant de développement d'organisations dites du tiers secteur qui sont initiées par la société civile. Il fournit un exemple de stratégies qui peuvent être employées pour développer et pérenniser des organisations de ce genre dans un contexte où l'Etat français est très investi dans le développement économique et sociétal du pays. Sans débattre à propos des avantages et des inconvénients d'un tel Etat, la contrepartie est qu'il laisse peu de place à des initiatives de la société civile qui développent des activités traditionnellement pilotées par l'Etat.

L'exemple des lieux intermédiaires illustre l'émergence d'organisations qui ne se reconnaissent ni dans l'Etat ni dans le marché. Cette thèse participe donc à rendre plus visible un mode de fonctionnement peu connu des pouvoirs publics, du théâtre subventionné et même

de nombreux acteurs ayant poursuivi une voie similaire. En retraçant les stratégies spatiales des lieux intermédiaires, nous donnons à voir les difficultés et les accomplissements de certains acteurs. L'originalité de ces lieux intermédiaires est qu'ils ne visent ni le succès commercial ni le profit. Pourtant, ils ont la volonté de s'investir durablement dans un territoire et donc de créer des organisations pérennes. Si leur succès est fragile, le modèle parvient à survivre : il existe un espace durable entre le privé et le public.

Les organisations du tiers secteur proposent un modèle de développement urbain alternatif qui ne serait plus uniquement décidé par l'Etat et les entreprises. Celui-ci passe par la culture, le maillage associatif local et la réappropriation de l'espace par les habitants. Les lieux intermédiaires mettent notamment en avant la valeur d'usage de l'espace qui aurait été occultée par sa valeur d'échange. Ils montrent l'importance de l'espace au-delà de sa dimension utilitaire. L'investissement local n'empêche pas ces organisations de se structurer de manière collective – en formant des réseaux – afin d'avoir plus de poids auprès des pouvoirs publics. Elles espèrent ainsi montrer qu'elles sont à l'origine d'un vrai mouvement de fond au sein de la société et non pas d'un simple cas particulier. De plus, le réseau peut fournir des ressources et un degré de formalisme qui les rend plus crédibles face au corps politique. C'est ainsi que les organisations alternatives sont en mesure de se présenter en tant qu'acteurs crédibles du développement urbain.

Cette thèse montre que la constitution d'alternatives culturelles ne passe pas uniquement par la créativité artistique mais aussi par la création d'organisations alternatives et de réseaux d'organisations. C'est en proposant de nouvelles formes organisationnelles que les acteurs ont cherché à mettre en pratique et en espace leur vision alternative. Le fait artistique s'articule ici au fait organisationnel.

B. Des limites et des perspectives de recherche

Cette recherche présente évidemment des limites. Elles viennent du fait que certains groupes d'acteurs n'ont pas été étudiés et que seules les stratégies spatiales ont fait l'objet d'une analyse approfondie au détriment d'autres stratégies de production de l'organisation alternative. Ces points font apparaître des perspectives de prolongement de cette recherche.

I. Mieux impliquer les différents types d'acteurs et confronter les points de vue

Cette recherche a eu pour objectif de comprendre l'utilisation de l'espace dans la construction d'organisations alternatives. Le choix méthodologique a été de s'attacher à comprendre ce processus à travers les acteurs qui interviennent dans les organisations alternatives. C'est donc leur perception qui est essentiellement retranscrite. Les données que nous possédions permettent d'avoir un léger aperçu des autres protagonistes : celui des pouvoirs publics est évoqué grâce à l'entretien de l'adjointe au maire du XI^e arrondissement. Les enregistrements des rencontres publiques ont également permis d'obtenir les points de vue des élus de la région Ile-de-France qui ont participé au développement du dispositif d'aide à l'intention des lieux intermédiaires. Cependant, elles sont insuffisantes pour totalement retranscrire ces différents points de vue et surtout les confronter les uns aux autres. Par exemple, nous avons présenté les attentes des lieux intermédiaires concernant la maîtrise d'usage et d'ouvrage de leur lieu. Nous avons suivi leurs stratégies et les difficultés rencontrées pour obtenir cette maîtrise sans questionner le bien-fondé de cette attente du point de vue des pouvoirs publics.

Un autre type d'acteur a été écarté de l'étude. C'est le public qui fréquente ces lieux intermédiaires. Ce point est important car, au fil de l'étude empirique, les acteurs accordent de nombreuses propriétés à leur espace. Ils font un lien direct entre les caractéristiques physiques de leur organisation et les effets que cela produit sur le public. Par exemple, ils avancent que la nature de leur bâtiment et sa localisation autorisaient des gens traditionnellement éloignés des lieux artistiques à en franchir les portes. Qu'en est-il effectivement ? Il est reproché aux théâtres subventionnés de ne pas réussir à démocratiser la culture bien qu'ils soient parfois localisés dans des zones populaires.

« A Aubervilliers [le centre dramatique national de la ville] ouvrir le restaurant sur la ville, c'est-à-dire midi et soir, c'est compliqué parce que ça veut dire qu'il faudrait ouvrir le square. Mais, à ce moment-là, les bureaux ne sont plus protégés parce qu'on [les employés du théâtre] a peur que les gens volent. Le théâtre est-il si illégitime dans la ville que vous avez peur de la population pour qui vous travaillez ? » (Christian, directeur du Théâtre-Studio)

Ce verbatim illustre bien la critique qui montre que ce centre dramatique national est en fait isolé au cœur d'Aubervilliers et qu'il n'est en réalité pas configuré pour faire venir un public local. Les lieux intermédiaires se défendent d'une telle attitude et déclarent que leur démarche est tout autre. Pour autant, cela ne semble pas si facile.

- « *L'Echangeur peut être vu par une partie des bagnoltets, et particulièrement des gens qui travaillent à la ville, comme un théâtre élitiste. Et du coup, les portes sont assez fermées quelquefois* » (Camille, relations publiques de l'Echangeur)

L'Echangeur avoue en effet que les lieux intermédiaires ont également une image élitiste à l'instar des théâtres subventionnés alors qu'ils tentent d'avoir une démarche en direction des habitants de la ville. Cela pose alors la question de savoir si leur stratégie de démocratisation est efficace et s'ils arrivent à attirer les habitants de leur territoire et non pas un public habitué à fréquenter les salles de spectacle. Il serait donc intéressant de considérer cette question pour prolonger la recherche qui a été menée.

Enfin, cette étude n'a pas intégré les acteurs du théâtre privé. Il est vrai que les lieux intermédiaires prennent leur distance vis-à-vis du théâtre privé et cherchent prioritairement à nouer des liens avec les théâtres publics. C'est pourquoi cette étude ne s'est pas intéressée au secteur privé. Cependant, il serait simpliste de penser qu'aucun lien n'existe entre le théâtre privé et le théâtre public. Il pourrait donc être intéressant de poursuivre l'étude du cas des lieux intermédiaires en incluant ces nouveaux acteurs. Il serait possible d'étudier plus en profondeur la manière dont les lieux intermédiaires se positionnent vis-à-vis du théâtre privé et d'étudier comment ce dernier réagit face au développement de ce type d'organisation alternative.

Nous avons considéré que les lieux intermédiaires étaient un type d'organisations homogènes et avons traité les différentes organisations citées comme un cas unique. Pourtant, elles sont

hétérogènes et n'ont pas toutes été confrontées à l'ensemble des situations décrites dans cette recherche. Elles ont parfois même fait des choix différents alors qu'elles étaient confrontées à des situations similaires. Par exemple, lorsque certaines ont réalisé que leur lieu était en danger, elles l'ont localisé ailleurs, afin de poursuivre le projet dans sa totalité là où d'autres ont préféré le fermer pour sauver la compagnie artistique. Dans la recherche présente, ces choix n'ont pas été confrontés. Pour aller plus loin et comprendre plus finement ces phénomènes, il peut être intéressant de le faire. Cela permettra d'accorder plus d'importance à chaque parcours de manière individuelle alors que présentement les organisations sont diluées dans le groupe. Toujours dans la perspective de saisir la diversité et les nuances des stratégies de production des lieux intermédiaires, nous considérons la possibilité de collecter des données sur de nouvelles organisations. Celles qui ont retenu notre attention se sont toutes à un moment donné formellement reconnues en tant que lieu intermédiaire, soit en adhérant aux réseaux, soit en intégrant le dispositif des fabriques de culture. Qu'en est-il des organisations au profil similaire qui n'ont pas fait le choix d'une démarche collective ? Ont-elles des parcours différents ? Eprouvent-elles plus de difficultés à se construire ? Pourquoi ne s'engagent-elles pas dans ce processus ?

II. Les enjeux autour de la construction de l'identité et de la catégorisation de l'organisation alternative

Dans le prolongement direct de cette recherche, il serait possible d'explorer les différentes stratégies discursives employées par les lieux intermédiaires. Elles ont été brièvement mentionnées dans les résultats, afin de mettre en perspective le cœur du sujet qui concernait les stratégies spatiales. Elles méritent cependant une analyse plus approfondie. Il semble en effet que les lieux intermédiaires en cherchant à se nommer et en cherchant à s'accorder sur une définition, d'une part entre eux et d'autre part avec les acteurs extérieurs, cherchent à constituer une catégorie à part entière. Ce thème de recherche dans ce contexte empirique semble remarquable à plusieurs titres.

Premièrement, la démarche de catégorisation des lieux intermédiaires est originale car ces organisations semblent s'attacher à développer une catégorie ouverte, voire évolutive. Il est donc possible d'explorer les processus d'élaboration d'une telle catégorie ainsi que ses propriétés. En effet, il semblerait que l'objectif de ce type de catégorie soit de réunir le plus

d'organisations possible autour de la notion de lieu intermédiaire malgré une forte hétérogénéité entre les membres. Les résultats semblent même aller dans le sens d'une constellation de définitions qui ne se recoupent pas totalement, chaque définition s'appliquant à une échelle et à un territoire propre.

Deuxièmement, la nécessité d'une catégorisation provient du désir des lieux intermédiaires d'être visibles et différenciés vis-à-vis des acteurs extérieurs dont, en premier lieu, les théâtres subventionnés et les pouvoirs publics. Or ces derniers subventionnent des catégories précises d'organisations artistiques : à une appellation correspondent des critères d'éligibilité et des conditions de subventionnement très spécifiques. Les lieux intermédiaires se présentent alors comme étant une catégorie trop souple pour être compatible à celles plus rigides des pouvoirs publics. On pourrait chercher à connaître les stratégies employées par les lieux intermédiaires pour faire reconnaître cette particularité. En outre, il semble qu'à partir du moment où le dialogue avec les pouvoirs publics s'amorce, des conflits pour obtenir le contrôle de la catégorie apparaissent. Il serait intéressant de chercher à savoir comment se manifestent ces conflits et quelles sont les stratégies des acteurs pour prendre le contrôle.

III. Le rôle de certains acteurs dans l'attribution de la valeur dans le secteur artistique

Le rôle des élites dans la structuration du secteur est une voie de recherche prometteuse. Dans le cadre de cette recherche, les lieux intermédiaires se heurtent à de nombreuses reprises à des acteurs qui détiennent le pouvoir d'attribuer de la valeur aux œuvres artistiques. Les critères sont détenus par certains groupes d'acteurs dont les critiques ou les programmeurs de théâtres subventionnés semblent faire partie. Ils vont donc déterminer quels sont les bons spectacles et qui sont les metteurs en scène talentueux. Les lieux intermédiaires aimeraient contourner ces personnes pour proposer leurs propres conceptions de la valeur artistique, mais ils se heurtent à ce groupe dominant. Dans une recherche future, on pourrait explorer quels sont les critères et les mécanismes d'attribution de la valeur dans le secteur artistique. Il serait également possible d'étudier les luttes de pouvoir éventuelles qui existent entre les acteurs pour le contrôle de ces critères.

BIBLIOGRAPHIE

- Adam-Ledunois, S., & Renault, S. (2008). La coordination spatiale des parcs industriels fournisseurs. *Revue Française de Gestion*, 34(184), 167–181.
- Allard-Poési, F., & Perret, V. (2014). Fondements épistémologiques de la recherche. In R.-A. Thiétart, ed. *Méthodes Rech. en Manag.* Paris.
- Alvesson, M. (2003). Beyond Neopositivists, Romantics, and Localists: a Reflexive Approach To Interviews in Organizational Research. *Academy of Management Review*, 28(1), 13–33.
- Andres, L. (2013). Differential Spaces , Power Hierarchy and Collaborative Planning: A Critique of the Role of Temporary Uses in Shaping and Making Places. *Urban Studies*, 50(4), 759–775.
- Auclair, E. (2003). Le développement culturel comme outil de promotion d'une identité territoriale ou comment les acteurs locaux se saisissent de la culture pour faire "émerger un territoire. In M. Gravari-Barbas, P. Violier, eds. *Lieux Cult. Cult. des lieux*. Rennes, 95–101.
- Augé, M. (1992). *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité* Le Seuil. Paris.
- De Baecque, A. (2008). *Crises dans la culture française* Bayard. Paris.
- Bain, P. M., & Taylor, P. (2000). Entrapped by the “electronic panopticon”? worker resistance in the call centre. *New Technology, Work and Employment*, 15(1), 2–18.
- Bansal, P., & Knox-Hayes, J. (2013). The Time and Space of Materiality in Organizations and the Natural Environment. *Organization & Environment*, 26(1), 61–82.
- Barbérís, I., & Poirson, M. (2013). *L'économie du spectacle vivant* Presses Un. Paris.
- Baum, J. A. C., Calabrese, T., & Silverman, B. S. (2000). Don't Go It Alone: Alliance Network Composition and Startups' Performance in Canadian Biotechnology. *Strategic Management Journal*, 21(3), 267–294.
- Baumard, P., Dodana, C., Ibert, J., & Xuereb, J.-M. (2014). La collecte des données et la gestion de leurs sources. In R.-A. Thiétart, ed. *Méthodes Rech. en Manag.* Paris.
- Bentham, J. (1997). *Panoptique : mémoire sur un nouveau principe pour construire des maisons d'inspections, et nommément des maisons de force* Birnam. Nantes.
- Benton, A. D., & Austin, M. J. (2010). Managing Nonprofit Mergers: The Challenges Facing

- Human Service Organizations. *Administration in Social Work*, 34(5), 458–479.
- Beyard, M. (1994). La réorganisation urbaine aux Etats-Unis : la décentralisation de l'emploi de bureau. In T. Evette, F. Lautier, eds. *l'atelier au Territ. Le Trav. en quête d'espaces*. Paris, 57–65.
- Beyes, T. (2010). Uncontained: The art and politics of reconfiguring urban space. *Culture & Organization*, 16(3), 229–246.
- Beyes, T., & Michels, C. (2011). The production of educational space: Heterotopia and the business university. *Management Learning*, 42(5), 521–536.
- Beyes, T., & Steyaert, C. (2011). Spacing organization: non-representational theory and performing organizational space. *Organization*, 19(1), 45–61.
- Boltanski, L., & Chiapello, E. (1999). *Le nouvel esprit du capitalisme* Gallimard. Paris.
- De Botton, A. (2007). *L'architecture du bonheur* Mercure de. Paris.
- Brenner, N. (1999). Globalisation as Reterritorialisation: The Re-scaling of Urban Governance in the European Union. *Urban Studies*, 36(3), 431–451.
- Burri, R. V. (2008). Doing Distinctions: Boundary Work and Symbolic Capital in Radiology. *Social Studies of Science*, 38(1), 35–62.
- Cambot, S. (2004). Nulle part , dernier lieu possible de création. *Culture & Musées*, 4, 102–114.
- De Certeau, M. (1980). *L'invention du quotidien. Art de faire*. U. générale D'éditions, ed. Paris.
- Chanlat, J.-F. (1998). *Sciences sociales et management. Plaidoyer pour une anthropologie générale*. Les presse. Québec.
- Chemin, C., & Vercher, C. (2011). The challenge of activist coalition governance: Accommodating diversity to create institutions—An approach via the inter-relationships between action, project and instrument. *Voluntas : International Journal of Voluntary and Nonprofit Organizations*, 22(4), 682–705.
- Clark, C., & Uzzell, D. L. (2002). the Affordances of the Home, Neighbourhood, School and Town Centre for Adolescents. *Journal of Environmental Psychology*, 22(1–2), 95–108.
- Clegg, S., Courpasson, D., & Phillips, N. (2006). *Power and organization* Sage. London.
- Clegg, S., Pina e Cunha, M., & Rego, A. (2012). The Theory and Practice of Utopia in a Total Institution: The Pineapple Panopticon. *Organization Studies*, 33(12), 1735–1757.
- Colovic, A., & Mayrhofer, U. (2008). Les stratégies de localisation des firmes multinationales. Une analyse du secteur automobile. *Revue française de gestion*, 34(184), 151–165.

- Courpasson, D., Dany, F., & Delbridge, R. (2016). Politics of place : The meaningfulness of resisting places. *Human Relations*, 1–23.
- Dale, K. (2005). Building a Social Materiality: Spatial and Embodied Politics in Organizational Control. *Organization*, 12(5), 649–678.
- Dale, K., & Burrell, G. (2008). *The spaces of organisation and the organisation of space : power, identity and materiality at work* Palgrave M. Basingstoke.
- Daskalaki, M., Stara, A., & Imas, M. (2008). The “Parkour Organisation”: inhabitation of corporate spaces. *Culture and Organization*, 14(1), 49–64.
- Delaney, D., & Leitner, H. (1997). The political construction of scale. *Political Geography*, 16(2), 93–97.
- Deroy, X., & Clegg, S. (2012). Contesting the Champs-Élysées. *Journal of Change Management*, 12(3), 355–373.
- Dey, I. (1993). *Qualitative data analysis : a user friendly guide for social scientists* Routledge. London.
- Djian, J.-M. (2005). *Politique culturelle : la fin d'un mythe* Gallimard. Paris.
- Dobers, P., & Strannegard, L. (2004). The Cocoon--A Traveling Space. *Organization*, 11(6), 825–848.
- Dobry, M. (1986). *Sociologie des crises politiques* Presses de. Paris.
- Drucker-Godard, C., Ehlinger, S., & Grenier, C. (2014). Validité et fiabilité de la recherche. In R.-A. Thiétart, ed. *Méthodes Rech. en Manag.* Paris.
- Duffy, F. (1997). *The New office* Conrad Oct. London.
- Dumez, H. (2013). *Méthodologie de la recherche qualitative : les 10 questions clés de la démarche compréhensive* Vuibert. Paris.
- Dupuis, X. (1983). La surqualité : le spectacle subventionné malade de la bureaucratie ? *Revue économique*, 34(6), 1089–1115.
- Dyer, J., & Nobeoka, K. (2000). Creating and Managing a High-Performance Knowledge-Sharing Network: The Toyota Case. *Strategic Management Journal*, 21(3), 345–367.
- Elsbach, K. D. (2004). Interpreting workplace identities : the role of office decor. *Journal of Organizational Behaviour*, 25, 99–128.
- Elsbach, K. D. (2010). Relating Physical Environment to Self- Categorizations : Identity Threat and Affirmation in a Non-Territorial Office Space. *Administrative Science Quarterly*, 48, 622–655.
- Enjolras, B. (2009). A Governance-Structure Approach to Voluntary Organizations. *Nonprofit and Voluntary Sector Quarterly*, 38(5), 761–783.

- Evers, A., & Laville, J.-L. (2004). Defining the third sector in Europe. *The third sector in Europe*, 11.
- Finkelkraut, A. (1987). *La défaite de la pensée : essai* Gallimard. Paris.
- Fleming, P., & Spicer, A. (2004). “You Can Checkout Anytime, but You Can Never Leave”: Spatial Boundaries in a High Commitment Organization. *Human Relations*, 57(1), 75–94.
- Fleming, P., & Spicer, A. (2014). Power in Management and Organization Science. *The Academy of Management Annals*, 8(1), 237–298.
- Ford, J., & Harding, N. (2004). We Went Looking for an Organization but Could Find Only the Metaphysics of its Presence. *Sociology*, 38(4), 815–830.
- Foucault, M. (1976). *Surveiller et punir : naissance de la prison*. Gallimard. Paris.
- Foucault, M. (2009). *Le corps utopique, les hétérotopies* Nouvelles.
- Fournier, J.-M. (2007). Géographie sociale et territoire, de la confusion sémantique à l'utilité sociale ? *ESO Travaux et Documents*, 29–35.
- Fumaroli, M. (1991). *L'Etat culturel : essai sur une religion moderne* Editions d. Paris.
- Gibson, J. (1977). The theory of affordances. In R. Shaw, J. Brandsford, eds. *Perceiving, acting, knowing Towar. an Ecol. Psychol.* 62–82.
- Gibson, J. (1979). *The Ecological Approach to Visual Perception* Houghton M. Boston.
- Giddens, A. (1984). *The construction of society* Polity. Cambridge.
- Gieryn, T. F. (1983). Boundary-Work and the Demarcation of Science from Non-Science : Strains and Interests in Professional Ideologies of Scientists. *American Sociological Review*, 48(6), 781–795.
- Gieryn, T. F. (1999). *Cultural Boundaries of Science. Credibility on the Line*. C. U. Press, ed. Chicago.
- Girin, J. (1990). Analyse empirique des situations de gestion : éléments de théorie et de méthode. In A. C. Martinet, ed. *Épistémologies Sci. Gest.* 141–182.
- Goffman, E. (1973). *La mise en scène de la vie quotidienne* Editions d. Paris.
- Gomez, P.-Y. (2009). La gouvernance des pôles de compétitivité. Impasses théoriques et reformulation de la spécificité des pôles. *Revue française de gestion*, 35(190), 197–209.
- Grillot, L. (2004). Une approche du phénomène d'hyperréalité à partir d'études des parcs Disney. *Décisions Marketing*, 34(Avril-Juin), 41–52.
- Grillot, L. (2005). Réalités (ou apparences ?) de l'hyperréalité : une application au cas du tourisme de loisirs. *Recherche et applications en Marketing*, 20(1), 43–63.

- Gravari-Barbas, M., & Violier, P. (2003). *Lieux de culture, culture des lieux : production(s) culturelle(s) locale(s) et émergence des lieux dynamiques, acteurs, enjeux* Presses un. Rennes.
- Guillen, M. F. (1997). Scientific management's lost aesthetic : Architecture, organization, and the Taylorized beauty of the mechanical. *Administrative Science Quarterly*, 42(4), 682–715.
- Gulati, R. (1998). Alliances and Networks. *Strategic Management Journal*, 19(4), 293–317.
- Gulati, R., & Higgins, M. C. (2003). Which Ties Matter When ? The Contingent Effects of Interorganizational Partnerships on IPO Success. *Strategic Management Journal*, 24(2), 127–144.
- Guo, Ch., & Acar, M. (2005). Understanding Collaboration Among Nonprofit Organizations: Combining Resource Dependency, Institutional, and Network Perspectives. *Nonprofit and Voluntary Sector Quarterly*, 34(3), 340–361.
- Guston, D. H. (1999). Stabilizing the Boundary between US Politics and Science: The Rôle of the Office of Technology Transfer as a Boundary Organization. *Social Studies of Science*, 29(1), 87–111.
- Hagedoorn, J., & Duysters, G. (2002). Learning in dynamic inter-firm networks: the efficacy of multiple contacts. *Organization Studies*, 23(4), 525–548.
- Halford, S. (2004). Towards a sociology of organisational Space. *Sociological Research Online*, 9,.
- Halford, S. (2005). Hybrid workspace: re-spatialisations of work, organisation and management. *New Technology, Work and Employment*, 20(1), 19–33.
- Hamel, G. (1991). Competition for Competence and Inter-Partner Learning Within International Strategic Alliances. *Strategic Management Journal*, 12, 83–103.
- Hammond, J. L. (2013). The significance of space in Occupy Wall Street. *Interface*, 5, 499–524.
- Hancock, P., & Spicer, A. (2011). Academic architecture and the constitution of the new model worker. *Culture and Organization*, 17(2), 91–105.
- Hatch, M. J. (1987). Physical barriers, task characteristics, and interaction activity in research and development firms. *Administrative Science Quarterly*, 32, 387–399.
- Haug, C. (2013). Organizing Spaces: Meeting Arenas as a Social Movement Infrastructure between Organization, Network, and Institution. *Organization Studies*, 34(5–6), 705–732.

- Hirsch, P. M., & Levin, D. Z. (1999). Umbrella Advocates Versus Validity Police: A Life-Cycle Model. *Organization Science*, 10(2), 199–212.
- Hirst, A., & Humphreys, M. (2013). Putting Power in its Place: The Centrality of Edgelands. *Organization Studies*, 34(10), 1505–1527.
- Hitz, H., Schmid, C., & Wolff, R. (1994). Les nouvelles tendance de l'urbanisation zürichoise : l'émergence d'une ceinture urbaine en périphérie. In *l'atelier au Territ. Le Trav. en quête d'espaces*. Paris, 67–75.
- Hjorth, D. (2005). Organizational Entrepreneurship: With de Certeau on Creating Heterotopias (or Spaces for Play). *Journal of Management Inquiry*, 14(4), 386–398.
- Hlady-Rispal, M. (2002). *La méthode des cas : application à la recherche en gestion* De Boeck.
- Hoffmann, W. H. (2007). Strategies for Managing a Portfolio of Alliances. *Strategic Organization*, 28(8), 827–856.
- Humphrey, C. (2001). *The politics of carnival: Festive misrule in medieval England*. Manchester. Manchester.
- Islam, G. (2010). Backstage Discourse and the Emergence of Organizational Voices: Exploring Graffiti and Organization. *Journal of Management Inquiry*, 19(3), 246–260.
- Islam, G., Zyphur, M. J., & Boje, D. (2008). Carnival and Spectacle in Krewe de Vieux and the Mystic Krewe of Spermes: The Mingling of Organization and Celebration. *Organization Studies*, 29(12), 1565–1589.
- Jones, C., & Massa, F. G. (2013). From Novel Practice to Consecrated Exemplar: Unity Temple as a Case of Institutional Evangelizing. *Organization Studies*, 34(8), 1099–1136.
- Jones, C., & Thornton, P. H. (2005). *Transformation in cultural industries* Elsevier J.
- Kellogg, K. (2009). Operating Room: Relational Spaces and Microinstitutional Change in Surgery¹. *American Journal of Sociology*, 115(3), 657–711.
- Kornberger, M., & Clegg, S. (2004). Bringing Space Back in: Organizing the Generative Building. *Organization Studies*, 25(7), 1095–1114.
- Lacoste, Y. (2012). *La géographie, ça sert, d'abord, à faire la guerre* La Découverte. Paris.
- Lamont, M., & Molnár, V. (2002). The Study of Boundaries in the Social Sciences. *Annual Review of Sociology*, 28(1), 167–195.
- Larson, A. (1992). Network Dyads in Entrepreneurial Settings : A Study of the Governance of Exchange Relationships. *Administrative Science Quarterly*, 37(1), 76–104.
- Lauriol, J., Perret, V., & Tannery, F. (2008). Stratégies, espaces et territoires. Une introduction sous un prisme géographique. *Revue française de gestion*, 34(184), 91–103.

- Lautier, F. (1999). *Ergotopiques sur les espaces dans les lieux de travail* Octarès. Toulouse.
- Lavie, D. (2007). Alliance Portfolios and Firm Performance : A Study of Value Creation and Appropriation in the U.S. Software Industry. *Strategic Management Journal*, 28(12), 1187–1212.
- Laville, J.-L. (2000). Le tiers secteur. Un objet d'étude pour la sociologie économique. *Sociologie du travail*, 42(4), 531–550.
- Lawrence, T. B., & Dover, G. (2015). Place and Institutional Work: Creating Housing for the Hard-to-house. *Administrative Science Quarterly*, 1–40.
- Lecocq, X. (2012). Niveaux d'analyse et réification. *Le Libellio d'AEGIS*, 8(4), 5–11.
- Lefebvre, H. (1972). *Le droit à la ville suivi de Espace et politique* Anthropos. Paris.
- Lefebvre, H. (2000). *La production de l'espace* Anthropos. Paris.
- Lewis, P. (2008). Emotion Work and Emotion Space: Using a Spatial Perspective to Explore the Challenging of Masculine Emotion Management Practices. *British Journal of Management*, 19, S130–S140.
- Lextrait, F., Van Hamme, M., & Groussard, G. (2001). *Une Nouvelle époque de l'action culturelle: rapport à Michel Duffour, secrétariat d'état au patrimoine et à la décentralisation culturelle*. Paris.
- Lucchini, F. (2002). *La culture au service des villes* Anthropos. Paris.
- Lussault, M. (2007). *L'homme spatial : la construction sociale de l'espace humain* Edition du. Paris.
- Van Marrewijk, A., & Smits, K. (2014). Projectsapes : the role of spatial settings in managing complex megaprojects. *International Journal of Complexity in Leadership and Management*, 2(4), 278–292.
- Martí, I. (2009). Organisations et résistance. Acteurs (in)habituels, contextes (in)habituels. *Revue française de gestion*, 35(193), 107–132.
- McCarthy, J. D., & Zald, M. N. (1977). Resource Mobilization and Social Movements: A Partial Theory. *American Journal of Sociology*, 82(6), 1212–1241.
- Meyerson, J., & Ross, P. (2003). *The 21st Century Office* Rizzoli. New-York.
- Minchella, D. (2015). *Le rôle de la spatialité dans la mise en place du New Model Worker : Du projet Valmy aux tours de La Défense de la Société Générale*. Université Paris Dauphine.
- Mitchell, R. G. (1993). *Secrecy and fieldwork* Sage. Newbury Parc.
- Mizrachi, N., & Shuval, J. T. (2005). Between formal and enacted policy: changing the contours of boundaries. *Social science & medicine*, 60(7), 1649–1660.

- Munro, I., & Jordan, S. (2013). “Living Space” at the Edinburgh Festival Fringe: Spatial tactics and the politics of smooth space. *Human Relations*, 66(11), 1497–1525.
- Myers, M. D. (2013). *Qualitative research in business and management* Sage. London.
- O’Mahony, S., & Bechky, B. A. (2008). Boundary Organizations : Enabling Collaboration Allies. *Administrative Science Quarterly*, 53, 422–459.
- Parker, M. (2011). Organizing the circus : the engineering of miracles. *Organization Studies*, 32(4), 555–569.
- Parker, M., Cheney, G., Fournier, V., & Land, C. (2014). *The Routledge companion to alternative organization* Routledge. London.
- Perec, G. (2012). *Espèces d’espaces* Editions G. Paris.
- Peton, H. (2012). *Mouvements sociaux et processus de désinstitutionnalisation. Le cas de l’amiante en France*. Université Paris-Dauphine.
- Pietroburgo, J., & Wernet, S. P. (2004). Joining forces, fortunes, and futures. Restructuring and adaptation in nonprofit hospice organizations. *Nonprofit Management & Leadership*, 15(1), 117–137.
- Poirrier, P. (2014). *Quelle politique pour la culture ? : florilège des débats (1955-2014)* La Documen. Paris.
- Polletta, F. (1999). “Free spaces” in collective action. *Theory and Society*, 28(1), 1–38.
- Polletta, F., & Kretschmer, K. (1999). The Wiley-Blackwell Encyclopedia of Social and Political Movements.
- Pouget, M. (1998). *Taylor et le taylorisme* Presses un. Paris.
- Powell, W. W., Koput, K. W., & Smith-doerr, L. (1996). Interorganizational Collaboration and the Locus of Innovation: Networks of Learning in Biotechnology. *Strategic Management Journal*, 41(1), 116–145.
- Powell, W. W., White, D. R., Koput, K. W., & Owen-smith, J. (2005). Network Dynamics and Field Evolution: The Growth of Interorganizational Collaboration in the Life Sciences. *American Journal of Sociology*, 110(4), 1132–1205.
- Pozzo Di Borgo, R. (1997). *les Champs Elysées : 3 siècles d’Histoire* La Martini. Paris.
- Raffin, F. (1998). *La mise en culture des friches industrielles*. Paris.
- Raffin, F. (2004). L’initiative culturelle participative au cœur de la cité : les arts de la critique sociale et politique. *Culture & Musées*, 4, 57–74.
- Rao, H., & Dutta, S. (2012). Free Spaces as Organizational Weapons of the Weak: Religious Festivals and Regimental Mutinies in the 1857 Bengal Native Army. *Administrative Science Quarterly*, 57(4), 625–668.

- Raulet-Croset, N. (2008). La dimension territoriale des situations. *Revue française de gestion*, 184, 137–151.
- Rigaud, J. (2003). *Les deniers du rêve, essai sur l'avenir des politiques culturelles* Grasset. Paris.
- Ripoll, F. (2008). Espaces et stratégies de résistance : répertoires d'action collective dans la France contemporaine. *Espaces et sociétés*, 134(3), 83.
- Saldaña, J. (2009). *The coding manual for qualitative researchers* Sage. London.
- Schneider, M. (1993). *La comédie de la culture* Editions d. Paris.
- Shortt, H. (2015). Liminality, space and the importance of “transitory dwelling places” at work. *Human Relations*, 68(4), 633–658.
- Sibertin-Blanc, M. (2003). L'inscription d'une politique publique sur le territoire métropolitain. In M. Gravari-Barbas, P. Violier, eds. *Lieux Cult. Cult. des lieux*. Rennes, 103–112.
- Spicer, A. (2006). Beyond the Convergence-Divergence Debate: The Role of Spatial Scales in Transforming Organizational Logic. *Organization Studies*, 27(10), 1467–1483.
- Steen-Johnsen, K., Eynaud, P., & Wijkström, F. (2011). On Civil Society Governance: An Emergent Research Field. *Voluntas*, 22(4), 555–565.
- Strauss, A., & Corbin, J. (1990). *Basics of Qualitative Research*. Sage. Thousand Oaks.
- Stuart, T. (2000). Interorganizational Alliances and the Performance of Firms: A Study of Growth and Innovation Rates in a High-Technology. *Strategic Management Journal*, 21(8), 791–811.
- Stuart, T., Hoang, H., & Hybels, R. C. (1999). Interorganizational Endorsements and the Performance of Entrepreneurial Ventures. *Administrative Science Quarterly*, 44(2), 315–349.
- Suire, R., & Vicente, J. (2008). Théorie économique des et management des réseaux d'entreprises clusters innovantes. *Revue Française de Gestion*, 184, 119–137.
- Taylor, S., & Hansen, H. (2005). Finding Form: Looking at the Field of Organizational Aesthetics. *Journal of Management Studies*, 42(6), 1211–1231.
- Taylor, S., & Spicer, A. (2007). Time for space: A narrative review of research on organizational spaces. *International Journal of Management Reviews*, 9(4), 325–346.
- Tyler, M., & Cohen, L. (2010). Spaces that Matter: Gender Performativity and Organizational Space. *Organization Studies*, 31(2), 175–198.
- Urfalino, P. (2004). *L'invention de la politique culturelle* Hachette l. Paris.

- Uzzi, B. (1997). Social Structure and Competition in Interfirm Networks : The Paradox of Embeddedness. *Administration in Social Work*, 42(1), 35–67.
- De Vaujany, F.-X., & Vaast, E. (2014). If These Walls Could Talk : The Mutual Construction of Organizational Space and Legitimacy. *Organization Science*, 25(3), 713–731.
- Wapshott, R., & Mallett, O. (2012). The spatial implications of homeworking : a Lefebvrian approach to the rewards and challenges of home-based work. *Organization*, 19(1), 63–79.
- Wasserman, V., & Frenkel, M. (2011). Organizational Aesthetics: Caught Between Identity Regulation and Culture Jamming. *Organization Science*, 22(2), 503–521.
- Wasserman, V., & Frenkel, M. (2015). Spatial Work in Between Glass Ceilings and Glass Walls: Gender-Class Intersectionality and Organizational Aesthetics. *Organization Studies*, 36(11), 1485–1505.
- Weick, K. (1995). *Sensemaking in organizations* Sage. Thousand Oaks.
- Weick, K. E. (2007). The generative properties of richness. *Academy of Management Journal*, 50(1), 14–19.
- Whyte, W. F. (2012). *Street corner society: The social structure of an Italian slum* University. Chicago.
- Yang, H., Zheng, Y., & Zhao, X. (2014). Exploration Or Exploitation? Small Firms' Alliance Strategies With Large Firms. *Strategic Management Journal*, 35, 146–157.
- Yang, Y., & Driffield, N. (2011). Multinationality-Performance Relationship. *Management International Review*, 52(1), 23–47.
- Yanow, D. (1998). Space Stories: Studying Museum Buildings as Organizational Spaces While Reflecting on Interpretive Methods and their Narration. *Journal of Management Inquiry*, 7(3), 215–239.
- Yin, R. K. (2013). *Case Study Research: Design and Methods* Sage, 5th. Thousand Oaks.
- Zhang, Z., & Spicer, A. (2013). “Leader, you first”: The everyday production of hierarchical space in a Chinese bureaucracy. *Human Relations*, 67(6), 739–762.
- Zhang, Z., Spicer, A., & Hancock, P. (2008). Hyper-Organizational Space in the Work of J. G. Ballard. *Organization*, 15(6), 889–910.
- Zietsma, C., & Lawrence, T. B. (2010). Institutional Work in the Transformation of an Organizational Field : The Work and Practice Work. 55, 189–221.
- Zimmermann, J. (2008). Le territoire dans l’analyse économique. *Revue française de gestion*, 184(4), 105–118.

LISTE DES TABLEAUX ET FIGURES

Tableau 1 : liste des organisations étudiées.....	p120
Tableau 2 : liste des répondants.....	P138
Tableau 3 : récapitulatif des données recueillies et de leur utilisation.....	p135
Tableau 4 : opérationnalisation de l'analyse tridimensionnelle de l'espace.....	p143
Figure 1 : positionnement des lieux intermédiaires dans le secteur du théâtre....	p113
Figure 2 : Extrait du dépliant de présentation du réseau Actes-if qui cartographie les lieux intermédiaires membres.....	p172
Figure 3 : extrait 1 de l'annexe 1 de la Délibération CR 75-12 du Conseil régional d'Ile-de-France.....	p119
Figure 4 : extrait 2 de l'annexe 1 de la Délibération CR 75-12 du Conseil régional d'Ile-de-France.....	p120
Figure 5 : cartographie des lieux membres et sympathisants de la CNLII.....	P239

ANNEXES

ANNEXE 1 : Charte du réseau Actes if



Charte d'Actes if

Version du 16 septembre 2013

Actes if rassemble des lieux artistiques et culturels indépendants, autour d'enjeux artistiques, sociaux et économiques. Convergents dans leur mode de fonctionnement, ils conservent néanmoins leurs spécificités par leur identité artistique, leurs activités, leur espace, leur équipe et leurs moyens.

Actes if se réalise en termes d'échanges et de mise en place de projets à travers l'implication de ses membres sur différents chantiers animés par des coordinateurs.

Réseau solidaire francilien, Actes if est une plate-forme d'échanges de savoirs, de savoir-faire et d'idées. Le réseau développe des outils qui accompagnent les structures dans leur fonctionnement et la mise en place de leurs projets. Actes if s'inscrit également dans un processus de co-élaboration des politiques publiques.

A. Caractéristiques des membres

1 - Projet artistique

Les membres d'Actes if embrassent toutes les disciplines de la création artistique contemporaine. Ils participent d'une tendance au décroisement des genres et s'inscrivent dans une démarche de recherche et d'expérimentation. Ces lieux s'intéressent aux processus d'élaboration des œuvres et non pas uniquement à la présentation d'objets achevés.

Ces lieux accompagnent l'art à chaque étape de sa réalisation : conception, production, création, accompagnement, programmation, formation, sensibilisation, rencontre avec les publics et constituent aussi des lieux de vie.

Ces outils de travail constituent un maillon essentiel de la chaîne de création et de production artistique et culturelle.

2- Indépendance du projet et maîtrise de l'outil

Les membres du réseau Actes if sont des structures indépendantes dans le sens où les équipes qui animent ces projets sont souveraines et autonomes dans la définition de leurs objectifs et de leurs règles de fonctionnement.

L'autonomie de ces structures est garantie via différentes interdépendances : les financements publics permettent à ces lieux d'échapper aux impératifs du marché et le droit privé leur permet de s'émanciper d'une dépendance directe à l'égard des pouvoirs publics. Ils relèvent ainsi du tiers secteur.

Actes if - Maison des réseaux artistiques et culturels - 221 rue de Belleville 75019 Paris. Tél : 01 44 53 00 44
www.actesif.com

Association loi 1901 (J.O. n° 50 du 11 décembre 1996) - SIRET 412 131 953 00040 - APE 9499Z



3 – Rapport au territoire

3.1 - Contexte géographique et culturel

Ces lieux se développent généralement dans des espaces interstitiels. Ils ne répondent pas à des logiques d'aménagement du territoire préétablies mais les influencent et les enrichissent-en en faisant émerger des potentialités inattendues. Inséparables de leur contexte territorial, ils participent à leur dynamisation.

Dans une approche plurielle du territoire reliant des dimensions urbaines, sociales, culturelles, politiques, ces équipes indépendantes opèrent dans un souci d'implantation locale et participent de l'aménagement du territoire.

3.2 - Implication dans le champ social

En prenant place dans la cité, les lieux d'Actes if interrogent une réalité politique et sociale et créent des passerelles entre art et société. Ils inscrivent leurs actions dans une démarche d'intérêt général et d'utilité sociale.

Les lieux travaillent de façon pérenne en lien avec la population, les acteurs sociaux, culturels, éducatifs locaux et les collectivités territoriales. Ils contribuent à assurer un dialogue social, une rencontre entre des publics différents. Dans un souci d'ouverture, de rencontre, de partage, ils facilitent l'accès à la création artistique.

4 - Rapport aux publics

Ces lieux s'adressent à des publics diversifiés et cherchent à créer des croisements entre professionnels et amateurs, entre artistes de différentes disciplines, entre différents publics, entre artistes et populations.

Programmations artistiques éclectiques et exigeantes, débats sur des sujets de société, rencontres, ateliers ou autres actions de sensibilisation impliquant les publics, constituent une ouverture qui génère un croisement des publics.

L'importance des espaces de rencontres (bar et restauration) souvent placés « au cœur » des lieux, l'importance des temps consacrés à l'échange et aux actions menées autour de la présentation d'une œuvre et par là, la proximité provoquée entre artistes et publics, donnent un caractère intrinsèquement convivial à ces lieux qui participe à définir une relation à l'œuvre singulière.

5 - Mode de fonctionnement

A travers leur pratique du partage ces lieux portent un fonctionnement éthique : partage de l'outil (en espace et en temps), partage des moyens (économiques et humains) mais aussi partage des pouvoirs (organisationnels et décisionnaires) à l'intérieur de la structure. Ces lieux s'attachent à proposer aux équipes un accueil équitable et respectueux de leur travail.

En interne, ces lieux privilégient la collégialité dans la réflexion et minimisent les écarts de salaires entre les différents membres des équipes.

Leur gestion est transparente.

Actes if - Maison des réseaux artistiques et culturels - 221 rue de Belleville 75019 Paris. Tél : 01 44 53 00 44
www.actesif.com

Association loi 1901 (J.O. n° 50 du 11 décembre 1996) • SIRET 412 131 963 00040 • APE 9499Z



B. Missions du réseau

1. Concertation

Espace de réflexion collective sur les enjeux du secteur artistique et culturel indépendant, Actes if s'inscrit dans un processus de co-élaboration des politiques publiques.

2. Mutualisation

Plate-forme d'échanges de savoirs, de savoir-faire et d'idées, Actes if est aussi un espace de mutualisation de services, d'outils et d'un fonds financier.

3. Accompagnement

Le réseau développe des outils qui accompagnent les structures dans leur fonctionnement et la mise en place de leurs projets.

ANNEXE 2 : Lettre ouverte de la Générale à destination du grand public, janvier 2015

Madame, Monsieur,

Paris, le 23 janvier 2015

Vous êtes nombreux à nous avoir contactés pour savoir quelle était notre position quant à l'appel à projet de la Ville de Paris « Réinventer-Paris » concernant le site du 14 avenue Parmentier dans le 11^{ème} arrondissement. La mairie souhaite un projet « de cinéma qui favorise l'émergence d'un cinéma populaire et qualitatif ».

La Ville de Paris aurait donc l'intention de mettre fin à notre bail avant la fin de notre accord initial. Cette décision serait d'ailleurs en contradiction avec les désirs de la Maire de Paris concernant les lieux intermédiaires, le soutien aux artistes et à leurs espaces de travail.

Il nous semble important de rappeler ici que La Générale est soutenue par la Région île de France au titre des « Fabriques de culture » depuis l'année dernière et jusqu'en 2016. Elle a bénéficié du dispositif de Permanence Artistique et Culturelle de 2011 à 2013.

En clair, nous sommes avant tout un lieu de création pluridisciplinaire, géré collectivement, dans lequel nous accueillons gratuitement des artistes et des associations. Nous fonctionnons comme une coopérative artistique et sociale, ancrée dans notre quartier, qui mutualise les moyens de production, de communication et de création. La Générale emploie 4 salariés permanents, dont 2 CDI, et de nombreux intermittents pour un volume compris entre 500 et 800 heures chaque année.

Ceci étant dit, sachez, Madame, Monsieur, que nous n'avons tout simplement pas été prévenu de cet appel à projet. Nous l'avons appris par la presse.

Nous y avons vu une marque de mépris.

Grâce au soutien du Réseau Actes-if (réseau de lieux artistiques et culturels indépendants), nous avons pu être reçu par les cabinets de Madame Hidalgo, Maire de Paris et Monsieur Julliard, Premier adjoint et adjoint à la culture, qui nous ont assuré que notre projet n'était pas remis en cause.

Comment la Ville compte ne pas remettre en cause le projet de la Générale en installant au 14 avenue Parmentier un autre projet qui impliquerait notre départ ?

Il nous faudrait abandonner près de 100 000 euros investis dans ce bâtiment dont 30 000 euros d'argent public (Région IDF). Il nous faudrait sans doute licencier nos salariés, il nous faudrait abandonner le projet de végétalisation du toit que nous portons, il nous faudrait interrompre nos actions en direction des écoles du quartier, et enfin il faudrait que nous laissions détruire un outil de travail indispensable à plus de 300 artistes et associations chaque année.

A moins que nous ne soyons relogés de façon pérenne et sans interruption d'activité, dans un lieu de même envergure, adapté à nos activités, dans le Nord-Est de Paris (notre terrain d'action et d'engagement depuis 2005) et si possible cette fois, avec un système de chauffage, le projet de la Générale sera indéniablement remis en cause !

Il ne nous semble pas inutile d'ajouter que nous n'accepterons pas un relogement dans un lieu déjà occupé par un autre collectif ou une autre association. Nous ne voulons pas entrer dans ce

jeu de chaises musicales dans lequel s'entête la mairie, qui ne sert qu'à monter les collectifs et les projets les uns contre les autres.

Nous exigeons aujourd'hui des garanties écrites de la Ville sur ses intentions de relogement à notre égard.

Nous dénonçons le procédé grossier qui consiste à faire surgir de nouveaux projets en niant ceux qui existent déjà

Si la Ville veut réellement réinventer Paris et proposer des projets innovants aux parisiens, nous l'invitons à relire le notre et à accorder plus d'attention à tous ceux qui, depuis longtemps déjà, œuvrent pour une culture indépendante, alternative, innovante et solidaire.

Afin de nous soutenir, comme certains d'entre vous nous l'on proposé, vous pouvez contacter la Mairie de Paris et leur demander d'agir rapidement pour qu'une solution acceptable soit trouvée pour le collectif de la Générale.

Vous pouvez aussi nous envoyer vos coordonnées nous signifiant votre souhait de nous soutenir:contact@lagenerale.fr

Madame, Monsieur, la Générale est déjà heureuse de vous compter parmi ses amis

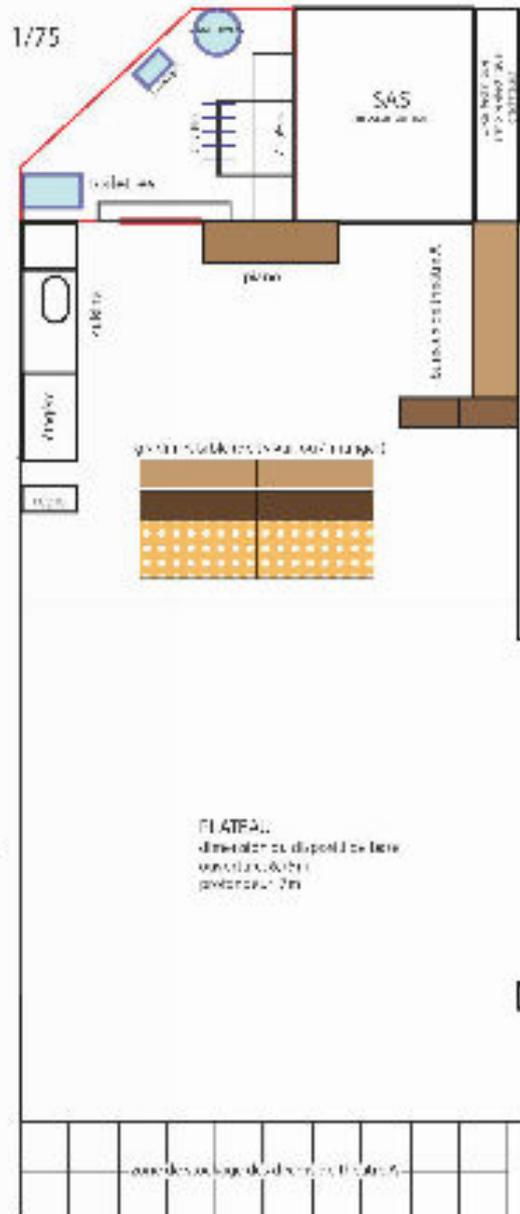
ANNEXE 3 : Fiche technique du théâtre de la Maille

La salle est en partie modulable en accord avec la direction technique du lieu.
 Seuls la cuisine et le bureau ne peuvent être déplacés.
 Le lieu n'est pas équipé de gril. Quelques points d'accroches sont au plafond.

Nature du plateau: OSB
 Dimensions plateau: ouverture 6,75m – profondeur 7m (dispositif basique)
 Dimension salle principale: ouverture 6,75m – profondeur 13,50m

Liste matériel :

- 6 bancs (4 places)
- Chaises (1 dizaine)
- 4 praticables (h 400, l 800, L 1600)
- 1 patience
- 2 pieds de projecteurs
- 12 gradateurs 2Kw
- 1 PC 1Kw
- 3 PC 500w
- 4 pars 56 300w
- 1 jeu d'orgue manuel 12-24
- 2 enceintes ARDAN 150w RMS-8ohms
- 1 ampli
- 2 enceintes amplifiés de monitoring avec cartes d'acquisition (in/out usb)
- 1 lecteur CD



ANNEXE 4 : Résumé du processus de négociation du dispositif des fabriques de culture

Les lieux intermédiaires franciliens se sont tournés vers le conseil régional de l’Ile-de-France afin d’obtenir une reconnaissance plus pérenne et donc un financement qui serait dédié aux lieux intermédiaires. C’est par l’intermédiaire de leur réseau, Actes if, que les lieux intermédiaires se sont adressés à la Région. Après une négociation de plusieurs mois, ils obtinrent le vote d’un dispositif ad hoc par le conseil régional.

Le réseau Actes if a consigné le déroulé des évènements dans un livret intitulé « *Dispositif de soutien aux fabriques de culture du conseil régional d’Ile de France. Vers un nouveau mode d’élaboration des politiques (culturelles) publiques ?* ». Il a été édité et publié en janvier 2014 et rédigé par le président du réseau. Ce livret décrit la chronologie du dispositif depuis l’annonce du projet initial de la Région en 2010 jusqu’au vote du dispositif 2012. Il propose également le point de vue du réseau sur la concertation, ses points positifs et ses points négatifs. La chronologie et les phases présentées sont tirées de ce livret.

Selon ce récapitulatif chronologique, la première phase dite « informelle » est visiblement la plus longue et s’étend sur un an et demi. Cette phase est essentiellement portée par le réseau Actes if et le groupe EELV. La deuxième phase qui constitue la phase de concertation officielle est bien plus courte, environ 3 mois. C’est la phase organisée et menée par la Région. Enfin la troisième phase présente les évènements après la consultation et se concentre sur le processus législatif officialisant le dispositif.

Concertation non officielle :

- Avril 2010 : Annonce du conseil régional d'Ile de France confirmant son intention de proposer un soutien aux «fabriques de culture »
- Septembre 2010, Décembre 2010 et février 2011 : 3 rendez-vous du réseau avec des élus afin de discuter des modalités de l'éventuelle concertation
- Novembre 2010- Septembre 2011 : EELV organise des ateliers de réflexion sur les Fabriques avec des gérants de lieux intermédiaires : 5 ateliers
- Septembre 2011 : diffusion de la contribution écrite du réseau sur les modalités du futur dispositif
- Novembre 2011-Janvier 2012 : Organisation de 2 rencontres publiques par Actes-if pour évoquer le dispositif

Concertation officielle :

- Février- Avril 2012 : réunions de concertations officielles organisées par la Région en présence d'élus et de membres de lieux intermédiaires.

Mise en œuvre et délibération :

- Avril-Juillet 2012 : 2 autres rencontres publiques organisées par Actes-if
- Septembre 2012 : diffusion du « dispositif cadre de soutien au fabriques de culture » auprès des participants à la concertation
- 28 septembre 2012 : vote de la délibération cadre du dispositif de soutien régional aux fabriques de culture
- Novembre 2012 : 15 structures sont choisies pour bénéficier du dispositif
- Mai 2013 : 15 nouvelles structures sont choisies pour bénéficier du dispositif

ANNEXE5 : Présentation des différents membres des réseaux

	<p>Les Anciennes Cuisines ; Animakt ; Anis GRAS ; Ars Longa ; L'Atelier du Plateau ; Café Culturel - La Fabrik ; Collectif 12 ; Le Colombier ; Confluences ; l'Echangeur ; La ferme Godier ; File 7 ; Gare au Théâtre ; La Générale ; Le Générateur ; Théâtre de La Girandole ; Lilas en Scène ; La Loge ; Lutherie Urbaine ; La Maille - Cie Théâtre A, Mains d'Œuvres ; Maison d'Europe et d'Orient ; Le Chapiteau Méli-Mélo ; La Nef - Manufacture d'utopies ; L'Ogresse ; Petit Bain ; Le Samovar ; Le Silo ; Le Tamanoir ; Théâtre de l'Usine ; Le Vent Se Lève !</p>
	<p>Actes if; ArtFactories/autrePart; Fedelima; Fédération régionale des arts de la rue Rhône Alpes ; FRAAP ; DOG ; LIEN ; RIF ; SYNAVI ; UFISC ; THEMAA</p>
	<p>Actes if ; CD1D;Centre international pour les théâtres itinérants (CITI) ; FEDELIMA ; Fédération des Associations de Musiques et Danses Traditionnelles (FAMDT) ; Fédération des Réseaux et Associations d'Artistes Plasticiens (FRAAP) ; Fédération Française des Ecoles de Cirque (FFEC) ; Fédération nationale des Arts de la Rue ; Féarock ; Réseau Chaînon FNT ; Réseaux en Ile-de-France (RIF) ; Syndicat des Cirques et Compagnies de Création (SCC) ; Syndicat des Musiques Actuelles (SMA) ; Syndicat National des Arts Vivants (SYNAVI) ;THEMAA ; Zone Franche</p>

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION GENERALE	9
PARTIE 1 : REVUE DE LA LITTERATURE	19
Chapitre 1 : L'espace organisationnel comme un espace politique	21
A. Le pouvoir organisationnel par l'espace : une ressource pour acquérir une position dominante	23
I. L'espace, élément constitutif de l'organisation	23
II. L'espace, ressource pour l'organisation	25
a. L'acception géographique de l'espace	25
b. L'acception architecturale de l'espace	27
III. Les sites du pouvoir	28
B. La dimension intra organisationnelle du pouvoir spatial	30
I. Les stratégies de prise du contrôle de l'espace intra organisationnel	30
II. Les cibles du pouvoir intra organisationnel	32
a. Utiliser l'espace pour surveiller et contraindre les comportements des individus	32
b. Utiliser l'espace pour manipuler l'identité des individus	34
C. Le pouvoir de l'organisation sur son espace environnant	36
I. « The corporate city » : un espace urbain structuré par l'activité des organisations	36
II. Non-lieux et hyperréalité : quand l'organisation contrôle la vie des individus hors de l'organisation	39
III. La représentation de l'espace au travers d'artefacts comme enjeu de contrôle	40
a. Représentations visuelles de l'espace : cartes et plans	41
b. Représentations légales de l'espace : le contrat et la propriété	43
Chapitre 2 : De l'usage de l'espace dans la production d'organisations alternatives	47
A. L'espace est une construction sociale habilitante	48
I. Matériel, pratique et symbolique : les dimensions de la production de l'espace	48
II. La production de l'espace organisationnel	50
III. Les attributs spatiaux : des éléments de construction de l'espace	51
a. Les quatre attributs de l'espace	51
b. Rôle du temps dans la construction de l'espace	52

B.	Les stratégies pour affaiblir l'espace dominant _____	54
I.	Exploiter les contradictions des dimensions de l'espace dominant _____	54
II.	Occuper l'espace : donner de la substance _____	56
III.	Détourner et détruire l'espace : remettre en cause la configuration _____	57
IV.	Jouer avec la temporalité _____	58
V.	Se réapproprier la « corporate city » _____	60
C.	Les stratégies de création d'espaces alternatifs _____	63
I.	Un espace pour se coordonner et se rendre visible _____	64
II.	Un espace pour expérimenter _____	66
III.	Les espèces d'espaces _____	68
a.	Le lieu : un espace délimité et concret _____	68
b.	Le territoire : enjeux de pouvoirs et questions d'identité _____	69
c.	Le réseau : un espace discontinu qui rassemble les organisations _____	71
IV.	Les espaces marginaux _____	72
V.	Les échelles : une construction de l'espace multi-niveaux _____	74
D.	Proposition d'une problématique de recherche _____	77

PARTIE 2 : CONTEXTE EMPIRIQUE ET METHODOLOGIE _____ 81

Chapitre 3 : Contexte de la recherche : L'émergence des lieux intermédiaires face au secteur du théâtre subventionné _____ 83

A.	Le théâtre public : une longue histoire _____	85
I.	L'invention de la politique culturelle _____	85
a.	Un lien historique entre l'Etat et la culture _____	85
b.	Malraux : la mise en présence de l'art _____	87
c.	Mai 1968 : un retour à l'éducation artistique _____	89
d.	Jack Lang et la démocratie culturelle : une nouvelle définition de la culture _____	90
II.	L'implication croissante des collectivités territoriales auprès des théâtres publics _____	92
III.	La diffusion théâtrale : une activité plus visible que la création _____	94
IV.	Le lieu : outil central de développement du secteur du théâtre public _____	95
a.	Le théâtre comme lieu de travail indispensable à l'artiste _____	95
b.	La construction de lieux pour développer les politiques culturelles _____	97
B.	Critiques du fonctionnement des théâtres publics _____	97
I.	La politique culturelle en question _____	98
a.	Une crise sociale _____	98

b.	Une crise esthétique _____	99
c.	Une crise politique _____	100
II.	Les lieux de culture remis en question _____	100
a.	Des lieux de travail en nombre limité et saturé _____	101
b.	Le théâtre subventionné : des lieux obsolètes _____	102
c.	Des lieux réservés à un certain type d'artistes _____	104
d.	Le refus du théâtre privé commercial _____	106
C.	L'utopie des lieux intermédiaires : développer des organisations alternatives en réponse à ces critiques _____	107
I.	Construire une organisation alternative pour expérimenter une nouvelle manière de faire du théâtre _____	108
a.	Des lieux difficiles à définir mais qui se regroupent autour de critiques _____	108
b.	Un projet artistique intégrant les dimensions exclues du théâtre subventionné _____	109
c.	Un projet social au service des artistes et des publics _____	110
d.	Le refus du théâtre subventionné et le rejet du théâtre privé : la voie du tiers secteur _____	110
e.	Défendre une appartenance au tiers secteur en espérant le soutien de l'Etat _____	112
II.	Un lieu qui sert de point d'amorce à la propagation de nouvelles idées _____	113
III.	Que veut dire être « un lieu intermédiaire » _____	115
IV.	Présentation des lieux intermédiaires en Ile-de-France et de leur réseau _____	115
a.	Justification du choix des organisations étudiées _____	116
b.	Présentation des lieux intermédiaires étudiés _____	117
c.	Actes if : le réseau des lieux intermédiaires franciliens _____	123
Chapitre 4 : Démarche de recherche et méthodologie _____		127
A.	Démarche méthodologique générale _____	128
I.	Une posture qualitative interprétative _____	128
II.	Choix d'une étude de cas _____	128
III.	Une étude de cas unique et extrême _____	129
IV.	Genèse du projet de recherche _____	131
B.	Recueil et analyse des données _____	132
I.	Recueil des données _____	132
a.	Les données documentaires _____	133
b.	Les entretiens semi-directifs _____	135
c.	L'observation directe _____	137
d.	Relation entre le chercheur et le terrain _____	142

II.	Analyse des données _____	143
a.	Les différentes phases de l'analyse _____	144
b.	La mise en forme des données _____	147
PARTIE 3 : RESULTATS _____		149
Chapitre 5 : Produire un lieu hétérotopique pour faire vivre l'utopie : la création d'une organisation alternative _____		151
A.	Trouver et aménager des bâtiments industriels vacants : l'espace matériel _____	152
B.	Donner vie au bâtiment en y développant des activités: l'espace en pratique _____	154
I.	Multiplier les activités pour être visible _____	155
II.	Faire évoluer le bâtiment et les activités qui s'y déroulent pour rester visibles _____	158
III.	Déplacer les activités du lieu : une forme extrême d'évolution _____	160
IV.	Rendre visibles les activités de création : une entreprise difficile _____	161
C.	Donner du sens au lieu : l'espace symbolique _____	164
I.	Un bâtiment qui sert de marqueur identitaire différenciant _____	164
II.	Une localisation en périphérie qui devient le symbole d'une pratique alternative _____	169
Chapitre 6 : De l'hétérotopie à la dystopie : difficultés rencontrées lors de la production d'un lieu _____		173
A.	Des lieux difficiles à préserver dans le temps _____	174
I.	Des bâtiments précaires difficiles à maintenir en état de fonctionnement _____	174
a.	Un marché immobilier en forte tension qui épuise les ressources financières des lieux intermédiaires _____	174
b.	Une mise aux normes et un entretien des bâtiments qui mobilisent les ressources des lieux intermédiaires _____	175
c.	Des relations cordiales avec l'environnement extérieur à construire pour ne pas isoler le lieu intermédiaire et le fragiliser _____	177
II.	Un bâtiment surexploité qui ne peut pas accueillir toutes les activités souhaitées. _____	178
a.	L'activité des lieux s'intensifie _____	178
b.	Des difficultés à maintenir le bon déroulement des activités _____	179
c.	Une dichotomie entre l'activité et le bâtiment qui fausse le vécu du lieu et crée des tensions avec les acteurs extérieurs _____	181
B.	Une confusion entre l'activité liée au lieu et celle liée à la compagnie qui peut les mettre en péril _____	183
I.	Des relations ambiguës entre le lieu et la compagnie _____	183
II.	Un lieu dépendant de la compagnie qui le gère _____	184
		308

III.	Un lieu qui met en péril l'existence de la compagnie _____	185
C.	Une lutte de pouvoir pour le contrôle des lieux _____	189
I.	Des pouvoirs publics qui soutiennent les lieux dont ils ont le contrôle _____	190
a.	Refuser d'aider les lieux qui ne sont pas le fruit des pouvoirs publics _____	190
b.	Produire des lieux plutôt que d'aider l'existant : un besoin de contrôle _____	192
c.	Des projets artistiques financés sans prendre en compte le besoin d'espace physique pour se développer _____	193
II.	Lutte pour le contrôle du bâti avec les pouvoirs publics _____	194
a.	Des accords de logement avec les pouvoirs publics afin de sortir de la précarité ____	194
b.	Désaccord sur la maîtrise d'ouvrage du bâti entre les acteurs et les pouvoirs publics	196
c.	Des acteurs qui cherchent à obtenir la maîtrise d'usage du bâti _____	197
d.	Une lutte pour la durée d'utilisation du bâti _____	200
III.	Une lutte qui épuise les acteurs _____	201
IV.	Une récupération de l'esthétique des lieux intermédiaires _____	203

Chapitre 7 : Consolider l'organisation alternative à l'aide d'autres espèces d'espaces 207

A.	Connecter le lieu a un territoire pour le pérenniser _____	208
I.	Lier le lieu intermédiaire au territoire _____	208
II.	Créer du lien avec les acteurs du territoire _____	209
a.	Les actions envers les habitants _____	209
b.	Créer un maillage sur le territoire en collaborant avec les structures locales ____	210
c.	Les appels à projets : des points de contact avec les structures de gouvernance du territoire _____	210
III.	Une stratégie de long terme et incertaine _____	212
B.	Produire un réseau à l'échelle régionale pour relier les lieux intermédiaires et les pérenniser _____	213
I.	Actes if : un réseau régional de lieux intermédiaires _____	214
II.	Dispositif régional des fabriques de culture : une premier pas vers la pérennisation des lieux intermédiaires _____	216
C.	Les risques associés à la production d'un réseau régional pour les lieux intermédiaires_	220
I.	Un territoire local politiquement instable _____	220
II.	Des collectivités locales ont des pouvoirs différents en fonction des échelles observées : comment savoir auquel se lier ? _____	224
III.	Des territoires dont l'articulation n'est pas claire et perturbe la stratégie de choix d'échelle des lieux intermédiaires _____	225
IV.	Des désaccords sur la nature de la valeur des territoires _____	227

a.	Des pouvoirs publics qui privilégient la valeur d'échange des territoires alors que les lieux intermédiaires favorisent la valeur d'usage _____	227
b.	L'autorisation d'occupation temporaire comme stratégie d'instrumentalisation _____	230
V.	En liant le lieu à un territoire spécifique, la compagnie artistique perd son caractère nomade, ce qui peut la fragiliser _____	231
D.	Rejoindre et produire des réseaux à l'échelle nationale pour renforcer les lieux _____	233
I.	S'associer avec d'autres réseaux existants pour atteindre l'échelle nationale _____	233
II.	Créer un réseau de lieux intermédiaires à l'échelle nationale _____	236
a.	Création de la CNLII _____	236
b.	Rôle de la cartographie dans la matérialisation de la CNLII _____	237
III.	Changer d'échelle pour trouver de nouvelles ressources afin de donner un nouveau souffle aux lieux intermédiaires _____	238
IV.	Nouveau changement d'échelle : retour au niveau local pour développer de nouveaux réseaux _____	240
a.	Multiplier les réseaux régionaux pour renforcer le réseau national _____	240
b.	Multiplier les réseaux régionaux afin de relier plus durablement les lieux intermédiaires d'un même territoire local _____	242
E.	Epilogue : prise de distance vis-à-vis des stratégies spatiales _____	245

PARTIE 4 : DISCUSSION DES RESULTATS ET CONCLUSION GENERALE ____ 249

Chapitre 8 : Discussion des résultats _____ 251

A.	Produire un lieu alternatif _____	253
I.	Produire une hétérotopie pour expérimenter une organisation alternative _____	253
II.	Différencier le lieu de l'espace dominant en créant des frontières _____	257
B.	Un lieu qui rend l'organisation alternative vulnérable _____	259
I.	Un lieu circonscrit et immobile _____	259
II.	Un lieu dépendant de l'espace dominant _____	260
III.	Un lieu récupéré par l'espace dominant _____	261
C.	Créer de la mobilité en confrontant le lieu à d'autres espaces _____	264
I.	Dé-circonscire l'espace de l'organisation alternative _____	264
II.	Mettre l'organisation alternative en mouvement _____	266
III.	Changer l'organisation alternative d'échelle _____	268
IV.	Nulle part : le dernier espace possible pour l'organisation alternative? _____	270

CONCLUSION GENERALE	273
A. Contributions de la recherche	275
I. Contributions théoriques	275
II. Contribution sociétale	277
B. Des limites et des perspectives de recherche	279
I. Mieux impliquer les différents types d'acteurs et confronter les points de vue	279
II. Les enjeux autour de la construction de l'identité et de la catégorisation de l'organisation alternative	281
III. Le rôle de certains acteurs dans l'attribution de la valeur dans le secteur artistique	282
BIBLIOGRAPHIE	283
LISTE DES TABLEAUX ET FIGURES	293
ANNEXES	295
TABLE DES MATIERES	305

Résumé

Cette thèse s'intéresse au rôle de l'espace en tant qu'outil et enjeu de pouvoir dans le processus de développement des organisations alternatives. Plus spécifiquement, elle examine dans quelle mesure la production d'un espace peut contribuer à la création et à la pérennisation d'une organisation alternative. Pour répondre à cette question, nous menons une étude de cas unique auprès des lieux intermédiaires franciliens dans le secteur du théâtre français. Celui-ci est dominé par deux modèles organisationnels : le théâtre privé marchand et le théâtre public non marchand. Les lieux intermédiaires cherchent à imposer un troisième modèle qui ne relèverait ni du privé ni du public mais de ce qu'ils appellent le tiers secteur. En conjuguant entretiens semi-directifs, observation et données secondaires, nous montrons que ces organisations produisent différents types d'espaces – à la fois individuels et collectifs – à différentes échelles. Cette combinaison permet aux lieux intermédiaires d'être mobiles et de résister aux réactions hostiles de l'espace dominant et ainsi de se pérenniser.

Mots Clés

Espace, relations de pouvoir, organisation alternative, lieux intermédiaires

Abstract

This thesis analyses how the production of space helps to create and sustain alternative organizations. In this study, space is seen as a source of power. In order to answer this question we conduct a single case study: the intermediary places in the French theatre sector. Two organizational models prevail in this sector: the lucrative private sector and the public non-profit one. Intermediary places tend to establish a third model neither private nor public: third sector organizations. We combine semi-structured interviews, observations and secondary data. We show alternative organizations produce different type of individual and collective spaces on multiple scales. Thanks to this combination, intermediary places become mobile and more resistant to dominant space reactions. They are most likely to sustain themselves.

Keywords

Space, power relations, alternative organizations, intermediary places