

# Une topologie socio-spatiale des initiatives artistiques en milieu rural

Diane Camus

▶ **To cite this version:**

Diane Camus. Une topologie socio-spatiale des initiatives artistiques en milieu rural. Architecture, aménagement de l'espace. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2022. Français. ⟨NNT : 2022BOR30002⟩. ⟨tel-03890432⟩

**HAL Id: tel-03890432**

**https://theses.hal.science/tel-03890432v1**

Submitted on 8 Dec 2022

**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.



HAL Authorization

Université Bordeaux Montaigne

**École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)**

THÈSE DE DOCTORAT EN ARCHITECTURE ET PAYSAGE

# UNE TOPOLOGIE SOCIO-SPATIALE DES INITIATIVES ARTISTIQUES EN MILIEU RURAL

Présentée et soutenue publiquement le 28 mars 2022 par

**Diane CAMUS**

Sous la direction de Claire PARIN

Membres du jury

Claire DELFOSSE, Professeur HDR, Université Lyon 2.

Béatrice MARIOLLE, Professeur HDR, École Nationale Supérieure d'Architecture et de Paysage de Lille.

Bernard DAVASSE, Professeur HDR, École Nationale Supérieure d'Architecture et de Paysage de Bordeaux.

Claire PARIN, Professeur HDR émérite, École Nationale Supérieure d'Architecture et de Paysage de Bordeaux.

Joël BROUCH, Directeur l'Office Artistique de la Région Nouvelle-Aquitaine, Bordeaux.

Nicole CONCORDET, Architecte, Agence Construire, Bordeaux.

## Remerciements

Tout d'abord, je voudrais remercier Claire Delfosse et Béatrice Mariolle d'avoir accepté de relire cette thèse et d'en être rapporteurs. Je tiens à remercier tous les membres du jury d'avoir accepté d'assister à la présentation de ce travail : Joël Brouch, Nicole Concordet, et Bernard Davasse.

Je remercie chaleureusement ma directrice Claire Parin pour son accompagnement tout au long de ces années et pour m'avoir initié au monde de la recherche. Ainsi que les membres de mon comité de thèse, Grégory Epaud, Alexandre Moisset et Christophe Bouriette pour leur soutien et leur écoute, ils ont toujours su me remonter le moral dans les moments de tempête, de doute et d'épuisement.

Un grand merci aux artistes, acteurs et bénévoles pour leur accueil chaleureux et pour m'avoir ouvert leur porte, pour avoir partagé avec moi leurs récits : Ueli Hirzel, Cille Lansade, Jean-Benoît Mollet, Ayin De Sela, Molly Gruey, les enfants du château de Monthelon, Nicolas Bucher, Julie Desle, l'équipe et les bénévoles de la cité de la Voix, Alfred Alerte, Lucie Anceau, tous les bénévoles de la Bergerie de Soffin, Rémi Janin, Fred Sancère, Delphine Datamanti, Julia Steiner, l'équipe et les bénévoles de l'association Derrière le Hublot, Alain Reynaud, Marie-O Roux, toute l'équipe et les bénévoles de la Cascade, les artistes de la Cie des Colporteurs, Sébastien Cabrié, Lydie Palaric, Yves Chaudouët, François Garrain, Bernard Lubat, Fabrice Vieira, l'équipe et les bénévoles de l'association Uzeste Musical, Jean-Louis Mercuzot, Isabella Keiser et tous les artistes de la Cie l'Eygurande, Pascal Dores, Jean Bojko, Claire de Sédouy, Jacques Di Donato, Isabelle Duthoit, l'équipe bénévole et les artistes de Bords de Mhère, Christian Hanser, Fanny Gauthier, Marianne Lanavère, Sabine Thuillier, Alexandre Cubizolles, Gabriel Durif, Martina Raccanelli, Antoine Brugière, Franck Favergeat, Delphine Gaud, Franck Besson, Jérôme Aussibal, Emmanuelle Brumelot, Sébastien Landois, Marie-Pierre Bonnardel, Gille Rhode, Céline Ferry, Juilette Ailhaud, Martin Chenot, Claudia Loccatelli, Manu Ragot, Irène Casteig, Annie Rhode, Christophe Hutin, Cyril Brulé, Xavier Fabre.

Merci à mes vaillants relecteurs : Patrice Camus, Martine Bois, Hélène Bois, Nany, Juliette Kapla, César et Clément Canonne.

Merci à ma famille et à mes amis pour leur soutien et leur encouragement constant. Mais avant tout un immense merci à Nicolas Nageotte sans qui tout ce travail n'aurait jamais pu aller au bout, merci pour sa patience, ses précieuses relectures, son soutien sans faille à chaque étape de ce travail et sa délicieuse présence à mes côtés au quotidien. Puis merci à Jasmin pour sa patience afin que maman « *terminé boulot !* ».

# SOMMAIRE


**INTRODUCTION** 8

**CHAPITRE 1 _**

**LA CONSTRUCTION DU TERRITOIRE : CADRE POLITIQUE ET ACTIONS D'INITIATIVES LOCALES** 16

**INTRODUCTION : L'INTERSECTION ENTRE POLITIQUES D'AMENAGEMENT ET ACTIONS DES HOMMES ET DES FEMMES SUR LEUR TERRITOIRE** 16

**I_ LA MISE EN PLACE D'UN CADRE POLITIQUE : LES POLITIQUES D'AMENAGEMENT DU TERRITOIRE** 17

I.1. Une logique de planification territoriale 17

I.1.a La structuration des politiques d'aménagement du territoire sous l'autorité de l'État 18

I.1.b Les politiques de décentralisation administrative : le signe d'un nouveau paradigme pour l'aménagement ? 46

I.2. Des politiques d'aménagement qui peinent à saisir la complexité des territoires ruraux 64

I.2.a Les territoires ruraux : une prise en considération tardive 65

I.2.b Des territoires ruraux cantonnés à une situation de marge 80

Conclusion : L'émergence de groupes privés comme nouveaux acteurs de l'aménagement du territoire. 98

I.3. La culture, un instrument d'aménagement du territoire ? 102

I.3.a La culture comme cadre politique 102

I.3.b La culture, un instrument des politiques d'aménagement qui ne dit pas son nom 113

I.3.c L'action culturelle, un instrument des politiques de développement territorial ? 130

Conclusion: La mise en lumière de l'acteur local 144

**II_ UNE OBSERVATION DES INITIATIVES LOCALES AU CŒUR DE LA METHODOLOGIE** 145

II.1. La mise en place du terrain d'étude 151

II.1.a À la croisée des indices : un repérage des initiatives artistiques non exhaustif 152

II.1.b Un vaste système rhizomique : la nécessité d'arrêter un périmètre 156

II.2. La méthodologie de l'enquête 160

II.2.a Le bénévolat comme porte d'entrée dans le terrain 160

II.2.b Les temporalités de l'étude de terrain 166

II.3. Une typologie des projets artistiques rencontrés 170

II.3.a Les initiatives privées : Le projet privé d'artiste 170

II.3.b Les initiatives institutionnelles : Le projet institutionnel 177

II.3.c Les coopérations entre acteurs artistique ou habitante et les acteurs institutionnels : Le projet tiers 184

II.3.d Les initiatives habitants : Des associations d'habitants du territoire 192

Conclusion : Les contours souples de la typologie, vers une topologie des initiatives 196

**CHAPITRE 2 _**

**UNE TOPOLOGIE SOCIO-SPATIALE DES INITIATIVES ARTISTIQUES** 200

**INTRODUCTION : UNE TOPOLOGIE SOCIO-SPATIALE** 200

**I_ L'EPICENTRE – LE LIEU DE L'IDENTIFICATION** 210

I.1. Les projets installés dans un espace donné et délimité : Le bâtiment 211

I.1.a Le bâtiment identifie l'action des acteurs 211

I.1.b Le bâtiment modèle le cadre des interactions et des circulations entre les différents usagers 216

I.1.c La matérialité de l'enceinte 222

La force de la pierre 227

I.2. Les projets à l'échelle d'une vaste étendue : un territoire, un paysage 229

I.2.a La Forêt d'Art Contemporain : un projet au périmètre discontinu et à la visibilité fragmentaire 229

I.2.b Les interactions et les circulations au sein du projet 232

I.2.c Un projet sous forme de constellation : quelles limites à l'épicentre 237

I.3. Les projets investis dans différents espaces dédiés ou non à une activité culturelle : les espaces éclatés 239
I.3.a Un périmètre de projet défini par l'action 239
I.3.b Les interactions et les circulations des acteurs au sein du projet 241
I.3.c Des limites intangibles 244
Conclusion : L'épicentre – Le lieu de l'identification 246
**II_ L'ESPACE PUBLIC – LE TEMPS DE L'ACTION 248**
II.1. Le *travestissement* des espaces publics 250
II.1.a Une appropriation du domaine public pour y inscrire le travail artistique 251
II.1.b Des évènements attachés à une culture de la fête 257
II.1.c Un *travestissement* des espaces publics dépendant d'une implication des habitants 264
Un temps pulsé 268
II.2. La mise en abyme de l'espace public 270
II.2.a Un travail in situ 271
II.2.b Des œuvres qui interrogent la notion d'espace public 273
Un temps syncopé 279
II.3. La mutation de l'espace public 281
II.3.a Agir sur l'espace public dans sa dimension symbolique et matérielle 281
II.3.b Une mutation du cadre de vie rendu possible par l'implication des habitants 285
Un temps lisse 289
Conclusion : L'espace public – le temps de l'action 290
**III_ LE VOISINAGE - LA FABRIQUE D'UNE PROXIMITE 293**
III.1. Un voisinage ciblé : poser les bases de la rencontre 295
III.1.a Un travail artistique à l'échelle d'un territoire de proximité 296
III.1.b La rencontre avec l'autre passe par une confrontation avec des spatialités 300
III.1.c Un travail de territoire qui dialogue avec un cadre institutionnel 304
III.2. Un voisinage proche : tisser les liens du quotidien 315
III.2.a La construction d'un voisinage dans/par la permanence 316
III.2.b Des dispositifs spatiaux favorisant la sociabilité 321
Cultiver une convivialité du quotidien 327
III.3. Proposer et partager des représentations communes 329
III.3.a Entre histoire personnelle et patrimoine à ré-enchanter 330
III.3.b De la figure traditionnelle à une nouvelle institution locale ? 334
Conclusion : Le voisinage – La fabrique d'une proximité 336
**IV_ LE BOURG – PORTEUR D'UNE ECONOMIE HABITANTE 338**
IV.1. Les acteurs d'une économie monétaire : l'inscription dans le tissu local 340
IV.1.a La participation à une économie marchande 340
IV.1.b Une économie habitante 348
IV.2. Les acteurs d'une économie non-monétaire fondée sur les principes du don et de la réciprocité 353
IV.2.a Engagement bénévole et militant, partenariats non monétaires : une force vive non quantifiée dans l'économie des initiatives 353
IV.2.b Dans le prolongement d'une économie habitante : « Prendre soin » et « faire avec » 359
Conclusion : Le bourg – porteur d'une économie habitante 364
**V_ LA RELATION – L'ICI ET L'AILLEURS 369**
V.1. Un processus d'archipélisation : des projets artistiques qui dessinent des relations 371
V.1.a Un processus de ramification constitutif des initiatives artistiques 371
V.1.b Un processus de marcottage à l'œuvre 373
V.2. Être en relation : la relation comme condition d'existence de l'artiste 377
V.2.a Des artistes qui circulent entre l'ici et l'ailleurs 377
V.2.b L'ancrage local n'est pas synonyme d'enfermement ! 381
V.3. Une mise en relation des pratiques 386
V.3.a La transdisciplinarité et l'interdisciplinarité, une caractéristique revendiquée 386
V.3.b Une relecture des pratiques locales au prisme de l'artistique 390
Conclusion : La Relation — l'ici et l'ailleurs 395

**CONCLUSION DU CHAPITRE 2 : L'EMERGENCE DE LIEUX 396**

**CHAPITRE 3 _**

**A LA RECONQUETE DES LIEUX** **402**

**INTRODUCTION : L'EMERGENCE DU CONCEPT DE LIEU DANS LES SCIENCES SOCIALES** **402**

**I_ LE CONCEPT DE LIEU : UN OUTIL DE PENSEE ET DE FABRICATION DES TERRITOIRE ?** **406**

I.1. Le lieu comme inscription des enjeux globaux dans le local 408

I.1.a Le lieu comme nouvel outil conceptuel pour penser le processus de mondialisation 408

I.1.b Quelle place pour le concept de lieu dans le processus actuel de fabrication de l'urbain ? 420

I.2. L'exemple des Tiers Lieux : entre expérimentations citoyennes et institutionnalisation d'un modèle 431

I.2.a La naissance d'une notion 433

I.2.b Le piège des mots 440

I.2.c Le tiers lieu comme nouveau modèle ? 448

**II_ LES DIVERS LIEUX : DES ESPACES DE VIE, DE CREATION ET D'ACCUEIL** **456**

II.1. Des *divers lieux* bifrons 459

II.1.a La dialectique « privé — public » 460

II.1.b La dialectique « espace domestique — espace professionnel » 468

II.1.c La dialectique « hétéronome — autonome » 478

II.1.d La dialectique « Dedans – dehors » 480

II.1.e La dialectique tradition – avant garde/passé - avenir 484

Conclusion : un art de l'ambiguïté 486

II.2. Le temps comme élément constitutif de ces divers lieux : Un processus incrémental à l'œuvre 488

II.2.a Des divers lieux qui se construisent *avec le temps* 488

II.2.b Des divers lieux construisent *par le temps* 489

II.2.c Des divers lieux construits *dans le temps* 492

Conclusion : le lieu incarne le projet d'habiter des artistes-habitants 494

**CONCLUSION DU CHAPITRE 3 : LE LIEU COMME PRISME D'ANALYSE DES PROCESSUS DE MONDIALISATION** **496**

**CONCLUSION DE LA THÈSE** **499**

**INDEX DES FIGURES** **511**

**BIBLIOGRAPHIE** **514**

# INTRODUCTION

## ➢ Préambule

En tant qu'architecte de formation, je m'interroge sur les *mondes ruraux* et sur la place que peuvent jouer les pratiques spatiales dans les transformations qui y ont cours.

Mon enfance et mon adolescence passées dans la campagne des Landes de Gascogne sont au départ de ma sensibilité pour les territoires ruraux et leurs mutations. Mais à l'issue de mes années d'étude, j'ai n'est que pu constater que les territoires ruraux brillent par leur absence, et ce à trois niveaux :

- dans les études d'architecture où les questions de l'espace rural restent marginales. Ma formation d'architecture suivie à l'ENSAP de Bordeaux et à la Hochschule de Stuttgart a été marquée par la très faible présence de ces territoires tout au long du cursus. Un seul projet de master (optionnel) y a été consacré, et le manque d'intérêt pour la grande majorité de mes camarades a été un élément révélateur supplémentaire de l'isolement de ces territoires dans le champ architectural ;
- dans l'ensemble de la profession d'architecte où l'intérêt pour ces questions est faible et déprécié. À l'image des années de formation, les professionnels travaillent presque exclusivement sur les territoires et les enjeux urbains, en plus d'y être très largement concentrés[1] ;
- dans le domaine de l'aménagement du territoire où les représentations de la ruralité oscillent entre une opposition simpliste à l'urbain et une stricte continuation des processus de métropolisation. Sommée de choisir entre deux propositions (« la ville avance à l'inverse de la campagne qui est figée » et « le modèle urbain l'a emporté donc tout est urbain »), la pensée de la ruralité n'a de choix que d'être inféodée à la pensée de l'urbain. Nous reviendrons sur ce qui nous semble relever d'une articulation trop superficielle entre les concepts d'urbanité et de ruralité.

À ces trois échelles, universitaires, professionnelles et politiques, c'est la pratique urbaine qui donne le tempo et détermine les paradigmes de la pensée de l'aménagement du territoire.

---

[1] Nous nous référons, ici, à l'étude menée en 2015 par l'ordre des architectes sur la situation de la profession entre 2008 et 2013. Celle-ci met en évidence les fortes disparités quant à la présence des architectes selon les territoires (avec une concentration dans les régions les plus urbaines.
Rouanet F., *Archigraphie, chiffres et cartes de la profession d'architecte,* Publication de l'ordre des architectes, Paris, 2015, p.19
Url : https://www.architectes.org/sites/default/files/atoms/files/archigraphie-light_1.pdf (consulté le 9 septembre 2021)

Aujourd'hui, ces territoires ruraux reviennent doucement sur le devant de la scène en lien avec des enjeux environnementaux dans une société ébranlée par la crise écologique ; et en lien avec des enjeux sociaux et spatiaux dans une France marquée par une forte inégalité territoriale.
Face à ce retour du refoulé, comment l'architecte peut-il se positionner pour répondre aux nouvelles sollicitations qui lui sont faites ?
Les différents dispositifs lancés ces dernières années par le ministère de la Cohésion des territoires tels que les programmes « action cœur de ville »[2] ou « petites villes demain »[3] et le travail de réflexion développé récemment par certains CAUE (Conseil en Architecture, Urbanisme et Environnement) sur « la réhabilitation des centres-bourgs »[4] sont l'illustration d'un nouvel intérêt des institutions publiques vis-à-vis de ces territoires.
Devant l'urgence à proposer des modèles et face à l'impréparation des métiers de l'espace (architecture, urbanisme, paysage) où trouver une pensée des ruralités qui puisse guider l'action ?

- Formulation des enjeux

Si la littérature sur les enjeux ruraux reste à la marge dans le domaine de l'architecture et de l'urbanisme, les territoires ruraux sont un terrain exploré par les sciences humaines depuis les années 1960. La sociologie rurale, l'histoire rurale, la géographie rurale dessinent une anthropologie de l'espace et de la société rurale contemporaine à partir de laquelle un vaste ensemble de questions se dégagent, touchant aussi bien : les transformations de l'espace et des modes de vie, la

[2] Programme d'accompagnement de projets de territoires de villes moyennes (2018-2022). Le ministère de la Cohésion des territoires le présente ainsi sur son site internet : « Élaboré en concertation avec l'association Villes de France, les élus locaux et les 3 partenaires financiers nationaux du programme, la Banque des territoires, Action logement et l'Agence nationale de l'habitat, le programme vise à faciliter et à soutenir le travail des collectivités locales, à inciter les acteurs du logement, du commerce et de l'urbanisme à réinvestir les centres-villes, à favoriser le maintien ou l'implantation d'activités en cœur de ville, afin d'améliorer les conditions de vie dans les villes moyennes. » L'accompagnement se fait essentiellement par un soutien financier visant la réalisation d'un projet d'aménagement.
Site Internet du ministère de la cohésion des territoires
URL: https://www.cohesion-territoires.gouv.fr/programme-action-coeur-de-ville (consulté le 8 novembre 2019)

[3] Porter par l'Agence Nationale de la Cohésion des Territoire (ANCT), « Petites villes de demains » est un programme gouvernemental d'accompagnement des petites communes et intercommunalités de moins de 20 000 habitants lancé en octobre 2020 (2020-2026) : un accompagnement d'ingénierie territoriale et un accompagnement financier.
Site internet l'ANCT
URL: https://agence-cohesion-territoires.gouv.fr/petites-villes-de-demain-45 (consulté le 9 août 2021)

[4] « Revitalisation des centres-bourgs : quand les CAUE s'engagent », dossier de la Fédération Nationale des CAUE, juillet 2019
URL : https://www.fncaue.com/revitalisation-des-centres-bourgs-quand-les-caue-sengagent/ (consulté le 8 novembre 2019)

complexité sociale, la perte des représentations, l'impact des politiques publiques et des initiatives locales, la construction de nouveaux communs, etc.
Ces disciplines font toutes le constat de l'imbrication des problématiques sociales et spatiales dans les bouleversements dont les mondes ruraux sont le théâtre depuis les années d'après-guerre. Pour répondre à notre question de départ (comment agir spatialement en milieu rural ?), il faut donc nous prémunir de l'illusion qu'il serait possible de décorréler les transformations économiques et spatiales des problématiques de *l'habiter* et du *vivre* à la campagne. Plus spécifiquement, il faut écarter l'idée que l'étude de *l'aménagement du territoire* comme pratique politique suffirait à déterminer une conduite pour l'action.
Les territoires ruraux[5] ont connu de grandes transformations depuis les années d'après-guerre, à savoir :

- la structuration du secteur agricole comme nouveau pilier économique national à partir des années 1950 ;
- la planification et la réalisation de grands chantiers d'aménagement du territoire, avec pour projet le maillage du territoire par un ensemble de réseaux et d'infrastructures de communication, le rééquilibrage entre les principaux pôles industriels, l'aménagement de larges portions des littoraux, etc. ;
- l'accélération de l'extension urbaine comme l'illustre la construction des villes nouvelles dans les années 1960, la prolifération du modèle pavillonnaire à partir de la fin des années 1970, ou la généralisation du processus de métropolisation dans les dernières décennies ;
- l'amorce (timide, certes) au début des années 1970 d'une politique d'aménagement et de développement des territoires ruraux tiraillée entre protection des milieux naturels et promotion du développement économique.

Tous ces éléments convergent vers une lecture fortement interventionniste de l'action de la puissance publique, qui associe mise en place d'instances spécifiques et développement d'outils d'aménagement dédiés. Nous reviendrons sur le sens de cette action, dans la mesure où elle fixe un cap aux évolutions en cours dans les territoires ruraux, mais aussi dans la mesure où elle s'appuie sur une appréhension particulière des mondes ruraux (nous pourrions dire une définition) qu'il nous faudra cerner.

[5] Précisons ici le cadre cognitif que nous nous donnons lorsque nous parlons de *territoires ruraux* : nous entendons ici le *territoire* comme un fait politique et social de coévolution entre une organisation humaine et son milieu. Dans cette approche du territoire, celui-ci se construit à l'interaction d'un cadre politique – fruit de dynamiques institutionnelles (les politiques d'aménagement du territoire) – et d'initiatives locales – fruits d'une dynamique ascendante (celle d'acteurs-habitants qui vivent et façonnent leur cadre de vie).
Nous veillerons à toujours appréhender le terme « *rural* » dans un sens pluriel et comme un objet en constante évolution à l'opposé d'une définition unique et réifiée aujourd'hui encore majoritaire ; nous considérons l'urbain et le rural comme deux pôles d'une gamme de possibilités sur laquelle il n'y a rien sinon des transitions. Entre la métropole et le village on peut développer tout un nuancier de catégories plus fines qu'il faut saisir pour dépasser la simple opposition ville/campagne.

Mais pour avancer dans la compréhension de la manière dont se construit le territoire, nous devons nous départir de cette idée que l'aménagement territorial est le seul fait de la puissance publique. Au contraire, il importe de saisir comment le cadre politique ne cesse d'être l'objet de démêlés, de remises en cause, de négociations entre des acteurs nombreux (habitants, élus locaux, associations locales, initiatives privées, etc.) partageant des représentations hétérogènes des territoires ruraux (quant aux usages, aux modes de vie, aux projections futures, à la notion d'espace commun). Il nous faut donc complexifier notre vision de la construction du territoire en éclairant ce qui se passe précisément à l'intersection de ces dynamiques divergentes et concurrentes.

La méthodologie de la thèse s'appuie à la fois sur une analyse des politiques modernes de l'aménagement du territoire – enrichie d'une lecture englobant les enjeux sociaux qu'elles suscitent – et sur un travail de terrain. Celui-ci consiste à observer des acteurs locaux qui développent dans des territoires ruraux de nouvelles manières d'habiter et expérimentent une pensée en acte. Nous faisons ainsi la rencontre de ceux que nous nommons des *acteurs-habitants* et dont nous désignons les actions comme des *initiatives locales*. Nous étudions leurs pratiques socio-spatiales, c'est-à-dire la manière qu'elles ont de s'inscrire dans un milieu et de participer à la construction du cadre de vie, à la fois bâti, paysager, social, culturel et politique, constituant ainsi ce que nous regardons comme des projets d'habiter.

Le questionnement consiste à interroger plus globalement la notion de *pratiques spatiales* et la place que ces pratiques spatiales occupent dans les transformations sociales, économiques, politiques et écologiques des territoires ruraux.

Pour cela nous devons d'ores et déjà préciser que nous faisons un distinguo entre profession et discipline d'un côté et pratiques spatiales de l'autre. La profession d'architecte et la discipline architecturale – entendons : son fonctionnement, sa structuration, ses fondements théoriques – sont encadrés depuis les années 1940 par l'ordre des architectes et son enseignement dépend depuis la fin des années 1960 du ministère de la Culture. Elles se différencient nettement des pratiques spatiales que nous entendons ici comme l'acte séculaire de bâtir et d'interroger la relation d'un groupe humain à son milieu.

Notre choix, sur lequel nous reviendrons, consiste à se concentrer sur un seul type d'initiatives, les initiatives à vocation artistique et culturelle. Ce focus, s'il peut sembler très partiel, donne précisément l'avantage de bousculer notre vision de l'aménagement du territoire. Les initiatives artistiques, tout en étant fortement dépendantes des politiques publiques locales et nationales, revendiquent un espace de création qui leur est propre, et prennent fait et cause pour un lien accru entre une action spatiale et une efficace sociale. C'est dans ce jeu entre autonomie et hétéronomie vis-à-vis de la puissance publique que se révèlent les tensions à l'œuvre dans les dynamiques territoriales.

Ce travail de thèse cherche donc à comprendre comment des acteurs (ignorés des politiques publiques de l'aménagement) peuvent produire de nouvelles spatialités, grâce à, à l'écart de, ou en dépit de ces politiques d'aménagement. Mais précisons que, s'il tente d'éclairer les liens entre production spatiale et ruralité, notre travail ne porte sur l'architecture rurale contemporaine, sur les architectes à la campagne ou sur les représentations de la ruralité dans la profession ; pas plus qu'il ne consiste en un travail de définition du *monde rural* en tant que tel, même si bien entendu il nous faut tenter de cerner notre objet. Avant d'être théorique, ce travail a une portée essentiellement heuristique, dans la mesure où il a pour but de nous aider à comprendre ce qui fait un territoire par le biais d'actions situées.

Pour cela notre travail de terrain repose sur deux hypothèses majeures :

- l'observation d'initiatives locales peut nous aider à comprendre les mécanismes de construction territoriale et à dégager de nouveaux savoirs et savoir-faire en termes de pratique spatiale.
- le recueil des récits de ces acteurs-habitants peut nous aider à saisir la diversité de ce que recouvrent les notions d'espace rural et de ruralité contemporaine, aujourd'hui difficiles à définir.

➢ Annonce du plan

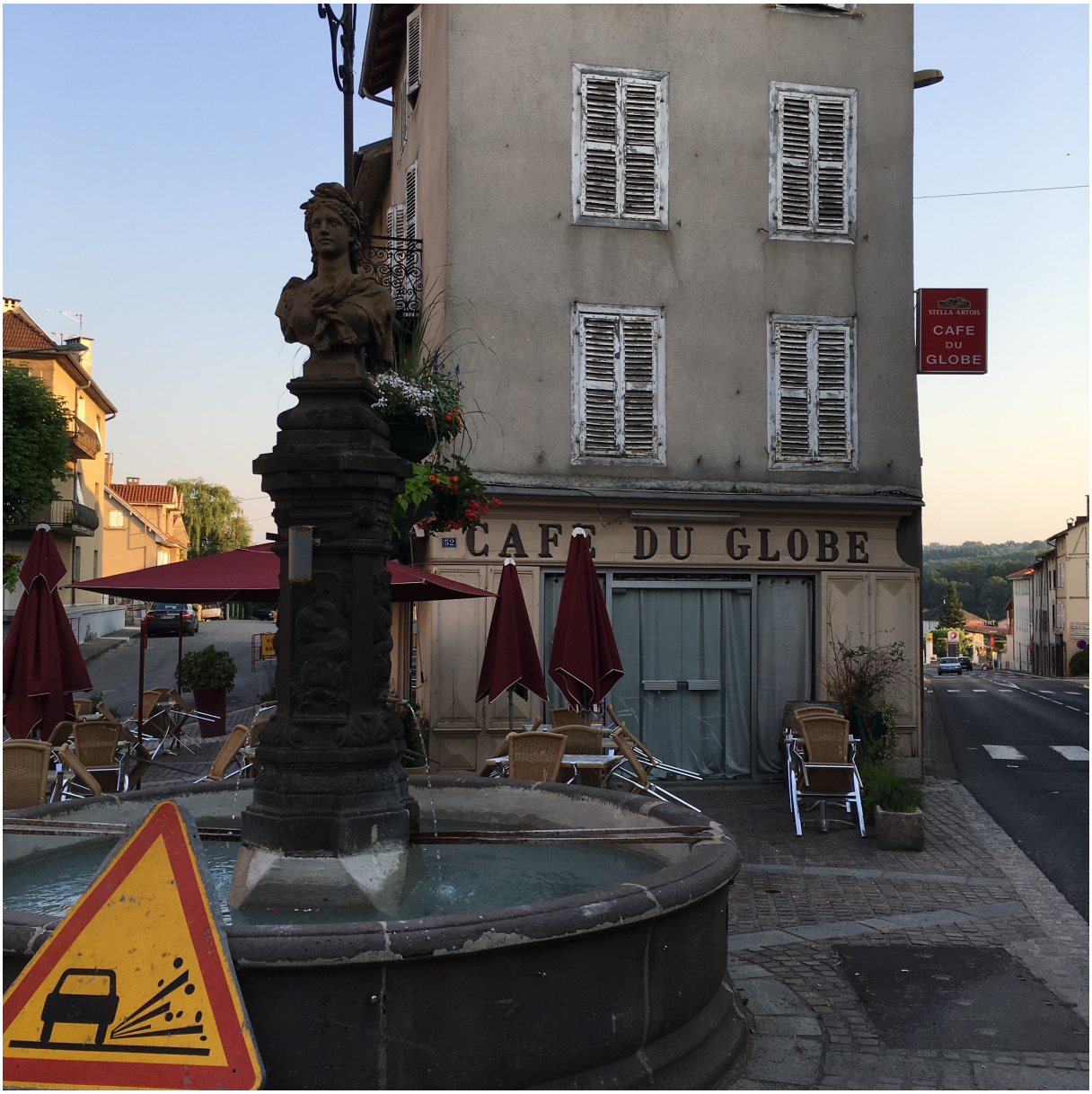
Dans un premier chapitre nous nous arrêterons sur la manière dont se façonne le territoire, à l'interaction de dynamiques institutionnelles et d'actions impulsées par des initiatives locales.
Nous reviendrons d'abord sur la mise en place du cadre des politiques d'aménagement du territoire au sortir de la Seconde Guerre mondiale, en soulignant les grands courants, les mécanismes structurels et les principaux outils qui ont maillé les politiques d'aménagement de ces sept dernières décennies.
Nous verrons comment, à partir du seul échelon national, la revendication du bien-fondé d'une action de territoire s'est étendue au niveau local.
Dans ce cadre nous nous demanderons dans quelle mesure les politiques culturelles peuvent être appréhendées comme un outil des politiques d'aménagement du territoire – mais qui ne dirait pas son nom.
Ce détour par le domaine de l'artistique et du culturel nous permettra de pointer un acteur essentiel et pourtant souvent négligé dans les politiques d'aménagement du territoire : l'acteur local - en l'occurrence l'artiste ou l'acteur associatif. S'intéresser à ce maillon des acteurs, nous poussera à observer le territoire au prisme du vécu et de la pratique habitante.
Ceci nous amènera dans un second temps vers les initiatives locales implantées dans les territoires ruraux. Au cours de cette partie, nous présenterons le corpus qui s'articule autour de trente initiatives artistiques rencontrées en France métropolitaine. Il

en découlera un travail typologique permettant de mettre en lumière la diversité des porteurs de projet.

Le second chapitre de la thèse sera consacré à une lecture multidimensionnelle – que nous appellerons *topologie socio-spatiale* – des projets d'habiter portés par les initiatives artistiques rencontrées.
Nous parlons d'approche topologique ou de lecture multidimensionnelle dans la mesure où nous souhaitons dépasser la simple analyse de la matérialité de ces projets (limites physiques, morphologie, physionomie) pour les appréhender simultanément dans leur appartenance à des structures locales, dans leur ancrage dans un contexte social, et dans leur interaction avec un ensemble plus vaste de lieux ; autrement dit pour saisir les composantes invisibles, discontinues, souterraines, immatérielles qui constituent la spatialité de ces projets d'habiter.
Afin d'embrasser l'épaisseur des spatialités de ces initiatives artistiques nous proposerons de les décomposer en « strates », en mettant en place ce que nous nommons des *opérateurs topologiques,* qui offrent chacun un angle d'attaque particulier sur l'objet étudié. Les cinq opérateurs topologiques retenus sont les suivants : *l'épicentre* (partie « visible » du projet), *l'espace public* (transformation des espaces et des temps communs du village), *le voisinage* (fabrique d'une proximité et d'un quotidien), *le bourg* (stimulation du tissu économique local), *la relation* (liens entre un « ici » et des « ailleurs »).

Le troisième chapitre de la thèse conclut la réflexion en interrogeant le concept de *lieu*.
Nous montrerons d'abord que l'engouement récent pour le concept de *lieu* relève d'un changement de paradigme, à savoir celui qui consiste à redonner une place centrale à l'échelle locale dans l'analyse des phénomènes de mondialisation.
Puis nous nous arrêterons plus précisément sur un type d'initiatives artistiques révélé par l'analyse du corpus - les projets privés d'artiste - dans lesquels les artistes-habitants expérimentent, au sein d'un patrimoine bâti rénové, de nouveaux modes d'habiter. Nous proposerons de parler de *divers lieux* pour analyser de ce patrimoine habité et nous essaierons d'en dégager les singularités les plus fortes.

# CHAPITRE 1 _
## LA CONSTRUCTION DU TERRITOIRE : CADRE POLITIQUE ET ACTIONS D'INITIATIVES LOCALES



# CHAPITRE 1 _ LA CONSTRUCTION DU TERRITOIRE : CADRE POLITIQUE ET ACTIONS D'INITIATIVES LOCALES

## Introduction : L'intersection entre politiques d'aménagement et actions des hommes et des femmes sur leur territoire

Ce premier chapitre s'attèle à montrer comment le territoire se construit à l'intersection de dynamiques institutionnelles et d'actions impulsées par des hommes et des femmes sur leur territoire.

Pour ce faire, une première partie s'attache à présenter les politiques d'aménagement du territoire mises en place à la sortie de la Seconde Guerre mondiale - que nous entendons comme la structuration d'un *cadre politique*.
Cette première partie se compose en trois temps : nous dégageons d'abord les grands courants, les mécanismes structurels et les principaux outils de ces politiques d'aménagement ; nous tentons ensuite de comprendre la place qu'occupent les territoires ruraux dans ces politiques ; puis nous terminons en interrogeant les politiques culturelles à l'aune des politiques d'aménagement du territoire.

La seconde partie s'arrête sur l'action des hommes et des femmes qui s'engagent dans la transformation de leur cadre de vie.
Nous présentons différents types d'initiatives locales et leur manière de se positionner vis-à-vis du cadre politique, puis nous détaillons le terrain de thèse, en revenant sur le choix des initiatives artistiques, sur la méthode de sélection et d'observation. Cette partie se conclut par la présentation d'un premier travail typologique permettant de mettre en lumière la diversité des porteurs de projet et de dégager les principaux impacts sociaux et spatiaux de ces initiatives.

# I_ La mise en place d'un cadre politique : les politiques d'aménagement du territoire

Nous pouvons dater la structuration moderne des politiques d'aménagement du territoire aux années d'après-guerre.
Elle se situe dans le prolongement d'une longue histoire nationale d'intervention des pouvoirs publics, qui a donné lieu à de grands chantiers : construction d'infrastructures (canaux, chemin de fer), assèchement des marais, fixation des dunes, etc.
Dans le contexte d'une reconstruction massive et d'une restructuration politique au lendemain 1945, les pouvoirs publics éprouvent le besoin de mettre en place de nouvelles institutions permettant de structurer à l'échelle du pays l'équilibre des activités économiques et d'agir sur les mouvements des populations qui en découlent. L'État s'engage donc résolument dans un interventionnisme économique qui a des conséquences spatiales importantes. C'est par un retour sur l'histoire de cette planification territoriale que nous ouvrons ce premier chapitre.

## I.1. Une logique de planification territoriale

Dans les années d'après-guerre, l'État s'inscrit dans une approche keynésienne de la reconstruction du pays, aidé en cela par les crédits du plan Marshall[1]. Les chantiers qui attendent les pouvoirs publics sont nombreux : relancer la production agricole et l'économie industrielle, reconstruire les villes et le maillage d'infrastructures détruits, accompagner les mouvements de population, etc.
Pour mener ces opérations, les pouvoirs publics ont besoin de s'appuyer sur une vision d'ensemble du territoire national et de ses richesses. En 1950, Eugène Claudius-Petit, alors Ministre de la reconstruction et de l'urbanisme[2], impulse la création d'une direction de *l'aménagement du territoire*, signant ainsi les prémices de la structuration des futures politiques.

[1] Ce programme d'aides financières (1947-1952) est accordé par les Américains sous forme de prêts aux différents États de l'Europe pour aider à la reconstruction des villes, des installations bombardées et à la restructuration de l'économie des pays européens. Nous ne sommes pas là devant un programme de dons, mais bien de prêts accordés par des banques américaines, avec une garantie des États-Unis. Le mécanisme retenu consiste à fournir un crédit à un État européen, devant servir à payer des biens et services provenant des États-Unis. Ce Plan a contribué à la reconstruction relativement rapide des pays européens, tout en évitant à l'économie américaine une récession causée par la surproduction massive pendant les années de guerre dans le pays.
Voir par exemple :
Ratiney Ch., George B., Condon C., Saada Ph., *Les coulisses de l'histoire : le plan Marshall à sauvé l'Amérique*, film documentaire, Production Cinétévé, 2018

[2] Dès le départ les deux idées de la remise en route de l'économie et de l'urbanisation sont donc intimement liées, indice jamais démenti de l'accent urbain pris par l'aménagement territorial.

### I.1.a La structuration des politiques d'aménagement du territoire sous l'autorité de l'État

En 1963 est créée la Délégation à l'Aménagement du Territoire et à l'Action Régionale (DATAR), rattachée au Premier ministre. Cette structure resserrée composée d'une centaine de personnes a pour mission d'organiser et de mettre en œuvre les politiques nationales d'aménagement du territoire.
Ses membres, des experts et des chargés de mission issus pour l'essentiel de la fonction publique d'État (et venant plus particulièrement des ministères de l'Intérieur, de l'Équipement, de l'Industrie, etc.), sont « chargés de mettre en œuvre des politiques transversales qui ne correspondent pas nécessairement aux logiques premières des divisions ministérielles ». [3]
On parle « d'administration de mission » pour désigner ce type de « structures horizontales dont l'objet est de féconder les administrations verticales traditionnelles ».[4]
C'est Edgard Pisani qui dès 1956[5] a développé l'idée qu'il fallait développer ce genre de structures permettant d'enjamber la lourdeur des administrations existantes en leur impulsant des dynamiques politiques fortes qu'elles ne peuvent porter *sui generis*.
De fait grâce à cette imbrication c'est le pouvoir exécutif depuis Paris qui apparaît comme le seul organisateur du territoire et son seul modernisateur.
Pour s'imposer au-dessus des logiques ministérielles sectorielles la DATAR prend appui sur le Comité Interministériel d'Aménagement du Territoire (le CIAT[6]), l'instance de coordination des actions des ministères créée antérieurement en 1960. Elle en rédige par avance l'ordre du jour et l'essentiel des textes qui y sont soumis, ce qui lui permet d'orienter les décisions qui y sont prises.
Le bras financier de la DATAR est le FIAT (Fonds d'Intervention pour l'Aménagement du Territoire, créé lui aussi en 1963), dont les crédits attribués par le CIAT viennent financer des actions d'aménagement. Si les chercheurs s'accordent à dire que son budget est limité, il semble toutefois avoir été suffisant dès sa création pour jouer un « effet

---

[3] Delamarre A., Lacour Cl., Thoin M., *50 ans d'aménagement du territoire* , La documentation française, Paris, 2015, p179

[4] Merlin P., *L'aménagement du territoire*, Presses Universitaires de France, Paris, 2002, p54

[5] « L'administration de mission est adaptée à un problème, à un temps, à un lieu ; elle est localisée ; elle est spécialisée ; elle doit s'éteindre le jour où le problème est résolu. » Edgard Pisani l'oppose à l'administration de gestion : alors que la première (l'administration de mission) est décrite comme réaliste, légère, concrète, avec des aspects politiques évidents, la seconde (l'administration de gestion), est au contraire : formaliste, peu évolutive, repliée sur elle-même…
Pisani E., « administration de gestion, administration de mission », *Revue française de science politique*, 04-05/1956, cité in Delaunay G., « Regards sur l'administration de mission », *La Revue Administrative,* (n°34), 1981, pp.121-123
URL : http://www.jstor.org/stable/40771973 (consulté le 19 avril 2021)

[6] La loi Pasqua de 1995 rajoutera la notion de « développement », transformant le CIAT en Comité interministériel d'aménagement et du développement du territoire (CIADT)
Merlin P., *L'aménagement du territoire*, *op.cit.,* p56

multiplicateur »[7] ou pour tenir le rôle d'un « budget de combat »[8] dans la mise en œuvre des actions soutenues par la DATAR.

La DATAR semble donc incarner à elle seule la volonté politique centralisée de l'État français en matière d'aménagement. Son empreinte a cependant pu être relativisée, et ce pour plusieurs raisons :

- son indépendance à l'égard des ministères n'a pas toujours été de mise. La DATAR n'a été directement placée sous la tutelle du Premier ministre que lors de sa création (de 1963 à 1967), puis de manière sporadique (1978-1981, 1984[9]). En dehors de ces périodes, elle a été rattachée à des ministères particuliers (Intérieur, Équipement, Industrie), ce qui a pu signifier la moindre priorité qu'elle représentait et impliquer la dilution de son action au sein de gros portefeuilles.
- son autorité en matière de décisions territoriales l'a fait s'opposer à de nombreuses reprises à d'autres instances en charge de la reconstruction, en premier lieu le Commissariat au Plan.
- sa force de frappe financière a été fortement amoindrie à partir des années 1970, en raison de la crise économique et de l'orientation libérale du septennat de Giscard d'Estaing[10].
- Les refontes et les changements de nom dont elle a été l'objet dans la période la plus récente illustrent les tâtonnements dont l'exécutif fait preuve à son égard[11], à la fois dans son fonctionnement, dans ses missions et dans la priorité à lui accorder comme organe clé de l'action gouvernementale.

Même si la DATAR représente donc une institution de taille qui a fait preuve d'une grande longévité tout au long de la V$^{ème}$ République, nous ne pouvons nous en tenir à elle pour comprendre les mécanismes de l'aménagement du territoire.
Pour nous faire une meilleure idée de la vigueur de l'intervention de l'État et de ses conséquences sociales et spatiales, nous commencerons par suivre l'exemple de la structuration d'un secteur d'activité, le secteur agricole. Cet exemple illustrera les types d'outils dont dispose la puissance publique dans son rôle d'aménageur ;

[7] Merlin P., « L'aménagement du territoire », *op. cit.*, p70

[8] Bodiguel J-L.,« La DATAR : quarante ans d'histoire », *Revue française d'administration publique*, (vol. 119, n° 3), 2006, pp. 401-414

[9] Merlin P., « L'aménagement du territoire », *op. cit.*, p54

[10] *Ibid*., p56

[11] La DATAR a porté le nom de Délégation Interministérielle à l'Aménagement et à la Compétitivité des Territoire (DIACT) de 2005 à 2009. Un temps revenue à son ancien acronyme mais sous un nom différent (Délégation interministérielle à l'Aménagement du Territoire et à l'Attractivité Régionale), elle a été remplacée en 2014 par le Commissariat Général à l'Égalité des Territoires (CGET), né de la fusion de la DATAR, du Comité interministériel des Villes et de l'Agence nationale pour la Cohésion Sociale et l'Égalité des chances, remplacée à son tour en 2020 par l'Agence Nationale de la Cohésion des Territoires (ANCET).

simultanément, il nous introduira aux problématiques spécifiques des territoires ruraux, cadre de notre terrain de recherche.
Nous essaierons ensuite de déterminer les mécanismes mêmes de l'aménagement du territoire, réglementaires, financiers, opérationnels, axiologiques. Nous verrons que l'un des ressorts cognitifs les plus prégnants est l'utilisation d'un modèle fonctionnaliste, reposant sur un découpage par zone. Il nous faudra donc suivre de plus près l'apparition d'une doctrine centrale de l'aménagement territorial, l'urbanisme sectoriel.

### (1) La structuration d'un secteur économique : l'exemple du secteur agricole dans les années 1960

À la fin de la Seconde Guerre mondiale, la volonté de transformer le système agricole est unanime aussi bien dans la classe politique que dans le monde agricole (principalement chez les jeunes générations). Il faut rompre avec les politiques agrariennes du passé et entreprendre la modernisation de l'agriculture et sa restructuration autour d'une nouvelle organisation agricole[12]. Cette modernisation doit passer par une ouverture du monde agricole au marché mondial afin d'en faire un secteur clé de l'économie du pays.
Ces fortes ambitions politiques s'appuient sur un nouveau socle idéologique, celui du productivisme. Cela implique de produire davantage pour les besoins de la nation, mais l'objectif réel est bien de devenir un pays exportateur : l'agriculture française doit devenir un levier de la puissance économique nationale[13].
L'activité agricole est classée en secteur stratégique dès 1948, ce qui lui permet de bénéficier des crédits alloués par le plan Marshall jusqu'en 1952. La répartition des finances est laissée à l'appréciation des pays européens, mais le secteur agricole est l'un des secteurs qui bénéficie le plus des crédits du plan Marshall, et la France ne fait pas exception. Outillage agricole, tracteurs, engrais, semences, mais aussi méthodes de production, transformation des produits alimentaires : ce sont autant des produits que des techniques industrielles qui sont introduites dans les campagnes françaises depuis les États-Unis.

La structuration du secteur suppose la mise en place d'une nouvelle politique agricole, nommée *politique des structures*[14]. Une série de lois votées entre 1960 et 1962 façonne le nouveau modèle agricole :

---

[12] Moulin A., *Les paysans dans la société française, de la Révolution à nos jours*., Editions du Seuil, Lonrai, 1992 [1e éd.1988], p 201

[13] *Ibid*., p 205

[14] Nous renvoyons ici aux lectures de :
Blancard S., Détang-Dessendre C., Renahy N. *Campagnes contemporaines, Enjeux économiques et sociaux des espaces ruraux français.* , Editions Quae, Versailles, 2016, p132
Duby G., Wallon A., Gervais M., Jollivet M., Tavernier Y., *Histoire de la France rurale. La fin de la France paysanne depuis 1914*, (vol. 4), Édition du Seuil, 1977, Paris, p14

- Elles viennent normer les pratiques agricoles et réguler le nombre d'exploitants[15] en favorisant la structuration des exploitations suivant un modèle-type. Ce calibrage a pour conséquence majeure la planification d'un exode agricole massif[16], qui simultanément va libérer un réservoir de main-d'œuvre à la disposition des autres secteurs[17].
- Ces lois viennent légiférer dans les domaines de l'équipement, du foncier (avec la création de la SAFER[18]), du soutien économique à la filière, de l'enseignement agricole et de la couverture sociale (avec la création d'une assurance maladie pour les exploitants)[19]

Au niveau social, l'ambition de cette *politique des structures* est d'accorder aux agriculteurs la parité de revenus avec le reste de la société. Au niveau économique, il s'agit d'introduire le secteur agricole dans le système capitaliste et dans une économie monétaire mondiale.

La mise en place d'une telle politique agricole n'est possible qu'avec le soutien d'une partie du monde agricole. Au début des années 1960, les pouvoirs publics trouvent dans les anciens animateurs de la Jeunesse Agricole Catholique des alliés de poids pour leur projet de réforme.
Structurée au sein de l'organisation syndicale du Centre National des Jeunes Agriculteurs (CNJA), la nouvelle génération d'agriculteurs s'oppose au conservatisme

---

[15] Le but législatif élaboré entre 1960 et 1962 « est d'obtenir pour l'agriculture « le plein emploi du travail et du capital ». Les experts gouvernementaux considèrent que la population paysanne est deux fois trop nombreuse et que la majorité des producteurs travaillent de façon archaïque, sur des superficies insuffisantes. Ils estiment qu'en l'état actuel des techniques de production le nombre d'exploitations qui est de 2 267 704 en 1955 devrait être ramené à 1 million environ dans un délai rapide. »
Duby G., Wallon A., Gervais M., Jollivet M., Tavernier Y., *Histoire de la France rurale. La fin de la France paysanne depuis 1914*, *op. cit.,*p 636

[16] « Il faut accélérer la modernisation de l'agriculture qui mobilise trop d'actifs sur des exploitations exiguës. Il est donc indispensable d'assurer l'avenir des plus dynamiques en facilitant le départ des autres. L'exode agricole est désormais encouragé […] Il s'agit de favoriser « une structuration d'exploitation de type familial […] susceptible d'utiliser au mieux les techniques modernes de production. » […] Il faut donc pratiquer une sélection parmi les agriculteurs. »
Moulin A., *Les paysans dans la société française, de la Révolution à nos jours.*, *op. cit.,* p223

[17] Duby G., Wallon A., Gervais M., Jollivet M., Tavernier Y., *Histoire de la France rurale. La fin de la France paysanne depuis 1914*, *op. cit.,* p 560

[18] Les S.A.F.E.R sont réglementées par l'article 15 de la loi du 5 août 1960 et par le décret du 14 juin 1961. Les SAFER « au capital social desquelles toutes les collectivités publiques peuvent participer, peuvent être constituées en vue d'acquérir des terres et des exploitations agricoles ou forestières librement mises en vente par leurs propriétaires, ainsi que des terres incultes, destinées à être rétrocédées après aménagement éventuel et [elles] ont pour but, notamment, d'accroître la superficie de certaines exploitations agricoles ou forestières, de faciliter la mise en culture du sol et l'installation ou le maintien d'agriculteurs à la terre et de réaliser des améliorations parcellaires »
Atrux M., « Mesurer l'exploitation agricole. Des chambres d'agriculture « expertes », 1960-1962 », *Siècles* (n°30), 2009, pp. 125-140, p 129
URL : http://journals.openedition.org/siecles/104 (consulté le 19 avril 2019)

[19] Duby G., Wallon A., Gervais M., Jollivet M., Tavernier Y., *Histoire de la France rurale. La fin de la France paysanne depuis 1914*, *op. cit.,* p 633

de la FNSEA et s'engage en faveur de réformes pour le secteur agricole. Pour les historiens Gervais M., Jollivet M., Tavernier Y, le positionnement du jeune syndicat reflète « l'expression des exigences économiques et sociales de la paysannerie moyenne. »[20]. On comprend que les intérêts de cette fraction de la société agricole convergent avec ceux de la nouvelle politique. Cette génération d'agriculteurs est prête à endosser la structuration du secteur agricole au détriment de la société paysanne traditionnelle. [21]

- **L'exploitation-type**

L'élaboration d'un modèle d'exploitation-type — qualifié de viable — est au cœur de la nouvelle politique agricole. Le gouvernement s'attache à « définir un type d'exploitation à responsabilité personnelle qui correspond au modèle traditionnel et garantisse au producteur un niveau de revenu satisfaisant, tout en répondant aux exigences de l'ensemble du système économique. » [22]

Nous percevons l'ambiguïté qui bat au cœur même de cette politique : d'une part l'attachement à la figure du Paysan père et chef de famille et d'autre part l'ambition de performance économique. Voyons comment se traduit cette ambiguïté :

Il est mis en place dans chaque département une Commission dite « des cumuls et réunions d'exploitations agricoles » au sein des chambres d'agriculture. Ces commissions déterminent des surfaces minimales et maximales en fonction des territoires.

L'exploitation-type plébiscitée par les pouvoirs publics est une exploitation familiale[23] dont l'agriculteur est propriétaire[24].

---

[20] Duby G., Wallon A., Gervais M., Jollivet M., Tavernier Y., *Histoire de la France rurale. La fin de la France paysanne depuis 1914*, *op. cit.,* p 633

[21] « [le gouvernement] retient de leur programme [celui du CNJA] trois éléments essentiels : une politique de prix élevés à la production n'est pas automatiquement bénéfique à l'ensemble des agriculteurs ; une intervention sélective de l'État permettrait l'avènement d'une nouvelle élite agricole soucieuse de s'intégrer dans le système économique ; une collaboration étroite avec le pouvoir exécutif et avec l'administration est nécessaire pour briser le conservatisme du Parlement. »
*Ibid.,* p 632

[22] *Ibid.,* p 636

[23] Malgré l'affichage d'une ambition de modernisation, la classe politique et les agriculteurs restent attachés à la forme traditionnelle de l'ancienne civilisation rurale, qui incarne la pérennité des qualités ancestrales de la société nationale.
Mais les évolutions sociétales qui traversent la société française n'épargnent pas le monde rural. La cellule familiale se resserre autour des parents et des enfants. Le poids des grands-parents diminue, impliquant une séparation dans l'organisation de l'habitat. La figure du père-chef d'exploitation est encore largement dominante, mais une nouvelle place est faite à la femme, avec la reconnaissance de son travail, qui passe par le statut de salariée. Le travail féminin évolue très rapidement, orienté par la nécessité croissante d'une maîtrise de la gestion administrative et comptable de l'exploitation.
Nous sommes là devant un décalage entre le discours idéologique et les exigences du système économique. Le système d'exploitation familial révèle le tiraillement des classes politiques et agricoles entre souhait d'ouverture économique au marché de la production et de la consommation, et

Le dimensionnement de l'exploitation se fait à partir d'une unité de mesure basée sur le facteur temps-travail : c'est l'unité de mesure UTH (Unité de travailleur humain, aujourd'hui UTA unité de travail annuel). Ce facteur temps-travail[25] est celui du temps nécessaire à une personne pour cultiver telle surface, suivant les régions et les modes de cultures. Il traduit également le degré de mécanisation et d'équipement des exploitations. [26] L'exploitation-type doit répondre à la capacité de travail de 2 UTH. Ces deux unités sont le plus souvent le chef d'exploitation et son épouse, le couple étant présenté comme l'idéal de l'exploitation-type (on peut également retrouver deux frères ou le chef d'exploitation et un salarié agricole indépendant de la sphère familiale).
Les pouvoirs publics s'engagent de la sorte à aider tous ceux qui se lanceront dans la voie de la modernisation et de la mécanisation, d'autant qu'une telle voie nécessite une adaptation constante des agriculteurs aux avancées technologiques.

> « L'exploitation « moyenne » est également celle qui utilise dans les meilleures conditions le maximum de produits industriels. Un nombre restreint de grandes entreprises ou une multitude de petites fermes de subsistance n'offriraient pas à l'industrie un marché aussi considérable. L'agriculteur moderne engagé dans la course au progrès technique supporte la charge d'une obsolescence accélérée des moyens de production et favorise ainsi une évolution rapide de la technologie, facteur de profits pour les fabricants de matériel agricole. » [27]

- **Les outils de cette politique**

Pour appliquer au mieux les ambitions et les orientations d'une telle politique, les pouvoirs publics mettent en place une palette d'outils administratifs, juridiques et financiers. La régulation des tailles d'exploitation avec le critère appelé « surface minimum d'installation » est un de ces outils. Toutes les exploitations agricoles au-dessous d'un certain seuil (15,40 hectares en 1968) sont *de facto* condamnées à

---

attachement fort à un « ordre éternel des champs », avec sa morale, son conservatisme, et sa distance avec les mœurs urbaines.

[24] La figure idéale de l'agriculteur-propriétaire n'est pas nouvelle. La paysannerie, encouragée en cela par les pouvoirs publics, a accédé progressivement à la propriété des sols depuis le XIX$^{ème}$ siècle. Passée au statut de norme, la nouvelle politique agricole en fait maintenant une règle, en exigeant que les agriculteurs soient propriétaires. Simultanément elle impose une surface minimum d'exploitation.

[25] Le choix de ce facteur temps-travail, appelé Unité de Travailleur Humain (UTH) est né d'une revendication du Centre National des Jeunes Agriculteurs (CNJA) dès la fin des années 1950. Cette volonté de s'attacher au facteur temps du travail agricole répond à une volonté de parité chez cette jeune génération d'agriculteurs, celle de la parité avec les autres secteurs économiques.
Atrux M., « Mesurer l'exploitation agricole. Des chambres d'agriculture « expertes », 1960-1962 », *op. cit.*, p125

[26] *Ibid.,*p125
La donnée des 2UTH n'a jamais donné lieu à un calcul de surface, elle indique seulement la nouvelle norme de deux travailleurs salariés sur une exploitation

[27] Duby G., Wallon A., Gervais M., Jollivet M., Tavernier Y., *Histoire de la France rurale. La fin de la France paysanne depuis 1914*, *op. cit.,* p 638

disparaître : elles ne peuvent pas accéder aux prêts bonifiés du Crédit Agricole et on leur refuse l'achat de terres supplémentaires s'ils ne s'agrandissent pas suffisamment.[28]
Mais une panoplie d'autres outils viennent s'ajouter, dont les plus emblématiques touchent : aux questions foncières avec la création des SAFER ; à la structuration avec la mise en place des GAEC (société civile agricole de regroupement d'exploitations) ; aux questions financières avec la proposition d'aides financières, de prêts, de dispositifs d'aides à la retraite anticipée ou au départ des petits exploitants ; et aux questions de formation, avec la constitution d'un réseau d'écoles.

- Les SAFER

Créées en 1960, les Sociétés d'Aménagement Foncier et Établissement Rural (SAFER), représentent le bras armé de la politique agricole, par la maîtrise du marché foncier des terres agricoles qu'elles introduisent.
Constituées en sociétés anonymes à caractère semi-public, agrées par les pouvoirs publics, elles sont dotées d'une mission d'intérêt général sans but lucratif[29]. Ces sociétés procèdent à l'achat des terres agricoles ou de friches sur le marché foncier rural. Elles rétrocèdent ces terres, dans un délai de cinq ans, à des agriculteurs désireux d'étendre leur exploitation, ou à de jeunes agriculteurs souhaitant s'installer (ce qui dans un premier temps n'est pas la priorité des SAFER). [30]
L'objectif premier est d'assurer une régulation du foncier en redessinant le maillage agricole par le droit de préemption, par le choix des acquéreurs en lien avec le calibrage des exploitations, par le droit de révision du prix des terres mises en vente.
Pour le ministre de l'Agriculture, Edgard Pisani (de 1961-1965), elles ont pour rôle d'éviter que « par le jeu du libre marché, seuls les propriétaires importants ou les non-professionnels puissent acheter les biens mis en vente »[31] . Mais alors que les instances se félicitent de maintenir les terres agricoles en dehors du jeu de l'offre et de la demande, ce que réalisent dans les faits les SAFER est le remembrement de l'ensemble du paysage agricole.
Les abus, les dérives et les stratégies de contournement de la SAFER ont été nombreux, notamment au profit des plus gros exploitants ou dans les ventes de terres agricoles pour la construction de lotissements.[32]
Les SAFER constituent un vrai outil des politiques d'aménagement du territoire rural, en dépit du fait qu'elles ne soient pas des instances centralisées et directement rattachées à l'État. Elles font pourtant bien tout le travail que l'on attend d'elles : c'est-à-dire qu'elles mettent en œuvre (presque) partout sur le territoire national le calibrage des

[28] *Ibid.,* p 669
[29] *Ibid.,* p 640
[30] Moulin A., *Les paysans dans la société française, de la Révolution à nos jours.* , *op. cit.,* p 224
[31] Pisani, E., *Utopie foncière*, Edition du Linteau, Paris, 2009 [1e éd.1977], p16
[32] Blancard S., Détang-Dessendre C., Renahy N., *Campagnes contemporaines, Enjeux économiques et sociaux des espaces ruraux français.,* op. cit., pp.133-135

exploitations agricoles défendu par les pouvoirs publics et la mise en place du nouveau secteur agricole.
Pour certains chercheurs « son arme [celle de la SAFER] la plus puissante fut l'appui de la profession lui permettant un véritable « maillage territorial » qu'est venue renforcer son organisation décentralisée à travers ses antennes départementales. »[33]

- Les GAEC

L'ambiguïté qui sous-tend la politique agricole (attachement à la figure du Paysan vs ambition de performance économique) conduit les pouvoirs publics à préconiser la création d'une nouvelle forme de concentration agricole coopérative structurée sous le statut de société civile agricole[34]. L'instauration des Groupements Agricoles d'Exploitation en Commun (GAEC) par la loi agricole d'août 1962 permet l'association de plusieurs exploitations-types. Ces GAEC sont présentés comme une forme élargie et modernisée de l'exploitation familiale[35]. Ils vont permettre l'installation de jeunes agriculteurs sous la forme d'association père-fils (ou frère-frère) et créer de vastes exploitations familiales. Mais au-delà d'un simple agrandissement des exploitations, ces groupements modifient les techniques de production agricole en permettant d'appliquer à l'agriculture les principes industriels de la séparation des tâches et de la spécialisation du travail. Cela conduit à la généralisation de la monoculture sur chaque exploitation constitutive du groupement.[36]
Pour être agréé, le GAEC doit être constitué de paysans exploitants, assistés d'un salarié au maximum par associé. Le GAEC ne doit pas excéder dix fois la superficie des exploitations individuelles de 2 UTH.

- Les aides financières

Le budget investi dans cette nouvelle politique agricole est conséquent. Au début des années 1960, il représente près de 10 % du total des dépenses civiles de l'État[37].

---

[33] *Ibid.,* p133
[34] Duby G., Wallon A., Gervais M., Jollivet M., Tavernier Y., *Histoire de la France rurale. La fin de la France paysanne depuis 1914, op. cit*., p 643
[35] Moulin A., *Les paysans dans la société française, de la Révolution à nos jours., op. cit.,* p. 224
[36] Dans un premier temps, la monoculture est jugée dangereuse, mais dès la fin des années 1960 celle-ci se diffuse de manière importante, notamment dans le cadre des associations d'exploitations (les GAEC) où chacune des exploitations se spécialise. De la polyculture traditionnelle associée à l'élevage on passe à une spécialisation des cultures axées sur deux ou trois productions seulement.
*Ibid.,* p232
[37] Cela constitue un lourd investissement en comparaison du poids démographique que représentent les agriculteurs : « D'après une estimation réalisé en 1981, les aides diverses représenteraient 40 à 60% du revenu brut agricole. La moitié des ressources de l'agriculture ne proviendraient pas de l'activité des agriculteurs, mais dépendraient des décisions de la puissance publique. »
Moulin A., *Les paysans dans la société française, de la Révolution à nos jours*., *op. cit.,* p 227

La part essentielle de ce budget est destinée au soutien des prix agricoles et au financement de la sécurité sociale agricole déficitaire. Afin de libérer des terres agricoles et d'en restructurer la répartition, les pouvoirs publics mettent également en place le Fonds d'Action Sociale pour l'Aménagement des Surfaces agricoles (FASASA) pour accélérer le départ des plus petits exploitants. Ce dispositif permet de favoriser :

- le départ des agriculteurs âgés de 65 ans (et possédant au moins 3 hectares) par le paiement d'une indemnité viagère de départ (IVD)[38], une somme fort modeste, mais qui décide nombre de petits agriculteurs. De sa création dans les années 1960 aux années 1990, près de 13,4 millions d'hectares de terres agricoles ont été libérés et redistribués[39].
- l'aide et la réorientation vers d'autres professions des paysans, fils de paysans ou salariés agricoles au chômage (tous en surnombre)[40].

Le calibrage des exploitations-types passe en grande partie par un système de prêts[41]. Une série de crédits avantageux sont proposés aux agriculteurs, notamment par le Crédit Agricole — des taux à 3 % sur 30 ans, ce qui représente un endettement considérable, que tous ne pourront pas suivre. Ces crédits sont dédiés à l'achat de terres pour l'agrandissement d'une exploitation et/ou pour sa modernisation[42].

➢ La constitution d'un réseau d'écoles

La professionnalisation du secteur s'appuie sur la mise en place d'un nouveau système d'enseignement et de formation professionnelle. La jeunesse paysanne admet volontiers que le métier d'agriculteur doit s'apprendre et qu'il ne suffit plus de naître dans une exploitation pour savoir l'exercer[43]. Les pouvoirs publics entendent *former* les techniciens agricoles au sein d'établissements spécialisés de formation.
La loi de 1960 prévoit dans un délai d'une dizaine d'années la construction dans chaque département « d'un nombre de lycées ou de collèges agricoles publics et d'établissements d'enseignement ou de formation professionnelle privés reconnus, nécessaires à la satisfaction des besoins de l'agriculture. » [44] Ces nouveaux établissements de formation sont placés sous la tutelle du ministère de l'Agriculture. Ils

---

[38] Ibid., p 224
Duby G., Wallon A., Gervais M., Jollivet M., Tavernier Y., *Histoire de la France rurale. La fin de la France paysanne depuis 1914*, *op. cit*., p 641

[39] Moulin A., *Les paysans dans la société française, de la Révolution à nos jours*., *op. cit.,* p 224

[40] Duby G., Wallon A., Gervais M., Jollivet M., Tavernier Y., *Histoire de la France rurale. La fin de la France paysanne depuis 1914*, *op. cit.,* p 641

[41] *Ibid.,* p 641

[42] *Ibid.,* p 641

[43] Kayser B., *La Renaissance rurale, sociologie des campagnes du monde occidental.*, Edition Armand Colin, Paris, 1990, p 86

[44] Duby G., Wallon A., Gervais M., Jollivet M., Tavernier Y., *Histoire de la France rurale. La fin de la France paysanne depuis 1914*, *op. cit.*, p 646

ont pour mission de former les futurs chefs d'exploitation, des ouvriers agricoles spécialisés, et par la suite différents métiers gravitant autour du secteur agricole.
C'est entre autres par le biais de ces institutions que les jeunes sont initiés aux nouvelles techniques de production, aux différents progrès scientifiques, techniques, mais également au management[45]. Ils apprennent un nouveau métier, celui d'agriculteur et de chef d'entreprise ou d'exploitation[46].

- **Un nouveau secteur intégré dans une économie englobante**

La politique agricole mise en place dès les années 1960 a pour ambition d'inscrire le secteur agricole dans l'économie englobante en l'imbriquant dans un système industriel constitué d'entreprises situées en amont et en aval de la production agricole[47].
Les agriculteurs se retrouvent dans une dépendance toujours plus croissante vis-à-vis des *entreprises de transformation et de commercialisation* [48] :

- En amont, les agriculteurs sont entraînés dans une véritable spirale technologique et économique pour suivre le mouvement impulsé par les industriels, avec la course aux engrais, aux semences, aux produits phytosanitaires[49]. Les prix de ces produits augmentent souvent plus vite que ceux de la production agricole, et ne sont pas maîtrisables par les agriculteurs.
- En aval, les agriculteurs sont dépendants des accords signés avec les industries agroalimentaires et commerciales pour écouler la production agricole. Ce principe, qui peut paraître comme une source de stabilité, se révèle avec le temps une impasse pour les agriculteurs, car le rapport de force est nettement en leur défaveur.

Ce système d'interdépendance entre les différents secteurs économiques est officialisé par les pouvoirs publics dans la loi d'orientation agricole de 1964[50].

- **Uniformisation des modes de vie et transformation des paysages**

Cette politique, dans sa volonté de structurer l'activité agricole, signe la fin d'un ancien *monde paysan*[51].

---

[45] Kayser B., *La Renaissance rurale, sociologie des campagnes du monde occidental.*, *op. cit*., p134
[46] Duby G., Wallon A., Gervais M., Jollivet M., Tavernier Y., *Histoire de la France rurale. La fin de la France paysanne depuis 1914*, *op. cit*., p 646
[47] Jean Y., Périgord M., *Géographie Rurale, la ruralité en France*, Editions Armand Colin, Clamecy, 2014, p 71
[48] Moulin A., *Les paysans dans la société française, de la Révolution à nos jours*., *op. cit.,* p 232
[49] Ibid., p 233
Duby G., Wallon A., Gervais M., Jollivet M., Tavernier Y., *Histoire de la France rurale. La fin de la France paysanne depuis 1914*, *op. cit.*, p 638
[50] Duby G., Wallon A., Gervais M., Jollivet M., Tavernier Y., *Histoire de la France rurale. La fin de la France paysanne depuis 1914*, *op. cit.*,p 648

Ceci implique de lourdes conséquences autant sociales que spatiales : face à l'ancien monde paysan structuré autour d'une production vivrière, le nouveau secteur agricole est constitué d'éleveurs, de céréaliers, de laitiers, de maraîchers : autant de professions et de spécialisations qui font éclater l'« unité paysanne »[52]. La hausse des revenus, la professionnalisation du secteur et la réduction des actifs agricoles ont contribué à une banalisation des modes de vie : que ce soit dans les modes de déplacement ; dans les tenues vestimentaires ; dans le régime alimentaire (avec une diminution des apports de l'autoconsommation et un recours plus important aux aliments transformés issus de l'industrie agroalimentaire) ; ou encore dans les pratiques culturelles avec une homogénéisation des loisirs et des référentiels : chants, jeux, danses, fêtes de village.
L'exode agricole massif provoqué par cette politique agricole a pour conséquence une concentration de tous les moyens de production entre un nombre restreint de mains, créant ainsi une nouvelle *élite* agricole.

- **Les conséquences sociales et spatiales de cette politique agricole**

Les campagnes françaises sont remembrées et se couvrent de grandes surfaces de monoculture, au détriment de l'ancienne structure de bocages et de bosquets d'arbres.
Paradoxalement, l'accroissement de la production de cette période charnière coïncide avec une baisse de la surface agricole utile : de nombreuses terres agricoles jugées non conformes à une bonne exploitation sont abandonnées, laissées en friche, reboisées ou revendues en terrain à bâtir (pavillonnaire, zone d'activité, zone commerciale, etc).
Une nouvelle architecture standardisée fait également son apparition : grandes stabulations et hangars viennent redessiner le paysage et l'architecture agricole[53].
En outre, l'habitat traditionnel est le plus souvent abandonné au profit de la construction d'un pavillon sur le terrain. Les exploitations agricoles voient fleurir le modèle pavillonnaire classique des années 1960 avec un garage au rez-de-chaussée, une cuisine séparée, une salle à manger et les chambres à l'étage. Ce pavillon est consacré à la famille nucléaire, les anciens restant le plus souvent dans l'ancienne bâtisse

[51] Ce monde paysan représentait à la fois un *métier* (des savoir-faire) basé sur une connaissance empirique et des leçons prises auprès des anciens ; *un mode de vie* semi-autarcique organisé autour de la famille (et de sa hiérarchie interne), de la terre et du travail ; *des structures spatiales* et paysagères où l'exploitation est à la fois lieu de vie et lieu de production ; *une agriculture principalement vivrière* faite d'une polyculture associée à de l'élevage et où chaque ressource de l'exploitation est valorisée ; et enfin *une histoire* et *des valeurs* partagées par un ensemble social large.

[52] Jean Y., Périgord M., *Géographie Rurale, la ruralité en France*, *op. cit*., p 56

[53] Les anciennes granges et étables deviennent inadaptées (le blé est expédié en silos à la suite des moissons, alors que les bêtes ont disparu de la majorité des exploitations). Ces bâtisses sont abandonnées ou transformées pour d'autres usages, souvent non agricoles. À cette ancienne architecture, l'agriculteur moderne préfère les hangars métalliques préfabriqués, plus commodes pour abriter les nouveaux engins agricoles, signes de modernité. Les greniers, les celliers ou les caves perdent progressivement leurs usages. Dans les régions viticoles, le développement des caves coopératives rend les caves individuelles inutiles.

moyennant des aménagements notamment avec une salle à manger et un « living », avec sièges confortables et canapés pour regarder la télévision[54].
Le logement de l'agriculteur n'est plus la maison paysanne, « cet outil de travail où la place de l'homme était réduite au minimum »[55] et où cohabitaient bétail et famille. « La cour cesse d'être un simple espace de travail pour devenir lieu de représentation en se transformant en jardin d'agrément. »[56]
Nous assistons à la séparation des espaces de vie et des espaces de travail, à un zonage du mode d'habiter et à une transformation des spatialités agricoles.

Ce zoom sur l'évolution en profondeur du secteur agricole nous a permis de voir comment, au sein de ce que l'État regarde comme une dynamique de structuration économique, des problématiques spatiales et sociales s'imbriquent. Les aides financières ne représentent qu'une part des moyens dont use la puissance publique pour avoir une prise sur les changements en cours. La création de structures ad hoc, le développement de normes et de nouveaux usages, le relais que constituent certains corps intermédiaires à la diffusion de ceux-ci interagissent et font tout autant partie de la fabrique de l'aménagement.
C'est sur cette fabrique de l'aménagement du territoire que nous allons maintenant revenir.

### (2) Les modalités d'actions des politiques de l'aménagement du territoire

Nous n'allons pas lister ici l'ensemble des structures mises en place ni tous les outils financiers élaborés dans chacun des domaines d'actions de l'aménagement du territoire (économie, agriculture, politique de la ville, santé, environnement, éducation, culture, etc.). Nous nous limiterons à essayer de dégager les types de modalités que l'action exécutive met en place pour asseoir l'aménagement territorial. Nous en avons repéré essentiellement cinq :

- La maîtrise du foncier
- La création d'instances exécutoires propres à l'aménagement du territoire
- Le fléchage de financements
- Le maillage du territoire en infrastructures et en équipements
- La production de connaissances dans le domaine de l'aménagement.

[54] Moulin A., *Les paysans dans la société française, de la Révolution à nos jours*., *op. cit.,* p 241
[55] *Ibid.,* p 249
[56] *Ibid.,* p 249

- **La maîtrise du foncier**

La maitrise du foncier apparaît comme le cœur des leviers politiques de l'aménagement du territoire. Elle passe par :

- un encadrement de l'usage des sols avec différents outils de planification : plans et schémas (POS/PLU/PLUi, [57], SDAU/SD/SCoT[58], SNADT[59], SRADT[60], SAGE[61], SRADDET/SRDEII[62], etc.)
- la mise en place de procédures administratives d'urbanisme opérationnel (ZUP, ZAC, ZAD[63], etc.) et la création des Opérations d'Intérêt National (OIN) qui permet d'appliquer un régime juridique particulier à un secteur pour des raisons d'intérêts nationaux, ce afin que l'État conserve sur ce secteur une maitrise de la politique d'urbanisme.
- l'instauration de documents d'urbanisme d'autorisation (certificats d'urbanisme, permis de construire, permis d'aménager, etc.)
- des interventions foncières publiques (rendues possibles par les droits de préemption)

Hormis ce quatrième point, la maitrise du foncier n'engage pas financièrement l'État, ce sont seulement ses attributs réglementaires qui sont engagés.

---

[57] Plan d'Occupation des Sols (1967-2000) remplacé en 2000 par le Plan Local d'Urbanisme (au niveau communal) et aujourd'hui par le Plan Local d'Urbanisme Intercommunal (au niveau intercommunal).

[58] Schéma directeur d'aménagement et d'urbanisme (SDAU) instauré en 1967 par la Loi d'orientation foncière. Ce document d'urbanisme pouvait être élaboré à l'échelle d'une collectivité territoriale, d'un syndicat mixte ou d'une région. Il avait pour mission de déterminer les orientations stratégiques du territoire et la destination générale des sols. Il permettait de coordonner les programmes locaux d'urbanisation avec la politique d'aménagement du territoire.
Remplacé en 1983 par le Schéma directeur (SD) puis par les Schémas de Cohérence Territoriale (SCoT) suite à la loi relative à la solidarité et au renouvellement urbains (SRU) de 2000.

[59] Le Schéma National d'Aménagement et de Développement du Territoire est Instauré en 1995 par la loi d'orientation pour l'aménagement et le développement du Territoire (dite « Loi Pasqua »). Élaboré par l'Etat, il est actualisé chaque année. Il a pour mission de fixer « les orientations fondamentales en matière d'aménagement du territoire, d'environnement et de développement durable »
Merlin P., *L'aménagement du territoire*, op. cit., p 320
Des schémas sectoriels viennent le préciser dans certains domaines relatifs à l'enseignement supérieur et la recherche, les services culturels, les services sanitaires, les télécommunications, les infrastructures.

[60] Le Schéma Régional d'Aménagement et de Développement du Territoire, équivalent régional du SNADT (1995-2014).

[61] Schéma d'Aménagement et de Gestion des Eaux

[62] Les Schémas Régionaux d'Aménagement, de Développement Durable et d'Égalité des Territoires et les Schéma Régionaux de Développement Économique, d'Innovation et d'Internationalisation sont mis en place par la loi NOTRe de 2015 dans le cadre de l'acte III de la décentralisation (Cf tableau des trois actes de la décentralisation, chap 1., p 46)

[63] Zone à Urbaniser par Priorité (1959-1967), Zone d'Aménagement Concerté (1967), Zone d'Aménagement Différé (1962)

Ce qui est frappant est que les mêmes outils de planification servent des orientations politiques opposées en matière d'aménagement du territoire. Ils ont pu par exemple successivement :

- servir à distinguer les territoires en leur attribuant des fonctions productives différentes (nous pensons à la France d'après-guerre) ;
- planifier l'égalité et la cohésion des territoires (suivant le discours politique des trois dernières décennies)

ou encore :

- encourager la bétonisation au nom de la croissance urbaine (prolifération du pavillonnaire, extension des villes, etc.)
- promouvoir la protection des sols/des milieux au nom de la préservation de l'environnement.

Les outils de planification se présentent donc de manière neutre par rapport aux finalités, qui peuvent être très diverses. Mais ceci ne signifie nullement qu'ils n'induisent pas un type de raisonnement par rapport à l'espace.
Par l'entremise des outils de planification la maitrise du foncier produit en effet un zonage du territoire, c'est-à-dire la création de *destinations* à des espaces. Le zonage s'applique aussi bien à l'échelle du pays (secteur industriel, pôle d'excellence, zone naturelle à protéger, secteur agricole…) qu'à échelle du projet urbain (zone d'habitation, zone d'activité, zone commerciale).
Réciproquement, à mesure que la pensée de l'aménagement du territoire hérite de cette pratique de l'étiquetage, elle se retrouve prisonnière d'une logique sectorielle de l'espace.
Nous reviendrons plus loin sur les conséquences de cette doctrine en matière d'aménagement. (cf., chap1., I.1.a(3), p39)

- **La création d'instances exécutoires propres à l'aménagement du territoire**

La création d'instances exécutoires semble une caractéristique des politiques d'aménagement françaises dont témoigne la logique de « l'administration de mission » théorisée par E. Pisani.
Différentes instances exécutoires ont vu le jour dès les années 1960. Nous distinguons trois échelons :

- Les structures interministérielles en charge de la conduite des grands travaux et de la coordination de l'ensemble des acteurs (services de l'état, élus locaux, opérateurs privés). Ces structures jouent un rôle intermédiaire entre le niveau national et le système politique et administratif local.
  Quelques exemples :

- La Mission interministérielle d'aménagement touristique du Littoral du Languedoc-Roussillon (Mission Racine, du nom de son président, le conseiller d'État Pierre Racine) de 1963 à 1983[64].
- La Mission Interministérielle pour l'Aménagement de la Côte Aquitaine (MIACA) de 1967 à 1988[65].
- Le Groupe Central de Planification Urbaine (GCPU) créé en 1964 afin de coordonner la mise en place de la politique des métropoles d'équilibre[66].
- Le Groupe Central des Villes Nouvelles (GCVN) créé en 1970 pour coordonner la création des villes nouvelles de province (autour de Rouen, Lyon, Lille et Marseille)[67].

La majorité de ces structures a été dissoute dans les années 1980 à la suite des premières réformes de décentralisation. Leurs missions ont été transférées aux collectivités territoriales nouvellement créées, principalement aux Régions.

– Les Syndicats Mixtes[68] : l'État impulse la création de Syndicats Mixtes, avec l'objectif d'appliquer à l'échelle locale les ambitions nationales affichées dans différents domaines : l'environnement, l'aménagement urbain, la gestion des ressources, etc.

Citons par exemple :

- Les Parc Naturel Régionaux. S'inscrivant dans le sillage des Parcs Nationaux, les PNR sont créés en 1969 par la DATAR, afin de mener à bien les politiques de protection de l'environnement. Structurés en syndicats mixtes, les PNR opèrent par un regroupement de communes voisines qui partagent le souhait d'un projet commun de conservation de leur patrimoine naturel et culturel pouvant aller au-delà des limites administratives classiques[69].

---

[64] Delamarre, A., Lacour, Cl., Thoin M., *50 ans d'aménagement du territoire*, *op. cit*., p 50

[65] Casamayor M., Duluc B., *La MIACA, Premières Politique d'Aménagement touristique du Littoral Aquitain, 1967/1988*, Publication du GIP Littoral Aquitain, 2015
URL : https://www.giplittoral.fr/sites/default/files/miaca_livre_small.pdf (consulté le 19 avril 2021)

[66] Merlin P., L'aménagement du territoire, *op. cit*., p 184

[67] Delamarre, A., Lacour, Cl., Thoin M., *50 ans d'aménagement du territoire*, *op. cit*., p 44

[68] Le syndicat Mixte est une coopération intercommunale (créée en 1935) qui permet à des collectivités de s'associer entre elles ou à des établissements publics.

[69] Les PNR rédigent une charte (révisée tous les douze ans), qui selon le code de l'environnement constitue les engagements et déterminent pour le territoire du PNR les orientations de protection, de mise en valeur et de développement ainsi que les mesures permettant de les mettre en œuvre. Cette charte comporte un plan élaboré à partir d'un inventaire du patrimoine indiquant les différentes zones du parc et leur vocation. La charte détermine les orientations et les principes fondamentaux de protection des structures paysagères sur le territoire du parc.
Les PNR peuvent participer et accompagner les communes dans l'élaboration de leurs documents d'urbanisme. Ils encouragent principalement la création de documents contractuels (comme des chartes de paysage et d'urbanisme) sur leur territoire et contribuent à la conception des opérations d'aménagement. Ils remplissent également une mission de conseil et de sensibilisation (urbanisme,

Alors que les PN sont implantés dans des territoires presque vierges avec pour objectif la préservation des espaces fragiles et rares, les PNR sont conçus comme un outil d'aménagement et de revitalisation rurale.

- Les Syndicats Communautaires d'Agglomération (SCA), crées dans le cadre des politiques d'instauration des Villes Nouvelles au milieu des années 1960. Les sites choisis pour l'élaboration de ces Villes Nouvelles s'étendant sur plusieurs communes, les SCA sont chargés de coordonner l'ensemble des communes et de faire le lien avec la structure interministérielle du Groupe Central des Villes Nouvelles (GCVN)[70].

– D'autres structures opérationnelles : des sociétés anonymes placées sous la tutelle d'un ministère à l'exemple de la SAFER (sous la tutelle des ministères de l'Agriculture et des finances) (cf. chap1., I.1.a(1), p 20) ; des Établissements Publics fonciers (EPF), par exemple l'Agence Foncière et Technique de la Région Parisienne (AFTRP) créée en 1962.

La création de ces instances exécutoires qui s'additionnent aux structures existantes vient alimenter l'effet de mille-feuille administratif et compliquer la lecture des actions d'aménagement.

À partir des années 1980, la naissance de nouvelles collectivités territoriales assortie d'un nouveau système de contractualisation (les Contrats de Plan Etat-Région, ou les Contrats de ville) a permis de faire l'économie de beaucoup de ces structures exécutoires, notamment interministérielles. Certains syndicats mixtes (c'est le cas des SCA) conçus comme l'échelon le plus local de l'action d'aménagement sont dissouts au profit des établissements publics de coopération intercommunales (EPCI). D'autres au contraire sont renforcés comme les PNR [71] ou certains syndicats mixtes

---

paysage, architecture, consommation d'énergie, affichage publicitaire…) auprès des collectivités et des particuliers, en assurant l'accompagnement de projets d'habitants du territoire.
Aujourd'hui, la France compte près de 54 PNR. Entre 1969 et 1977, 19 parcs sont créés : Les PNR d'Armorique (1969), de Camargue, de Brière, de la Forêt d'Orient, des Landes de Gascogne, du Morvan, du Vercors (1970), de Corse (1972), du Haut-Languedoc (1973), des Boucles de la Seine normande, de Lorraine, du Pilat (1974), de Normandie-Maine (1975), des Vosges du Nord, de Martinique, de la Montagne de Reims (1976), du Luberon, du Queyras, des Volcans d'Auvergne (1977).
Site internet de la fédération des Parcs Naturels Régionaux de France URL : https://www.parcs-naturels-regionaux.fr/ (consulté le 10 août 2019)

[70] Delamarre, A., Lacour, Cl., Thoin M., *50 ans d'aménagement du territoire*, *op. cit*., p 44

[71] Au départ, ne disposant d'aucun moyen juridique de pénaliser toute entrave à leur charte, les PNR se sont trouvés extrêmement limités dans leur action de protection des milieux[71]. Ils ont davantage été conçus comme un *label de développement territorial*, devant résoudre l'équation du développement économique, social et culturel des territoires ruraux *tout en* préservant leur patrimoine naturel et culturel.
Deux décrets (en 1988 et 1994) viennent renforcer le statut législatif des PNR et en redessiner les objectifs. La protection du patrimoine naturel et culturel devient le premier objectif des PNR. Les parcs regroupent désormais des « territoires à l'équilibre fragile et au patrimoine naturel et culturel riche et menacé, faisant l'objet d'un projet de développement fondé sur la préservation et la valorisation du patrimoine. » (Loi de 1983, citée in Merlin P., op. cit., p.243) Les questions d'aménagement, de

d'aménagement dans le domaine de la protection des ressources en eau (en charge de la gestion des milieux aquatiques et de la prévention des risques)[72].

- **Le fléchage de financements**

L'instrument financier est un rouage essentiel des politiques d'aménagement, qui agit autant comme un levier d'action que comme un outil de contrôle de celles-ci. Différents mécanismes financiers sont mis en place :

– La mise en place d'un processus de *labélisation.* Les labels « participent à la construction symbolique des territoires, s'intègrent aux représentations des identités locales en quête d'une image désirable, perçue comme fondamentale dans le projet territorial »[73]. Ils constituent ainsi un atout pour valoriser un territoire. Les pouvoirs publics utilisent la labélisation pour asseoir une politique publique à l'échelon local et national[74], mais aussi pour cibler des financements ou pour attribuer des régimes fiscaux spécifiques à des projets d'aménagement. C'est ainsi que le ministère des Transports et des Travaux publics (chargé du Tourisme) crée en 1959 le label *Villes et villages fleuris* ; ou que naît dans les années 1970 le label *Petites cités de caractère*.
Le phénomène des labels se généralise à tous les domaines : culture, patrimoine, tourisme, artisanat, production industrielle…
Ce même procédé *d'étiquetage* peut permettre aux pouvoirs publics de qualifier des territoires jugés fragiles ou problématiques. Ce mécanisme (qui s'approche de la sectorisation décrite plus haut) permet d'accorder des aides fiscales particulières en fléchant des territoires jugés prioritaires (ZUS/QPV, ZRU, ZFU, ZRR[75]).

– La création de Fonds dédiés à des missions et attachés à l'action ministérielle, tels que le FIAT (Fonds d'Intervention pour l'Aménagement du Territoire) créé en 1963 par la DATAR; le FIDAR (Fonds Interministériel de Développement et

---

patrimoine, de paysage, mais aussi de qualité de vie, d'accueil du public y sont davantage problématisées, simultanément avec celles du développement économique et social.

[72] Avec la structuration à la fin des années 1990 des Établissements Publics Territoriaux de Bassin (EPTB). Ces établissements publics sont des syndicats mixtes, qui interviennent pour l'aménagement et la gestion des fleuves et des rivières dans le cadre d'un bassin.

[73] Filloz V., Colomb V., « De l'étiquette à la marque : la labellisation comme unificateur des projets territoriaux ? », *Développement durable et territoires* (vol. 2, n° 2) 05/2011
URL : https://journals.openedition.org/developpementdurable/8998 (consulté le 19 avril 2019)

[74] *Ibid.*

[75] ZSU : Zones Urbaines Sensibles (1996-2014), remplacées en 2015 par les Quartiers Prioritaires de la politique de la Ville. ZRU : Zones de Redynamisation Urbaine, ZFU : Zones franches urbaines), ZRR : Zones de Revitalisation rurale.

d'Aménagement Rural) créé en 1979 ; le FGER (Fonds de gestion de l'espace rural) ; etc.
Ajoutons également le FEDER (Fonds Européen de Développement Régional créé en 1975), même si celui-ci n'est pas une émanation de l'État français, mais de l'Union européenne.

– La création de structures de financement dédiées :
Ces agences ont des rôles similaires aux fonds évoqués ci-dessus, mais sont davantage structurées, avec des organes internes différenciés (conseil d'administration, commissions, délégations locales) et des missions étendues.
  - L'Agence Nationale pour l'Amélioration de l'Habitat (ANAH) créée en 1971 pour remplacer le Fonds National d'Amélioration de l'Habitat mis en place en 1950

Ce type de structures de financement se développe plus fortement dans les années 2000 :
  - L'Agence de Financement des Infrastructures de Transport de France (AFITF). Elle est actée par le CIADT en 2003 puis créée en 2004 sous la forme d'un établissement public administratif national. Aujourd'hui placée sous la tutelle du ministère de la Transition écologique, l'agence est chargée de coordonner le financement de grands projets d'infrastructures.
  - L'Agence Nationale de Rénovation Urbaine (ANRU). Elle est créée en 2003 sous la forme d'un établissement public à caractère industriel et commercial. Placée sous la tutelle du ministère en charge de la politique de la ville, l'agence est chargée d'assurer le financement du programme national de rénovation urbaine. Elle se présente comme le guichet unique dans l'idée de simplifier les procédures d'attribution des aides.

Contrairement aux instances exécutoires, ces structures de financement ne pilotent pas les initiatives d'aménagement. Elles sont sollicitées par les premières (ou par des collectivités territoriales, par exemple à travers les contrats de plan Etat-Région ou les contrats de ville) pour financer leurs projets d'aménagement. Elles ont vocation à évaluer la conformité des projets avec les ambitions nationales. Autrement dit, elles ventilent les crédits qui leur sont alloués, mais ne jouent pas de rôle planificateur.

Comme nous le voyons, il existe un fort découplage entre les structures décisionnelles ou de pilotage et les structures de financement. Ce phénomène contraint les premières à rechercher leur budget auprès des secondes, souvent en devant multiplier les demandes d'aides auprès de différents fonds.
Des projets très différents peuvent solliciter les mêmes fonds et inversement presque tous les projets doivent solliciter plusieurs fonds. Toutes ces figures de chiasme entre pilotage et financement contribuent à brouiller la lisibilité des politiques d'aménagement

territorial, d'autant qu'il entre également dans les prérogatives des structures de financement de prendre l'initiative de flécher directement certains financements par le biais d'appels à projets. De cette manière, elles interfèrent dans le jeu des acteurs classiques décisionnaires de l'aménagement en suscitant des innovations qui pourront capter ces financements. C'est le cas par exemple de l'appel à projets « quartiers fertiles » mené par l'ANRU, visant à financer des projets d'agriculture urbaine.
Nous le voyons, il existe donc une ambiguïté dans le rôle qu'exercent ces structures quant à l'aménagement : sont-elles de simples guichets ? Jouent-elles un rôle de censeur quant aux projets ? Ou bien peuvent-elles être elles-mêmes porteuses de projet ?

- **Le maillage du territoire en infrastructures et en équipements**

Au cœur des politiques d'aménagement réside la volonté de répartir (ou de redistribuer) au mieux les ressources (richesses, emplois, crédits) du pays à l'échelle du territoire par la planification et l'équipement du territoire.
Cette ambition historique remonte à la structuration même des politiques d'aménagement d'après-guerre. Celles-ci sont fortement nourries par deux représentations simplificatrices du territoire : celle d'une opposition entre Paris et la province, et celle d'une opposition entre une France industrielle riche et une France agricole pauvre[76]. Cette lecture du territoire a été diffusée entre autres par l'ouvrage (fort critiqué dès sa parution) du géographe Jean-François Gravier « *Paris et le désert français* »[77] qui semble avoir impulsé la politique de décentralisation des activités.
Le transfert d'emplois ambitionné par la politique de décentralisation des activités à fort capital économique passe par différents outils financiers ou fiscaux directs (agréments, redevances, primes à l'installation), mais requiert également des moyens indirects comme la réalisation d'équipements. Citons :

- La planification et la construction d'un vaste réseau d'infrastructure autoroutier (routes, autoroutes, stations d'autoroutes), aérien (construction d'aéroports), ferroviaire (modernisation du chemin de fer, création de gares, plus tard le TGV), portuaire (création ou modernisation de ports), de télécommunication.
- La réalisation de grands équipements tels qu'universités, établissements de recherche, bâtiments administratifs, équipements sportifs, etc.
- Le lancement de grandes opérations urbaines : création des villes nouvelles, politique des métropoles d'équilibre, politiques de la ville, chantiers de rénovation urbaine, etc.

[76] Delamarre A., Lacour Cl., Thoin M., *50 ans d'aménagement du territoire*, *op. cit*., p 28
[77] Ibid.
Merlin P., *L'aménagement du territoire*, *op.cit.,* p 157

– La délocalisation d'emplois publics pour garantir une meilleure répartition sur le territoire (CNRS, ENA, service de la navigation aérienne, de la SEITA, etc.)[78] et un plus juste accès aux services publics.

Ce maillage du territoire se traduit donc par la construction de grands projets d'équipement publics, semi-publics et privés dans tous les domaines (communication, santé, justice, éducation, culture, logement), donnant lieu à des chantiers architecturaux et urbanistiques d'envergure. Nous pouvons dire que ce maillage représente la face visible des politiques d'aménagement du territoire.

- **La production de connaissances dans le domaine de l'aménagement**

La mise en place de politiques opérationnelles suppose la production de connaissances sur le territoire (l'état de ses équipements, ses capacités de production, la répartition de ses richesses), mais aussi sur les manières d'agir sur celui-ci. La création d'un corpus autour des questions d'aménagement renforce la pratique du pouvoir décisionnaire. C'est dans l'optique de ce qu'on nomme depuis les années 1960 la « prospective » que les instances décisionnaires et exécutoires ont produit ou commandé des travaux de recherche et des rapports d'expertise de leurs pratiques.
En voici quelques exemples :

– La création du Sésame (Système d'Étude du Schéma d'AMEnagement de la France) au sein de la DATAR. La problématique de la prospective est au cœur des missions de recherche de la DATAR, avec le lancement de programmes[79] en lien avec des chercheurs universitaires, donnant lieu à différentes formes de

[78] Merlin P., *L'aménagement du territoire*, *op.cit.,* p 175
Delamarre A., Lacour Cl., Thoin M., *50 ans d'aménagement du territoire*, *op. cit*., p 16

[79] Le programme « Territoires 2020 », dans les années 2000 a donné lieu entre autres à la publication d'ouvrages tel que :
Wachter S. Bourdin A., Levy J., Offner J-M., Padioleau J.G, Scherrer F., Theys J., *Repenser le territoire. Un dictionnaire critique*, DATAR/Éditions de l'Aube, Paris, 2000
Brouse F.,Mousli M.(dir), *Territoire 2020. Revue d'études et de prospective*, Paris, DATAR/La Documentation française, n°1, 1er semestre 2000.
URL : https://hal-lara.archives-ouvertes.fr/hal-02187602/document (consulté le 12 octobre 2019)
Dans la même ligne le programme « Territoire 2040 » a donné lieu à la publication de trois ouvrages dans les années 2010 :
Dartout P. (dir),*Territoires 2040, aménager le changement*, Édition la documentation française, 2008
Dartout P.(dir),*Territoires 2040 n°2-Prospective périurbaine et autres fabriques de territoires*, Édition la documentation française, 2010 ;
Berthier E.(dir), *Territoires 2040 n°3, des systèmes spatiaux en perspective*, Édition la documentation française, 2011
Autre exemple de publication :
Dumont G.F. (dir.), *Populations et territoires de France en 2030, le scénario d'un futur choisi*, Publication DIACT, 2008

production (débats, journées d'étude, publications d'ouvrages, parution de revues[80], etc.).

- La mise en place du PUCA (Plan Urbanisme Construction Architecture) au sein du Commissariat au Plan pour mener à bien les missions de production du savoir[81].
- Le CES (Comité d'évaluation et de suivi) au sein de l'ANRU.

La production de ce savoir n'est nullement orientée vers le grand public. Elle est destinée avant tout à nourrir la machine de l'aménagement. Elle vient alimenter à partir des années 1960 la création de connaissances théoriques et pratiques dans le Projet Urbain et l'architecture urbaine[82]. Les pratiques architecturales et urbanistiques se trouvent progressivement imprégnées de la pensée sectorielle et fonctionnaliste qui émerge de ce corpus. Celles-ci ne tardent pas à pénétrer l'enseignement dans ces domaines[83].

Les années qui suivent marquent donc logiquement un virage dans l'enseignement de l'architecture et de l'urbanisme. Avec la réforme de l'enseignement dans les Écoles d'Architecture et la structuration d'une formation universitaire au métier d'urbaniste[84], celui-ci s'émancipe de la tradition des Beaux-Arts et intègre les débats contemporains autour des questions urbaines. Sans doute faut-il voir (entre autres) derrière ce tournant une conséquence de l'action politique des opérations d'aménagement menées depuis Paris.

---

[80] *La Revue 2000* (1966 – 1978) publiée par la DATAR. Elle était une revue trimestrielle d'analyse et de prospective

[81] Le Commissariat au Plan crée en 1971 le Plan Construction qui devient en 1998 le Plan Urbanisme Construction Architecture (PUCA). Le PUCA est un service interministériel rattaché au ministère de la Cohésion des territoires et au ministère de l'Ecologie, également associé au ministère délégué à la Recherche et au ministère de la culture.
Il a pour mission de favoriser l'innovation dans le domaine de la construction, par le biais de différentes formes : concours d'architecture (Programme Architecture Nouvelle), appels à projets de recherches (Habitat 88, Chantier 2000), publications (ouvrage et revue les Annales de la recherche urbaine)

[82] Mazzoni C., « L'architecture urbaine, cinquante ans après », *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine* (n°30/31), 2014, pp. 41-46
URL : http://journals.openedition.org/crau/374 (consulté le 10 décembre 2020)
Dans son article l'architecte Cristiana Mazzoni explique comment les réflexions autour de l'architecture urbaine ont posé les bases théoriques permettant de donner naissance à une nouvelle pratique : celle du projet urbain. Un glissement s'est ainsi opéré entre l'échelle de l'objet architectural et l'échelle de la ville au cours des années 1960.

[83] « Dès le milieu des années 1990, le processus exemplaire du projet urbain de la Plaine Saint-Denis (1985-1993), intervenant en même temps que le processus de décentralisation, a permis essentiellement de consolider juridiquement l'ensemble des phases des processus d'intervention architecturale dans la ville. Ceci sans que les Ecoles d'architecture fassent émerger avec force un débat théorique disciplinaire proactif, capable de dépasser les acquis normatifs du projet urbain. »
*Ibid.*

[84] Création en 1969 de l'Institut français d'urbanisme (IFU)

### (3) Aménagement du territoire et urbanisme sectoriel : une logique identique déclinée à plusieurs échelles

La pensée de sectorisation qui anime les politiques d'aménagement se décline aussi bien à l'échelle nationale qu'à l'échelle du projet urbain.
La planification et le rééquilibrage économique du territoire entrepris dès 1945 sont ainsi nourris d'une logique fordiste de division spatiale du travail, qui conduit à une segmentation entre les fonctions de production et d'exécution, entre les branches à fort contenu technologique et les branches traditionnelles de production de masse, entre les marchés du travail qualifiés et non qualifiés.[85]
Cette segmentation s'est traduite dès le départ par une spécialisation géographique des fonctions de production, avec les tâches les plus routinières et banalisées implantées dans les territoires ruraux ou en périphérie des centres urbains, et les fonctions stratégiques et décisionnelles concentrées dans les métropoles[86].
La division spatiale du travail se projette également dans la segmentation des espaces urbains : ville historique, secteur résidentiel, secteur commercial, secteur d'activité.

Cette différentiation de l'espace s'opère dans tous les projets de transformation, que ce soit celui des projets urbains, des chantiers d'infrastructures, des réalisations d'équipements, etc. Les disciplines de l'urbanisme et de l'architecture deviennent des pièces maitresses dans la modélisation de ces politiques, et elles procèdent elles-mêmes à une division du travail de mise en chantier de l'espace suivant des modalités que nous pouvons ainsi caractériser :

- L'urbanisme est essentiellement juridique[87] et sectoriel, c'est-à-dire que le découpage réglementaire prime sur la lecture des qualités de l'espace ; c'est la norme définie qui guide l'acte de transformation et qui préside au programme.
- L'architecture est essentiellement fonctionnaliste et formaliste, et focalisée sur certaines problématiques urbaines : la création et la rénovation d'ensembles urbains, les enjeux du logement collectif, la réalisation de grands équipements publics/semi-publics ou privés, la conception de grandes infrastructures, etc. La pratique architecturale (profession et recherche) se trouve absente de nombreux

[85] Ndiaye A. « Eradiquer les inégalités territoriales à l'heure de la transition sociale-écologique : quels leviers pour quel modèle ? », in Guillot X., Versteegh P., *Transitions économiques et Nouvelles ruralités, Vers l'émergence de « métromilieux » ?*, Publications de l'université Saint-Etienne, Saint-Just-la-Pendue, 2019, pp. 122-131, p 126

[86] Coppin, O., *Les trois temps de l'aménagement du territoire en France*, Laboratoire Redéploiement industriel et Innovation, Université du Littoral-Côte d'Opale, Dunkerque, 2001, p 8
URL : https://riifr.univ-littoral.fr/wp-content/uploads/2007/04/doc44.pdf (consulté le 12 mars 2017)

[87] Devillers Ch., Genestier Ph., Roncayolo M., « De la logique de secteur au projet urbain. », *Villes en parallèle* (n°12-13), 11/1988, pp. 244-259, p 251
URL : https://www.persee.fr/doc/vilpa_0242-2794_1988_num_12_1_1576 (consulté le 25 septembre 2019)

domaines (architecture agricole, habitat individuel, architecture commerciale) et de nombreux territoires (ruraux, périurbains).

- **Les origines de l'urbanisme sectoriel**

Dans son ouvrage, *La ville franchisée, formes et structures de la ville contemporaine,* David Mangin date l'apparition de l'urbanisme sectoriel des expériences urbaines et des travaux des urbanistes et des architectes au début du XX[e] siècle, tout particulièrement aux expériences conduites aux États-Unis, en Angleterre et en France. Il y explique comment le début de siècle se caractérise par le développement d'un fond idéologique « anti-urbain » apparu à la fin du XIX[e] siècle dans les pays industrialisés. Sur ce fond idéologique et sur la nécessité d'adapter le monde urbain à une généralisation probable de l'automobile, les urbanistes et architectes de l'époque ont développé « une recherche à la fois convergente et complémentaire, jusqu'à élaborer un modèle dominant : l'urbanisme de secteurs. »[88]
Les écrits et les expériences de Le Corbusier jouent un rôle central dans sa formalisation et sa mise en place. Il a su « remarquablement anticiper les nouvelles hiérarchies fonctionnelles de la ville fordiste et post-fordiste »[89] .
D. Mangin relève l'incroyable aspect prémonitoire de la vision urbaine de ce protagoniste :

- dans l'anticipation dès les années 1920 des conséquences de l'hégémonie de l'automobile dans la transformation des villes et dans la manière d'appréhender l'espace. Il a ainsi su prendre en compte l'importance croissante des nouveaux modes de déplacement (route, fer, air) et le développement des services ;
- dans la manière de développer les concepts du zoning et de définir ce nouvel urbanisme (« l'urbanisme de secteur ») qu'il formalise dès l'après-guerre en annonçant « une hiérarchie de sept types de voies délimitant et irriguant des secteurs. » [90]

Les villes nouvelles créées en France dans les années 1960 sont le fruit des différentes expériences dans le domaine. Au-delà de la recherche, elles concrétisent une phase de planification et la diffusion de masse d'un nouveau modèle : urbanisme de dalle, maillage de secteurs qui ignore la géographie du site, abandon des liaisons inter-secteur [91]. Nous assistons à une standardisation du modèle.

[88] Mangin D., *La ville franchisée, formes et structures de la ville contemporaine*, Editions de la Villette, Paris, 2004, p 36
[89] *Ibid.,* p 49
[90] *Ibid.,* p 49
[91] *Ibid.*, p 62

- **Les mécanismes de l'urbanisme sectoriel**

De l'ouvrage de David Mangin nous retenons trois composantes, qui sont autant d'enjeux pour l'aménagement territorial :

➢ Premièrement le découpage territorial par la construction d'un maillage d'infrastructure :

Le réseau routier constitue le premier élément de l'urbanisme de secteur, c'est lui qui vient dessiner, découper le territoire et constituer ce que D. Mangin nomme le « terrain de jeu de Monopoly ». La planification et la construction des grandes infrastructures routières et le maillage de communication représentent le premier objectif des politiques d'aménagement des années d'après-guerre, « dans le souci de recomposition égalitariste et administrative du territoire qui animait déjà, aux XVIII$^{e}$ et XIX$^{e}$ siècles, les constructeurs de routes, de chemins de fer et de canaux. »[92]
Ce maillage d'infrastructure représente encore aujourd'hui un point nodal de l'action des pouvoirs publics actuels.
La mise en place de ce réseau d'infrastructure passe par un contrôle et une planification des pouvoirs publics. Les projets de routes et d'autoroutes en France relèvent de plans quinquennaux (comme l'implantation d'un aéroport) l'objectif premier étant de relier les grands pôles urbains nationaux et européens entre eux.
Les grandes orientations sont décidées au niveau de l'État puis se formalisent à l'échelle régionale avec les contrats de plan État-Région et se renégocient au niveau local pour répondre aux Schémas Directeurs d'Aménagement et d'Urbanisme (SDAU), et à l'investissement planifié sur trente ans par les SCOT (et précisé tous les 10 ans). La construction du réseau nécessite donc simultanément un processus juridique et une planification.

➢ Deuxièmement le développement d'une logique de parc/de zones d'activité en corrélation avec ce nouveau maillage territorial :

Grands centres commerciaux, chaines d'hôtels et de restaurants, diverses entreprises viennent se greffer à ce nouveau maillage routier.
Les pouvoirs publics soutiennent dès les années 1950 la planification et l'organisation d'une délocalisation massive de l'industrie dans les périphéries selon « des conceptions fonctionnalistes ». La division du travail produit une séparation spatiale des fonctions décisionnelles et productives. Sièges sociaux et conception (ingénierie) demeurent dans les centres des grandes métropoles d'équilibre, tandis que les fonctions de production traditionnelles sont délocalisées en périphérie dans les secteurs dessinés par le

[92] *Ibid.,* p78

nouveau maillage territorial : terrains anciennement agricoles, grands, peu couteux, facilement accessibles, et connectés aux flux de communication.
L'État orchestre également la création de grandes zones industrielles orientées vers l'industrie lourde (Nord et Est de la France), de zones dédiées aux industries de transformation, d'autres à l'industrie chimique ou encore à la petite industrie mécanique. Les pouvoirs publics redessinent le territoire et les périphéries (le périurbain) en lien avec le maillage autoroutier. Il incite au développement des plates-formes logistiques, des grandes usines, des technopôles, les zones d'activités.

Du fait de leur situation géographique, ces parcs d'activités sont le moteur de nouvelles centralités à l'échelle locale, qui ne s'inscrivent pas dans une volonté de penser un projet d'extension des villes ou de liaison avec l'espace urbain, mais bien de proposer « des produits urbanistiques et architecturaux clés en main »[93], *insulaires*, *autonomes*.
L'architecture de ces zones d'activités brille par l'absence des architectes, des urbanistes ou des paysagistes. Elle y est standardisée et banalisée, seules quelques modifications peuvent apparaître pour apporter une petite touche locale, mais cette architecture est avant tout négociée avec les propriétaires fonciers et les élus. Elle doit donc « répondre aux critères de visibilité dans un espace publicitaire saturé : l'enveloppe s'identifie à la marque et la marque à l'enveloppe ».

Outre les zones d'activité ou industrielles, de nouvelles formes de « parcs » font leur apparition : parcs de loisirs, parcs d'attractions, parcs à thèmes (muséaux, pédagogiques, technologiques, scientifiques), centres de loisirs, villages-clubs et autres complexes touristiques. Les loisirs et le tourisme deviennent des enjeux économiques décisifs dans l'aménagement du territoire, qu'il devient primordial d'encadrer, de planifier et de réglementer. Cela donne lieu dès les années 1970 à de grands projets urbanistiques déclinés à l'échelle régionale (exemple du projet d'aménagement de la côte du Languedoc-Roussillon, cf. chap1., I.2.a(2), p73) ou plus locale (projets urbanistiques et architecturaux des plans neige, cf. chap1., I.2.a(2), p73). La tendance de ces différents parcs touristiques est, là encore, de devenir « des enclaves de plusieurs dizaines d'hectares, morceaux de nature extra-territorialités et insularisés sous diverses formes. »[94]

- Troisièmement l'étalement urbain qui entraine un enclavement résidentiel :

La sectorisation de l'urbanisation se caractérise par l'étalement urbain et l'enclavement résidentiel dans le domaine de la production du logement.
De façon concomitante avec les parcs d'activités, le logement se développe rapidement dans une logique de secteur, c'est-à-dire que la production de celui-ci est

[93] *Ibid.,* p109
[94] *Ibid.,* p155

concentrée et circonscrite dans une portion territoriale ; qu'elle est planifiée et régie par des normes, des documents d'urbanisme et juridiques ; et enfin que son processus de production est fractionné entre différentes instances (conception, technique, réalisation).

Les grands ensembles planifiés sous l'égide de l'État dans les années d'après-guerre répondent entièrement de cette logique. Ils représentent des secteurs résidentiels où est déplorée l'absence de commerces, de services de proximité, où se développe un sentiment d'enfermement et de ghettoïsation des populations. Ces unités de logement sont pour l'essentiel entièrement dépendantes des centres urbains, parfois éloignées et rarement bien desservies en transport en commun.
À partir des années 1970 et du désengagement de l'État dans ce type de production de logement collectif et locatif, un nouveau modèle lui succède : la maison individuelle privée, encouragée largement par l'État avec sa politique de crédits incitatifs[95]. Un nouveau modèle, certes, mais qui reprend le même principe et l'étend, avec une sectorisation résidentielle : circonscription en un secteur, mono-fonctionnel, régi par des documents d'urbanisme, avec un fractionnement des instances décisionnelles et opérationnelles.
Pour David Mangin ce nouveau modèle s'apparente à une « implosion des cellules du grand ensemble »[96] dans la périphérie des villes (périurbanisation) et dans l'espace rural (rurbanisation), provoquant l'étalement urbain. La maison individuelle privée comme effigie ou symbole du nouveau logement de masse se décline sous forme de lotissements. Qu'ils soient communaux, privés, ou aménagés par des sociétés d'économie mixte (SEM)[97], ces lotissements traduisent une uniformisation du modèle résidentiel[98].

---

[95] Lambert A., *Tous propriétaires ! l'envers du décor pavillonnaire*, Editions du Seuil, Condé-sur-Noireau, 2015

[96] Mangin D., *La ville franchisée, formes et structures de la ville contemporaine*, *op. cit.*, p184

[97] David Mangin dégage trois types de lotissements qui opèrent selon trois procédures distinctes qui varient selon l'offre et le prix du foncier. Premièrement, le lotissement communal dont la commune « assure, sans bénéfice, la constructibilité, le tracé et la viabilisation des terrains. Ils sont ensuite commercialisés sous forme de lots libres, via des agences immobilières. La réalisation des maisons peut faire intervenir des maitres d'œuvre, des artisans ou des architectes. »
Deuxièmement le lotissement privé qui a « pour origine des parcelles privées, diversifiées lors de transmissions ou d'aménagements réalisés par des promoteurs-constructeurs et dessinés par des géomètres. En 1999, les trois quarts des maisons étaient réalisés en secteur diffus sous la forme de lotissements privés. »
Et troisièmement le lotissement aménagé par des société d'économie mixte (SEM) : ce type de lotissement « s'inscrit le plus souvent dans le cadre de vastes opérations, liées à des projets tertiaires ou de loisirs destinés à des populations plus favorisées […]. Presque toujours, il se structure selon des configurations en boucle ou en raquette, considérées comme plus rentables du point de vue des dessertes et de l'accès des véhicules de sécurité et d'entretien. »
Mangin D, « La ville franchisée, formes et structures de la ville contemporaine », Editions de la Villette, Paris, 2004

[98] Première caractéristique, ces lotissements n'offrent pas de lien avec le village, le bourg, ou les faubourgs existants. Certains s'implantent pourtant en lisière du bourg, mais leur morphologie et leur architecture sont en rupture radicale avec le bourg. Nous pouvons noter également une absence de lien

Au final, l'urbanisme sectoriel produit un paysage très hiérarchisé des centres aux marges, prolifique en objets architecturaux et urbanistiques standardisés, portant une très faible attention à l'environnement des sites d'implantations (architecture, morphologie, géographie, etc.).

### La crise d'un système et le coup d'arrêt de l'élan planificateur de l'État

**Les crises économiques des années 1970 affaiblissent considérablement les finances de l'État. Dans ce nouveau contexte, les pouvoirs publics peinent à poursuivre les politiques d'aménagement au même rythme et de la même manière que lors des décennies précédentes[99].**

**Nous assistons à une série de restructurations, de démantèlements, de délocalisations, qui entrainent l'effondrement des grands pôles des industries lourdes (le charbonnage, la sidérurgie, la métallurgie, l'industrie navale), en particulier ceux installés dans les régions du nord et de l'est de la France, qui étaient les marqueurs principaux de la décentralisation des activités menées depuis 1950.**

**Les centres urbains et les principales métropoles d'équilibre, concentrant en majorité les entreprises créatives et le tertiaire supérieur, sont moins touchés par l'effondrement industriel dû à la crise. Mais ils ne sont pas épargnés par ce qu'on appelle la « crise urbaine ». Cette crise concentre avant tout le malaise grandissant des banlieues qui gronde depuis le début de la décennie. Les cités d'habitat collectif souffrent d'une forte ségrégation spatiale et sociale[100] ainsi que de difficultés économiques et sociales, qui nourrissent des mécanismes**

---

entre les différents lotissements d'une même commune. Juxtaposés les uns près des autres, ils ne développent pourtant aucune continuité. Aucune esquisse d'un projet spatial d'ensemble pensé ne se dessine. Le développement de ces lotissements fait figure de simple démultiplication de petites opérations autonomes les unes des autres.

Deuxième caractéristique, ils essaient de recréer l'image d'un village. Pour cela, une voirie plus ou moins sinueuse peut être simulée. Dans la réalité, ces nouveaux villages restent une accumulation de maisons individuelles (et non mitoyennes). Nous n'y trouvons ni commerce ni service. Les espaces communs y sont réduits le plus possible (un espace de jeux d'enfants ou un espace vert commun), voire totalement absents.

Dernière caractéristique, ils se signalent par leur architecture d'une très pauvre diversité, faite de matériaux standardisés, de formes banalisées. La grande majorité des pavillons sont tirés d'un catalogue de maisons-type proposé par le promoteur. Les variations entre les types sont très minimes.

[99] Baguenard J., *La décentralisation,* Editions des Presses Universitaires de France, Paris, 2004

Coppin, O., *Les trois temps de l'aménagement du territoire en France*, *op. cit*., p8

[100] Nous pouvons parler de ségrégation spatiale dans la mesure où les populations de ces banlieues se retrouvent enfermées dans des cités sous-équipées en services et commerces, se trouvant ainsi en situation de dépendance par rapport au centre-ville ; le sous-équipement en transport en commun les contraint à une dépendance vis-à-vis de l'automobile ou à l'isolement ; l'absence d'unité du tissu urbain entre les différents quartiers de banlieue juxtaposés renforce le sentiment de relégation.

**d'exclusion, de racisme et de délinquance. Cette situation conduit à la montée des violences et au départ des ménages les plus solvables vers les campagnes, qui participent ainsi à l'essor de la rurbanisation des territoires ruraux.**

**Dans ce climat de crise, l'organisation structurelle centralisée et la méthode keynésienne adoptée jusque-là par les pouvoirs publics s'avèrent caduques pour poursuivre une politique d'aménagement cohérente[101].**
**Signe des temps, la DATAR n'est plus directement rattachée au Premier ministre, elle est ballottée de ministère en ministère[102], avec peu de continuité et dans l'incapacité de mener un programme d'action à l'échelle du territoire[103]. Elle se contente de réagir de manière ciblée aux multiples espaces en crise, en se concentrant prioritairement sur les pôles industriels en déclin et les banlieues[104].**
**La conception dominante de l'aménagement, basée sur une logique de pilotage par le haut, est progressivement déconsidérée, au profit de nouveaux paradigmes axés sur une appréciation plus fine des réalités locales. C'est ce que nous allons maintenant observer.**

[101] Delamarre A., Lacour Cl., Thoin M., *50 ans d'aménagement du territoire , op. cit.,* pp. 50-52
Coppin, O., *Les trois temps de l'aménagement du territoire en France*, *op. cit*., p8

[102] Ministère de l'Equipement (de 1972-1974, 1977-1978, 1986-1988, en 1995), au ministère de l'intérieur (1974-1976 et 1993-1995), ministère de l'industrie (1992-1993), ministère du Plan et de l'Aménagement du territoire (1976-1977 et 1981-1986), ministère de l'Aménagement du territoire et des Reconversion (1988-1991)…
Merlin P., *L'aménagement du territoire*, *op. cit*.,p 54

[103] De Bujadoux J-F., « Chapitre VI. Les réformes territoriales dans la crise », in De Bujadoux J-F *Les réformes territoriales,* Editions des Presses Universitaires de France, Paris, 2015, pp. 83-102, p 87
URL : https://www.cairn.info/les-reformes-territoriales--9782130729730-page-83.htm (consulté le 12 août 2019)

[104] Coppin, O., *Les trois temps de l'aménagement du territoire en France*, *op. cit*., p8

### I.1.b Les politiques de décentralisation administrative : le signe d'un nouveau paradigme pour l'aménagement ?

Au lendemain de son élection, le président de la République F. Mitterrand déclare à l'occasion de son premier Conseil des ministres : « La France a eu besoin d'un pouvoir fort et centralisé pour se faire. Elle a aujourd'hui besoin d'un pouvoir décentralisé pour ne pas se défaire ». La décentralisation administrative est annoncée comme la grande réforme du septennat[105].
Pierre Mauroy, Premier ministre (et maire de Lille) et Gaston Defferre, ministre de l'Intérieur et de la Décentralisation (et maire de Marseille) sont tous deux nommés pour orchestrer ce que nous appelons aujourd'hui le *premier acte de la décentralisation*[106]*.*
Ce premier acte (1982-1983) met en place une nouvelle armature administrative territoriale et transforme les organes décisionnels et opérationnels des politiques territoriales. Il sera suivi par deux actes de décentralisation (2002/2004 et 2014/2016), eux aussi menés au nom d'un aménagement plus cohérent du territoire, visant à rapprocher la décision politique des territoires et de ses habitants. Ces deux actes affirmeront les mêmes ambitions dans la redéfinition des périmètres d'action et dans le « rééquilibrage » des compétences.

En réalité, l'idée de la décentralisation administrative n'est pas une idée neuve qui apparaît au lendemain de l'élection présidentielle de 1981. Une demande de prise en compte de la capacité des élus locaux à participer aux décisions politiques se faisait sentir dans le climat de crise des années 1970 (crise économique et crise urbaine). Certaines collectivités, notamment les communes urbaines les plus importantes, jouaient déjà un rôle grandissant dans l'aménagement de leur commune. La décentralisation, largement souhaitée par les élus de ces grands pôles urbains, s'appuie sur « l'idée que les communes sont à même de prendre en charge nombre des compétences et responsabilités détenues à ce jour par les préfets, le cas échéant à partir de structures de coopération intercommunale »[107].

Afin de synthétiser les principales orientations des réformes, nous proposons ici un tableau récapitulatif. Cependant, nous n'analyserons ici dans le détail ni toutes les mesures ni tous leurs effets.

---

[105] De Bujadoux J-F., « Chapitre VI. Les réformes territoriales dans la crise », *op. cit.,* p 87
Baguenard J., *La décentralisation*, *op. cit.,*

[106] Nous parlons de trois temps politiques dans la mesure où ces actes sont revendiqués comme tels par les gouvernements qui les portent. Le premier acte de la décentralisation est annoncé par F. Mitterrand au lendemain de son élection. Le second acte est proclamé par le Premier ministre Jean-Pierre Raffarin dans son discours de politique générale au lendemain de la réélection de J. Chirac en 2002. Cet « l'acte II de la décentralisation », est présenté comme une réforme constitutionnelle constituant l'axe principal de la politique de réforme de l'État engagée par le gouvernement. L'Acte III est annoncé par F. Hollande en 2012. Il a l'ambition de s'inscrire dans la logique des précédentes étapes.

[107] Greffe X., *La décentralisation,* La Découverte, Paris, 2005, p 16

Ce qui est frappant est que les lois successives de décentralisation expriment des hésitations autour de la recherche du bon échelon pour la prise de décisions. Tout en dotant les collectivités les plus petites de nouveaux moyens d'agir, les réformes complexifient la lecture que nous avons du champ d'action de la décision politique. Dans un premier temps, il est évident que la création de nouvelles collectivités donne lieu à des zones de chevauchement de compétences entre les différents échelons.
Ce qui nous intéresse particulièrement est de déterminer si les politiques de décentralisation ont induit finalement de réels changements dans la pratique de l'aménagement, ou si elles n'ont fait que reconduire, *au niveau local,* des conceptions identiques du développement territorial et l'usage des mêmes outils.

## ACTE I DE LA DECENTRALISATION (1982-1983)

Institution des collectivités territoriales
Répartition des compétences

**Trois temps, et trois lois**

- Loi de mars 1982, relative à la législation des interventions économiques de chaque instance administrative ainsi que la création de la Région comme nouvelle collectivité territoriale ;
- loi de juillet 1982, circonscrit et planifie les missions de chaque entité administrative ;
- loi de janvier 1983, spécifie les différentes compétences réparties entre l'État, les régions, les départements et les communes.

| **Régions** (nombre : 22) | **Départements** | **Communes** |
|---|---|---|
| Aménagement du territoire<br>au travers de la planification économique régionale en collaboration avec l'Etat (plan Etat-Région, développement des Pôles de recherche, PNR)<br><br>La formation professionnelle | Cohésion sociale<br>(aides sociales, services sociaux)<br><br>Gestion de l'équipement rural | Maitrise du Sol<br>(Schémas directeurs, Plans d'occupation des sols, instruction des permis de construire)<br><br>Chartes intercommunales d'aménagement<br><br>Gestion des équipements de proximité<br>Aides indirectes et aides directes |

Clause générale de compétence

Santé, Éducation
sont des compétences partagées entre l'État et les différentes collectivités territoriales
Ex : l'éducation reste la compétence de l'État mais la gestion des établissements bascule aux collectivités, les lycées sont régis par les régions, les collèges par les départements, et les écoles par les communes
Voirie, Gestion des déchets, Gestion de l'eau
Sécurité, Développement économique,
Culture, Logement, Transports
ces compétences se recoupent et se retrouvent à chaque échelon dans le carnet des compétences des collectivités.
Ex : la voirie est une compétence transversale, les régions planifient les schémas régionaux des voiries, les départements sont en charge des routes départementales, et les communes des voies communales

## POURSUITE DE L'ACTE I : CRÉATION DES INTERCOMMUNALITÉS (1999)

**La loi Chevènement de 1999**

Pour la création de trois Etablissements Publics de Coopération Intercommunale (EPCI) à fiscalité propre :

- les Communautés de Communes (CC)
- les Communautés d'Agglomération (CA)
- les Communautés Urbaine (CU)
-

| **Régions** (nombre : 22) | **Départements** | **Interommunalités**<br>CU: min de 450 000 hab.<br>CA: min de 50 000 hab.<br>CC: min de 5 000 hab. | **Communes** |
|---|---|---|---|
| | | Partage des compétences entre les intercommunalités et les communes :<br><br>Aménagement de l'espace et de l'urbanisme<br>(Schémas directeurs, Plans d'occupation des sols, instruction des permis de construire)<br>Développement économique<br>Aides indirectes et aides directes | |

## ACTE II DE LA DECENTRALISATION (2002-2004)

Redéfinition des compétences
Renforcement de l'autonomie financière des collectivités territoriales

**Loi de mars 2003**

Loi relative à l'organisation décentralisée de la République Française. Cette loi se concentre autour de quatre points :

- elle inscrit les termes de Région et de décentralisation dans la Constitution ;
- elle renforce le principe de l'autonomie financière des collectivités territoriales ;
- elle approfondi et renforce les procédures de démocratie locale directe avec notamment l'instauration du référendum décisionnel local et du droit de pétition à l'échelon de chaque collectivité ;
- elle redéfinit les compétences déléguées à chaque collectivité.

| **Régions** (nombre : 22) | **Départements** | **Interommunalités** CU: min de 450 000 hab. CA: min de 50 000 hab. CC: min de 5 000 hab. | **Communes** |
|---|---|---|---|
| Développement économique (système d'aides économiques aux entreprises)<br><br>Rôle de planification/ aménagement du territoire (élaboration de programmes régionaux de santé, d'éducation, tourisme, etc.)<br><br>Compétence de politique touristique et patrimoniale<br><br>Transports et infrastructures (gestions de certains ports et aéroport, gestion du transport ferroviaire)<br><br>La formation professionnelle | Cohésion sociale (aides sociales, services sociaux, gestion du RMI, logement social)<br><br>Développement rural<br><br>Transports (gestion d'une grande partie du réseau routier, transports non urbains, transports scolaires, et gares routières départementales) | Partage des compétences entre les Intercommunalités et les Communes :<br><br><u>Compétences obligatoires des intercommunalités :</u><br>Aménagement de l'espace et de l'urbanisme (PLU)<br><br>Développement économique<br>Aides indirectes et aides directes<br><br><u>Compétences optionnelles des intercommunalités :</u><br>Protection et mise en valeur de l'environnement<br><br>Politique du logement et du cadre de vie<br><br>Voirie (création, aménagement et entretien)<br><br>Compétence culture et éducation (Construction, entretien et fonctionnement d'équipements culturels et sportifs et d'équipements de l'enseignement pré-élémentaire et élémentaire)<br><br>Action sociale d'intérêt communautaire. | |

Clause générale de compétence

Santé, Éducation
Voirie, Gestion des déchets, Gestion de l'eau
Sécurité, Développement économique,
Culture, Logement, Transports

## ACTE III DE LA DECENTRALISATION (2014-2016)

Réorganisation du régime juridique des Intercommunalité (création des métropoles)
Redécoupage des régions (passant de 22 à 13 région en France Métropolitaine)
Réorganisation des compétences de chaque collectivité territoriale

**Trois temps, et trois lois**

- Loi de janvier 2014 dit « MAPTAM » (loi de Modernisation de l'Action Publique Territoriale et d'Affirmation des Métropoles) portant sur une nouvelle organisation territoriale avec la création des métropoles,
- Loi de janvier 2015 portant sur un redécoupage territorial, avec la loi relative à la délimitation des Régions, aux élections régionales et départementales et modifiant le calendrier électoral.
- Loi d'août 2015 dite « NOTRe » (Nouvelle Organisation Territoriale de la République) s'attache à une redistribution des compétences de chaque collectivité territoriale

| **Régions** (nombre : 13) | **Départements** | **Interommunalités** Métropole: min de 500 000 hab CU: min de 250 000 hab. CA: min de 50 000 hab. CC: min de 15 000 hab. | **Communes** |
|---|---|---|---|
| Les activités des régions sont renforcées :<br><br>Développement économique (Le schéma régional de développement économique, d'innovation et d'internationalisation – SRDEII Ce plan a une valeur prescriptive, il définit les régimes d'aides aux entreprises)<br><br>Rôle de planification/aménagement du territoire (Le schéma régional d'aménagement, de développement durable et d'égalité des territoires -SRADDET. Il fixe les objectifs en matière d'équilibre et d'égalité des territoires, d'implantation des infrastructures d'intérêt régional, de désenclavement des territoires ruraux, etc.)<br><br>Gestion des déchets (plan régional de prévention et de gestion des déchets)<br><br>Compétence de politique touristique et patrimoniale (responsable du schéma régional de développement touristique)<br><br>Transports et infrastructures (gestions de certains ports et aéroport, gestion du transport ferroviaire) Les régions se voient transférer des compétences jusque là départementales en matière de transports non urbains réguliers ou à la demande, du transport scolaire, et des gares routières départementales.)<br><br>La formation professionnelle | Les activités des Départements sont réduites :<br><br>Cohésion sociale (aides sociales à l'enfance, aux PMI, aide aux personnes handicapées, aides aux personnes âgées, services sociaux, gestion du RSA, logement social, fond d'aide pour les jeunes)<br><br>Solidarité territoriale<br>Les départements sont chargés, en coréalisation avec l'État, d'un schéma départemental d'amélioration de l'accessibilité des services au public | | Les Communes perdent en compétences et en poids décisionnel au profit des Intercommunalités :<br><br><u>Compétences obligatoires des intercommunalités :</u><br>Aménagement de l'espace et de l'urbanisme (PLUi)<br>Développement économique<br>Aides indirectes et aides directes, création et entretien des zones d'activités, soutien aux activités commerciales d'intérêt communautaire<br>Tourisme et patrimoine<br>Promotion du tourisme, création d'offices de tourisme et de zones d'activités touristique<br>Aires d'accueil<br>Aménagement, entretien et gestion des aires d'accueil des gens du voyage<br>Gestion des déchets<br>Gestion des milieux aquatiques, et de la prévention des inondations<br>Gestion de l'assainissement<br>Gestion de l'eau<br><br><u>Compétences optionnelles des intercommunalités (dont trois au choix obligatoire) :</u><br>Protection et mise en valeur de l'environnement (par le soutien aux actions de maîtrise de la demande d'énergie)<br>Politique du logement et du cadre de vie<br>voirie communale (création, aménagement et entretien)<br>Culture sport et éducation (construction, entretien et fonctionnement d'équipements culturels et/ou sportifs, d'équipements de l'enseignement préélémentaire et élémentaire d'intérêt communautaire)<br>Action sociale d'intérêt communautaire (peut être confier en tout ou partie à un CIAS - Centre Intercommunale d'Action Sociale)<br>Gestion des maisons de services publics<br>Politique de la ville |

Suppression de la clause générale de compétence pour les régions et les départements

Certaines compétences restent transversales entre les différents collectivités territoriales et l'état :
Santé, Éducation
Voirie, Gestion des déchets, Gestion de l'eau
Sécurité, Développement économique,
Culture, Logement, Transports

### (1) Tâtonnements autour des échelons décisionnels et opérationnels

La mise en application des lois du premier acte de décentralisation a de lourdes conséquences institutionnelles, dont la plus emblématique est la suppression de la tutelle administrative, technique et financière des collectivités. Cette ancienne tutelle est remplacée par un contrôle de légalité *a posteriori* qui donne aux collectivités locales une plus grande liberté d'action. L'autre décision de taille concerne l'élection au suffrage universel des représentants de chaque échelon des différentes collectivités territoriales, jusqu'à la Région. Ceci traduit dans les urnes l'objectif central de la décentralisation : rapprocher le processus décisionnel des citoyens, et favoriser ainsi une « démocratie de proximité », devenue une antienne de la vie politique française des 40 dernières années. Mais c'est bien *la définition du périmètre d'action* et de la répartition des compétences qui constitue le nœud gordien des vagues successives de décentralisation.

- **Quel périmètre : le « yoyo » de la définition des entités territoriales**

Le souci de définir le *bon périmètre d'action* pour l'aménagement et le développement des territoires est central dans les politiques de décentralisation. Il a alimenté de nombreux débats, conduisant à la consolidation progressive d'échelons d'actions concurrents. La lente émergence de la Région en est une parfaite illustration, ainsi que la promotion de l'entité de « pays » dès les années 1970, et sa résurgence au travers des lois des années 1990.

➢ La création de la Région comme collectivité territoriale

La première loi de mars 1882 confère le statut de collectivité territoriale à 22 régions, actant ainsi un cheminement déjà long de construction de l'entité *Région*[1]. Outre la volonté de relocaliser le pouvoir administratif, la reconnaissance de la Région s'inscrit dans le contexte européen, au moment où la CEE lance une nouvelle politique régionale européenne dont l'objectif est de « promouvoir un développement harmonieux de l'ensemble de la Communauté »[2]. Elle engage pour cela le financement d'actions d'aides aux petites et moyennes industries. La CEE entend s'appuyer sur les collectivités de l'échelon régional des États membres pour promouvoir sa nouvelle

[1] La Région est apparue par étapes successives : sa première naissance remonte à 1955 sous la forme des « régions de programme », au nombre de 22, et destinées essentiellement à la planification économique et à la programmation des équipements ; la Région est transformée en 1960 en « circonscription d'action régionale et organisation des services déconcentrés de l'État » ; elle devient en 1972 un « établissement public régional » ; et gagne le statut de collectivité territoriale en 1982.
Merlin P., *L'aménagement du territoire*, op. cit., p 57

[2] De Bujadoux JF., *Les réformes territoriale, op. cit.,* p 86

politique de cohésion territoriale. C'est donc la Région qui endosse le rôle d'unité territoriale de base pour les actions des politiques européennes[3].

Deux décennies plus tard, la loi de 2015 relative au découpage territorial procède à un redécoupage des Régions, qui passent en métropole de 22 à 13. Cette réforme acte ainsi : premièrement, la volonté forte et de longue date d'une grande partie de la classe politique de réduire le nombre d'échelons administratifs[4] (la réforme initiale prévoyait la suppression des départements, mais a achoppé sur ce point) ; deuxièmement, le souhait de rivaliser avec de grandes régions européennes par l'augmentation de la taille de l'échelon Région — cette même idée courait déjà dans les années 1980. Les négociations pour planifier la fusion des Régions ne se sont pas faites sans heurts, ranimant des querelles régionalistes et pointant parfois l'absurdité des découpages administratifs, souvent jugés non concertés et décidés par le haut.

- Un échelon entre les départements et les communes semble faire défaut ! Quel est cet échelon ? Le « bassin de vie » ? le « pays » ? la coopération communale autour de projets communs tels que les syndicats mixtes ?

Rapide retour en 1982 : à la Région s'ajoutent d'autres périmètres d'action tels que les « bassins de vie » ou les « pays », mobilisés pour certains projets. Ces deux échelons permettent de dépasser les limites administratives et d'autoriser le travail sur un périmètre intermédiaire entre la Commune et le Département. Imaginé sur l'idée d'une homogénéité géographique, culturelle, économique, sociale, *le pays* permet « l'expression d'une communauté d'intérêts structurée par un projet de territoire s'appuyant sur une solidarité entre la ville et l'espace rural »[5]. Ces nouveaux regroupements communaux s'inscrivent dans la continuité des premières coopérations intercommunales constituées dans les années 1960 sous la forme des Syndicats Mixtes (PNR, SCA, cf.,chap1., I.1.a(2), p29).
La notion de « pays » est en usage dès les années 1970 ; glorifiée au cours des années 1980 dans le contexte de décentralisation, elle est renforcée dans les années 1990 avec les lois Pasqua et Voynet comme figure de la solidarité entre monde urbain et monde rural[6].
Cet attachement au « pays » et à la création d'un périmètre d'action entre Commune et Département contribue à la remise en cause de l'échelon communal. Il semble être le périmètre d'action capable de répondre aux besoins de l'échelon local, notamment en

[3] *Ibid.,* p87

[4] La première proposition de réforme sous le président N.Sarkozy (la réforme des collectivités territoriales) prévoyait la suppression des conseillers généraux et régionaux pour les remplacer par des conseillers territoriaux siégeant à la fois au Conseil Général et au Conseil Régional. Cette réforme n'a pas eu le temps d'être appliquée, elle a été abrogée r par le président F.Hollande.

[5] Jean Y., Perigord M., « Géographie rurale, la ruralité en France », *op.cit.,* p111

[6] Merlin P., *L'aménagement du territoire*, *op. cit.,* p 322

matière de développement et d'aménagement. Mais le pays ne disposant pas d'une fiscalité propre, il apparaît très vite limité dans ses capacités d'action.
C'est pour pallier à cette faiblesse que la loi Chevènement de 1990 vient encadrer et renforcer les intercommunalités, en créant trois nouvelles entités territoriales à fiscalité propres : les Communautés de Communes (CC), les Communautés d'Agglomération (CA), les Communautés Urbaines (CU).
Constituées en Établissements Publics de Coopération Intercommunale (EPCI), ces nouvelles entités vont exercer des compétences obligatoires au même titre que les autres trois niveaux des collectivités territoriales. La Commune perd de son poids au profit de l'Intercommunalité. L'agrandissement et le renforcement de ces intercommunalités ne cesseront d'être encouragés jusqu'à la création de la métropole avec la loi MAPTAM et l'élargissement des intercommunalités avec la loi NOTRe[7].

À cela s'ajoutent les territoires dits de « projet » comme les programmes LEADER ou, à leur manière, les PNR. Cet empilement d'échelons d'action peut devenir rocambolesque : une commune — enchâssée certes dans une Région, un Département et une Intercommunalité — peut également se joindre à un projet LEADER, et faire partie d'un PNR ou d'un autre syndicat mixte. Cette commune doit ainsi être en accord avec les orientations générales de sa Région, élaborer un PLUi avec les communes de son intercommunalité, répondre aux exigences du PNR dont elle fait partie (et pas forcément les autres communes de l'intercommunalité) et participer aux actions du projet LEADER…

- **Quelles compétences : La valse des attributions**

La répartition des compétences entre collectivités est un enjeu primordial des politiques de décentralisation. Elle doit se faire avec un « savant » équilibre entre compétences locales et étatiques. L'acte I opère un transfert des compétences aux différentes collectivités en fonction des capacités *techniques* de chaque entité ainsi qu'en fonction de *leur proximité géographique* avec le terrain[8] :

- la Commune, par sa proximité, reçoit principalement la compétence de la maîtrise du sol (urbanisation et permis de construire) ;
- Le Département apparaît comme le niveau où se jouent les enjeux de cohésion sociale ;
- La Région reçoit la responsabilité la plus affirmée en matière d'aménagement du territoire, en obtenant la mission d'animer en partenariat avec l'État le développement économique à travers la planification régionale.

[7] Un nouveau seuil minimal de population de 15 000 habitants est fixé pour les EPCI contre 5 000 avant la réforme. La fusion et l'agrandissement des Communauté de Communes deviennent obligatoires à partir de janvier 2017.
[8] Greffe X., *La décentralisation, op.cit.*

Derrière cette apparente distribution thématisée, les choses sont plus complexes. Les compétences s'entremêlent. On assiste à :

- un partage des compétences entre les collectivités et l'État s'établit dans des domaines clés comme la santé ou l'éducation ;
- un chevauchement des compétences dans certains domaines, qui se trouvent dans le carnet des attributions de chaque échelon (voirie, gestion des déchets, gestion de l'eau, sécurité, développement économique, culture, logement, etc.) ;
- la conservation pour toutes les collectivités de la *clause générale de compétence*. Celle-ci leur permet d'agir dans un cadre plus large et dans différents secteurs si nécessaire (clause finalement supprimée en 2014).

Le partage des compétences apparaît donc trouble. L'empilement des responsabilités complexifie la lecture des politiques d'aménagement du territoire.

La création des Intercommunalités ne vient pas simplifier ce jeu de distribution. Elles se voient confier des responsabilités et des compétences dans le domaine de l'aménagement de l'espace et l'urbanisme, empiétant sur les compétences des communes.
La volonté des pouvoirs publics de simplifier l'armature décisionnelle et opérationnelle que forment l'État et les collectivités est présentée comme une priorité. C'est pour y répondre que la loi NOTRe supprime la clause générale de compétence des Régions et des Départements (qui deviennent ainsi des collectivités spécialisées) et recentre chaque collectivité dans son champ d'expertise.
À la lecture des réformes successives, cette simplification semble passer constamment par le renforcement et l'affirmation des compétences des Régions et des Intercommunalités au détriment des Départements et des Commues. Ainsi l'illustrent (cf tableau) :

- la loi NOTRe de 2015, qui réaffirme la nécessité de renforcer les responsabilités de la Région, leur permettant de rivaliser avec les autres grandes régions européennes ;
- ou la loi ALUR (pour l'Accès au Logement et un Urbanisme Rénové) de 2014, qui transfère la compétence du PLU à l'intercommunalité, jugeant cette échelle plus stratégique et rendant ainsi obligatoire l'établissement des PLUi.

Il est intéressant de noter que le renforcement des Régions et des Intercommunalité est concomitant à leur agrandissement (loi MAPTAM et NOTRe). La « simplification » passerait-elle donc nécessairement par un éloignement de l'échelon le plus local ? C'est en tout cas ce que semble traduire l'affaiblissement des Départements face à des Régions plus grandes ou la dilution des Communes dans des Intercommunalités toujours plus puissantes (avec la création des métropoles et l'augmentation du seuil des intercommunalités).

Les trois actes fondateurs de la décentralisation ont ainsi incontestablement modifié l'armature administrative des pouvoirs publics, mais la superposition des compétences et la démultiplication des périmètres d'actions n'ont pas simplifié la lecture des politiques d'aménagement, bien au contraire[9].

### (2) Un changement qui peine à se lire dans les actes

Les discours politiques connaissent une inflexion dans les dernières années du XX[e] siècle : ils invitent à une approche plus « locale » de l'aménagement ; ils introduisent les notions de développement, puis de développement durable[10] ; l'aménagement du territoire cède la place à « l'égalité des territoires » ; la volonté d'une simplification des mécanismes est martelée. Ces indices attestent d'une prise de conscience politique au plus haut niveau, mais que traduisent-ils dans les faits ? L'évolution des discours est-elle assortie d'une évolution des pratiques, ou dissimule-t-elle la difficulté à faire évoluer celles-ci vers plus de codécision ?

- **Le *développement local*, emblème de la nouvelle politique**

À l'issue des Trente Glorieuses, face à la crise économique qui s'annonce, la politique de décentralisation économique des activités basées sur les grandes industries (notamment l'industrie lourde) s'avère être un échec. Le gouvernement opère un renversement en réorientant son action en direction des PME-PMI et de la promotion des technopôles (centrés sur les technologies de pointe).
Cette nouvelle politique se veut fondée sur une nouvelle approche du territoire, plus soucieuse de la valeur du cadre de vie. Il faut à présent attirer les entreprises « innovantes » et « leur offrir des cadres favorables »[11].
Dans le climat de décentralisation administrative des années 1980, la Datar et les pouvoirs publics encouragent une approche plus locale des problématiques de développement et d'aménagement du territoire : *le développement local* est présenté comme le contre-modèle de développement de la période précédente[12], et est prôné comme outil opérant dans le contexte des territoires ruraux[13].

---

[9] De Bujadoux JF., *Les réformes territoriale, op. cit.,* p 90

[10] Loi Pasqua de 1995 introduit la notion de développement aux côtés de la notion d'aménagement, pour répondre à la dialectique aménagement-développement. Puis toujours plus pressés par les enjeux environnementaux, nous assistons à la naissance du paradigme de développement durable.

[11] Merlin P., *L'aménagement du territoire*, op. cit., p 195

[12] *Ibid.,* p 195
Delamarre, A., Lacour, Cl., Thoin M., *50 ans d'aménagement du territoire*, *op. cit.,*p 62

[13] Ce nouveau concept de développement s'est largement appliqué à des territoires clairement délimités (à l'échelle d'un bassin de vie ou d'emploi, baptisé parfois « pays ») et en difficulté (de faible densité, à activité agricole déclinante, connaissant un recul de l'activité industrielle).

Le développement local peut être défini comme « le processus de diffusion, à l'échelon local, des effets de la croissance, des innovations et des acquis culturels, accompagné d'une transformation des structures économiques, sociales et culturelles, fondée sur les potentialités locales »[14]. Mais comment opèrent ces processus de diffusion ?
Dans l'ouvrage collectif « Repenser le territoire, un dictionnaire critique »[15], le sociologue et urbaniste Alain Bourdin distingue deux types de développement local :

- un premier dit endogène « lorsque cette démarche est d'origine locale et se porte sur des ressources purement locales » ;
- un second dit exogène « lorsque la mobilisation est suscitée de l'extérieur et porte sur des ressources « importées » ».

Les pouvoirs publics promeuvent certes un développement local endogène,[16] mais qu'en est-il dans les faits ? Pour y répondre les pouvoirs publics s'engagent[17] :

- à la mise en place d'outils d'information et de formation au niveau des bassins d'emploi et des pays ;
- à encourager toute forme de coopération intercommunale avec l'élaboration des chartes intercommunales (et l'importance de définir un périmètre d'action[18] : le pays, le bassin de vie, regroupement de communes, etc.) ;
- à aider au développement des actions des organismes parapublics, des associations ;
- à valoriser et développer des formes modernes de communication (télécommunication, réseaux câblés) ;
- et à mener une politique locale de l'habitat tout en favorisant la participation des collectivités territoriales au développement économique local.

À l'origine, le développement local « doit donc être porté par les acteurs locaux, élus et autres. Le rôle de l'État doit donc être limité à un accompagnement du projet »[19]. Mais dès la fin des années 1980, le gouvernement procède à une institutionnalisation du

---

Wachter S. Bourdin A., Levy J., Offner J-M., Padioleau J.G, Scherrer F., Theys J., *Repenser le territoire. Un dictionnaire critique*, p29

[14] Merlin P., *L'aménagement du territoire*, *op. cit*.,p 216
Merlin P., Choay F., *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, Presse Universitaire de France, Paris, 2015 [1e éd. 1988], p 251

[15] Wachter S. Bourdin A., Levy J., Offner J-M., Padioleau J.G, Scherrer F., Theys J., *Repenser le territoire. Un dictionnaire critique*, *op. cit.,* p29

[16] « L'objectif de l'État est, en principe, de créer les conditions les plus favorables à un développement local essentiellement endogène »
*Ibid.,* p.29

[17] Merlin P., *L'aménagement du territoire*, *op. cit.,* p.217
Merlin P., Choay F., *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, *op.cit.,* p 251

[18] Wachter S. Bourdin A., Levy J., Offner J-M., Padioleau J.G, Scherrer F., Theys J., *Repenser le territoire. Un dictionnaire critique*, *op. cit.,* p29

[19] Merlin P., *L'aménagement du territoire*, *op. cit.,* p.217

développement local en le structurant par les mêmes mécanismes opératoires que les politiques d'aménagement du territoire des périodes précédentes, c'est-à-dire par :

- une mise en place d'instances opératoires nationales : le groupe interministériel pour le développement économique local (GIDEL) a pour objet de coordonner les actions de l'État ; le centre de rencontres et d'initiatives pour le développement local (CRIDEL)[20] ; la mise en place d'un interlocuteur unique, désigné par le Préfet, représentant l'État dans le département, pour harmoniser les procédures.
- La création d'outils financiers avec la création du Fonds Régional d'aide aux Initiatives pour L'Emploi (FRILE) pour financer la conception et l'étude des projets locaux et pour la réalisation d'actions de développement local.

Ces différents mécanismes sont renforcés dans les lois Pasqua et Voynet de 1995 et 1999.

Les principales actions menées dans les années 1980 sont centrées sur « le développement de services de proximité, la simplification des procédures d'aide aux petites entreprises, la mise en place de crédits d'impôt à leurs profits, etc. »[21]

Politiquement, le développement local permet aux nouveaux conseillers régionaux de faire émerger le champ de leurs compétences[22] ; Mais en devenant une des priorités de la DATAR et un outil d'aménagement territorial, le développement local ne se réduit-il pas à un simple développement local *exogène* au détriment des ressources locales humaines, naturelles, culturelles, sociales ?[23]

À l'inverse, il est nécessaire de se demander si l'agrégation de multiples projets locaux de développement suffit vraiment à déterminer un projet de territoire[24].

- **Un changement qui peine à se concrétiser au vu des outils mobilisés**

L'exemple du *développement local* illustre bien les ambiguïtés des politiques de décentralisation en matière d'aménagement, coincées entre une volonté de changement et l'impossibilité — *de fait* — de remettre en cause les outils et les mécanismes de la période précédente. Derrière un discours de rupture, on assiste bien à la reconduction de ceux-ci, à savoir :

---

[20] Le CRIDEL est une association regroupant des administrations et des entreprises privées, qui a pour objet de promouvoir le développement local. Cette structure existe encore aujourd'hui
Site internet, URL : http://www.ciedel.org/lassociation/ (consulté le 23 novembre 2020)

[21] Merlin P., Choay F., *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, *op.cit.,* p 252

[22] « Le succès de la thématique du développement local s'inscrit évidemment dans la vague de la décentralisation, la nourrit et permet aux conseils régionaux, nouvellement installés, de définir eux-mêmes leur propres priorités. »
Delamarre, A., Lacour, Cl., Thoin M., *50 ans d'aménagement du territoire*, *op. cit.,* p 64

[23] « Mais, quel que soit le caractère bienvenu localement de ces aides d'État, on peut se demander si elles ne vont pas dans le sens d'une institutionnalisation du développement local, contradictoire avec l'esprit même de celui-ci ? »
Merlin P., *L'aménagement du territoire*, *op. cit*.,p 218

[24] Delamarre, A., Lacour, Cl., Thoin M., *50 ans d'aménagement du territoire*, *op. cit.,* p 64

- La poursuite de la logique de planification, avec une démultiplication des documents d'urbanisme et juridique (plans, schémas, chartes, contrats) ;
- un empilement des instances décisionnelles et exécutoires ;
- des financements par le biais de fonds nationaux et des processus de labélisation
- la poursuite du maillage territorial par de nouveaux équipements publics.

➢ La poursuite de la logique de planification :

Pour les économistes Delamarre, Delacour et Thoin la décentralisation et la nouvelle armature institutionnelle qu'elle implique engendrent une « pluralité d'acteurs et de stratèges dont les rôles sont souvent mal délimités. Pour tenir son rôle de régulateur des relations territoriales, pour introduire des innovations et les diffuser largement, et pour redonner de la lisibilité à ses actions, l'État doit alors produire des cadres et des règles ayant un statut juridique fort »[25]. Voilà donc ici clairement formulé le paradoxe : la décentralisation produit des cadres juridiques nationaux toujours plus nombreux, mais aussi toujours plus contraignants. Les trois actes de décentralisation produisent ainsi une succession de lois encadrant les outils des politiques d'aménagement[26].
Les plus emblématiques d'entre eux sont les documents d'urbanisme comme les PLU/PLUI, les SD/SCOT (au niveau communal et intercommunal) et le SRADT[27] (à l'échelle régionale). Ces outils de planification s'inscrivent dans la continuité de leurs aînés (POS, SDAU) et sont tout autant nourris par la logique sectorielle du zonage. À leur objectif principal d'une maîtrise du foncier (reposant sur l'attribution d'une destination à chaque espace) ces documents ajoutent des chartes et des documents prospectifs censés répondre à l'élaboration d'un « projet de territoire »[28].

- Le SCOT (Schéma de COhérence Territoriale) a pour objectif de mettre en cohérence l'ensemble des politiques sectorielles (habitat, mobilité, aménagement commercial, environnement, paysage) à l'échelle de plusieurs communes ou d'un groupement de communes afin d'élaborer un « projet de territoire ». Chaque plan ou schéma de secteur communal doit ainsi rentrer en conformité avec le SCOT, notamment les Plans Locaux d'Urbanisme (PLU).
- Le nouveau plan local d'urbanisme (PLU) devient le principal document de planification de l'urbanisation au niveau local. Il se compose :

[25] Delamarre, A., Lacour, Cl., Thoin M., *50 ans d'aménagement du territoire*, *op. cit.,* p 92

[26] Trois lois emblématiques ont structuré les principaux outils de planification : la Loi d'Orientation pour l'Aménagement et le Développement du Territoire (LOADT) dite « loi Pasqua » en 1995 ; la Loi d'Orientation pour l'Aménagement et le Développement Durable du Territoire (LOADDT) dite « loi Voynet » en 1999 ; et loi relative à la Solidarité et au Renouvellement Urbains dite « loi SRU » en 2000.

[27] Ne craignons pas l'inflation des sigles : Les Schémas Régionaux d'Aménagement et de Développement du Territoire deviennent les Schémas Régionaux d'Aménagement et de Développement Durable du Territoire (SRADDT) dans les années 2000, puis les Schémas Régionaux d'Aménagement, de Développement Durable et d'Égalité des Territoires (SRADDET) en 2016.

[28] Boutet D., *Pour un urbanisme rural*, L'Harmattan, Paris, 2004

- d'un diagnostic territorial, retraçant la situation de la commune et ses principaux enjeux (dans les domaines de l'environnement, du paysage, des risques, de l'identité physique du territoire, de l'économie, de la démographie, de l'emploi, de l'habitat, des équipements publics, du patrimoine…) ;
- d'un état initial de l'environnement répertoriant les milieux naturels et les données en termes de qualité de l'eau, de l'air et du sol ;
- des orientations générales regroupées sous la forme du PADD (Plan d'Aménagement et de Développement Durable) et du zonage indiquant les secteurs et les grands choix de réglementation en matière d'urbanisation et de protection[29] ;
- d'un bilan sur les incidences prévisibles sur l'environnement, permettant de préciser les conséquences des choix de la commune sur l'environnement, à la fois sur le plan de l'urbanisation (exemple : nombre d'ha rendus constructibles) et sur le plan de la protection (secteurs efficacement protégés par le PLU, constructions possibles dans les espaces naturels et agricoles, protection de l'air, de l'eau et du sol) ;
- d'un document précisant en quoi les orientations prises et les réglementations de la commune respectent les principales lois nationales notamment en matière de protection des paysages et de l'environnement.

Par sa complexité et sa densité, le PLU représente le document d'urbanisme central à l'échelle locale et se doit de couvrir la totalité de la commune. Pour une meilleure prise en compte des préoccupations environnementales, la loi du Grenelle II de 2010 encourage l'élargissement du périmètre des PLU en constituant des PLUi (Plan Local d'Urbanisme Intercommunal).

Ces outils ont la double vocation : d'encadrer les politiques d'aménagement, en homogénéisant l'ensemble du développement et de l'aménagement du pays ; de venir en appui des collectivités territoriales dans l'accomplissement de leur mission. Ils

[29] Le PLU décline tout un principe de zonage :
Des zones urbaines dites « zones U » et toutes ses déclinaisons (zone UA à caractère central et à dominante d'habitat, zone UB à vocation essentiellement résidentielle sous forme de lotissement, zone UC à vocation commerciale, zone UD à faible densité, zone UE à moyenne densité, UL pour les équipements de loisir, UI regroupant les activités industrielles, UP dédié aux activités portuaires, UT consacrées au tourisme, UV' aire d'accueil des gens du voyage, UY pour les activité artisanales, commerciales et de services …)
Des zones à urbaniser dites « zones AU », avec les secteurs zone 1AU déjà pourvues des équipements de développement (réseau routier, assainissement) et les secteurs 2AU en attente de développement.
Des zones non-constructibles composé des zones agricoles (zone A), des zones naturelles et forestières (zone N)
Des zones de réserves
Etc..

peuvent ainsi être vus comme la velléité de l'État de garder la main mise sur les questions d'aménagement et de développement.

- Un empilement des instances :

La nouvelle armature institutionnelle née des politiques de décentralisation induit une restructuration des instances décisionnelles et exécutoires.
Elle repose sur :

- La montée en puissance des collectivités territoriales. Celles-ci reprennent à leur compte les compétences et les champs d'action d'un grand nombre de structures interministérielles (MIACA, Misision Racine, GCPU, GCVN,cf.,chap1., I.1.a(2), p29). Cette reprise de fonction s'opère principalement au profit des Régions et des intercommunalités.
  Dès les premiers temps de la décentralisation administrative, l'État met au point un système de contractualisation lui permettant de conserver la maîtrise de l'aménagement du territoire tout en laissant une large place aux élus locaux. La contractualisation entre État et collectivité territoriale sur des projets cofinancés permet d'assurer la cohérence avec les orientations du plan national. La DATAR reste un acteur majeur dans l'élaboration de ces contrats : contrats de plan État-Région[30], contrats de ville, contrats de pays, contrats de territoire.

- La création de nouveaux services déconcentrés de l'État dans le domaine de l'aménagement et du développement, suivant le modèle des Directions Régionales des Affaires Culturelles (DRAC) (cf.chap1., I.3.b(1), p113) instaurées dans le domaine de la culture. Certains de ces services reprennent eux aussi d'anciennes structures interministérielles :
  - La Direction Régionale de l'Environnement (DIREN) créée en 1991, est une restructuration de l'ancienne Délégation régionale de l'architecture et de l'environnement, et des délégués régionaux de l'environnement.
  - D'autres structures sont implantées dans les Régions : la Direction Régionale de l'Industrie et de la Recherche (DRIR) en 1983[31], la Direction

[30] Les Contrats de Plan Etat-Région (CPER) sont conçus comme l'instrument d'articulation du plan national et des plans régionaux. Le CPER « définit les actions que l'État et la Région s'engagent à mener conjointement pendant la durée contractuelle du plan, […] il porte sur des priorités définies par le plan intéressant les régions ou sur des ambitions régionales compatibles avec le plan national ». L'engagement entre État et Région ne porte pas sur des projets globaux, mais sur des programmes pluriannuels précis d'une durée de six ans, concrets, visant des projets tels que la création d'infrastructures ou le soutien à des filières d'avenir, et chiffrés : les montants engagés dans ces contrats sont considérables et en augmentation sur les trois dernières générations (2000-2006, 2007-2013, 2015-2020).
Coppin, O., *Les trois temps de l'aménagement du territoire en France*, *op. cit.,* p 9

[31] Devenue en 1992 la Direction Régionale de l'Industrie, de la Recherche et de l'Environnement (DRIRE).

Régionale de l'Équipement (DRE), la Direction Départementale de l'Agriculture et de la Forêt (DDAF) en 1984.

Ces instances sont elles-mêmes réorganisées progressivement, notamment par la réforme de 2010 relative à la Révision Générale des Politiques Publiques (RGPP). C'est ainsi qu'au nom d'une simplification des instances publiques naît la Direction Régionale de l'Environnement, de l'Aménagement et du Logement (DREAL), de la fusion des DIREN, DRIRE et DRE ; ou que se structure la Direction Départementale des Territoires (DDT), née de la fusion de la DDAF et de l'ancienne Direction Départementale de l'Équipement (DDE).

- La pérennisation des Syndicats mixtes d'aménagement (PNR, Pays) et la création de nouvelles structures opérationnelles telles que les Établissements Publics d'Aménagement (comme l'EPA de la Défense et l'EPA Euratlantique) et les sociétés anonymes à caractère semi-public (exemple de la SAFER). Ceux-ci restent des instances clés des politiques d'aménagement.

Du fait de la consolidation de toutes ces structures certains observateurs ont pu analyser la suppression des structures interministérielles au profit des nouvelles collectivités territoriales ou des services déconcentrés de l'État comme la marque du passage d'une « administration de mission » à une « administration de gestion »[32].
Dans tous les cas, le mille-feuille administratif qui en a émergé n'est pas venu simplifier la lecture des politiques d'aménagement du territoire.

➢ L'État et l'Europe, deux financeurs des politiques d'aménagement

Les mécanismes financiers mis en place par les politiques de décentralisation diffèrent peu de la période précédente avec :

- La création de nouveaux fonds tels que le FRILE (Fonds Régional d'Aide aux Initiatives pour L'Emploi, cf.chap.1, I.1.a(2),p29) ; ou bien la restructuration d'anciens fonds comme le Fonds National d'Aménagement et de Développement du Territoire (FNADT)[33] , né en 1995 de la fusion des anciens fonds du FIAT, FIDAR, FIAM, GIRZOM, FRILE, FAD (cf.chap.1, I.1.a(2),p29)
- La poursuite du principe de labellisation, avec notamment la création des labels des Pôles de compétitivité[34] et des Pôles d'excellence rurale (PER)[35].

---

[32] Le Bourhis J-P., *DRE, DRAE, DIREN, DREAL. Eléments pour une histoire de l'administration territoriale de l'Environnement en France*, 2009, halshs-00416016
URL : https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00416016/document (consulté le 28 avril 2021)

[33] Créé par l'État ce fonds sert à financer la politique d'aménagement du territoire au moyen de l'attribution de subventions aux acteurs locaux (collectivités locales, associations, acteurs privés).
Pour aller plus loin : Merlin P., *L'aménagement du territoire*, *op. cit*.,p 71

[34] Les pôles de compétitivité ont été mis en place en 2004. Ils rassemblent sur un même territoire et autour d'une thématique cible des entreprises petites, moyennes ou grandes, des laboratoires de recherche et des centres de formation.

Véritable outil des politiques d'aménagement et du développement des territoires ruraux, les « pôles d'excellence » fonctionnent sur un système d'appel à projets, dont l'État reste le seul censeur.

Nous notons néanmoins deux évolutions : la création de plusieurs structures de financement dédiées (AFITF en 2004 et l'ANRU en 2003) s'inscrivant dans une ambiguïté entre structure de financement et structure décisionnelle ; le poids croissant du niveau européen dans le financement de projets d'aménagement et de développement du territoire.

Même si l'aménagement du territoire ne fait pas partie des compétences confiées à l'Union européenne, elle participe activement à ces enjeux, par le biais de politiques spécifiques inscrites dans son champ d'action (exemple de la PAC[36]) ou par la mise en place de divers Fonds européens :

- le FEDER : Fonds européen de DEveloppement Régional, mis en place dès 1978. Ce fonds est dédié à la « reconversion des régions gravement affectées par le déclin industriel ».
- le FSE : Fonds Social européen mis en place en 1980, consacré au combat contre le chômage de longue durée et pour l'insertion professionnelle des jeunes, et des personnes exposées à l'exclusion du marché du travail.

Ces fonds européens signent les prémices de l'élaboration de la politique structurelle communautaire de 1989 [37].

---

[35] Le label «pôle d'excellence rural», initié en 2005 par le ministère délégué à l'aménagement s'inspire des pôles de compétitivité en zone urbaine. Le label PER est attribué aux projets de développement économique situés en territoires ruraux et est conditionné à un partenariat entre des collectivités locales et des entreprises privés, auquel l'Etat vient apporter un financement ciblé.
Les projets sélectionnés doivent permettre la mise en valeur du territoire rural dans quatre grands domaines : la promotion des richesses naturelles, culturelles et touristiques (patrimoine) ; les ressources naturelles dans la perspective du « développement durable » ; les services et l'accueil des nouvelles populations ; les productions industrielles et artisanales locales, celles en particulier diffusant des techniques innovantes.

[36] C'est surtout par le biais du deuxième pilier de la PAC acté par le Conseil Européen de Berlin en mars 1999 que la politique européenne intervient dans le développement rural. Ce deuxième pilier a pour finalité de « mieux répondre aux besoins diversifiés du monde rural, aux enjeux environnementaux et aux attentes des habitants » (Jean Y., Perigord M., p 117 ). Les objectifs restent d'ordre économique avec la mission d'amélioration de la compétitivité des secteurs agricole et forestier ou celle de participer au développement économique des territoires ruraux (par le soutien aux activités artisanales ou touristiques) ; mais ils sont également d'ordre environnemental et social, avec l'objectif de promouvoir la protection de l'environnement et de l'espace rural, et de veiller à la qualité de la vie en milieu rural (par la promotion d'une agriculture durable, la reconnaissance de la polyactivité agricole, la protection du patrimoine, le soutien à l'inclusion sociale).
Les États membres proposent des projets entrant dans ces objectifs de développement rural. Ces projets (programmés sur une période de six ans) doivent être cofinancés par l'UE et l'État.

[37] Pour aller plus loin :
Jean Y., Perigord M., *Géographie rurale, la ruralité en France*, *op. cit.,* p 115
Merlin P., *L'aménagement du territoire, op. cit.,* p 353
Blancard S., Détang-Dessendre C., Renahy N., *Campagnes contemporaines, Enjeux économiques et sociaux des espaces ruraux français, op. cit.,* p 143 et p 154

Le fléchage des financements fonctionne par un système d'appel à projets. Les États membres présentent à la Commission différents projets qui entrent dans les objectifs européens. Les fonds européens sont délivrés à la condition qu'ils soient un montage de cofinancement européen et national.
Mais l'outil « phare » au niveau européen se révèle être le programme LEADER+. Ce programme européen est déjà institué dans les années 1990, mais il prend une véritable ampleur au cœur du second pilier de la PAC[38]. Étant le fruit d'une collaboration public/privé, il représente l'instrument le plus utilisé dans les différents projets mis en place dans les territoires ruraux. Son caractère transversal lui permet de financer des projets (sur une période de six années) dans des domaines très divers (agricole, artisanal, économique, culturel, social, environnemental).

- Un maillage territorial : une même logique à toutes les échelles

Les différents actes de décentralisation entraînent avec eux la construction de tout un maillage d'équipements publics territoriaux, et ce à toutes les échelles. La création de nouvelles collectivités s'accompagne la construction de nouveaux sièges locaux : les hôtels de région, de département…
Chaque échelon (et parfois même chaque mandature) veut signer de son empreinte son passage dans un territoire par la construction d'équipements publics spécialisés :

- Dans le domaine sportif, avec des complexes sportifs intercommunaux, piscines, stades, etc.
- Dans le domaine culturel (cf infra), avec les bâtiments des archives départementales, communales et régionales ; des médiathèques communales ou départementales ; des théâtres ou des salles de concert ; des conservatoires intercommunaux, etc.
- Dans les domaines de la santé, de la justice, de l'éducation, etc.

[38] Jean Y., Perigord M., *Géographie rurale, la ruralité en France*, *op. cit.,* p116

**Un alignement des processus aux différentes échelles**

Dans l'ensemble, les mécanismes et les outils mis en place au cours des différentes vagues de décentralisation diffèrent peu de ceux déjà opérationnels dans les politiques d'aménagement de la période précédente. Nous assistons à un alignement des processus à toutes les échelles, avec de surcroit une dépendance croissante des échelons inférieurs aux échelons supérieurs.
Les outils de planification présentés comme les pièces maîtresses des politiques d'aménagement semblent peu capables de dessiner un véritable « projet de territoire », dans la mesure où la multiplication des outils de planification conduit à des documents très formels, se limitant le plus souvent à répéter des objectifs généraux. P. Merlin l'analyse par exemple pour les plans de déplacements urbains : « après le rappel des objectifs [...], on trouve le plus souvent des objectifs quantifiés peu nombreux, mais irréalistes, faute d'être étayés par des études solides des tendances, des comportements réels des usagers, et des propositions concrètes qui ne reposent sur aucune prévision sérieuse de la demande ni aucune analyse précise des coûts économiques et des coûts sociaux. On a souvent l'impression que les plans de nature diverse s'accumulent d'autant plus que la volonté de planifier s'estompe. »[39]
Du fait de l'accumulation des outils, de leurs évolutions constantes et des nécessaires renvois des uns aux autres, nous pouvons parler d'un affaiblissement du dispositif instrumental. La problématique d'une multiplication des périmètres d'action qui se croisent et s'empilent contribue à l'illisibilité de l'action des politiques d'aménagement aussi bien pour de nombreux élus que pour les habitants des territoires.

Ces décennies de décentralisation témoignent du difficile équilibre dans lequel se trouve l'État, entre une volonté affichée de céder certaines compétences, de promouvoir une démocratie de proximité, et la tentation de conserver la main sur les grandes orientations et l'orchestration de l'ensemble. Les promesses de la décentralisation ont-elles été tenues ? Voici la réponse très en demi-teinte qu'en donne Xavier Greffe : « Oui, car le paysage du pays s'est modifié, donnant aux régions un rôle qu'elles n'avaient jamais tenu et aux autres collectivités territoriales des espaces qu'elles ont vite occupés. Non, si l'on espérait déboucher sur des schémas réellement nouveaux, assortis d'une clarification des responsabilités et d'une plus grande maîtrise des budgets. Passé le temps facile de l'écriture des lois, les problèmes et les ambiguïtés se sont accumulés : la décentralisation juridique a mis chaque jour plus à nu le poids de la centralisation financière ; loin de créer des rapports harmonieux entre collectivités de tailles

[39] Merlin P., *L'aménagement du territoire, op.cit.,* p 337

**différentes, les contrats entre l'État central et les différents types de collectivités territoriales ont souvent servi d'exutoire aux crises financières de l'État central ; l'information reste un bien économique mal partagé ; bien des collectivités territoriales se sont lancées dans des investissements somptuaires ou des politiques qui relevaient d'un marketing sans lendemain. »**[40]

[40] Greffe X., *La décentralisation, op.cit.,* p 3-5

## I.2. Des politiques d'aménagement qui peinent à saisir la complexité des territoires ruraux

Après avoir longuement introduit les problématiques de l'aménagement territorial dans la politique nationale, il est temps de resserrer la focale sur les territoires ruraux. L'objectif est maintenant de comprendre comment le cadre général que nous avons dessiné travaille la notion de « territoire rural » et agit sur la chose elle-même.

Pour se faire une idée de la prise en considération du monde rural par la classe politique, il est intéressant de regarder les dénominations des portefeuilles ministériels au cours des cinq dernières décennies[1].
Les territoires ruraux sont les grands absents des ministères (sinon de leur titre). Dans un premier temps noyé au sein du ministère de l'Aménagement du territoire, celui-ci est le plus souvent associé à l'équipement, au logement, au tourisme et au transport.
À la fin des années 1980, l'aménagement du territoire sera brièvement associé à l'industrie et à l'urbanisme, puis associé à la ville au début des années 1990, avant que la ville ne devienne un ministère à elle seule (ou associée au logement). À la fin des années 1990, l'aménagement du territoire est associé à l'environnement, puis à l'environnement et au développement durable dans les années 2000. Il faut attendre les années 2010 pour voir apparaître la notion de *rural* ou de *ruralité* dans la structuration des ministères : le ministère de l'espace rural et de l'Aménagement du territoire (2009-2010), le ministère de l'Agriculture, de l'Alimentation, de la Pêche, de la ruralité et de l'aménagement du territoire (2010-2012).
Mais ces regroupements sont éphémères, et deux nouvelles dénominations apparaissent dès 2012 : *l'égalité des territoires* et les *collectivités territoriales*. Aujourd'hui, la question pertinente semble être devenue celle de la cohésion des territoires.

La question n'est bien entendu pas de savoir s'il est pertinent d'avoir un « ministère de la ruralité », consacré uniquement aux problématiques du monde rural (comme il put y avoir un ministère de la ville). La nécessité de penser les ruralités à la lumière de leur appartenance à un ensemble est primordiale. Revendiquer une meilleure ingénierie rurale et une politique d'aménagement plus à l'écoute des territoires ruraux n'est donc pas incompatible avec une vision globale du territoire. Mais il faut être prudent avec ce discours d'une pensée territoriale globale, car celle-ci a mécaniquement tendance à être très urbano-centrée, car elle émane d'une conception largement métropolitaine du territoire. Cette vision urbaine a conduit à appréhender les territoires ruraux comme des

[1] « L'histoire des ministères : Chronologie des ministres de la Ve République »
Site internet du ministère de la Transition écologique et solidaire
URL : https://www.ecologique-solidaire.gouv.fr/lhistoire-des-ministeres#e (consulté le 5 août 2019)

miniatures urbaines, et à appliquer aux territoires ruraux — au rabais — des méthodes et des logiques urbaines pour les aménager.
L'acquisition par les « petites » collectivités locales d'une ingénierie territoriale qui leur soit propre, représente une condition majeure pour leur permettre de « « naviguer » dans la complexité croissante des textes réglementaires avec suffisamment d'autonomie pour pouvoir consacrer leur énergie à l'émergence du projet politique. »[2]
Ce renforcement des petites collectivités locales ne pourra être que positif pour penser leur relation avec les pôles urbains et les métropoles. Mais cela ne pourra se faire que par un changement de paradigme : passer d'une pensée du territoire dominée par les processus de métropolisation à une pensée de la diversité, de la relation, du polycentrisme.

### I.2.a Les territoires ruraux : une prise en considération tardive

#### (1) Une difficulté à les définir

La prise en considération tardive des territoires ruraux comme porteurs d'enjeux spécifiques, dans la pensée générale des politiques d'aménagement s'explique par la difficulté des pouvoirs publics — entre autres — à définir cette notion de *territoires ruraux*, et incidemment à appréhender les problématiques spécifiques qu'ils soulèvent.

- **Des représentations sclérosées des territoires ruraux**

Dans le langage courant, les termes de *rural*, d'*espace rural*, de *campagne* s'appliquent en fonction de deux critères principaux : premièrement par une association à l'activité agricole et deuxièmement par une opposition à l'urbain.
L'adjectif RURAL (depuis longtemps installé dans la langue française [1350], issu du latin « ruralis », « ruis » qui désigne la « campagne »[3]) s'applique ainsi à tout ce qui concerne la vie dans les campagnes et qui concerne les paysans. On parle d'exploitation rurale, de domaine rural, d'habitat rural, d'économie rurale — qui renvoie à l'agricole —, de communes rurales ou d'exode rural. L'expression « les ruraux » désigne tout simplement les paysans. En définitive, le terme « rural » est le plus souvent défini par opposition au terme « urbain », comme l'illustre la définition donnée par le dictionnaire Larousse (2005) : « qui concerne les paysans, la campagne et plus généralement les territoires et les activités non urbains. »
Le nom CAMPAGNE (1671) vient du latin « Campania » désignant la « plaine »[4]. La campagne peut être définie comme une vaste étendue de pays découvert. Au sens

[2] Bonnet F., *Aménager les territoires ruraux et périurbain*s, Rapport ministériel remis à Pinel S. ministre du Logment, de l'Égalité des territoires et de la Ruralité, 2016, p 24
[3] *Le petit Robert, Dictionnaire de la langue française*, Dictionnaires le Robert, Paris, 2000, p 2255
[4] *Ibid.,* p 329

géographique du terme, la campagne est un paysage rural où les champs ne sont pas clôturés, où il y a peu d'arbres et où les habitations sont regroupées. La campagne représente les terres cultivées et l'ensemble des lieux fertiles, hors d'une zone urbaine, se définissant ainsi en opposition avec la ville.
Originairement donc, la campagne désigne plutôt des paysages, mais un glissement se produit vers la main de l'homme et en direction des artisans principaux de ces paysages : les paysans.

- Une définition par association à l'activité agricole

Arrêtons-nous un instant sur le premier de ces critères, l'association séculaire du terme « rural » à l'activité agricole. Celle-ci s'explique pour deux raisons majeures. D'un côté, l'image d'un monde rural structuré par une organisation paysanne a longtemps fait figure de récit national[5]. Cette image d'une France rurale a été réactualisée et mythifiée tout au long de l'histoire nationale pour les besoins d'un discours politique. La propagande pétainiste durant la Seconde Guerre mondiale en est un exemple frappant.[6]
Cette représentation a longtemps coïncidé avec une réalité sociale, celle dans laquelle l'activité agricole et la société paysanne structuraient effectivement les campagnes françaises. L'activité agricole est dominante jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Le travail de la terre structure et rythme la société rurale de l'époque.
D'un autre côté et plus récemment, les politiques d'aménagement du territoire de l'après-guerre ont promu l'agriculture au rang de secteur économique stratégique, dont l'espace rural est le support. (cf.chap.1, I.1.a(1),p20)

Mais les années 1970 ont marqué un tournant dans l'histoire des territoires ruraux. Après un siècle et demi d'exode rural et conséquemment à la mise en place des politiques agricoles des structures de l'après-guerre — qui ont eu comme effet une transformation profonde du système de production agricole et ont mené près de 6 millions d'actifs agricoles sur la route de l'exode [7] — les agriculteurs sont devenus minoritaires pour la première fois de l'histoire [8]. La société rurale n'est absolument plus une société « paysanne », mais une société complexe constituée de nombreuses

[5] La figure du paysan connaît plusieurs temps de construction politique. Mis en avant sous la III$^{ème}$ République comme gage de stabilité sociale et politique, structurant de la société rurale, le paysan Républicain est aussi un soldat prêt à défendre la patrie. Sous la V$^{ème}$ République il est un « agriculteur », nourricier de la nation, et acteur économique primordial pour la France.
[6] Moulin A., *Les paysans dans la société française*, de la Révolution à nos jours, *op. cit.*
Duby G., Wallon A., Gervais M., Jollivet M., Tavernier Y., *Histoire de la France rurale. La fin de la France paysanne depuis 1914*, *op. cit.*
Kayser B., *La Renaissance rurale, sociologie des campagnes du monde occidental*, *op. cit.*, p 41
[7] Jean Y., Périgord M., *Géographie Rurale, la ruralité en France, op. cit., p 39*
[8] Blancard S., Détang-Dessendre C., Renahy N. *Campagnes contemporaines, Enjeux économiques et sociaux des espaces ruraux français, op.cit.*

catégories sociales hétérogènes, parmi lesquelles des employés, des ouvriers, des retraités et des cadres moyens ou supérieurs, qui revitalisent l'espace rural en y développant de nouvelles activités économiques et fonctionnelles[9]. Cette réalité (sociale et spatiale) ne nous permet plus de définir les territoires ruraux par leur seule association à une activité agricole.[10]

- Une définition par opposition à l'urbain

Passons maintenant au second critère, celui d'une opposition entre rural et urbain. Les historiens G.Duby, et A. Wallon, définissent dans l'introduction de leur ouvrage « Histoire de la France rurale, depuis 1914 », l'opposition ville/campagne comme le schéma principal qui a servi à décrire et à expliquer les rapports entre l'histoire rurale et celle de l'ensemble de la société française. L'opposition n'a pas toujours été de mise (la différence entre l'urbain et le rural n'a pas toujours été appréhendée de manière péjorative et concurrentielle). Ce schéma de pensée s'est imposé à partir de la fin du XIX$^{ème}$ siècle[11].

Dans un premier temps, les liens entre villes et campagnes sont construits dans une forte relation de complémentarité, la campagne nourricière de la cité occupant un rôle primordial[12]. Les premières villes restent circonscrites et réduites, la faible productivité de l'agriculture limite considérablement la population pouvant vivre en ville sans participer au travail de la terre. Les moyens de transport et de conservation sont tels que les villes ne peuvent compter que sur leurs campagnes proches pour les approvisionner.

Au cours des XVIII$^{ème}$ et XIX$^{ème}$ siècles se mettent en place les deux termes du couple urbain/rural. L'avènement du modèle capitaliste, porté par la révolution industrielle et la révolution des transports a conduit à la transformation considérable des villes ainsi qu'à l'élargissement des aires d'approvisionnement et d'écoulement des matières premières et des produits manufacturés. Les campagnes, elles aussi touchées par la révolution industrielle, vivent les débuts de la mécanisation de l'agriculture, de la réorganisation progressive des modes de production et de l'amélioration des performances techniques de l'élevage. Ces transformations du système productif libèrent de la main d'œuvre pour les industries de la ville et signent les prémices de l'exode rural. L'opposition ville/campagne qui s'impose est davantage d'ordre idéologique que réelle, car à aucune époque une rupture ne s'instaure complètement. Mais cent cinquante années d'exode rural ont fragilisé l'organisation sociale du monde rural et ont renforcé

[9] Jean Y., Perigord, M.,*Géographie rurale, la ruralité en France*, op. cit., p 30

[10] Moulin A., *Les paysans dans la société française*, de la Révolution à nos jours, *op. cit., p 242*

[11] Duby G., Wallon A., Gervais M., Jollivet M., Tavernier Y., *Histoire de la France rurale. La fin de la France paysanne depuis 1914*, *op. cit.,* p 9

[12] Merlin P., Choay F., *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement, op. cit.*

l'opposition : la campagne perçue comme archaïque, refermée, pauvre, face à la ville perçue comme moderne, ouverte, industrieuse et porteuse de progrès[13].
La période d'après-guerre et notamment les années 1970 ont opéré un revirement dans la relation entre l'urbain et le rural. Les territoires ruraux ne sont plus vus seulement comme le cellier des centres urbains, ils sont appréciés comme un cadre de vie naturel privilégié propice au développement de fonctions résidentielles et récréatives pour les travailleurs de la ville. L'espace rural est désormais confiné dans des valeurs esthétiques, hygiéniques, nourricières, de divertissement. Les territoires ruraux proposent de l'espace vacant à bas coût. De ce point de vue, les territoires ruraux peuvent offrir un support à une extension de l'urbain[14].
La réduction de la ruralité à une opposition à la ville n'est pas seulement idéologique, elle est aussi institutionnelle et opérante. Au regard des définitions proposées par le Comité Interministériel d'Aménagement et de Développement du Territoire (CIADT) et l'Institut National de la Statistique et des Études Économiques (INSEE), nous constatons que les territoires ruraux sont définis par leur rapport à l'urbain. La typologie des espaces ruraux est construite sur la base des migrations domicile-travail entre les villes et leurs périphéries (plus ou moins éloignées). Les espaces ruraux sont catégorisés suivant le degré d'influence que l'urbain exerce sur lui.

- Au début des années 2000, la Datar a lancé une étude prospective intitulée : « quelle France rurale pour 2020 ? »[15]. Ce premier rapport dégage trois visages des campagnes françaises : les campagnes des villes, les campagnes les plus fragiles, et les nouvelles campagnes. En 2011, ce rapport est repris pour être approfondi. Cette synthèse, « Typologie des campagnes françaises et des espaces à enjeux spécifiques (littoral, montage et DOM) »,[16] redéfinit ainsi la typologie de ces trois visages :

---

[13] Guillot X., Versteegh P., *Transitions économiques et Nouvelles ruralités, Vers l'émergence de « métromilieux » ?*, Publications de l'université Saint-Etienne, Saint-Just-la-Pendue, 2019, p 22

[14] « Au fur et à mesure de son accroissement, l'urbanisation absorbe le rural qui s'apparente, dès lors, à une réserve pour l'extension de celle-ci. »
Lévy J., *Les territoires ruraux seront urbains (ou ne seront pas)*, Conférence lors des 20e Controverses européennes de Marciac, 10/2014
URL :http://www.agrobiosciences.org/archives-114/agriculture-monde-rural-et-societe/nos-publications/actes-des-controverses-de-marciac/article/les-territoires-ruraux-seront-urbains-ou-ne-seront-pas#.Xnj-oW7jKVw (consulté le 23 mars 2020)

[15] Délégation à l'aménagement du territoire et à l'action régionale, *Quelle France rurale pour 2020 ? Contribution à une nouvelle politique de développement rural durable*, Documentation Française, Paris, 2003
URL : https://www.ladocumentationfrancaise.fr/var/storage/rapports-publics/034000553.pdf (consulté le 12 décembre 2016))

[16] Hilal M., Barczak A., Tourneux F-P., Schaeffer Y., Houdart M., et Cremer-Schulte D., *Typologie des campagnes françaises et des espaces à enjeux spécifiques (littoral, montagne et DOM*), 2011, hal-00911232
URL : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00911232/document (consulté le 12 décembre 2016)

- Les campagnes des villes, du littoral et des vallées urbanisées : elles représentent 26 % de la population sur 26 % du territoire. Ces campagnes connaissent une influence forte et croissante des villes, elles se densifient et enregistrent une croissance résidentielle marquée par l'arrivée de populations plutôt jeunes, diplômées et actives.
- Les campagnes agricoles et industrielles représentent 9 % de la population sur 26 % du territoire. Ce type de campagne est peu dense, avec une dynamique démographique fortement liée à celle des villes (parfois éloignées) qui structurent l'espace. Ces campagnes se caractérisent par un taux de chômage élevé et une faible croissance des emplois.
- Les campagnes vieillies à très faible densité représentent 8 % de la population sur 42 % du territoire. Ces campagnes ont longtemps été marquées par l'exode rural, elles connaissent depuis quelques années un brassage de populations et pour certaines un regain démographique, qui ne contrebalance pas un fort vieillissement et à une tendance à la paupérisation des populations qui y vivent. Ces campagnes éloignées des principaux centres urbains voient leur économie dominée par les activités agricoles et agro-alimentaires. Dans certaines zones, notamment en montagne, une part importante de l'économie est liée au tourisme.

  C'est dans ce type que nous pouvons situer « l'hyper-ruralité » correspondant à la fraction la plus rurale, la plus enclavée et la plus distante des services (terme utilisé par le sénateur de Lozère, Alain Bertrand auteur du rapport Hyper-ruralité datant de 2014[17].)

La Datar n'abandonne donc pas le prisme urbain et les facteurs économiques pour appréhender la pluralité des territoires ruraux. Ces critères sont toujours d'actualité, et guident les différentes politiques d'aménagement de ces territoires.

– C'est une même pensée urbano-centrée qui guide la définition des espaces ruraux dans le zonage territorial proposé par l'INSEE dans les années 1990 et qui acte sa disparition dans le découpage territorial proposé en 2010.
  En 1962, l'INSEE a créé des Zones de Peuplement Industriel ou Urbaine (ZPIU) afin de distinguer les communes rurales sous influence urbaine et celles hors influence. En 1996, l'INSEE a transformé les ZPIU en Zones en Aires Urbaines (ZAU) ce qui a donné lieu à une nouvelle définition de la ville, du périurbain et en filigrane de l'espace à dominante rurale. Ce travail de zonage décline le territoire en quatre catégories : les trois premières constituent l'espace à dominante

[17] Bertrand A., *Hyper-ruralité*, Rapport remis à Mme Pinel S., ministre du Logement et de l'Égalité des territoires, 2014
URL : https://www.vie-publique.fr/sites/default/files/rapport/pdf/144000475.pdf (consulté 12 décembre 2016)

urbaine : ce sont les pôles urbains, les couronnes périurbaines et les communes multipolarisées. Et le dernier représente l'espace à dominante rurale qui comprend à la fois des petites unités urbaines et des communes rurales.

L'espace à dominante rurale représente « l'ensemble des communes ou petites unités urbaines n'appartenant pas à l'espace à domination urbaine »[18], il s'y dégage quatre types d'espaces :

- Le rural, sous faible influence urbaine : 20 % ou plus, des actifs résidents vont travailler dans une aire urbaine.
- Les pôles ruraux, ayant 2 000 emplois ou plus, et dont le nombre d'emplois est supérieur au nombre d'actifs résidents
- La périphérie des pôles ruraux, dont 20 % ou plus, des actifs résidents vont travailler dans un pôle rural
- Le rural isolé n'étant ni sous influence urbaine ni à la périphérie des pôles ruraux.

En 2010, l'INSEE a actualisé ces définitions de zonages. Les aires urbaines sont désormais définies en 3 catégories et la notion d'espace rural disparaît : espace des grandes aires urbaines, espace des autres aires, autres communes multipolarisées et communes isolées, hors influence des pôles.[19]

Finalement, nous voyons bien que les espaces sont définis par la proximité qu'ils offrent et l'influence qu'ils reçoivent des bassins d'emploi concentrés dans les zones les plus urbanisées. Mais ceci ne nous renseigne guère sur les modes de vie et les représentations de ces territoires.

- **Une multitude de représentations à l'œuvre dans ces territoires**

Dans le domaine des représentations comme dans celui de la typologie des espaces, les territoires ruraux semblent prendre leur valeur dans une opposition à l'urbain. Vivre en dehors des villes peut être vu comme un destin ou un choix de vie délibéré, comme un signe de réussite, un pis-aller, ou une relégation.

Ces sentiments sont associés à des modes de vie et des relations au territoire bien différenciés, qui renvoient à des « désirs de campagne[20] » très divers, parfois opposés, et qui alimentent une pluralité de représentations au sein des territoires :

– Pour une part des habitants qui ont quitté la ville, le *désir de campagne* se réduit à la possession d'une parcelle de terrain autour de leur maison pavillonnaire. La

[18] Site officiel de l'INSEE
URL : https://www.insee.fr/fr/metadonnees/definition/c1034 (consulté le 19 août 2017)
Jean Y., Périgord M., *Géographie Rurale, la ruralité en France, op. cit.* p14

[19] Tavernier J.L., « Les zonages d'étude de l'Insee : Une histoire des zonage supra communaux définis à des fins statistiques », *INSEE Méthodes* (n°129), 03/2015
URL : https://www.insee.fr/fr/information/2571258 (consulté le 19 août 2017)

[20] Urbain JD., « Paradis verts. Désirs de campagne et passions résidentielles », Payot, Paris, 2002

conquête d'un pavillon « au vert » à l'entrée d'un village[21] est le signe d'une réussite sociale. Ces nouveaux arrivants apprécient davantage l'idée du cadre qu'offre la campagne plutôt que la socialité du village[22], dans la mesure où « ils évoquent le calme, le bon air, la santé, le repos, tous éléments qu'ils citent en opposition à la ville. Dans les faits, les rurbains fréquentent assez peu la campagne environnante, mais surtout leur jardin : l'entretien de celui-ci leur donne l'impression de participer à la vie rurale ».[23]

- Pour d'autres, le *désir de campagne* s'accompagne d'un souci environnemental et patrimonial. Que ce soit par souhait d'un retour aux racines, ou par un coup de foudre pour une région ces nouveaux habitants sont attachés à la préservation d'un milieu qu'ils ont choisi : patrimoine culturel, naturel ou bâti. Leur installation se fait le plus souvent dans le bourg ou dans un hameau. Cette part de la population rurale, avec ses moyens, ses disponibilités, et sa volonté de faire vivre le territoire, souhaite se placer en animateur de la nouvelle vie culturelle de la commune, au risque d'imposer sa propre vision du territoire. Elle peut choisir de participer à la vie politique locale en figurant sur les listes de candidats aux élections municipales.
- Pour d'autres encore, la vie à la campagne ne relève pas à proprement parler d'un *désir de campagne,* mais plutôt d'un souci de « faire avec ». Là encore les cas de figure sont multiples : ceux qui veulent rester, et ceux qui n'ont pas véritablement le choix[24] ; ceux qui se présentent comme les gardiens d'un ordre ancien, et ceux qui aspirent à une transformation des modes de vie ; ceux qui

---

[21] Legras S., « Localisation résidentielle et environnement : entre attraction et dégradation », in Blancard S., Détang-Dessendre C., Renahy N. *Campagnes contemporaines, Enjeux économiques et sociaux des espaces ruraux français.* , Editions Quae, Versailles, 2016, p 35-45.
L'économiste, Sophie Legras, dégage des facteurs d'attraction résidentielle en analysant les caractéristiques qui jouent dans le choix de localisation résidentielle des ménages. La « vue sur le paysage » s'avère être est un critère important (ce qu'elle appelle une « aménité environnementale », car perçu positivement et jouant à la hausse dans le prix du logement), même s'il apparaît que « les ménages périurbains sont myopes » (p.37), dans le sens où ils ont une appréciation du paysage sur une courte distance (70m). Ils valorisent une vue débouchant sur des feuillus, mais beaucoup moins une forêt trop proche, ou un paysage agricole ouvert.
Cette relation particulière au paysage traduit le paradoxe même du processus d'urbanisation auquel ces nouveaux habitants participent. Ils s'installent pour profiter d'un *décor* qu'ils contribuent à détruire, par le choix de leur mode d'implantation (en frange d'une agglomération ou bien dans un nouveau village pavillonnaire au milieu de terres agricoles). Dans la périurbanisation, les paysages ruraux se réduisent à quelques enclaves. La barrière que constitue la haie de thuyas ou le mur en parpaing surmonté d'une balustrade en PVC, vient protéger l'intimité recherchée et *dissimule* le paysage.

[22] Comme l'explique Roland De Miller dans son essai *Le besoin de nature sauvage*, l'exode de ces citadins vers les campagnes « masque souvent le désir d'y recréer la ville […], de transposer à la campagne les schémas citadins (piscine, 4X4, sport en salle). […] La culture urbaine et anthropologique reste bien l'idée dominante. […] Rares sont ceux qui apprennent à changer concrètement »
De Miller R., « Le besoin de nature sauvage », Jouvence, Genève, 2007, cité in Merlin P., *L'exode urbain*, La documentation française, Paris, 2009 , p.36

[23] Merlin P., *L'exode urbain*, op. cit., p 83

[24] Pour aller plus loin nous conseillons la lecture de Coquard B., *Ceux qui restent, faire sa vie dans les campagne en déclin*, Editions La Découverte, Les Ulis, 2019

rénovent un bâti ancien, et ceux qui aspirent au modèle pavillonnaire, etc. Tiraillés entre un monde multiséculaire dont ils se sentent les héritiers et un monde moderne promettant l'amélioration des conditions de vie du quotidien, ils tentent de nouer les fils.

Ces représentations sont évidemment elles-mêmes loin d'être homogènes, les désaccords sont aussi fréquents que les points d'accord. Ce sont autant des différences générationnelles que des questions sociologiques qui peuvent être au départ des oppositions. On peut toutefois dégager quelques principaux points de friction quant aux représentations contradictoires à l'œuvre dans les territoires ruraux. De façon synthétique, l'assimilation de la ruralité à un espace résidentiel et récréatif entre en opposition avec toute autre projection, notamment avec celle d'un espace de travail et de production ; mais aussi avec des conceptions plus patrimoniales, ou touristiques, qui peuvent elles-mêmes s'opposer entre elles (entre tourisme de masse et tourisme « raisonné » par exemple) ; ou avec les conceptions des partisans d'une « ruralité contemporaine ».
Selon les géographes Yves Jean et Michel Périgord, les conflits se cristallisent le plus souvent autour de trois thèmes :

- autour de « l'accès au foncier bâti ou non et la maîtrise de l'usage de la terre »[25]. Les clivages sont patents sur la question des processus d'urbanisation, et notamment sur l'avènement du pavillonnaire et de ses conséquences sur le territoire.
- autour des « conflits d'usages entre ruraux « autochtones » et nouveaux arrivants ayant une représentation plus urbaine de l'usage de la campagne »[26]. Les conflits avec le secteur agricole, cause de multiples nuisances, sont récurrents (bruits, odeurs, altération du paysage bucolique recherché). Le cas du coq du voisin, ou des églises qui sonnent toutes les heures à pleine volée sont souvent cités comme n'étant pas toujours du goût des nouveaux arrivants. La question de la chasse peut s'avérer également épidermique.
  La question des conflits d'usage de l'espace vécu renvoie dans les faits à des catégories bien plus larges : lieu de résidence versus lieu de travail, lieu de vie versus lieu de mémoire et de patrimoine (mis en scène par exemple par des reconstitutions folkloriques), lieu de résidence principale versus résidence secondaire (davantage lié à l'idée d'un espace récréatif).
- autour du « contrôle associatif et politique de cet espace[27] ». Le clivage peut passer ici entre populations à forte mobilité et celles plus ancrées localement. Les divisions se font jour autour de la question de la valorisation du patrimoine (architecture, paysages, savoir-faire, préservation du cadre) ou de l'attractivité en

[25] Jean Y., Périgord M., *Géographie Rurale, la ruralité en France, op.cit.,* p 50
[26] *Ibid.,* p 50
[27] *Ibid.,* p 50

entreprises pourvoyeuses d'emploi. Le problème structurel de la faiblesse de l'offre d'emploi dans les campagnes éloignées des grands centres urbains (qui conduit à associer territoires ruraux et relégation sociale) contribue à piéger le débat public autour de l'installation de projets d'envergure, qui peuvent apporter de l'emploi, mais peuvent aussi mettre en péril le cadre de vie.
Les questions politiques n'épargnent donc pas la vie du village. La sociologie et les sciences politiques ont pu par ailleurs montrer ce que signifie la montée du vote Front National dans les territoires de marge, en particulier en zone périurbaine[28].

### (2) Les années 1970 : une période charnière dans la prise en compte des territoires ruraux

Dès les années 1960 s'opère une inflexion des flux migratoires, avec l'apparition d'une population qui quitte les villes pour s'installer à la campagne. D'abord jugé conjoncturel, ce phénomène — qualifié *d'exode urbain* par certains — s'inscrit dans le temps à la fin de la décennie 1970, et est progressivement reconnu comme traduisant un véritable changement d'organisation spatiale[29].
Entre 1970 et 2010, près de 4,5 millions d'habitants quittent les villes pour les campagnes[30] avec une accélération dans les années 2000[31]. Ce phénomène migratoire se fait à un rythme soutenu avec environ 110 000 personnes par an[32].
Comme l'écrivent les géographes Yves Jean et Michel Périgord, « depuis le milieu des années 1970, les espaces ruraux connaissent d'importantes mutations démographiques, sociales et culturelles, de degrés différents selon les trajectoires propres à chaque espace. Cette nouvelle situation favorise une complexification des dynamiques spatiales qui brouille les représentations anciennes des campagnes. » [33]
Ces années coïncident avec une prise en compte progressive par les pouvoirs publics de la nécessité de penser une politique d'aménagement ciblée.

- **L'exode urbain : les formes d'un retour à la campagne**

Pour Pierre Merlin *l'exode urbain* est la somme de deux mouvements : celui de la *périurbanisation* et celui de la *rurbanisation*. Nous ajoutons ici à l'analyse un troisième

---

[28] Nous conseillons la lecture de Girard V., *Le vote FN au village. Trajectoires de ménages populaires du périurbain*, Editions du Croquant, 2017
[29] Merlin P., *L'exode urbain*, op. cit., p7
[30] Blouet A., Merlin P., « L'exode urbain est plus rapide que ne l'a été l'exode rural, Interview de Pierre Merlin par Antoine Blouet », *la Revue des Maires de France*, 12/2010, pp.16-17
URL : https://www.amf.asso.fr/m/document/fichier.php?FTP=AMF_10206_INTERVIEW.pdf&id=10206
[31] Jean Y., Périgord M., *Géographie Rurale, la ruralité en France, op.cit.,* p 32
[32] Blouet A., Merlin P., « L'exode urbain est plus rapide que ne l'a été l'exode rural, Interview de Pierre Merlin par Antoine Blouet », *op. cit*. p 16
[33] Jean Y., Périgord M., *Géographie Rurale, la ruralité en France, op.cit.,* p 35

mouvement — beaucoup plus accessoire, mais qui occupe une place centrale dans ce travail de thèse — celui de l'installation d'une population dite *marginale* (artistes, intellectuels, « hippies ») dans un patrimoine bâti rural à l'abandon (en cœur de bourg ou dans des hameaux désertés).

Ces trois mouvements sont associés socialement et spatialement à trois processus d'urbanisations distincts :

– Le premier phénomène, la *périurbanisation* désigne l'urbanisation continue aux franges des agglomérations. L'espace rural devient le prolongement direct de l'espace urbain.[34] Ce sont en majorité les classes moyennes, à la recherche d'une meilleure qualité de vie avec davantage d'espace, qui choisissent de s'éloigner des centres-villes pour s'installer dans la première couronne rurale des villes, créant ainsi l'espace périurbain. [35]

  Cette extension au-delà des villes a une fonction essentiellement résidentielle. Le bourg principal est conservé, les quelques commerces y sont préservés, mais les terres agricoles et les espaces arborés disparaissent. Ils sont redécoupés en terrain à bâtir et accueillent la construction de nouveaux logements, collectifs ou individuels. De nouvelles activités consommatrices d'espace comme des grandes surfaces, des zones d'activités ou des infrastructures de transport accompagnent cette périurbanisation. [36]

  La représentation mentale de ce processus à l'œuvre est celle de *l'étalemen*t, de la ville qui fait *tache d'huile*.

– Le deuxième phénomène, la *rurbanisation* désigne l'intrication dans les espaces ruraux (bourgs, hameaux) d'un mode d'urbanisation périphérique. Elle est le fait principalement de retraités, d'ouvriers, d'employés, de quelques cadres. Elle est définie comme « le processus *d'urbanisation rampante* de l'espace rural[37] », « le *grignotage* de la campagne par la ville[38] ». *Le rongeur* (le rat des villes) propose une représentation de ce processus subreptice.

  Pour Pierre Merlin la *rurbanisation* « n'est pas en continuité totale avec la ville mère. Tout se passe comme si la ville se projetait dans le milieu rural, éclatait en morceaux, s'éparpillait [39]. » Les communes rurbaines se distinguent donc nettement des banlieues traditionnelles (grands ensembles et nappes pavillonnaires du périurbain). L'occupation de l'espace y est discontinue[40]. La

[34] Moulin A., *Les paysans dans la société française*, *de la Révolution à nos jours*, op. cit., p 242

[35] Jean Y., Périgord M., *Géographie Rurale, la ruralité en France, op.cit.,* p 40

[36] Mangin D., *La ville franchisée, formes et structures de la ville contemporaine*, *op.cit.,* p 27

[37] Merlin P., Choay F., *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, op. cit., p 708

[38] Mangin D., *La ville franchisée, formes et structures de la ville contemporaine*, *op.cit.,* p 27

[39] Merlin P., *L'exode urbain*, op. cit., p11

[40] « La rurbanisation prend presque exclusivement la forme de construction de maisons individuelles en périphérie des villages traditionnels, en particulier sous forme de lotissements de quelques unités à quelques centaines de logements (les « nouveaux villages »), parfois à l'écart des lieux déjà construits (on

dépendance vis-à-vis des centres urbains (emploi, services, équipements) est centrale. Un tel modèle est avant tout rendu possible pour et par l'automobile. [41]
Ce nouveau processus d'urbanisation s'est développé d'une manière rapide et spontanée, par à-coups, sur un marché dominé par les promoteurs. Les constructions se réalisent au gré des possibilités offertes par les documents d'urbanisme, des dessertes qui se construisent, et sous la pression des opérateurs, sans qu'aucune réponse globale à l'échelle de la commune ou de l'agglomération ne soit opposée.
Les problèmes posés par ce processus d'urbanisation sont nombreux : spatiaux (empiétant sur les terres agricoles et augmentant le taux d'étanchéité des sols), architecturaux (uniformisation du bâti neuf [42] en rupture avec l'architecture vernaculaire), économiques, sociaux, politiques.

– Un troisième phénomène, beaucoup plus réduit, vient contribuer à ce processus d'exode urbain : Celui d'une population qui fait le choix de quitter les centres urbains pour installer leur quotidien à la campagne et y développer un autre mode de vie. Ils décident de s'implanter dans des villages reculés et lancent des chantiers de rénovation d'un patrimoine bâti à l'abandon. Ce phénomène est souvent le fait de cadres supérieurs, d'intellectuels, d'artistes, de « marginaux ».
Selon le géographe Jean-Paul Guérin, cette nouvelle population constitue une « élite rurale », véritable facteur de dynamisme dans les territoires ruraux[43]. Des artistes et des intellectuels se sont installés dans ces territoires (notamment dans le sud) dès les années d'entre-deux-guerres, mais ce mouvement prend une réelle ampleur après les événements de Mai 1968 « où des étudiants et divers marginaux partent pour vivre une autre vie dans certaines régions désertées du Sud de la France. » [44] Ce phénomène diminue au milieu des années 1970, mais pour se renforcer en « qualité » avec un taux d'échec d'installation bien plus faible. C'est également à cette époque que des cadres supérieurs leur emboitent le pas, opérant un changement de vie radical, ou conservant leur emploi dans les grandes villes.

---

parle alors de « mitage »). L'espace rural reste donc dominant en surface. Mais la majorité de la population exerce des activités et adopte un mode de vie urbains. »
Merlin P., Choay F., *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, op. cit., p708

[41] Mangin D., *La ville franchisée, formes et structures de la ville contemporaine*, *op.cit.,* p 167

[42] « maisons peintes, jardins clos non de murs mais de grillages ou de haies, plantées d'essences « décoratives » et non de plantes adaptées à la région, garages, rampes d'accès et culs-de-sac envahis par les automobiles »,
Merlin P., Choay F., *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, op. cit., p 709

[43] Guérin JP., « L'exode urbain : nouvelles valeurs, nouvelles élites ». *Revue de géographie alpine* (tome 71, n°3), 1983, pp. 267-277, p 270
URL : https://www.persee.fr/doc/rga_0035-1121_1983_num_71_3_2536 (consulté le 10 août 2019)

[44] *Ibid.,* p 268

> Cette nouvelle population rejette le modèle urbain, qu'elle décrit « comme un espace souvent étriqué, sclérosant[45] ». La campagne leur apparaît comme le support spatial nécessaire au développement de nouvelles valeurs et d'un mode de vie alternatif. Jean-Paul Guérin utilise pour ce phénomène le néologisme *d'exurbanisation* (le distinguant ainsi de la périurbanisation et de la rurbanisation), mettant ainsi en avant une composante essentielle, la volonté de s'extraire de la ville pour imaginer autre chose. Ce phénomène peut traduire une volonté d'inscrire « un projet individuel dans un projet collectif[46]. »
> Le choix d'installation de ces nouvelles populations n'est pas aléatoire, il s'agit avant tout d'espaces en voie d'abandon, certes, mais davantage situés au Sud, sur des territoires aménagés par les pouvoirs publics, le long ou non loin de grands axes de communication.[47]

Ce phénomène complexe d'*exode urbain* vient transformer en profondeur la sociologie des campagnes repeuplées. Pour rappel, la part des agriculteurs passe de 33 % en 1960 à moins de 6 % des ménages ruraux dans la décennie 2010.
De nombreux retraités participent à ce phénomène. Aujourd'hui, ils représentent à eux seuls 30 % des ménages ruraux. Les ouvriers et les employés constituent les catégories socio-professionnelles les plus importantes (respectivement 26,3 % et 28,3 % de la population rurale en 2009[48]), quand la catégorie des cadres moyens et supérieurs progresse de façon très significative (passant de 4 % en 1962 à 20 % en 1999[49] pour atteindre 26,5 % dans les années 2010[50]).
Toutefois, ces chiffres permettent difficilement une compréhension fine des réalités sociologiques, car ils agrègent des réalités diverses, géographiques (situation dans le territoire) et spatiales (pôles ruraux, périphérie des pôles ruraux, espaces ruraux éloignés). Ils cachent de grandes disparités dans le phénomène même de repeuplement.

- **Les grandes orientations des premières politiques d'aménagement des territoires ruraux**

Les pouvoirs publics prennent conscience à la fin des années 1960 de la nécessité de réorienter leur vision des territoires ruraux et d'amorcer une politique d'aménagement rural plus globale non plus centrée sur la seule transformation du

---

[45] *Ibid.,* p 270
[46] *Ibid.,* p 273
[47] Kayser B., *La Renaissance rurale, sociologie des campagnes du monde occidental*, op. cit., p 43
[48] Blancard S., Détang-Dessendre C., Renahy N. *Campagnes contemporaines, Enjeux économiques et sociaux des espaces ruraux français, op. cit.,*p 25
[49] Jean Y., Périgord M., *Géographie Rurale, la ruralité en France, op. cit.,*p 45
[50] Blancard S., Détang-Dessendre C., Renahy N. *Campagnes contemporaines, Enjeux économiques et sociaux des espaces ruraux français, op. cit.,*p 25

secteur agricole. Mais si les discours s'infléchissent sensiblement, avec notamment l'apparition de l'idée de « rénovation rurale »[51], dans les faits les politiques mises en œuvre semblent lentes à opérer leur mue.

Grosso modo nous pouvons dégager quatre grands enjeux autour desquels s'organisent les politiques des futures décennies. C'est évidemment le premier d'entre eux qui garde encore longtemps l'ascendant sur les autres, qui peinent à être suivis de mesures efficientes.

– La poursuite de la politique agricole : la transformation du secteur agricole et la mise en place d'une agriculture productiviste s'inscrivent pleinement dans les politiques européennes (politique de la PAC). (cf., chap1., I.1.a(1), p20) Mais cette approche productiviste interroge tout de même la classe politique. Devant la disparité de développement des territoires, la désertification de certaines zones rurales, l'enfrichement et le reboisement non maîtrisé de terres agricoles abandonnées (parce que peu adaptées au nouveau système de production), les pouvoirs publics reconnaissent la nécessité d'une agriculture à deux composantes[52]. Comme l'écrit l'historienne Annie Moulin « des paysans chargés de maintenir une certaine activité dans les régions défavorisées doivent pouvoir coexister avec des exploitants très productifs »[53]. À la mission de nourrir le pays et de faire de l'agriculture un secteur économique compétitif à l'échelle européenne et mondiale, s'ajoutent de nouvelles missions : maintenir une activité dans les régions défavorisées et entretenir le patrimoine paysager et environnemental. Si le discours de l'État s'infléchit et tend à une reconnaissance des dernières exploitations moyennes ou petites qui pratiquent encore la pluriactivité[54], l'hostilité des organisations professionnelles reste grande, car ce système de pluriactivité « bat en brèche le modèle productiviste qu'elles soutiennent et crée vis-à-vis des *vrais* (sic) agriculteurs une concurrence — sur

[51] Les décrets de 1967 ont pour objectif de pallier aux disparités de développement entre les territoires. Ils déterminent des zones de rénovation rurale dans lesquelles sont essayés des outils de développement (aides spécifiques, planification).
Delamarre A., Lacour Cl., Thoin M., *50 ans d'aménagement du territoire*, *op.cit*., p 35

[52] Comme l'explique dès la fin des années 1960 le délégué adjoint à l'aménagement du territoire Jérôme Monod : « Il suffit de voir, de nos jours, dans certaines régions de France un peu désertées par l'agriculture, la manière dont la nature reprend possession des sols pour se dire qu'on risque, faute d'une politique volontaire, de laisser le paysage se transformer en une sorte d'espace désaffecté. »
Monod J., Weill G., « Aménagement du territoire : une morale de l'avenir », *Architecture d'Aujourd'hui*, (n°132), 06-07/1967, pp. 130-132

[53] Moulin A., *Les paysans dans la société française*, de la Révolution à nos jours, *op.cit*., p 226

[54] Le sociologue Kayser Bernard distingue quatre principaux cas de figures pour la pluriactivité : le chef d'exploitation qui a une activité extérieure principale (en temps et en revenus) comme ouvrier, employé ou autre salarié, etc ; le chef d'exploitation est d'abord un agriculteur (en temps et en revenus) mais exerce une activité extérieure dans le milieu rural ou en dehors du monde rural (guide de montagne, moniteur de ski, employé communal, etc.) ; le chef d'exploitation exerce à temps complet mais son conjoint rapporte un revenu de l'extérieur (ce qui permet de faire vivre le foyer) ; le chef d'exploitation exerce à temps complet, mais il diversifie son activité : vente à la ferme, transformation de sa production et vente, gite/tourisme rural, production de miel, ferme pédagogique etc.
Kayser B., *La Renaissance rurale, sociologie des campagnes du monde occidental, op. cit.,* p101

les marchés, mais surtout dans l'octroi des soutiens — jugée déloyale »[55]. Cette pratique de la pluriactivité a pourtant permis le maintien de toute une petite et moyenne agriculture dans le paysage agricole. C'est seulement au courant des années 1980 que les organisations professionnelles ont reconnu le dynamisme de cette pluriactivité.

– Le développement des activités non agricoles dans les territoires ruraux
  Différents secteurs sont encouragés et s'implantent dans ces territoires : l'agroalimentaire, la plasturgie, la mécanique, l'imprimerie, la papeterie, autant de secteurs gourmands en main-d'œuvre et à la recherche d'espaces d'implantation bon marché. Ces nouvelles industries s'installent dans des secteurs qui leur sont alloués, le long des axes stratégiques (voies rapides, échangeurs, autoroutes). Les pouvoirs publics entendent également développer dans ces territoires le secteur tertiaire en pleine progression dans les années 1970, et source de création de nouveaux emplois.
  Ce développement de différents secteurs activités passe avant tout par des outils de planification (par l'attribution d'un usage ciblé à un espace donné). Les pouvoirs publics introduisent dans l'espace rural (avec un succès très nuancé) des techniques inspirées de celles en usage en milieu urbain, comme en témoignent les principaux outils mis en place : les Contrats de Pays[56], les Plans d'Aménagement Rural (PAR), des fonds du FIDAR.

– La protection de l'environnement : La décennie 1970 sonne les débuts de la prise de conscience des enjeux environnementaux. Encore très timide dans la classe politique comme dans la société, cette prise de conscience infléchit tout de même les politiques d'aménagement. Les pouvoirs publics font face à un dilemme : d'une part la volonté de poursuivre le développement économique au pas de charge et d'autre part un souci naissant de préservation du cadre de vie.
  La première manifestation de cette émergence d'une pensée environnementale est la création en 1971 d'un ministère de l'Environnement. Même si certaines mesures de protection comme la création des Parcs Nationaux et des Parcs Naturels Régionaux ont été mises en place avant la création du ministère, ce n'est qu'au cours des années 1970 que l'on a tenté de construire une politique cohérente de protection des espaces naturels. Comme l'analyse Pierre Merlin « à

[55] Ibid., p101

[56] Le géographe et urbaniste Pierre Merlin, dans son ouvrage *l'Aménagement du territoire* en nuance les effets : « les effets de cette procédure ont été contestables : études insuffisantes, concertation le plus souvent réduite notamment avec les socioprofessionnels, saupoudrage de crédits sans vision d'ensemble, effets d'entraînement réduits. Le taux modeste de subvention a conduit les collectivités locales à s'engager dans des dépenses importantes qu'elles ont mal mesurées. Ce furent souvent les équipements les plus faciles à réaliser qui ont été retenus. En outre, cette démarche, qui se voulait décentralisante, était très centralisée à Paris (à la DATAR). »
Merlin P., *L'aménagement du territoire*, *op. cit.,* pp. 228-229

la dialectique développement économique — équilibre spatial par l'aménagement du territoire, s'est dès lors ajoutée la dialectique aménagement — protection des espaces »[57].

Cette nouvelle politique environnementale porte avant tout sur la protection des milieux fragiles. Ce sont les directives Montagne en 1977 et la directive Littorale en 1979[58] qui ont pour mission de concilier le développement économique (et notamment le tourisme) et la protection des milieux. Les mesures passent avant tout par :

- une maitrise de l'usage du sol : un encadrement des constructions avec le POS (plan d'occupation des sols) comme outil principal qui détermine des zones urbanisées ou à urbaniser ;
- une régulation des activités économiques et notamment du tourisme.

Les deux directives et les deux lois qui s'en sont ensuivies sont appliquées à minima, car fortement critiquées par les élus et la population locale qui les jugent trop restrictives en matière de développement économique. Les élus locaux se rangent le plus souvent derrière l'avis des promoteurs et des artisans du développement touristique, l'État ne faisant par ailleurs pas preuve d'un zèle excessif dans l'application de ces lois.

– Le développement du secteur touristique

De nombreux sites touristiques sont construits dès les années 1960, dans un premier temps sous l'impulsion spontanée des municipalités et des promoteurs — avant d'être repris en main par les pouvoirs publics qui mettent en place une réelle planification du tourisme de masse. Deux initiatives étatiques d'aménagement et de développement touristique traduisent bien la volonté et l'état d'esprit des deux décennies d'après-guerre : le plan Neige [59] et l'aménagement de la côte du Languedoc-Roussillon[60].

---

[57] *Ibid.,* p 234

[58] À la suite de la décentralisation de 1982 et 1983, ces deux directives nécessiteront d'être traduites dans des lois afin de maintenir les dispositions spécifiques sur ces milieux fragiles. Cela se traduira par la loi Montagne en 1985 et la loi Littorale en 1986.

[59] Le plan « Neige » a piloté la création de 20 stations d'hivers de grande capacité (300 000 lits au total), sur trois plans quinquennaux, de 1961 à 1975 (Merlin P., *L'aménagement du territoire* p 260). Les nouvelles stations sont de vastes constructions ex nihilo, avec une architecture moderniste, à l'image des constructions urbaines de l'époque : grandes unités d'habitations avec commerces et services intégrés en RDC et la séparation des modes de circulation (piéton, voiture).

[60] L'aménagement de la côte du Languedoc-Roussillon (soit près de 200 km allant du delta du Rhône à la frontière espagnole) est essentiellement la création d'une vaste région touristique sur un littoral jusque-là encore vierge et hostile, célèbre pour ses paysages marécageux et les moustiques qu'il abrite. (Merlin P., *L'aménagement du territoire* p 280.)

En 1963, une mission interministérielle pour l'aménagement touristique du littoral du Languedoc-Roussillon est créée pour établir un plan régional d'aménagement et encadrer les opérations. Cette première grande mission de la DATAR donne comme résultat la construction de 8 stations nouvelles, 14 ports de plaisance, plusieurs milliers d'hectares assainis, un nouveau réseau d'infrastructure qui relie et unifie l'ensemble du projet. Le procédé d'aménagement pour chaque station ou port est le même que

Mais la fin des années 1970 signe le ralentissement de ces opérations et de la grande politique d'aménagement touristique. Ce coup de frein est dû à la conjoncture économique, mais également à une prise de conscience des limites d'une telle politique, avec des impacts réels sur l'économie des populations locales concernées, l'apparition de déséquilibres sociologiques, et des conséquences néfastes pour l'environnement.
Si les projets à grande échelle sont progressivement abandonnés, le tourisme reste pour les pouvoirs publics un levier essentiel pour une politique d'aménagement des territoires ruraux. À condition de le réguler, et de réussir à faire coïncider développement économique et aménagement vu sous l'angle de la protection, le tourisme peut apporter une valeur ajoutée aux territoires reculés.
Les politiques des PNR qui prônent un tourisme « écoresponsable » et l'émergence des labélisations vont dans le sens de cette approche du secteur touristique.

### I.2.b Des territoires ruraux cantonnés à une situation de marge

#### (1) Une politique d'aménagement des territoires ruraux qui peine à se dessiner

L'arrivée de nouvelles populations entraine une complexification de la société rurale et s'accompagne de nouveaux modèles d'urbanisation qui métamorphosent les paysages ruraux (périurbanisation et rurbanisation cf supra). Ces processus se font en grande partie de manière peu planifiée, encouragée par des pouvoirs publics qui n'en anticipent pas les conséquences.
En dépit de ce phénomène de repeuplement, la tendance est toujours dans le sens d'une fermeture des bureaux de poste, des cafés, des centres médicaux, etc. Ce sont aussi bien les services publics que privés, aussi bien les relais de solidarité que les lieux de convivialité qui font défaut dans les campagnes. Ceci était déjà une réalité dans les périphéries urbaines, mais cela est d'autant plus vrai en milieu rural.
Ce paradoxe — entre une augmentation de la population et une réduction des services — illustre bien le fait que l'installation de nouvelles populations ne suffit pas en soi à redynamiser un territoire. Le repeuplement des campagnes s'est fait sans volonté de construire un nouveau projet de société pour les territoires ruraux.
Nous ne pouvons pas dire que rien n'est fait pour l'aménagement et le développement de ces territoires, mais autour de quel projet d'ensemble ? Quelle vision de l'avenir des

---

celui mis en place dans les villes nouvelles : délimitation d'un périmètre d'action, mise en place d'une ZAC, nomination d'un architecte en chef. Ce procédé conduit à des formes urbaines et architecturales similaires à celles développées dans les centres urbains. Les questions de protection de l'environnement ne seront jamais abordées dans cette vaste opération d'aménagement, pas plus que ne seront posés des objectifs sociaux.
Merlin P., *L'aménagement du territoire, op.cit.,* p 280

campagnes se dégage des orientations et des actions institutionnelles ? Quelle est la réalité sur le terrain derrière les déclarations officielles ?
La question des services publics, tout comme la difficulté à faire émerger une ingénierie territoriale adaptée à la complexité et à la diversité de ces territoires, illustrent bien les difficultés à mettre en place une politique efficace.

- **L'incapacité à enrayer la diminution croissante des services publics**

Au printemps 1974, J. Chirac, alors Premier ministre, déclare devant l'Assemblée nationale : « le gouvernement agira pour enrayer la dévitalisation qui frappe nos campagnes. Il mettra notamment un terme aux processus de fermeture ou de transferts excessifs des services publics indispensable à la vie de nos bourgs et de nos villages »[61]. La question des services publics est un enjeu de taille pour les territoires ruraux et elle revêt un caractère emblématique très fort[62]. Emblématique, dans le sens où les services publics sont le symbole de la justice spatiale, et d'une forme de cohésion sociale. Ils contribuent au « maintien du lien social au niveau local et plus largement à la structuration d'une vie collective à l'échelle des territoires. La dotation en services est enfin un levier de développement local. »[63] Leur dégradation, leur diminution provoque un sentiment d'abandon et de déqualification chez les citoyens.

Le groupe interministériel des services publics créé en 1978 met en place, dès 1979, les Comités départementaux des services au public présidés par les préfets de chaque département pour lutter localement contre la désertification des services publics. Les années 1990 voient naître des commissions départementales d'amélioration de l'organisation des services publics (1991-1995), avant que la loi du 4 février 1995 portant sur l'aménagement et le développement du territoire ne prévoie un « schéma départemental d'organisation et de modernisation des services publics » afin de fixer le principe de l'égal accès de tous au service public. Des projets de « points publics » (regroupement des services de l'État, des collectivités locales, de l'emploi, de la Sécurité sociale, des chambres consulaires) puis les « points multiservices » (permettant à des commerçants d'offrir différents services à ces clients tels services postaux, distributeurs bancaires, photocopieurs) sont lancés successivement. Mais ils sont souvent vite abandonnés, jugés trop coûteux ou bien inadaptés aux besoins et usages dans ces territoires [64] . Depuis les années 2000, les pouvoirs publics encouragent le développement des « points de relais » à l'image des « points multiservices » mutualisant les services dans des structures commerçantes, tout comme les « bornes de services publics » installées dans les mairies ou autres

[61] Madiot Y., *Aménagement du territoire*, Editions Masson Armand Colin, Paris, 1996 [3e éd.], p185
[62] Barczak A. , Hilal M., « L'accès aux commerces et services dans les territoires de vie du quotidien », in Blancard S., Détang-Dessendre C., Renahy N. *Campagnes contemporaines, Enjeux économiques et sociaux des espaces ruraux français.* , Editions Quae, Versailles, 2016, pp 99-115, p99
[63] *Ibid.,* p100
[64] Merlin P., *L'aménagement du territoire*, *op.cit*., p 224

bâtiments communaux, permettant un accès numérique aux services de l'État : finances publiques, caf, Assurance Maladie, Pôle Emploi. Ces « points relais » ou ces « bornes multiservices » s'appuient sur la dématérialisation des services et favorisent les services à distance[65].

Qu'en est-il près de cinquante ans après la déclaration de 1974 ? Où en sont la répartition et la qualité des services publics dans les territoires ruraux ? À la lecture de l'étude menée par les géographes A. Barczak et M. Hilal sur l'évolution des commerces et des services dans les territoires ruraux et leur accessibilité de 1980 à 2013, les résultats ne sont pas brillants[66]. La question de la fermeture, de la raréfaction des services publics reste toujours au cœur des préoccupations des élus et citoyens vivant dans les territoires ruraux, comme en témoigne le mouvement des « gilets jaunes » de 2018.
Pour bien comprendre l'enjeu que représente cette question, il nous faut nous entendre sur cette notion de service public si essentielle en France. Dans leurs articles les chercheurs nous expliquent comment le périmètre de cette notion a pu être variable dans le temps. Il dépend de la définition qu'en donnent les pouvoirs publics et les citoyens à un moment donné. La population (notamment rurale) donne une définition très extensive des services publics. En plus des services régaliens opérés par l'État, des services de santé, d'éducation, de transports ou d'énergie[67], la population inclut

---

[65] Courcelle T., Rousseau M-L., Vidal M., « Numérique et services publics en milieu rural : couple infernal de l'aménagement du territoire ?, L'exemple des téléguichets dans le département du Lot », *Sciences de la société* (n°86) 06/2012, pp. 108-125
URL : https://journals.openedition.org/sds/1732 (consulté le 4 septembre 2019)

[66] En considérant une quarantaine de types d'équipements (publics et privés), les chercheurs ont retracé l'évolution du nombre de communes équipées entre 1980 et 2018. Les résultats sont parlants, ils pointent une disparition importante en zone rurale : des petits commerçants (alimentations générales/épicerie : -55,8 % sur la période 1980-2018 à l'échelle nationale, contre -67,2% pour les communes sous influence d'un pôle rural et -56,9% pour les communes hors influence) ; des bureaux de poste (-36,1 % sur la période 1980-2018 à l'échelle nationale, contre -61% pour les communes sous influence d'un pôle rural, et -47,6% pour les communes hors influence) ; des écoles élémentaires (-24,2 % sur la période 1980-2018 l'échelle nationale, contre -34,5% pour les communes sous influence d'un pôle rural, et -40,6% pour les communes hors influence), etc. La tendance est la même pour une bonne partie des équipements : une diminution forte pour les territoires ruraux contre une augmentation pour certains de ces services dans les pôles urbains (bureaux de poste, laboratoires médicaux, collèges). Nous voyons se dessiner une logique centre-périphérie, avec une concentration des services publics dans les centres urbains et les pôles ruraux au détriment des territoires périurbains et des communes rurales sous influence de pôles ruraux. Le déclin des services commerciaux est lié à l'essor fulgurant des super- et hypermarchés.
Barczak A. , Hilal M., « L'accès aux commerces et services dans les territoires de vie du quotidien », *op. cit.,* pp 99-115

[67] La notion de service public « recouvre deux aspects distincts : une mission ou une activité d'intérêt général ou stratégique, ne pouvant être assurée par le seul jeu du marché, et une prise en charge de cette dernière, directement ou indirectement, par des personnes publiques comme l'État, les collectivités territoriales ou un établissement public. En France, les activités de services publics relèvent de quatre catégories : les fonctions régaliennes d'ordre ou de régulation (défense nationale, protection civile, justice, ordres professionnels…), la protection sociale et sanitaire (Sécurité sociale, service public hospitalier…), les fonctions à vocation éducative et culturelle (enseignement, recherche, service public audiovisuel …)

d'autres services du domaine privé ainsi que les commerces. Les commerces alimentaires, la pharmacie, le bureau de poste, la station-service, la crèche/halte-garderie, la banque ou le distributeur de billets, le médecin généraliste, les services pour les personnes âgées, etc. dessinent ainsi le socle minimum de services et de commerces nécessaires pour assurer une équité et une cohésion territoriale à l'échelle nationale.

Les causes du déclin de ces services et commerces sont multiples :

- Démographiques — la faible densité de certains territoires remet en cause la présence de ces services, certaines communes doivent fusionner pour préserver ces services. Le repeuplement, au compte-goutte, de ces territoires rend difficile une réelle anticipation des besoins par localité.
- Sociétales — l'évolution des modes de vie a transformé la relation à ces services : les nouveaux modes de consommation privilégient l'hypermarché à l'épicerie du village. Les changements dans les mobilités transforment les centralités. La mobilité est devenue un enjeu crucial[68] et une source d'inégalité

---

et, enfin, celles économiques à caractère industriel ou commercial (transport, énergie, service postaux…). »
Ibid., p100

[68] Au-delà d'une lecture de la société rurale sous le prisme des catégories socio-professionnelles, un nouveau facteur entre en jeu dès les années 1970, celui de la mobilité. Il nous permet d'avoir une meilleure lecture de la complexité sociale. Jusque dans les années 1950-1960, la proximité entre habitation et lieu de travail a été la norme. Mais cette relation s'est transformée, entraînant la séparation croissante entre des espaces de travail de plus en plus concentrés, et des zones d'habitation de plus en plus diffuses.
Les géographes Y. Jean et M. Périgord expliquent comment dès les années 1970 la société rurale s'est structurée suivant des paradigmes fondés sur la mobilité et non plus suivant des paradigmes patrimoniaux. La mobilité devient une caractéristique des ruraux : mobilités quotidiennes (lieu habitation/lieu travail) ; mobilités hebdomadaires (*biappartenance* résidentielle) ; mobilités touristiques (développées par le temps libre), mobilités variables selon les cycles de la vie. Ils dégagent trois catégories d'habitants ruraux, « de ceux qui sont captifs à ceux qui ont un pied à la campagne et un pied en ville » :

- Les habitants à faible mobilité, les « captifs » : une population le plus souvent en situation de difficulté ou de relégation économique (sans-emploi, mais aussi petits producteurs, salariés de l'industrie, certaines personnes âgées et les plus jeunes). Leur faible capacité de mobilité (ils sont parfois même sans voiture) les contraint dans une territorialité communale ou intercommunale.
- Les habitants mobiles : une population mobile par nécessité notamment professionnelle (agriculteurs, artisans, commerçants, salariés, etc.). Leur mobilité s'opère à l'échelle du bassin de vie (domicile/travail/pôles urbains les plus proches).
- Les habitants à forte mobilité : une population économiquement plus favorisée (retraités à bons revenus, personnes possédant une résidence secondaire, actifs avec une grande liberté professionnelle (cadre moyen/cadre supérieur), professions intellectuelles et libérales). Cette catégorie très mobile utilise toutes les formes de mobilité (voiture, Trains régionaux/TGV, avions). Leur territorialité dépasse l'aire de la commune ou du bassin de vie. Ces habitants se caractérisent par une multi-appartenance territoriale.

Cette analyse en termes de mobilités est corroborée par les recherches en sociologie, géographie, sciences politiques, portant sur les liens entre classes sociales et mobilité (Jean Ollivro, Eric le Breton, François Ascher…)
Jean Y., Périgord M., *Géographie Rurale, la ruralité en France, op.cit.*
Ollivro J. « Les classes mobiles », *L'information géographique*, vol. 69, (n°3), 2005. pp. 28-44

sociale dans l'accès aux services : si certains peuvent accéder à des services sans problème dans les grandes villes voisines, une partie de la population peu mobile — les plus pauvres, les jeunes et les personnes âgées — se retrouve privée des services de proximité.

- Politiques — Les services publics sont un enjeu d'aménagement du territoire et de planification territoriale. La logique de « rationalisation » et « d'adaptation de l'offre à la demande » qui préside dès les années 1980 au repli et à la réorganisation des services est justifiée par le coût élevé que représente leur maintien dans des territoires à faible densité. Les chantiers de privatisation et de libéralisation de certains secteurs-clés ou la réduction du service public à l'échelle nationale impactent en premier lieu les territoires ruraux[69] : fermeture de lignes de transports, fermeture de bureaux postaux[70], fermeture d'hôpitaux ou de maternités de proximité, fermeture de classes ou d'écoles au profit des RPC [71] (Regroupement Pédagogique Concentré). Ce sont également les orientations et les décisions politiques qui encouragent la logique sectorielle de l'aménagement du territoire et donc l'implantation des services privés et des commerces suivant une pensée de secteur : secteur d'activité, secteur commercial en périphérie, construction des infrastructures, implantation des hôpitaux ou des gares TGV à l'écart de tout, etc.

La dématérialisation actuelle des services — présentée souvent comme l'alternative à la diminution des services publics — pose néanmoins d'autres problèmes :

- celui d'une couverture numérique très inégale, toujours en défaveur des territoires les plus éloignés ;
- celui d'un sentiment de relégation toujours plus grand des populations rurales et qui peut être accentué par ces services à distance.

---

Bonnet M., Le Breton E., « Bouger pour s'en sortir. Mobilité quotidienne et intégration sociale » *Les Annales de la recherche urbaine*, (n°100), 2006, pp. 161-162
Allemand S., Ascher A., Levy J., *Les sens du mouvement. Modernité et mobilités dans les sociétés urbaines contemporaines,* 2005, halshs-00130933

[69] Subra P., « Les conflits autour de la restructuration des services publics en zone rurale » *Sciences de la société,* (n°86), 06/2012, pp. 126-133
URL : http://journals.openedition.org/sds/1746 (consulté le 4 septembre 2019)
Taulelle F., « Ce que nous avons vu en matière de services publics dans les quatre pays de l'étude : le délaissement du territoire », *Sciences de la société,* (n°86), 06/2012, pp.5- 13
URL : http://journals.openedition.org/sds/1634 (consulté le 4 septembre 2019)

[70] Fijalkow Y., Taulelle F. « La Poste en milieu rural : une gestion entre rentabilité et aménagement du territoire » *Sciences de la société,* (n°86), 06/2012, pp. 34-49
URL : http://journals.openedition.org/sds/1674 (consulté le 03 septembre 2019)
Vezinat N., *Les métamorphoses de la Poste*, Presses Universitaires de France, Paris, 2012
URL : https://www.cairn.info/les-metamorphoses-de-la-poste--9782130592204-page-1.htm (consulté le 4 septembre 2019)

[71] « Fermetures et regroupements : les écoles de campagne en lutte des classes ? », Emission *le temps du débat* par Emmanuel Laurentin, France Culture, 06/09/2019

- **Une ingénierie territoriale impuissante : des outils mal adaptés et sous-utilisés**

Les outils et les leviers mis en place par les pouvoirs publics se multiplient, mais leur utilisation ne va pas de soi, et n'est pas encore généralisée à l'ensemble des collectivités. Dans son rapport « Aménager les territoires ruraux et périurbains » de 2016, l'architecte et urbaniste Frédéric Bonnet fait le constat suivant : « la frénésie législative et réglementaire des quinze dernières années, même salutaire sur le fond, a rendu tous les processus complexes, a mobilisé tous les techniciens sur la mise à jour permanente de leurs connaissances professionnelles. Avec une efficacité très relative : un peu plus d'un quart des communes ont un PLU quinze ans après la Loi SRU ».[72]
La pléthore d'outils que nous avons déjà repérés — documents obligatoires ou facultatifs (schémas, chartes, documents d'urbanisme), appels à projets divers et variés (labels, projets LEADER, programmes nationaux) — reste pour beaucoup illisible et confuse. La profusion, les entrecroisements, les rapides évolutions rendent difficile leur appropriation, à la fois par les élus, les techniciens et les citoyens.
L'usage d'acronymes (parfois imprononçables : SRADDT, PADD) et du jargon associé dissimule une complexité juridique des documents eux-mêmes toujours plus grande. Pour les communes, le recours à des experts juridiques pour décrypter et traduire ces documents d'urbanisme pose de réels problèmes, notamment financiers[73]. La restitution de ces différents outils (documents d'urbanisme, ou livrables d'un appel à projets) n'est pas facilitée ni réellement pensée pour les citoyens[74] qui restent ainsi à l'écart des mécanismes qui président à l'aménagement de leur territoire.
Ce ne sont pas seulement les outils qui souffrent d'un manque de clarté, mais les services eux-mêmes. La succession des lois et des réformes territoriales a conduit à un bouleversement important des compétences des collectivités et des différents services de l'État[75].Les dénominations tout comme les missions ont évolué, compliquant toujours davantage leur lisibilité et leur sollicitation par les collectivités locales et les autres acteurs économiques.

---

[72] Bonnet F., *Aménager les territoires ruraux et périurbains*, *op.cit*., p 46
Frédéric Bonnet note dans son rapport qu'en 2016 près d'un quart des communes sont toujours soumises au Règlement National d'Urbanisme, et réglées par de simples cartes communales, sans réflexion d'ensemble. Le PLU (et maintenant le PLUi) malgré son caractère obligatoire, n'est pas encore établi pour l'ensemble des communes. Certaines communes rurales sans moyens, tout comme certaines campagnes urbaines qui étaient rurales il y a 30 ans et ont vu leur population croître ne disposent toujours pas d'un projet d'ensemble d'aménagement de leur commune.
Bonnet F., *Aménager les territoires ruraux et périurbains*, *op.cit.,* p 38

[73] *Ibid.,* p 86

[74] *Ibid.,* p 11 ; 50

[75] Pour illustrer ces propos nous conseillons la lecture de : Wozniak M., « Vers un nouveau conseil aux territoires : quel rôle de l'État local dans l'accompagnement des communes rurales et de Montagne ? » in Lardon S., Pernet A. (dir), *Explorer le territoire par le projet : l'ingénierie territoriale à l'épreuve des pratiques de conception*, Publications de l'Université Saint-Étienne, Saint-Just-La-Pendue, 2015, pp. 103-115

Le système de droit et de planification qui régit les politiques d'aménagement est très mal adapté aux territoires ruraux. Il s'avère trop lourd et trop coûteux pour les collectivités locales qui ne disposent pas d'une ingénierie territoriale suffisamment solide pour le mener à bien. Les outils et dispositifs mis en place par les pouvoirs publics demandent une ingénierie territoriale importante, en moyens humains, techniques, financiers dont la grande majorité des territoires ruraux n'est pas pourvue. Les métropoles et les centres urbains disposent tous d'un service d'urbanisme, avec les compétences nécessaires à l'élaboration d'un PLU, à la mise au point d'une maîtrise d'ouvrage opérationnelle dans la durée, ou à la rédaction d'un dossier d'appel à projets, contrairement aux communes rurales. Malgré l'instauration des EPCI et le transfert progressif des compétences en matière d'aménagement, les moyens restent limités pour se doter d'une ingénierie territoriale capable de répondre pleinement aux besoins des territoires ruraux et à la mise au point d'une maîtrise d'ouvrage qui puisse assurer une continuité, depuis la phase d'étude jusqu'à la phase opérationnelle. Comme l'explique Frédéric Bonnet : « Plus encore que la maîtrise d'œuvre, les territoires ruraux et les campagnes urbaines manquent d'une maîtrise d'ouvrage constituée dans la durée, apte à assurer les continuités de projet et l'articulation entre planification et action. » [76]

Les territoires ruraux souffrent à la fois d'un manque d'élus formés et d'une faible ingénierie territoriale, peu formée aux questions de développement, d'aménagement et de spatialité.[77] Ce manque de formation et de connaissances spécifiques conduit le plus souvent à la transposition de principes applicables dans des contextes urbains et denses ; à la réalisation de projets d'aménagement clé en main standardisés et décontextualisés ; à une mauvaise prise en charge et à un faible suivi des études territoriales nécessaires à une meilleure connaissance du territoire.
Les élus chargés de l'aménagement de leur territoire n'ont souvent pas les connaissances, les arguments ou les outils pour remettre en cause le projet inadapté d'un promoteur, en matière d'usage, de besoin, ou d'implantation ; pour porter les études préalables nécessaires à l'élaboration d'un projet de développement ; ou pour mener à bien des débats publics avec les citoyens sur les enjeux d'aménagement.
Les outils à leur disposition pour se former sont réduits, comme l'illustre le peu de littérature adaptée (et qu'il est urgent de développer selon l'architecte-urbaniste Frédéric Bonnet[78]), mais ils ne sont pas inexistants. Les élus peuvent recourir aux CAUE

---

[76] Bonnet F., *Aménager les territoires ruraux et périurbains*, *op.cit.,* p 40
Lardon S., Pernet A. (dir), *Explorer le territoire par le projet : l'ingénierie territoriale à l'épreuve des pratiques de conception*, Publications de l'Université Saint-Étienne, Saint-Just-La-Pendue, 2015, p 11

[77] Chénot M., « Le défi de la formation des architectes, témoignage d'un directeur d'école », in Guillot X., *Espace Rural &Projet Spatial, du terrain à la recherche : objet et stratégie*, vol.3, Publications de l'Université Saint-Étienne, Saint-Étienne, 2012, pp. 230-236

[78] Bonnet F., *Aménager les territoires ruraux et périurbains*, op.cit., p 28
Lardon S., Pernet A. (dir), *Explorer le territoire par le projet : l'ingénierie territoriale à l'épreuve des pratiques de conception*, Publications de l'Université Saint-Étienne, Saint-Just-La-Pendue, 2015, p 11

(Conseil en Architectue, urbanisme et environnement)[79], aux ACE ou aux PCE (Architecte et Paysagiste Conseil d'État). De nombreuses études, documents ou dispositifs d'accompagnement sont à leur disposition (comme les atlas de paysage), mais nous pouvons déplorer une sous-utilisation de ces ressources et une répartition inégale de ces outils entre les territoires. Cette sous-utilisation des ressources peut avoir pour conséquence qu'une grande part des études commandées « « refont » ce que d'autres ont fait auparavant dans des conditions similaires. »[80]. Sans compter que de nombreuses études ne donnent que très peu de suites concrètes d'un point de vue opérationnel.

L'échelle de réflexion et d'action est difficile à déterminer. Il est évident que les communes ne peuvent vivre dans un système en vase clos. Une intercommunalité de fait se dessine, car les citoyens et les entreprises ne peuvent pas se restreindre aux seules limites de leur commune. L'interdépendance des territoires est une évidence, la coordination et la mutualisation de certains services sont indiscutables et le plus souvent souhaitées par tous. Mais comment se constituent ces intercommunalités ? Comment se vivent-elles ? Quelle est la marge de décision politique pour les habitants et les élus ?
La loi fixe des règles de taille par nombre d'habitants (des critères en constante augmentation, cf.,chap.1, I.1.b, p46). Les intercommunalités s'assemblent et s'agrandissent de façon comptable (nombre d'habitants, superficie, dimension économique) au détriment d'une démarche locale de débats avec les élus locaux et les citoyens, qui permettrait localement une meilleure acceptation sociale.
L'agrandissement constant des EPCI peut se comprendre si nous nous plaçons dans une logique de rentabilité et de compétitivité territoriale, également si nous prenons en compte la nécessité de penser l'aménagement et le développement à différentes échelles. Mais jusqu'où agrandir ces EPCI ? Le travail multiscalaire ne peut-il pas se penser autrement ?
Cet élargissement éloigne de plus en plus les instances décisionnelles et opérationnelles de l'échelon local et des citoyens : dans une EPCI d'une quarantaine de communes, seuls les maires sont représentés. L'élargissement ne s'accompagne pas à proprement parler de plus de moyens ou d'une mise en place systématique d'une ingénierie territoriale compétente. Il apporte aussi son lot de difficultés : travail d'étude territoriale plus compliquée, qui demande plus de temps et de finesse, une ingénierie plus lourde ; et d'incompréhension, avec des citoyens toujours plus éloignés et une démocratie locale fragilisée.

---

[79] « Comme le définit la loi de 1977, les Conseils en Architecture, Urbanisme et Environnement sont au contact avec les citoyens et les élus, par leur action de conseil, leur connaissance du terrain, leurs actions pédagogiques (brochures, guides, expositions) et leur participation à certaines instances et jurys. »
Bonnet F., *Aménager les territoires ruraux et périurbains*, op.cit., p 27
[80] Ibid., p 49

Les conséquences de ces difficultés accumulées sont sans appel : un aménagement normatif, standardisé et décontextualisé. Comme le présente Frédéric Bonnet dans son rapport, pour les élus locaux « il paraît plus simple — et moins coûteux — de normaliser, de cadrer les méthodes par un cadre de référence préétabli. Pourtant l'aménagement du territoire ne peut pas résulter […] d'une approche rationnelle reproductible indépendante du contexte. Pour passer du « quantitatif » au « qualitatif », il faut à la fois du débat et du projet, des itérations, une approche au plus près du terrain. »[81]

L'aménagement se traduit par une accumulation de produits urbanistiques et architecturaux clé en main, par une « fragmentation » sectorielle et technique, indépendamment de toute vision d'ensemble. Le projet de territoire se réduit le plus souvent à un plan de zonage régi par document d'urbanisme[82].

Pourtant, de nombreux architectes et urbanistes conçoivent aujourd'hui qu'une telle approche de l'aménagement (par le simple biais de la planification) est plus encore qu'en ville, « sur le territoire rural tout à fait inopérant, tant l'indétermination programmatique et les fluctuations démographiques et économiques sont grandes. »[83]

Pour les architectes Claire Parin, Christophe Bouriette et Jacques Robert « force est de constater, notamment en milieu rural, que [les documents d'urbanisme définis par la loi SRU] peinent à traduire et à relayer la réalité mouvante des projets et des interventions multiples qui façonnent le territoire au jour le jour. »[84]

- L'exemple du PLU

Aujourd'hui, le PLU est l'un des principaux outils de l'aménagement du territoire. Il est le plus souvent réduit à sa forme la plus juridique et normative possible, dépouillé ainsi de toutes les adaptations et contextualisations nécessaires à un tel outil. Son cadre très technique impose des contraintes formelles et des contraintes de planning, sans doute nécessaires à la sécurité juridique des documents, mais cela pénalise malheureusement « la réflexion sur le destin du territoire, qui demande souvent un peu plus de temps, et une certaine « décontraction » des méthodes. »[85]

Le traitement, dans le PLU, de la question de l'habitat — et donc de l'étalement urbain — illustre parfaitement ces propos. Comme l'explique l'architecte Simon Teyssou, la simple lecture d'un PLU nous laisse entrevoir la construction inévitable de la maison pavillonnaire (favorisée par un tel document). « Ces documents rédigés à la chaîne à

[81] *Ibid.,* p 26

[82] *Ibid.,* p 42

[83] Dana K. « Superural : l'expérience de Simon Teyssou dans le Cantal » in Dana K. « Architectes de campagne » *D'A – D'Architecture* (n°232), 12/2015, pp 61- 89, p 65

[84] Parin C., Bouriette Ch., Robert J., « Les leçons de dix années de recherche-action sur le territoire des Landes » in Guillot X., Versteech P., *Transitions économiques et nouvelles ruralités, vers l'émergence de « métromilieux »,* Publications de l'université Saint-Étienne, Saint-Just-La-Pendue, 2019

[85] Bonnet F., *Aménager les territoires ruraux et périurbains*, op.cit., p 46

coup de copier-coller par des urbanistes qui connaissent mal le terrain encouragent l'implantation de lotissements. »[86]

L'établissement d'un zonage constitue l'une des premières étapes du traitement de la question *résidentielle* (zone UA, zone UB, zone 1AU, zone 2AU). Le plus souvent les zones AU sont surdimensionnées par rapport aux besoins[87], eux-mêmes mal déterminés, car ne prenant pas en compte la fluctuation démographique et économique difficile à appréhender dans les territoires ruraux. Cette étape de zonage, le plus souvent réduite à une analyse de plan, se fait au détriment d'une étude topographique et morphologique des communes. Les enquêtes sur le patrimoine sont très rarement faites : recensement, études architecturales, implantation. Ce travail est pourtant nécessaire afin de repérer, au cas par cas, les dents creuses, les patrimoines bâtis qui peuvent être transformés, ceux qui peuvent être détruits. Cela demande un travail de dentelle et non de zonage. Une lecture des particularités structurant le paysage ainsi que des caractéristiques urbanistiques et architecturales est indispensable pour permettre de donner les orientations d'implantation des nouvelles constructions et accompagner leur insertion dans le tissu existant[88].

### (2) Quelle égalité des territoires possible ?

Au regard de l'histoire des politiques d'aménagement du territoire de ces soixante-dix dernières années, nous ne pouvons pas dégager de réelle politique d'aménagement spécifique en direction des territoires ruraux. Il n'y a pas eu à proprement parler d'orientation politique rurale cohérente s'étalant sur plusieurs décennies comme ce fut le cas pour politique de la ville. Il y a certes eu des tentatives, des intentions politiques, des mesures et des avancées dans la reconnaissance de la complexité et la particularité de ces territoires. Mais ce qui s'impose est surtout le sentiment d'un agrégat de mesures, de lois, de « rafistolages » pour faire face à un processus de métropolisation toujours plus incontrôlable.

Les réalités sociologiques et spatiales neuves des territoires ruraux peinent à être prises en compte. L'obsession des pouvoirs publics à définir le rural par la dimension démographique et la relation à l'urbain[89] (cf. chap.1,I.2.a.(1), p 65), et à réduire la notion de richesse à la seule dimension économique basée sur le PIB cantonne les territoires ruraux à une posture de marge, de faiblesse, de fragilité.

---

[86] Dana K. « Architectes tout-terrain. Débat : Simon Teyssou et Christian Vincent» in Dana K. « Architectes de campagne » *D'A – D'Architecture* (n°232), 12/2015, pp 61- 89, p 88

[87] Bonnet F., *Aménager les territoires ruraux et périurbains*, op.cit., p 69

[88] Toutefois, il est capital de rappeler qu'« insertion » ne signifie pas mimétisme, folklore ou régionalisme. Une architecture contemporaine peut s'insérer parfaitement dans un tissu existant malgré des formes, des matériaux différents.

[89] Madec Ph., « Urbain, Rural : l'équilibre des mondes» in Revedin J. (dir.), *La Ville Rebelle : Démocratiser le projet urbain*, Gallimard, Paris, 2015
URL : *http://www.philippemadec.eu/ecrits.html* (consulté le 15 septembre 2018)

La pensée urbano-centrée qui anime dans les faits les pouvoirs publics et les professionnels de l'aménagement entraine une concentration des ressources et de l'action autour des enjeux métropolitains. Pour cette doxa contemporaine,[90] la campagne est regardée à l'aune de la ville, elle n'est qu'un modèle réduit de celle-ci, auquel il suffit d'appliquer les mêmes recettes en petit. En gommant les différences ville-campagne, elle prône en filigrane la dissolution des territoires ruraux dans un univers tout urbain.

Reformulons ici ce qui nous paraît être le paradoxe de la pensée majoritaire sur les territoires ruraux : en poussant au bout la logique d'opposition entre l'urbain et le rural, les pouvoirs publics et les professionnels de l'aménagement ont fait apparaître celui-ci comme le membre « malade » du couple, en décalage avec son temps et en définitive condamné à disparaître.

Cette posture complexe faite de désengagement financier, de sur-maîtrise réglementaire, de négation des spécificités amène les pouvoirs publics à se placer dans une attitude d'assistance devant combler les conséquences néfastes de la métropolisation de ces territoires. Le vernis de la « cohésion des territoires » ou de « l'équité des territoires » dissimule mal que ces politiques se font au coup par coup, sans vision d'ensemble. Elle les prive en tout cas de la capacité à répondre aux enjeux sociaux, économiques, écologiques que posent les territoires ruraux, à savoir :

- la lutte contre les inégalités territoriales et les fractures spatiales ;
- le recul des services publics ;
- le besoin de « refaire société » ;
- la lutte contre l'étalement urbain et ses conséquences multiples (destruction des paysages, grignotage des terres agricoles, mitage des campagnes, extension des voiries) ;
- la protection des milieux, etc.

Ce n'est que par la reconnaissance de la pluralité des situations (historiques, géographiques, économiques, sociologiques, culturelles) que nous pourrons comprendre la complexité des territoires ruraux, reconnaître leurs singularités et agir selon leurs besoins spécifiques.

Pour dire vrai, il est difficile de justifier l'emploi d'une notion unique (le *rural*) pour inclure aussi bien le bassin de la Beauce, le massif landais, les monts de l'Ardèche, pour fondre dans la même catégorie une petite commune de la couronne clermontoise (Busséol), un hameau du Morvan éloigné de tout centre urbain (Authiou), un bourg

[90] « Depuis 2008, le monde urbain serait plus peuplé que le monde rural. En juillet 2014, l'ONU avance que « 54% de la population mondiale vit dans des zones urbaines, une proportion qui devrait croitre jusqu'à 66% vers 2050 » […] Cette statistique s'impose sans mots dire. Répétée à l'envi, elle produit une doxa contemporaine qui oriente toute l'organisation planétaire de l'établissement humain, comme l'aménagement du territoire de chaque nation. »
*Ibid.* p1

d'une campagne désindustrialisée (St Julien Molin-Molette) ou un haut-lieu touristique reculé (Vézelay)[91].

Peut-on encore parler de ruralité au singulier ? C'est justement dans ce souci que certains chercheurs préfèrent parler de « campagne » [92] ou d'employé le pluriel : « des mondes ruraux »[93].

Il serait plus fécond de considérer l'urbain et le rural comme deux pôles d'une gamme de possibilités sur laquelle il n'y a rien sinon des transitions. Entre la métropole et le village, on peut développer tout un nuancier de catégories plus fines qu'il faut saisir pour dépasser la simple opposition ville/campagne. Ceci est d'autant plus vrai que ce ne sont pas seulement les territoires qui se situent sur un gradient urbain/rural, mais aussi les appartenances territoriales, les modes de vie, les usages, les pratiques. C'est ce que montre :

- l'évolution générale des modes de vie qui conduit à l'apparition d'un mode de vie ni tout à fait rural, ni tout à fait urbain, que l'on qualifie parfois de « rurbain » ou « périurbain » ;
- le sentiment de multi-appartenance — généralisé par le développement de la mobilité, du tourisme, du télétravail, de la double résidence, de l'évolution toujours plus rapide des trajectoires professionnelles et résidentielles, etc. — qui change les relations aux territoires et fait fi des oppositions ville/campagne ;
- la demande croissante d'une interpénétration des mondes « urbains » et « ruraux », avec des centres urbains en demande de « ruralité » (agriculture

[91] Nous retrouverons tous ces communes dans notre terrain de recherche.

[92] Bonnet F., « Lieux de richesses» in Guillot X., Versteech P., *Transitions économiques et nouvelles ruralités, vers l'émergence de « métromilieux »*, Publications de l'université Saint-Étienne, Saint-Just-La-Pendue, 2019, pp.41-43

Frédéric Bonnet emploie le terme de campagne et de campagne urbaine pour désigner le périurbain :« Je préféré ce terme qui renvoie aux caractéristiques d'un milieu particulier, à ses configurations, plutôt que le mot « rural », un peu vague, qui désigne plutôt un fonctionnement associé à l'agriculture qui, malgré tout, dans bien des situations, demeure marginale. La Picardie ou la Beauce, vastes plateaux d'agriculture industrielle dédiés à l'agroalimentaire mondialisé, sont des espaces ruraux, d'ailleurs très riches… Sont-ils des campagnes ? », p40

[93] Nous conseillons la lecture de :

Vanier M., « Campagnes pour tous ! un ailleurs métropolisé », in Guillot X., *Espace Rural &Projet Spatial, du terrain à la recherche : objet et stratégie*, vol.3, Publications de l'Université Saint-Étienne, Saint-Étienne, 2012, pp. 32-40, p33

Mischi J., Renahy N., « Pour une sociologie politique des mondes ruraux », *Politix*, (n° 83), 03/ 2008 pp. 9-21

URL : https://www.cairn.info/revue-politix-2008-3-page-9.htm (consulté le 10 octobre 2019)

urbaine, recherche d'un esprit de village, volonté de nature dans la ville [94]) et des territoires ruraux vecteurs d'une certaine « urbanité ».[95]

Mais l'existence d'un tel continuum ne revient pas à nier l'existence de spécificités. Accepter de penser en termes de pluralité permet d'observer qu'en dépit d'une urbanisation rampante indéniable des territoires, celle-ci ne gomme pas toutes les particularités des territoires ruraux[96], ne serait-ce que les relations aux distances et à la faible densité, les rapports à la nature et aux saisons, la place prédominante du paysage, etc.
Finalement, il apparaît que les idées *d'égalité des territoires* ou de *cohésion* cachent mal la difficulté qu'il y a à saisir la pluralité des territoires.

### (3) Une production de savoir limitée

Les territoires ruraux et les questions de ruralité occupent une place très minoritaire dans la formation des Écoles Nationales Supérieures d'Architecture en France.
Durant les cinq années études, les étudiants sont formés au « projet architectural », et également au « projet urbain ». À ce titre, les étudiants apprennent à lire la morphologie des villes, leurs structures spatiales, les articulations entre les édifices et les espaces non-bâtis, entre les espaces publics et privés ; ils appréhendent les enjeux de mobilité, de « trame verte et bleue », de mixité sociale et de programmation urbaine.
Le processus de métropolisation est au cœur de la pédagogie contemporaine des écoles d'architecture, appréhendé comme le phénomène « type » de fabrication de la ville contemporaine et comme le cadre général de la pratique architecturale.
Les écoles ont la volonté de transmettre aux étudiants les outils de la conception urbaine et architecturale — comme allant de pair — pour répondre aux enjeux des pôles urbains contemporains. Pour cela, les étudiants sont amenés dès la licence à répondre architecturalement à un programme (une piscine, des logements, un cinéma, une salle de spectacle, un pôle multimodal, etc.). Ils sont invités à requalifier un quartier, dessiner une extension de ville ou concevoir des places et des espaces publics.
Les cours d'architecture se concentrent sur l'histoire et les pratiques du projet architectural et urbain dans les pays dits développés (Europe, Amérique du Nord principalement), afin d'enseigner aux futurs architectes l'émergence de leur discipline, les principaux courants architecturaux, les grandes heures de l'architecture moderne et

---

[94] « Après des décennies d'indifférence, l'agriculture périurbaine, la restauration des haies bocagères et autres noues plantées, le Amap et fermes bio sont maintenant avancées dans n'importe quelle consultation ou diplôme d'architecture comme les sésames de l'aménagement du XXI[ème] siècle. »
Nivet S., « Junkspace ou terroir ?», in Nivet S. « L'architecture à la campagne », *D'A – D'Architecture*, (n°211), 09/ 2012, pp 37- 51, p 38

[95] Mangin D., *La ville franchisée, formes et structures de la ville contemporaine, op. cit.,* p191

[96] Bonnet F., *Aménager les territoires ruraux et périurbains*, op.,cit., p 7,9,10,11

des crises urbaines du XIX$^{ème}$ et XX$^{ème}$ siècle — dues en grande partie à la révolution industrielle et à l'exode rural de cette période.
Les territoires ruraux et les enjeux posés par ces territoires restent, le plus souvent, cantonnés à des TD optionnels, des « workshops » ou à des cours occasionnels. Malgré l'émergence, ces dix dernières années, de nouvelles expériences pédagogiques[97] axées sur ces enjeux, les territoires ruraux sont encore très peu abordés dans le tronc commun de l'enseignement.

Ce désintérêt pour les territoires ruraux ne s'arrête pas aux portes des écoles. Les architectes, les urbanistes ou les paysagistes sont minoritaires dans ces territoires.
D'un côté, cela s'explique par l'histoire. L'architecture et l'urbanisme sont des pratiques séculaires, mais leur émergence comme profession et discipline est plus récente, étroitement liée aux enjeux urbains (les fortes crises de la ville industrielle du XIX$^{ème}$ siècle et les évolutions urbaines tout au long du XX$^{ème}$ siècle). L'urbanisme est fondé sur le modèle du néologisme espagnol « urbanizaciòn » développé à la fin du XIX$^{ème}$ siècle par l'ingénieur-architecte Ildefonsa Cerda pour désigner une discipline nouvelle, « la science de l'organisation spatiale des villes ». [98]
Apparu à un moment clé de crise sociale et urbaine majeure, le couple urbaniste/architecte cherche à apporter des réponses aux grandes transformations des villes, au développement démographique des centres urbains ainsi qu'aux conséquences morales et sociales que de tels changements engendrent, focalisant toutes les réflexions et les énergies sur la question urbaine et les territoires urbains et délaissant par là même complètement les territoires ruraux.
D'un autre côté, les territoires ruraux se caractérisent par une architecture vernaculaire à laquelle les architectes ont peu participé. Dès le XIX$^{ème}$ siècle, ils interviennent seulement pour des programmes d'envergure (mairie, préfecture, école, etc.) qui matérialisent la « puissance républicaine » et proposent le plus souvent des modèles urbains.[99]
Après la Seconde Guerre mondiale, les campagnes sont le support des grandes transformations de l'agriculture française ; mais les architectes ignorent l'architecture agricole et se concentrent sur la conception des grands ensembles et sur le projet

[97] De nouvelles expériences pédagogiques se multiplient dans les écoles d'architectures, comme des ateliers de semestre tel que l'atelier Landitude à l'ENSAP de Bordeaux ou les ateliers Hors les murs à l'ENSA de Nancy ; des workshops learning from à l'ENSA de Toulouse ou Rurbanité.Tonneins à l'ENSAP de Bordeaux ; des formations doctorales ou des séminaires de réflexion.
Le réseau ERPS (Espace Rural & Projet Spatial), crée en 2009, regroupe de nombreux enseignants et expériences à travers les différentes écoles d'architecture française. Ce réseau d'enseignants, de chercheurs et de différents partenaires interrogent les problématiques contemporaines que posent les milieux ruraux, ils expérimentent et constituent un savoir théorique et pratique sur l'action et le projet dans ces territoires.

[98] Merlin P., Choay F., *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, *op. cit.*

[99] Moulin A., *Les paysans dans la société française*, de la Révolution à nos jours, *op. cit., p 162 ; 271*

urbain. Ils abandonnent les exploitations agricoles aux ingénieurs agricoles, ouvrant un boulevard à une standardisation de la production spatiale.[100]
Les architectes et les urbanistes seront, à nouveau, les grands absents des transformations spatiales des territoires ruraux dans les années 1970. En négligeant la construction des logements individuels au profit des grands projets urbains, des équipements publics (programme d'université, gares, tribunaux, etc.), ils abandonnent la problématique de l'habitat individuel des nouveaux ruraux aux promoteurs et aux lotisseurs.
Le milieu rural est relativement méconnu et même méprisé dans la profession et dans la formation architecturale. La littérature concernant la discipline architecturale sur le sujet est peu fournie, même si nous pouvons constater lors de ces dix dernières années l'émergence d'une nouvelle littérature et d'un nouvel intérêt pour les enjeux de ces territoires. Cela se traduit par :

- la médiatisation de ces questions comme en témoigne le choix de Frédéric Bonnet lors de la Biennale d'architecture de Venise en 2016 ;
- une prise de position et un dialogue avec les institutions publiques comme l'illustre le rapport de ce même architecte sur la ruralité ;
- la création de nouveaux savoirs et d'outils de projet (ouvrages, colloques, formations… où le réseau ERPS joue un rôle important) ;
- l'installation de plus en plus fréquente d'architectes dans ces territoires. Ces architectes revendiquent et expérimentent de nouvelles manières de faire du projet dans ces territoires en s'interrogeant sur les notions de ruralité contemporaine (tel que les architectes Simon Teyssou, Boris Bouchet ou Cyril Brulé).

Malgré ce sursaut de la profession, que l'on ne saurait dissocier d'un regain d'intérêt général vis-à-vis de ces territoires, la réalité de l'implantation et de la production de savoir dans et sur ces territoires reste très limitée.

Si l'architecture s'est tenue éloignée des campagnes françaises, en revanche les sciences humaines en ont fait, à partir des années 1960, un terrain d'étude largement exploré, comme en témoigne la fondation de la revue scientifique « Études rurales » en 1961 à l'École des hautes études en sciences sociales, la création 1974 de l'association des ruralistes Français (ARF)[101]. De nombreuses chaires universitaires ont été créées, donnant ainsi naissance à des domaines spécifiques : la sociologie rurale (B. Kayser, J. Viard, JP. Le Goff, P. Dibie, H. Mendras), la géographie rurale (Y. Jean, M. Périgord, C. Guilluy), l'histoire rurale (A. Moulin, G. Duby, A. Wallon), l'anthropologie rurale (I. Chiva), etc.

[100] Cividino H., *Architectures agricoles, la modernisation des fermes 1945-1999*, Presses Universitaires, Paris, 2012
[101] Jean Y., Périgord M., *Géographie Rurale, la ruralité en France, op. cit. p52*

Chacune de ces disciplines apporte une lecture singulière et livre ses analyses sur les transformations des territoires ruraux. Même si les constats et les conclusions divergent, tous les auteurs pointent le fait qu'il est difficile de définir les termes de rural, d'espace rural ou de campagne.

**Une stratégie ambivalente des pouvoirs publics face aux territoires ruraux**

Le poids de la décision politique dans la construction du territoire, sa sociologie, dans sa physionomie et ses représentations même est indéniable, mais en dernière analyse nous pouvons lire son positionnement vis-à-vis des territoires ruraux et de leur aménagement comme une stratégie ambivalente, voire paradoxale, qui oscille entre désengagement et sur-maîtrise.
Nous parlons de désengagement de l'État dans les territoires ruraux en matière d'action, de présence et de réalisation des chantiers d'aménagement. Ce désengagement se manifeste par :

- un coup d'arrêt à l'attitude interventionniste des pouvoirs publics dans les politiques d'aménagement, conséquence de la crise économique des années 1970 ;
- la démultiplication des échelles de décision, d'action et de financement qui dissout le monopole d'État dans la gestion des territoires ;
- la libéralisation des marchés et l'ouverture à la concurrence dans le domaine de l'aménagement territorial qui positionne le secteur privé comme un acteur central dans les phases de construction et d'exécution[102] ;
- la réduction drastique des services et des investissements publics au nom d'une meilleure rentabilité[103] qui entraine en partie le retrait de « l'État local[104] » dans l'accompagnement des collectivités locales dans leurs missions d'aménagement.

Ces éléments conduisent à une réduction les leviers d'action des pouvoirs publics, d'autant que le secteur privé, guidé par des logiques de rentabilité, n'investit pas spontanément dans les territoires ruraux où les retombées économiques sont fluctuantes et incertaines.
Conscient de ce mouvement de désengagement, l'État tente de répondre a contrario par une sur-maîtrise en développant un outillage d'ordre juridique et normatif dans les processus d'aménagement du territoire. Cette volonté d'emprise se concrétise par la multiplication des lois, décrets, schémas, documents d'urbanismes, normes, etc. qui viennent administrer la fabrique de la ville, la gestion de l'environnement, l'urbanisme et l'architecture. Cette surenchère réglementaire n'est pas assortie des moyens nécessaires qui permettraient aux collectivités d'y répondre de manière autonome. Les territoires

[102] Bouchain P., Levy A., « Le commerce fait-il l'urbanisme ?», Émission *La Grande table des idées* par Olivia Gesbert, France Culture, 06/09/2019
Mangin D., *La ville franchisée, formes et structures de la ville contemporaine, op. cit.*
[103] Bonnet F., « Lieux de richesses», *op. cit.,* p 41
[104] Wozniak M. « Vers un nouveau conseil aux territoires : quel rôle de l'Etat local dans l'accompagnement des communes rurales et de montagne ? » *op. cit.*

**ruraux manquent finalement d'une ingénierie compétente et prospective. Cette trop forte normalisation des documents d'urbanisme induit à long terme une standardisation et une banalisation de la production urbanistique et architecturale, déplorée par de nombreux élus et professionnels.**

**Conclusion : L'émergence de groupes privés comme nouveaux acteurs de l'aménagement du territoire.**

Nous avons peu jusqu'ici évoqué la place du secteur privé dans le domaine de l'aménagement du territoire. Cela peut être regardé comme un biais de notre recherche, mais nous voulions d'abord cerner l'aménagement du territoire comme un fait politique.

Le secteur privé joue un rôle grandissant dans l'aménagement du territoire comme :

- principal acteur exécutant (réalisation des grands travaux par de grands groupes du BTP) et gestionnaire (comme l'illustre l'exemple des concessions du réseau autoroutier, ou la gestion du logement social par des groupes privés) ;
- nouveau partenaire financier (avec des partenariats privé-public) dans un contexte où les finances publiques sont toujours plus resserrées ;
- acteur pouvant pallier au manque d'ingénierie territoriale[105] ;
- acteur clé de la maitrise du foncier.

Les pouvoirs publics ont toujours eu recours au secteur privé, comme en témoigne la création des SEM (Société d'économie mixte)[106] dès les années 1960, notamment celles créées avec la mission d'une gestion de l'immobilier des villes (dans la construction et la gestion)[107].

Depuis le tournant des années 2000, l'influence du secteur privé dans le domaine de l'aménagement du territoire explose, et tout particulièrement dans des champs clés à savoir l'immobilier, l'aménagement urbain, et les réseaux de mobilité (autoroutes, réseaux ferrés, l'aéroportuaire).

Cette présence croissante s'explique sans grand mal par la baisse constante des dépenses publiques[108], mais également par la déréglementation de nombreux

---

[105] Maurey H., Nicolaÿ L-J., *Rapport d'information fait au nom de la commission de l'aménagement du territoire et du développement durable par le groupe de travail sur l'aménagement du territoire*, (n° 565) session ordinaire de 2016-2017, enregistré à la présidence du Sénat le 31 mai 2017, p 85
URL : https://www.senat.fr/rap/r16-565/r16-565_mono.html (consulté le 23 juin 2021)

[106] Ces SEM sont des sociétés anonymes, mais dont le capital est majoritairement (entre 51% et 85%) détenu par un ou plusieurs personnes publiques (État, collectivités, établissements publics). Une SEM peut réaliser des opérations d'aménagement, la construction ou l'exploitation de service public à caractère industriel ou commercial ou de toute autre activité d'intérêt général. Elles peuvent également réaliser des opérations de conception, réalisation, entretien ou maintenance.

[107] Nous pouvons citer en exemple la SEM InCite, promoteur et gestionnaire immobilier de la ville de Bordeaux (crée en 1957 sous le nom de Sbuc–Société Bordelaise mixte d'Urbanisme et de Construction) ; la SEMCODA Société d'Economie Mixte de Construction du Département de l'Ain (aménagement du territoire, assistant à maîtrise d'ouvrage, gestion de copropriété, promoteur immobilier) créé en 1959 ; ou la SNI (Société Nationale Immobilière) attachée à la Caisse des dépôts et consignations ayant pour mission la gestion du patrimoine immobilier public, créée en 1961.

[108] «  « De toute évidence, l'appétit est là, de la part de tous les opérateurs, chacun à son niveau. Et dans bien des villes, l'équipe chargée de l'urbanisme discute très en amont avec des promoteurs. De manière

**secteur clé des services publics tels que les services postaux, des services ferroviaires, des services d'énergies, des services de communication[109], etc. Autant de services stratégiques sur les questions d'aménagement du territoire, où les pouvoirs publics réduisent leur maitrise et leur capacité d'agir.**

**Depuis une vingtaine d'années le secteur privé est le lieu de formation de grands conglomérats qui dominent ces champs stratégiques de l'aménagement du territoire : le Groupe Bouygues et son large éventail de filiales de l'immobilier au BTP en passant par les réseaux de la téléphonie et de l'internet ; les Groupes Vinci ou Eiffage qui se positionnent tous deux sur l'immobilier, le BTP, le marché public, la concession de réseaux routiers ; Le Groupe BNP ou la Société Générale qui développent des filiales dans le monde de l'immobilier et de la gestion foncière, etc.**

**Dans le domaine de l'aménagement urbain, ces groupes privés sont devenus des acteurs centraux que ce soit :**

- **dans la maitrise du foncier (achat de terrain ou de biens ;**
- **dans la construction, la vente ou la location immobilière (logements, bureaux, commerces, résidences, etc), mais également dans la conception et la construction de pièces urbaines (rénovation de quartier, création de quartiers) ou de réseaux urbains ;**
- **dans l'ingénierie territoriale. Les groupes Kaufman & Broad ou Nexity vont jusqu'à proposer un accompagnement des collectivités territoriales[110].**

---

informelle, ces derniers participent bien à la conception de projets urbains », affirme Marc Pigeon, le président de la Fédération des promoteurs constructeurs. »
Sabbah C., « Le secteur privé se lance dans l'aménagement urbain », *Le Moniteur*, 25/03/2005
Url : https://www.lemoniteur.fr/article/le-secteur-prive-se-lance-dans-l-amenagement-urbain.385749 (consulté le 24 juin 2021)

[109] La Poste est une société anonyme depuis 2010, la SNCF depuis 2020, EDF depuis 2004, France Telecom depuis 1996.

[110] Voir par exemple les sites internet de Kaufman & Broad et de Nexity:
« Kaufman & Broad a créé en 2015 une Direction des Grands Projets Urbains, qui a pour but d'accompagner les collectivités locales dans leurs projets éco-urbains. C'est une réponse globale « sur mesure » aux attentes des collectivités, pour la réalisation d'une nouvelle génération de quartiers durables. Nouveau relais de croissance pour Kaufman & Broad, la Direction des Grands Projets Urbains instaure un nouveau modèle de projets de quartier qui intègrent dès la conception le cycle de vie global du quartier, en établissant très en amont et sur le long terme, une relation partenariale avec les collectivités locales. »
Site internet de Kaufman & Broad URL : https://realestate.kaufmanbroad.fr/fr/nos-savoir-faire (consulté le 25 juin 2021)
« Nous accompagnons les acteurs publics ou privés, en amont de la phase opérationnelle, dans la construction de leur stratégie immobilière et foncière, ainsi que dans l'élaboration de leur projet de territoire. Nous apportons à chaque projet, à chaque territoire, une réponse sur-mesure et pérenne. » ; ainsi qu'en programmation urbaine « Nous définissons la destination et les usages futurs de l'îlot ou du quartier. À l'échelle de chaque opération, nous nous engageons pour une programmation diversifiée, à même de contribuer efficacement à la mixité sociale, générationnelle et fonctionnelle de la Ville. Grâce à nos expertises en matière de revitalisation des cœurs urbains et de programmation commerciale nous proposons des solutions pour une ville active et attractive. »
Site internet de Nexity URL : https://www.nexity.fr/collectivites/conseil-en-strategie-territoriale-et-programmation-urbaine (consulté le 24 juin 2021)

- **dans la production de connaissances. Ce même groupe Nexity produit des travaux « d'étude et de veille », sur des thématiques urbaines (« Climat Urbain », « envies de ville ») ou sur des territoires où ils sont implantés (« observatoire des territoires de l'Eurométropole de Strasbourg », « Observatoire des territoires Métropole de Lyon », etc.)[111].**

**Ces groupes de « super-aménageurs » sont massivement présents dans les centres urbains et concentrent leurs actions sur les enjeux stratégiques des centres métropolitains français, européens, mondiaux. Mais nous les retrouvons également dans les territoires ruraux autour de la question de la construction des maisons individuelles et des quartiers pavillonnaires avec les mêmes enjeux et problématiques (par exemple le groupe Kaufman & Broad).**

**La puissance de ces groupes résulte de leur structuration par acquisition de nombreuses entreprises ou plus petits groupes spécialisés dans des domaines différents. Ces grands groupes aménageurs se présentent tel un « écosystème au service des territoires » comme l'écrit très modestement le Groupe Nexity sur son site internet. C'est par cette expression qu'il se présente pour les collectivités dans sa page « Qui sommes-nous ? »[112]. Effectivement, ces groupes se placent à toutes les échelles du projet par la mise en place de directions ou de filiales pour chaque étape : « Nous sommes présents sur l'ensemble de la chaîne de valeur de l'immobilier » [113] ainsi le résume le groupe Bouygues Immobilier.**

**La croissance de ces nouveaux acteurs est d'autant plus forte que ces quinze dernières années de nouveaux outils ont vu le jour avec l'objectif de décloisonner les relations entre public et privé et de favoriser la négociation au sein des projets. Citons la SEMOP (Société d'économie mixte à opération unique)[114], le PUP (Projet Urbain Partenarial)[115], les APUI (appel à projet urbain innovant)[116].**

---

[111] Onglet « Observatoires et Etudes » : « Parce que le savoir-faire de Nexity s'exerce d'abord par la compréhension et l'analyse des enjeux propres à chaque territoire et des pratiques de ceux qui font la ville au quotidien, nous réalisons différents travaux d'études et de veille. »
Site internet de Nexity URL : https://www.nexity.fr/collectivites/observatoires-et-etudes (consulté le 24 juin 2021)

[112] Site du groupe Nexity destiné aux Collectivités « Qui sommes nous ? »
URL : https://www.nexity.fr/collectivites/nous-connaitre (consulté le 24 juin 2021)

[113] Site internet Bouygues immobilier, onglet « Qui sommes nous ? »
URL : https://www.bouygues-immobilier-corporate.com/fr/profil-missions/bouygues-immobilier-operateur-engage-de-la-ville-durable (consulté le 24 juin 2021)

[114] « La SEMOP est une forme d'entreprise publique locale permettant à une collectivité locale ou son groupement de lancer un appel d'offre en amont de la constitution de la société, pour désigner l'actionnaire opérateur qui s'associera avec elle pour l'exécution d'un contrat qui lui sera attribué.
Une collectivité territoriale ou un groupement de collectivités territoriales peut créer, avec au moins un actionnaire opérateur économique, sélectionné après une mise en concurrence, une société d'économie mixte à opération unique. Constituée pour une durée limitée, à titre exclusif en vue de la conclusion et de l'exécution d'un contrat avec la collectivité territoriale ou le groupement de collectivités territoriales la SEMOP a pour unique objet : soit la réalisation d'une opération de construction, de développement du logement ou d'aménagement ; soit la gestion d'un service public pouvant inclure la construction des ouvrages ou l'acquisition des biens nécessaires au service ; soit toute autre opération d'intérêt général relevant de la compétence de la collectivité territoriale ou du groupement de collectivités territoriales. »

**Cette montée en puissance progressive du secteur privé tant dans l'opérationnel que dans la production de ressources prêtes à être utilisées donne le sentiment qu'en définitive la seule compétence en matière d'aménagement qui reste aux élus locaux est celle de la gestion du PLU. Une bien faible marge de manœuvre, d'autant que cet outil normatif n'est pas toujours à jour selon la commune et qu'il reste difficilement maitrisable par les élus eux-mêmes.**

---

Site du Cerema sur les Outils de l'aménagement :
URL : http://outil2amenagement.cerema.fr/societe-d-economie-mixte-a-operation-unique-semop-r542.html (consulté le 25 juin 2021)

[115] « Le projet urbain partenarial (PUP) permet aux communes, aux établissements publics, au représentant de l'État dans le cadre d'opérations d'intérêt national (OIN) ou à certaines collectivités territoriales ou établissements publics (article L. 312-3) dans le périmètre d'une grande opération d'urbanisme, d'assurer le préfinancement d'équipements publics par des personnes privées (propriétaires fonciers, aménageurs ou constructeurs) via la conclusion d'une convention. L'initiative de cette convention appartient à la collectivité compétente en matière d'urbanisme ou aux porteurs de projet (aux propriétaires fonciers, constructeurs ou aménageurs) qui la proposent si leur projet nécessite la réalisation d'équipements publics difficiles à financer par la seule taxe d'aménagement (TA). Les équipements publics financés par les constructeurs sont ceux qui, non seulement sont rendus nécessaires par les opérations de construction ou d'aménagement initiées par ces derniers, mais répondent aussi aux besoins des futurs habitants ou usagers du projet. »
Site du ministère de la Cohésion des Territoires et des relations avec les collectivités territoriales
URL: https://www.cohesion-territoires.gouv.fr/projet-urbain-partenarial-pup (consulté le 25 juin 2021)

[116] Le premier appel à projet urbain innovant remonte à 2014. Lancé par la ville de Paris « Réinventer Paris » ne cesse de se décliner depuis Réinventer Paris II, III, 2020 etc.. D'autres collectivités locales ont suivi (Inventons la Métropole du Grand Paris, Imagine Angers, dessine-moi Toulouse, Réinventer Le Havre, etc.), ainsi que des grands groupes privés (le groupe La Poste, SNCF Immobilier).

## I.3. La culture, un instrument d'aménagement du territoire ?

Nous quittons momentanément la question du traitement politique de l'aménagement du territoire en faisant un pas de côté vers l'autre versant de notre objet de recherche : la culture et les artefacts artistiques dans leur impact spatial, en particulier dans les territoires ruraux.
Mais loin de tourner le dos à notre première approche nous allons voir que nos deux préoccupations se rejoignent : dès que nous saisissons l'objet « culture » apparaît, en filigrane, la question de son traitement politique comme instrument d'action territoriale, comme programme d'intervention sur des pratiques situées, comme processus de génération de valeur en matière de cohésion sociale, tous thèmes qui relèvent également de l'aménagement du territoire.
Si donc en apparence les deux thématiques (culture et aménagement du territoire) semblent s'ignorer (et il nous faudra dire pourquoi il en est ainsi), elles sont dans les faits chevillées l'une à l'autre d'une manière qu'il nous faut maintenant éclairer. Notre hypothèse est qu'il est possible de lire la politique culturelle française des 70 dernières années à l'aune de l'histoire moderne de l'aménagement du territoire.

Pour le vérifier, nous reviendrons dans un premier temps sur les enjeux sociaux et spatiaux qui ont structuré la naissance de la culture comme champ d'action de la politique moderne.
Dans un deuxième temps, nous verrons que la concomitance de l'avènement des notions *d'aménagement du territoire* et *d'action culturelle* conduit à penser qu'entre ces deux domaines de l'action publique une même logique est à l'œuvre.
Enfin dans un troisième temps, nous nous demanderons ce que peut nous apporter le fait de regarder les politiques culturelles publiques comme des leviers de l'aménagement territorial.

### I.3.a La culture comme cadre politique

#### (1) Une affaire d'État

L'intervention des pouvoirs politiques dans la gestion et l'orchestration des « affaires culturelles » est un phénomène ancien et durable. Ce fait a été largement établi par les sciences sociales. Pour les chercheurs en économie de la culture Xavier Greffe et Sylvie Pflieger : « l'histoire des politiques culturelles en France est marquée par le rôle grandissant des autorités pour promouvoir et organiser le savoir et la culture, et par la

mise en œuvre progressive de structures administratives et budgétaires »[1]. Selon ces auteurs, c'est bien l'interventionnisme[2] qui caractérise l'action de l'État.
Pour l'historien Philippe Poirrier,[3] les affirmations concernant le rôle et la place des pouvoirs publics dans la culture nous ramènent loin en arrière dans l'histoire nationale. Il en trouve une formulation claire dans le court épisode du Front Populaire (1936-1938), avec cette « idée-force », jamais remise en cause et toujours réactualisée depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale en particulier depuis le ministère Malraux : « la croyance que l'intervention financière, administrative et politique de l'État en matière culturelle est nécessaire et légitime. »[4]

Pour X. Greffe et S. Pflieger, l'action de l'État est organisée grosso modo autour de deux pôles - qui se complètent et parfois s'opposent - pouvant être ainsi décrits :

- la culture vue sous l'angle de la *création*. Les figures du neuf, du geste artistique, du prestige de la création sont mises en avant. Elle se manifeste essentiellement dans le soutien aux artistes et aux producteurs ;
- la culture vue sous l'angle de *l'accessibilité*. Ce sont les figures du patrimoine, de la présence des œuvres, de leur disponibilité qui sont ici valorisées. Elle est réalisée par le soutien à la diffusion et à la représentation. C'est ici qu'apparaît la figure du consommateur culturel.

À partir de ces deux pôles, nous pouvons suivre deux lignes de clivage qui traversent les différentes conceptions de l'action culturelle publique. Elles ont traversé les décennies, pratiquement sans que les termes des débats en aient été altérés. Ces lignes ne déterminent pas de manière stricte les tenants de l'une ou l'autre position, elles permettent de nous orienter et de mieux comprendre les positions adoptées par chacun des acteurs. Ce qui nous intéressera plus particulièrement sera de voir les tensions qu'elles génèrent et les procédures de légitimation des formes culturelles ou de justification de l'action culturelle qu'elles déterminent.

– Une première ligne de clivage divise autour de la responsabilité morale de l'État dans son rôle de prescripteur de comportements culturels. Ce qui est en jeu est la définition anthropologique de la culture. Que doit aider un ministère de la culture ? Quelles formes artistiques soutenir, ou quelles pratiques culturelles doit-il adouber ?

---

[1] Greffe X., Pflieger S., *Les Politiques culturelles en France*, La documentation française, Paris, 2015 [2e éd.], p 15
[2] *Ibid.,* p.8
[3] Poirrier Ph., *L'Etat et la culture en France au XXe siècle*, Librairie générale française, Paris, 2000
[4] Les deux autres « idées-force » sont : « La volonté de populariser (l'après-45 préférera « démocratiser ») la culture savante » et « une grande attention à la jeunesse dans le cadre d'une Education Nationale. » *Ibid.,* p.30

Cette ligne de clivage est manifeste entre A. Malraux et J. Lang, qui incarnent sur ce point des positions opposées, parfois ainsi résumées : démocratie de l'accès aux œuvres (A. Malraux) versus démocratie culturelle (J. Lang).

– La seconde ligne de clivage concerne l'accès à la culture : pour rapprocher populations et œuvres, quelle médiation doit-on construire ou imaginer ? Que doit-on mettre en présence des populations ? Est-ce les œuvres ? Les artistes ? Ou bien d'autres acteurs sociaux qui mènent une action de pédagogie en direction des publics ?
  Le ministère d'A. Malraux incarne la première position : les œuvres doivent être mises au contact direct des populations. Dans cette conception, l'État a un pouvoir thaumaturge, car en couvrant le territoire d'équipements adaptés il a le pouvoir de faire *apparaître* les œuvres partout.
  Contre cette idée épiphanique de la culture, le courant de l'Éducation populaire incarne une position opposée. L'animation culturelle doit assurer un rôle de médiation. Dans cette conception, la sensibilisation des publics part du bas, elle est une action sociale et pédagogique avant d'être une opération esthétique.

Il apparaît donc qu'en dépit d'un consensus national et transpartisan autour de l'engagement de l'État dans le soutien à la culture, le sens même de cet engagement est le lieu de débats très vifs.
Il est essentiel de noter dès maintenant et pour la suite de notre analyse que les résultats des politiques menées par l'État ont fait l'objet (et continuent à faire l'objet) de critiques récurrentes, et souvent contradictoires : essoufflement de la création, échec de la démocratisation culturelle, accusations de conservatisme, d'élitisme, de pratiques d'entre-soi, ou au contraire de dilution des valeurs culturelles, soupçon d'étatisation de la culture, désengagement financier… Les causes de mécontentement ne manquent pas, et c'est bien souvent le financeur public qui est pointé du doigt.

La question qui nous guide ici n'est pas de retracer l'histoire des politiques culturelles en France, mais d'essayer de comprendre comment les mécanismes de la structuration de celles-ci ont partie liée avec les politiques de l'aménagement du territoire.

### (2) Les deux tandems politiques de la structuration des politiques culturelles

On admet généralement que le paysage culturel français contemporain a été façonné par deux figures emblématiques — André Malraux et Jack Lang[5] — et par les duos qu'ils ont composés avec les présidents qui les ont mis à la tête de leur ministère

[5] Guerrin M., Salino B., « 1981-2021, la culture en héritage : Lang-Mitterrand, le tandem qui a révolutionné la culture. » (1/6), *Le Monde*, 09/05/2021
URL : https://www.lemonde.fr/culture/article/2021/05/09/lang-mitterrand-le-tandem-qui-a-revolutionne-la-culture_6079612_3246.html (consulté le 26 mai 2021)

— le Général De Gaulle et François Mitterrand. Tous deux sont restés en fonction une dizaine années : de 1959 à 1969 pour Malraux et de 1981 à 1986 puis de 1988 à 1992 et encore en 1993 pour Lang. Cette longévité n'a par la suite jamais été égalée. Elle a permis à ces deux protagonistes de marquer d'une empreinte indélébile leur action dans le domaine culturel.

- **De Gaulle - Malraux : la création d'un ministère**

La création du ministère des Affaires culturelles en 1959 répond à une triple demande, institutionnelle, sectorielle et économique : émancipation du giron de l'Éducation nationale, rupture avec la politique des Beaux-Arts passée, hausse des budgets consacrés à la culture. Une nation comme la France « doit se ressaisir, devenir une grande République démocratique et désigner un ministre responsable de la haute mission d'élever le niveau culturel de la nation.[6] »
La figure d'André Malraux nommé ministre d'État chargé des Affaires culturelles a imprégné durablement l'histoire de la politique culturelle française. Ses réalisations (même si elles sont restées pour bon nombre inachevées, car obérées par un budget ministériel en réalité bien modeste[7]), mais surtout le style de l'homme et ses conceptions de *l'État esthétique*[8] sont emblématiques des années de Gaulle.

- Les Maisons de la Culture, mesure phare de ces années Malraux : une interprétation de la « décentralisation dramatique »

La mesure phare d'André Malraux réside dans la proposition de construire dans chaque département, au plus près des habitants, des *Maisons de la Culture*. Le vœu est d'en faire des structures d'accueil sur tout le territoire pour diffuser la *culture savante*, avec comme objectif premier d'organiser la *confrontation directe* entre un large public et les œuvres, en dehors de toute médiation artistique. Ces Maisons de la Culture se veulent non spécialisées et ambitionnent d'accueillir toutes les formes artistiques consacrées à l'époque (théâtre, musique, ballets, expositions). « Cela veut dire qu'il faut que, par ces maisons de la culture qui, dans chaque département français, diffuseront ce que nous essayons de faire à Paris, n'importe quel enfant de

[6] Brichet R., chef du service de la Jeunesse et de l'Education populaire au secrétariat d'Etat à la Jeunesse et au Sports en 1956, cité in : Poirrier Ph., *L'Etat et la culture en France au XXe siècle*, *op.cit.*, p. 64
[7] Il ne dépassera pas 0,42% du budget de l'Etat pendant les années A. Malraux.
[8] L'expression est de Philippe Urfalino, qu'il emprunte à Schiller.
Urfalino Ph., « La philosophie de l'Etat esthétique » *Politix*, vol. 6, (n°24), 1993, pp. 20-35.
URL : https://www.persee.fr/doc/polix_0295-2319_1993_num_6_24_1586, (consultée le 19 septembre 2020)

seize ans, si pauvre soit-il puisse avoir un véritable contact avec son patrimoine national et avec la gloire de l'esprit de l'humanité.[9] »
Les Maisons de la Culture sont construites et développées à partir des années 1960. Le Havre, Bourges, Amiens, Grenoble, Reims, Nevers, Rennes, Saint-Étienne… Les Maisons de la Culture sont toutes situées dans des villes d'importance.
Aux constructions neuves s'ajoute l'intégration de structures existantes, pour des raisons économiques évidentes, mais aussi afin de ne pas ignorer ce qui était déjà présent sur le territoire (en premier lieu les théâtres issus de la « décentralisation dramatique »). Dans ce plan sont également intégrés des projets déjà engagés, tels que des musées (par exemple le musée du Havre requalifié en Maison de la Culture), même si ceux-ci ne se sont pas toujours avérés être adaptés à la polyvalence des disciplines artistiques souhaitées. Tout cela constitue finalement un ensemble assez hétérogène et incomplet, car de nombreux départements ne verront jamais naître ces Maisons de la Culture.
Les établissements construits ou labélisés le sont sous l'autorité du ministère, ce qui contribue à alimenter les critiques, notamment celles des autorités locales qui déplorent l'absence de dialogue sur la localisation et la gestion de ces « maisons ».

Dans les faits, le projet de Malraux, en initiant une forme de « décentralisation culturelle », reprend le projet de « décentralisation dramatique » initié par le Front populaire avant la guerre. Mais quel est le sens de cette décentralisation ? Un court détour par le théâtre et les années qui ont précédé le ministère Malraux nous permettra de mieux le comprendre.
Au lendemain de 1945, c'est dans le domaine du théâtre[10] que sont initiées les actions qui peuvent les premières être lues comme les marques d'une décentralisation culturelle. La volonté affichée au sommet de l'État et la réussite des opérations menées (en particulier en raison des signatures qu'elle fait émerger : Jean Vilar, Gérard Philippe) font figure de précédents, dont vont se réclamer les acteurs politiques et culturels des décennies suivantes.
Cependant, la décentralisation théâtrale imaginée à partir de 1946 n'est pas exempte des contradictions qui vont émailler l'action de l'État dans les décennies suivantes. Ainsi

[9] Malraux A., *Présentation du budget des affaires culturelles*, 11/1957 J.O. Débats Assemblée nationale, (n° 79), 18/11/1959, pp. 2498-2500
URL : http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/andre-malraux/discours/Malraux_17nov1959.asp (consulté le 19 septembre 2020)

[10] A la même époque, le cinéma est sous la coupe du CNC créé en 1946, qui régit au niveau national l'ensemble de la profession et fixe les aides publiques, dans une formule associant « économie libérale et dirigisme étatique » (Poirrier Ph., op. cit., p. 60). L'ambition de décentralisation affichée dans le domaine des bibliothèques (couvrir le territoire français de « bibliothèques centrales de prêt ») demeure une réalité très timide en raison de la faiblesse des budgets alloués. Car c'est bien sous la coupe des Beaux-Arts (et donc « sous la tutelle du puissant ministère de l'Education nationale », ibid., p.55) que restent administrés Arts plastiques, Musées, Spectacles et musique, Bibliothèques, Architecture, Archives et Lettres, caractérisés par une continuité, un conservatisme artistique et une faiblesse budgétaire (0,10% du budget de l'Etat attribués aux Beaux-Arts en 1954).

pour l'historien Philippe Poirier, la décentralisation « repose essentiellement sur la volonté centrale d'opérer un certain rééquilibrage au profit de la province, mais l'État reste maitre des financements et de la nomination des directeurs.[11] » Paradoxalement, elle se présente donc comme une *nationalisation* des premiers « Centres dramatiques nationaux » : Centre dramatique de l'Est à Colmar en 1946, Comédie de Saint-Étienne en 1947, puis Grenier de Toulouse et Centre dramatique de l'Ouest à Rennes en 1949. L'opération est centralisée[12], mais les personnalités qui pilotent localement ces centres jouissent d'une autonomie leur permettant d'affirmer une indépendance artistique loin de la capitale.

La nomination, en 1951, de Jean Vilar[13] à la tête du Théâtre National Populaire à Chaillot (déjà créateur en 1947 du Festival d'Avignon) permet de comprendre *la décentralisation dramatique* non comme une opération spatiale de rapprochement entre théâtres et populations locales, mais bien plus comme le déplacement ou l'abandon des marqueurs sociaux du théâtre bourgeois parisien : prix des places, pourboires élevés, heures d'ouverture tardives. Elle vise à la « reconquête des publics populaires[14] ».

L'attachement de Jean Vilar au mouvement de l'éducation populaire l'amène à revendiquer l'existence d'un *service public du théâtre*, qui justifie ainsi son financement par l'État : « Il y a encore certaines gens pour qui le théâtre est une nourriture aussi indispensable à la vie que le pain et le vin. […] Le TNP est donc, au premier chef, un service public. Tout comme le gaz, l'eau et l'électricité.[15] »

Ainsi revendique-t-il que le théâtre puisse être *nationalisé*, dans le sens où ont été opérées les nationalisations dans les domaines de l'énergie, du transport et de banques à la libération[16], sous l'impulsion du Conseil national de la Résistance.

On comprend que la notion de décentralisation a le dos bien large, car elle peut signifier la réplication du modèle parisien dans les grandes villes de province, sans qu'à aucun moment les mécanismes de décision et de gestion ne soient repensés localement.

---

[11] Poirrier Ph., *L'Etat et la culture en France au XXe siècle, op. cit.*, p 61

[12] Pilotée par Jeanne Laurent, sous-directrice des spectacles et de la musique à la direction générale des Arts et Lettres au ministère de l'Education nationale.

[13] Le nom de Jean Vilar est associé à l'idée de décentralisation théâtrale, alors même que l'essentiel des créations qu'il mènera pour le TNP entre 1951 à 1963 auront lieu au théâtre de Chaillot. La décentralisation à chercher se trouve plutôt du côté de son action militante dans l'association Jeune France et de son passage aux « comédiens de la roulotte » pendant la deuxième guerre. Sa position en Avignon est ambiguë, car si elle ne vise pas la circulation des spectacles sur le territoire, elle offre bien un réel contrepoids à la centralité parisienne de la production théâtrale.

[14] Poirrier Ph., *L'Etat et la culture en France au XXe siècle, op. cit.,* p 62

[15] Vilar J., « Le TNP, service public » cité in Fleury L., *Le TNP de Vilar, une expérience de décentralisation de la culture*, Presses Universitaire de Rennes, Rennes, 2007, p 93

[16] « J'ai donné à ce théâtre, et dès le premier jour […] ses caractères, son sigle : TNP comme on dit SNCF ou TCRP » (Transports en commun de la région parisienne). « Vilar parle… » [1965], propos recueillis par Claude Morand et parus dans la revue *Arts* du 15 au 21 décembre 1965, in *Le théâtre, service public*, 1986, p. 109-120, cité in Fleury L., *Le TNP de Vilar, une expérience de décentralisation de la culture*, *op. cit.,* p 100

Mais avec A. Malraux un autre glissement est à l'œuvre. L'idée d'affirmer vouloir privilégier l'accès de tous aux trésors de l'humanité, si elle semble reprendre celle de la décentralisation dramatique, tourne en réalité le dos à l'idée de la *démocratisation culturelle* imaginée par les tenants de l'éducation populaire, au profit d'une *démocratisation de l'accès à la culture*. Comment s'est opéré ce glissement ?

- La formation d'un secteur professionnel au détriment d'une pratique amateur

Pour le sociologue de la culture Philippe Urfalino, A. Malraux est bien celui qui a inventé la politique culturelle en France. Le point crucial du raisonnement est le suivant : l'action du nouveau ministère a débouché sur la « formation d'un secteur artistique professionnel subventionné[17] », dont les professions artistiques d'aujourd'hui sont bien les héritières. « En moins de trois années, les options sont arrêtées : le ministère des Affaires culturelles sera celui des artistes professionnels. Par glissements successifs, les amateurs et plus généralement les associations d'Éducation populaire sont écartés et confiés au soin du haut-commissariat à la Jeunesse et aux Sports. Ce choix fixe l'assise sur laquelle repose encore le fonctionnement de l'actuel ministère de la Culture.[18] »

La vision épiphanique de l'art que propose A. Malraux (Greffe parle à ce sujet d'une « approche quasi mystique, presque religieuse »[19]) déconsidère donc la figure de l'amateurisme et rejette la visée pédagogique de l'éducation populaire.
En s'appuyant sur une avant-garde artistique à qui il adresse des commandes (Chagall, Miro, Masson), le nouveau ministère vectorise fortement la production artistique légitime. En réactivant une politique patrimoniale volontariste[20] (dont l'instrument principal est l'inventaire général des monuments historiques), il assoit le poids symbolique des réalisations passées. La conception de la culture ainsi mobilisée fait la part belle aux œuvres et aux artistes et opère de manière prescriptive et auto-réalisatrice.

Mais la mise en valeur des œuvres qu'il est légitime d'admirer, loin de se faire comme l'affirme le ministère A. Malraux *sans médiation*, repose en réalité sur des procédures de consécration qui à la fois impliquent et contribuent :

- à la constitution d'un maillage *de lieux institutionnels* (Maisons de la Culture, Centres dramatiques, Inventaire des monuments historiques) ;
- au soutien à des structures de rayonnement national (troupes permanentes de théâtre, orchestres régionaux du plan Landowski) ;

[17] Urfalino Ph., « La philosophie de l'Etat esthétique » *op.cit.,* p.23
[18] *Ibid.,* p 23
[19] *Ibid.,* p 9
[20] Poirrier Ph., *L'Etat et la culture en France au XXe siècle*, *op. cit.,* p 92

- à l'émergence d'un *secteur artistique subventionné*[21] ;
- à la *professionnalisation* des milieux artistiques ;
- et enfin à la *planification budgétaire* et à la constitution d'une *armature administrative* pour les politiques culturelles.

➢ Les critiques

Tel que nous l'avons ainsi présentée, la politique culturelle des années A. Malraux, pilotée par en haut et par un ministère en structuration, ne réalise tout à fait ni une décentralisation ni une démocratisation culturelle ; deux reproches qui lui sont faits dès sa mise en place.
Ce qui semble évident assez vite, c'est que le problème de l'accès aux œuvres, tel qu'il a été formulé par A. Malraux, ne peut être résolu dans le cadre jacobin imaginé. À la fin des années 1960, il devient déjà évident que le modèle proposé ne remet pas en cause l'entre-soi et le réquisit bourgeois de la fréquentation des lieux de culture. Le problème se pose de conquérir de nouveaux publics, ou de ne pas laisser de côté ce qu'on commence à nommer le « non-public » (terme introduit à la fin des années 1960, pour affirmer qu'une partie de la population n'est pas en situation objective de recevoir les formes culturelles consacrées[22]).

- **Mitterand - Lang : une démocratie culturelle qui passe par une ouverture à d'autres disciplines et un maillage territorial renforcé**

➢ L'ouverture à de nouveaux champs disciplinaires :

Le véritable tournant dans la « décentralisation culturelle » est donné à l'arrivée du président François Mittérand au pouvoir en 1981, et à la nomination de Jack Lang au ministère de la Culture. La part de la culture dans le budget de l'État passe de 0,47 % sous la présidence de V. G. d'Estaing à presque 0,75 % du budget de l'État dès 1982[23]. Par cette hausse de budget F.Mitterand envoie un signal fort quant à son attachement aux enjeux artistiques et culturels.

---

[21] Pour l'historien Philippe Poirier « la formation d'un secteur artistique subventionné est pour une large part issue de ces choix fondateurs [ceux d'André Malraux] »,
Poirrier Ph., *L'Etat et la culture en France au XXe siècle*, *op. cit.,* p 76

[22] Le philosophe Francis Jeanson dans la « Déclaration de Villeurbanne » : « Il y a d'un côté le public, notre public et peu importe qu'il soit selon les cas actuel ou potentiel (c'est-à-dire susceptible d'être actualisé au prix de quelques efforts supplémentaires sur le prix des places ou sur le volume du budget publicitaire) ; et il y a de l'autre un non-public : une immensité humaine composée de tous ceux qui n'ont aucun accès ni aucune chance d'accéder prochainement au phénomène culturel. »,
Jeanson F., *L'action culturelle dans la cité*, Seuil, 1973

[23] Guerrin M., Salino B., « 1981-2021, la culture en héritage : Mai 1981, derrière les milliards, l'illusion du ruissellement culturel.» (2/6), *Le Monde*, 10/05/2021
URL : https://www.lemonde.fr/culture/article/2021/05/10/mai-1981-derriere-les-milliards-l-illusion-du-ruissellement-culturel_6079681_3246.html (consulté le 26 mai 2021)

Dans la veine d'André Malraux, Jack Lang milite pour l'accès à la culture du plus grand nombre, avec pour cela la conviction qu'il faut mener une politique dite de « l'offre », c'est-à-dire démultiplier les lieux artistiques et culturels, soutenir la création et les artistes professionnels. Mais à la différence d'A. Malraux, la vision de J. Lang est d'élargir le champ de la culture avec l'intégration de nouvelles « disciplines » (chanson, rock, jazz, musique traditionnelle, musique électronique, cuisine, parfums, cirque, arts de la rue, mode, design…). Cette ouverture lui sera souvent reprochée dans la mesure où certains jugeront qu'elle alimente une confusion entre culture et loisirs.

- Décentralisation administrative, financière, territoriale :

Parallèlement à cette extension du champ de la culture, le tandem Mitterrand/Lang impulse une vague de décentralisation administrative, financière et territoriale. Celle-ci tend progressivement à faire émerger une nouvelle distribution territoriale des ressources et des compétences en matière culturelle. L'État est donc toujours à la manœuvre, mais les rouages de la filière culturelle se complexifient, tout en se professionnalisant.
Notons quelques effets de cette décentralisation :

– Les collectivités territoriales sont de nouveaux partenaires : L'année 1983 officialise la première vague de décentralisation avec la loi du 22 juillet, qui transfère certaines compétences obligatoires en matière d'action culturelle. Dans ce transfert, les nouveaux bénéficiaires sont les Régions et les Départements. Les Départements deviennent ainsi responsables des bibliothèques et ont pour mission d'instaurer les « bibliobus » pour irriguer les petites villes et les territoires ruraux ; ils récupèrent la gestion et la propriété des archives avec leurs homologues communaux et régionaux ; et ils héritent de la compétence de la gestion de l'aménagement et du développement du territoire, ce qui les contraint à respecter la politique des 1 %[24] artistique qui incombait jusque-là à l'État.
  Mais le ministère de la Culture, contrairement à d'autres ministères, reste frileux sur la question de la décentralisation et du transfert de compétences aux collectivités territoriales, avec en arrière-pensée l'idée que seul l'État a « la capacité de savoir ce qui [est] bon du point de vue de la culture »[25]. Plus que l'organisation d'une véritable politique de décentralisation, le ministère opte pour une stratégie politique basée sur le développement de partenariats entre l'État et les collectivités territoriales, sous forme de conventions. Peu à peu, les collectivités territoriales deviennent des acteurs centraux dans l'échiquier des

[24] Dans une construction publique, 1% du montant des investissements doit être consacré au financement de la commande d'œuvres à des artistes.
[25] Greffe X., Pflieger S., *Les Politiques culturelles en France, op. cit.,* p 58

politiques culturelles, venant compléter la main de l'État (représenté en région par les DRAC).

– Le maillage territorial se renforce : Le duo Mitterrand — Lang lance une série de projets majeurs, connue sous le nom de « Grands Travaux ». Cette vaste opération est pilotée de très près par le Président de la République, assisté d'une équipe réduite, dans l'idée de garantir son exécution dans un délai court et avec une maitrise du budget. Des lignes de budget spécifiques sont débloquées indépendamment du budget global du ministère de la Culture.
La pyramide du Louvre et le Grand Louvre, l'Arche de la Défense, l'Opéra Bastille, La Villette, le Mont Beuvray (Musée de la civilisation celtique et centre de recherches archéologiques), la BNF (nouvelle bibliothèque nationale), représentent les projets emblématiques de cette phase des « grands chantiers », dont la capitale parisienne bénéficie le plus.
L'ouverture à d'autres champs disciplinaires (musique actuelle, rock, mode, cirque et arts du cirque) se traduit par la création de lieux de diffusion et de formation pour ces nouveaux champs disciplinaires. Ainsi se poursuit à l'échelle nationale le maillage territorial des établissements culturels : Zéniths[26], Centres Chorégraphiques Nationaux[27], Scènes Nationales[28], Scènes de musiques actuelles[29], bibliothèques, musées…
Cette vaste opération de chantiers publics (de construction et de rénovation) s'accompagne de la mise en lumière de toute une génération d'architectes : Jean Nouvel, Christian de Portzamparc, Dominique Perrault et bien d'autres.

– La formation professionnelle du secteur est remodelée, avec entre autres la restauration et/ou la construction de plusieurs grands établissements de

[26] Le ministre lance très vite le programme de construction des Zéniths. Ce sont des salles de grande capacité situées exclusivement à l'extérieur des villes, adaptées au rock et aux musiques populaires. Le premier construit est le Zénith de Paris, et nous assistons ensuite à la construction de Zéniths dans une multitude de centres urbains. Aujourd'hui, l'hexagone compte à peu près un Zénith par Région.

[27] Ces structures sont dédiées à la danse et dirigées par des artistes-chorégraphes. Une dizaine de compagnies présentes dans différentes régions sont à l'origine des premiers CCN. Aujourd'hui, nous en comptabilisons une vingtaine, gérés par les DRAC.

[28] Le label des Scènes Nationales est créé en 1990 et accordé par le ministère de la Culture à des théâtres publics français. Ces théâtres ont pour mission d'être un lieu de production et de diffusion de la création contemporaine dans le domaine du spectacle vivant. Avec ce label J.Lang poursuit les politiques de « décentralisation dramatique » engagées par ses prédécesseurs notamment avec les CDN. Ce label permet de réunir sous la même dénomination plusieurs structures telles que les Maisons de la culture, les centres d'action culturelle (instaurées en 1971 en remplacement des Maisons de la culture jugées trop coûteuses) et les centres de développement culturel (expérimentés en 1982). Aujourd'hui, la France métropolitaine compte près de 70 scènes nationales, qui prennent la forme d'association (loi 1901) et sont cofinancées par les collectivités territoriales et par le ministère de la Culture (via les DRAC).

[29] Les SMAC (Scènes de musiques actuelles) viennent dans les années 1990 compléter les Zéniths, avec la mission de diffuser les musiques actuelles et d'accompagner les pratiques amateurs sur les territoires. Aujourd'hui près de 80 SMAC parsèment l'ensemble de la France métropolitaine.

formation (École nationale du patrimoine, Conservatoires nationaux supérieurs de musique de Paris et Lyon, École du Louvre…).

- Les critiques :

Le duo Mitterrand — Lang a construit le décor des politiques culturelles contemporaines :

- il a établi une place de choix au ministère de la Culture, assurée à la fois par son budget (sa part dans le budget de l'État a doublé dans les années J. Lang, elle est quasi-stable depuis), et par la multiplication des conventions signées avec les autres ministères (éducation, santé, justice, affaires étrangères, etc.)[30].
- il a édifié un panorama complet d'infrastructures et d'équipements labélisés, dont le fonctionnement et la gestion captent une part conséquence du budget du ministère. La critique de cet effet d'institutionnalisation est souvent pointée du doigt comme un travers des années J. Lang.

L'héritage laissé a été ainsi de nature à imposer aux successeurs de Lang de suivre les politiques lancées, car il a offert peu de marge de manœuvre du fait du coût des institutions existantes qu'il faut inévitablement continuer à faire exister[31].

Si le bilan des années J. Lang est difficilement contestable quand il s'agit de considérer la présence de l'État dans les politiques culturelles, il l'est beaucoup plus quand on regarde les effets en termes d'accès et de démocratisation. La politique dite de l'offre se révèle être un échec. Si nous nous fions aux enquêtes sur les pratiques culturelles des Français de 1989, ainsi que sur celles de 1997 et 2008. Les journalistes Michel Guerrin et Brigitte Salino écrivent : « la douche froide lui [Jack Lang] tombe dessus en 1989. Qu'elle jaillisse de ses propres troupes n'arrange pas les choses. Le ministère de la Culture publie, en effet, une vaste enquête sur les pratiques culturelles des Français. Huit ans après l'arrivée aux affaires de Lang, le bilan est douloureux : l'intensification de l'offre culturelle n'a pas réduit, mais aggravé la fracture entre riches et pauvres. Les premiers vont encore davantage au spectacle ou au musée, les seconds moins. Les deux études suivantes, en 1997 et 2008, aboutiront au même résultat, tout comme d'autres, concoctées cette fois au niveau européen. » [32]

---

[30] Le ministre Jack Lang va jusqu'à déclarer devant l'Assemble Nationale en 1981 « Il n'y a pas un, mais 43 Ministères de la culture. »
Guerrin M., Salino B., « 1981-2021, la culture en héritage : Mai 1981, derrière les milliards, l'illusion du ruissellement culturel.» (2/6), *Le Monde*, 10/05/2021
URL : https://www.lemonde.fr/culture/article/2021/05/10/mai-1981-derriere-les-milliards-l-illusion-du-ruissellement-culturel_6079681_3246.html (consulté le 26 mai 2021)

[31] *Ibid.*

[32] *Ibid.*

### I.3.b La culture, un instrument des politiques d'aménagement qui ne dit pas son nom

#### (1) Un sous-secteur des politiques d'aménagement du territoire ?

- **Deux logiques de structuration chronologiquement similaires**

L'analyse successive des politiques culturelles et des politiques d'aménagement dans les décennies d'après-guerre laisse apparaître un parallèle entre les logiques de structuration de ces deux domaines. Une symétrie d'évolution se dessine, déclinée en trois temps : au départ une logique interventionniste de l'État, qui précède une montée en puissance des pouvoirs municipaux au courant des années 1970 et une phase de décentralisation synonyme d'emboitement de tous les échelons territoriaux[33].

➢ La logique interventionniste de l'État

Alors que les années 1950 signent la reconstruction du pays, la puissance publique menée tous azimuts des politiques volontaristes. Dans un même élan planificateur s'initient les politiques aménagement du territoire et les politiques culturelles. L'État se donne pour ambition d'organiser le territoire à « la recherche, dans le cadre géographique de la France, d'une meilleure répartition des hommes, en fonction des ressources naturelles et des activités économiques. »[34] ; et simultanément de doter la France d'un ministère de la culture capable « d'élever le niveau culturel de la nation. »[35]

Mais c'est au tournant des années 1960 que réellement s'enclenche la structuration et que se mettent en place les instances décisionnelles qui rendent effectives l'attitude interventionniste de l'État : à savoir la DATAR créée en 1963 (instance interministérielle, rattachée au Premier ministre) et le ministère des Affaires culturelles en 1959.

Ces deux instances mettent progressivement en place les ramifications territoriales qui constituent les prémices des relais de leur action en région :

– côté DATAR : les structures interministérielles, les Syndicats Mixtes d'aménagement, ainsi que d'autres structures comme des établissements publics (cf supra) ;

---

[33] Dans ce parallèle entre aménagement et secteur culturel nous développerons essentiellement la structuration du secteur culturel. Pour les développements concernant l'aménagement, nous nous contenterons de renvoyer à ce que nous avons écrit plus haut.

[34] Claudius-Petit E., *Pour un plan national d'aménagement du territoire*, Discours du ministère de la Recherche et de l'Urbanisme, 1950
URL : https://fr.wikisource.org/wiki/Pour_un_plan_national_d%27am%C3%A9nagement_du_territoire (consulté le 16 mai 2019)

[35] Brichet R., chef du service de la Jeunesse et de l'Education populaire au secrétariat d'Etat à la Jeunesse et au Sports en 1956, cité in :
Poirrier Ph., *L'Etat et la culture en France au XXe siècle*, *op. cit*., p 64

– côté ministère des Affaires Culturelles : l'une des premières missions du ministre A.Malraux est d'organiser des relais, au niveau régional, qui soient capables d'appliquer sa politique nationale. Pour ce faire sont créés par décret en 1963 les Comités Régionaux des Affaires Culturelles (CRAC). Comprenant un représentant de chaque champ disciplinaire, les CRAC ont pour mission de coordonner au niveau local l'application des décisions prises en haut. En 1969, le ministère lance l'expérimentation de la constitution de Directions Régionales des Affaires Culturelles (DRAC) sur cinq territoires (Ile-de-France, Rhône-Alpes, Alsace, Provence-Alpes-Côte d'Azur, et Corse). Elles sont conçues comme des services déconcentrés de l'État en région. Les DRAC sont généralisées à l'ensemble du territoire à la fin des années 1970.

Ce principe de la *déconcentration* expérimenté dans la culture se généralise dans plusieurs secteurs et notamment dans le domaine de l'aménagement du territoire avec la création des Directions Régionales de l'Industrie et de la Recherche (DRIR) en 1983, des Directions Régionales de l'Équipement (DRE), des Directions Départementales de l'Agriculture et de la Forêt (DDAF) en 1984 (cf. chap1., I.1.b.(2), p53).

- La montée en puissance des pouvoirs municipaux dans le courant des années 1970

Dans le domaine de l'aménagement nous avons repéré que les années 1970 marquent une demande de participation des élus municipaux, qui revendiquent désormais la reconnaissance de leur capacité à participer aux décisions politiques (cf. chap.1, I.1.b, p46). Ce même phénomène de montée en puissance est manifeste dans le domaine de la culture.
Ainsi ce « réveil » de l'échelon municipal est manifeste dans les résistances qui se mettent en place face à la mesure phare du ministère André Malraux, à savoir la création des Maisons de la culture dans certaines grandes villes du pays[36].
Même si le modèle de gestion de ces Maisons de la culture prévoit la parité État/municipalité (avec 50 % de la construction et 50 % du coût de fonctionnement garanti par l'État, et une gestion associative équilibrée dans le nombre de représentants nommés), les élus municipaux ne voient pas tous d'un bon œil l'intervention de l'État dans la politique locale.

[36] Le ministère A. Malraux ne se préoccupe guère des équipes municipales. En l'absence de politiques culturelles locales structurées, il ne fait pas mystère du fait que l'Etat est le seul maître à bord. Pour témoin, la note interne d'Antoine Bernard, Directeur de Cabinet de Malraux en 1968, reprise in Poirrier Ph., *L'Etat et la culture en France au XXe siècle* op. cit., p. 104 : « L'Etat est aussi le mieux placé pour assurer non seulement la liberté de création, mais la liberté de proposition et de choix dans la qualité, qui est la pierre angulaire de la nouvelle politique de la culture. […] tant que les responsables municipaux n'auront pas pris conscience de la vraie nature du problème culturel à notre époque. »

À Caen, à Thonon-les-Bains, à Saint-Étienne, à Firminy, les Maisons de la culture sont municipalisées. Ces villes préfèrent renoncer à l'aide financière de l'État plutôt que d'accepter ce qu'elles jugent comme une perte de leurs prérogatives.
Le cas de Rennes illustre les tensions qui existent entre les différentes conceptions de la culture qui sous-tendent l'ouverture de ces équipements. Dès 1959, le débat est vif entre le Maire de la ville, Henri Fréville, porteur de la vision de A.Malraux, et son adjoint à la culture Michel le Roux, défenseur de l'Éducation populaire. La ligne de rupture entre le premier et le second passe par la nécessité ou non d'insérer l'action de la Maison de la culture dans le tissu associatif œuvrant déjà sur le territoire. Pour le Maire, il doit y avoir une rupture entre la nouvelle institution (caractérisée par son excellence) et le secteur *socioculturel*, ce que refuse son adjoint[37].
Le germe de cette divergence se retrouve au niveau national à l'origine de la création de la FNCCC [38] (Fédération Nationale des Centres Culturels Communaux). Celle-ci regroupe les instances locales qui imaginent un modèle de démocratisation culturelle « par le bas », c'est-à-dire construite par les animateurs de terrain, les élus locaux et les structures existantes. La ville de Saint-Étienne (son maire adjoint Michel Durafour est président de la FNCCC) polarise ce débat en essayant de propager l'esprit de « l'idéologie communale [39] ». Cette fédération a un programme : « que chaque municipalité se dote d'un adjoint à la culture, forge un programme culturel et se dote d'une ligne budgétaire spécifique, crée un service technique, des services culturels municipaux, un centre culturel communal, une commission municipale, tienne compte des spécificités locales, forme des cadres culturels, travaille en relation avec les industries culturelles présentes sur le territoire communal et soit revendicatrice à l'égard de l'État.[40] »
Voilà de quoi damer le pion à la politique ministérielle, en ripostant « par le bas ». Précisons : ici par l'échelon communal.

Ainsi pour Philippe Poirier, ce sont les années 1970 qui voient le plein essor des politiques culturelles des villes[41]. Emboitant le pas du discours volontariste national, de

---

[37] Voir à ce sujet :
Youinou-le Bihan B., « Régulation partenariale ou dirigisme étatique ? Naissance et développement des institutions de théâtre public à Rennes de 1949 à 1989 », In Fontaine J., Hassenteufel P. (dir.), *To change or not to change, les changements de l'action publique à l'épreuve du terrain*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2002 pp. 43-74
URL: http://books.openedition.org/pur/24800 (consulté le 25 septembre 2020)

[38] Voir à ce sujet :
Dubois V., *Pour la culture et contre l'État ?*, 1995, halshs-00494963, pp. 51-82
URL : https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00494963/document (consulté le 25 septembre 2020)

[39] Poirrier Ph., *L'Etat et la culture en France au XXe siècle, op. cit.,* p 107

[40] Ibid., p 108

[41] « Les élections de 1977 marquent incontestablement l'irruption des politiques culturelles sur l'agenda politique. Désormais la culture est un enjeu qui compte sur la scène politique municipale. De plus la victoire de la gauche dans de grandes villes fait jouer à celles-ci le rôle de véritables laboratoires pour la mise en œuvre de la politique culturelle socialiste. »

nombreuses municipalités s'emparent du sujet culturel, et tentent d'en faire un marqueur de leur politique.

Cette *municipalisation* du secteur culturel est caractérisée par quatre éléments décisifs :

- La très forte augmentation des budgets des municipalités en direction de la culture. Les chiffres avancés sont impressionnants : entre 1963 et 1978, les dépenses ont été multipliées par 18. Finalement, la part des collectivités locales dans les dépenses totales pour la culture dépasse celles de l'État. En 1978, 52 % des dépenses publiques culturelles sont le fait des collectivités locales.
- La naissance et la structuration de services culturels dans les villes : délégations, commissions, adjoints à la culture, services techniques attestent de la réalité nouvelle du secteur culturel comme catégorie de l'action publique locale.
- L'accent mis sur l'équipement, ce qui se traduit (dans la logique du développement urbain qui prévaut) par une très large captation des budgets par les villes d'importance et, pour celles-ci, par les centres-ville. Certaines grandes villes ont compris l'intérêt en termes de rayonnement qu'elles pouvaient tirer à investir dans ce nouveau secteur. En 1978, Avignon consacre 20,3 % de son budget à la culture, Bordeaux 15,2 %, Annecy 16,9 %[42]…
- Le choix politique de la professionnalisation du secteur. Nous retrouvons ici la même tendance lourde que celle déjà relevée au niveau de l'État. Même si certaines équipes ne suivent pas cette voie (exemple des élus communistes qui continuent à s'appuyer sur les relais de la FNCCC), nous assistons à un recul de la conception de « *l'animation culturelle* », au profit de la dyade qui met en prise des *créateurs* professionnels et un public de *consommateurs de biens culturels*.

Les municipalités, petits et grands centres urbains, prennent très vite conscience du rôle que peut jouer l'action culturelle dans le développement de leur commune[43]. Et sans véritables responsabilités formelles en matière d'activités culturelles, ces municipalités s'emparent des services culturels de leur commune, tels les musées, les théâtres municipaux, les bibliothèques et les écoles de musique ; elles organisent des événements comme des festivals, des fêtes et deviennent peu à peu « les principaux financeurs publics de la culture, devant le ministère lui-même »[44].

---

*Ibid.,* p 149

[42] Source pour ces données chiffrées : *Ibid.,* p 150

[43] Aujourd'hui encore les villes représentent « le socle fondamental de l'organisation du spectacle vivant. »
Hirsh G-F., Genthon M. (dir), *Les entretiens de Valois : pour une rénovation des politiques publiques du spectacle vivant*, Rapport à la ministre de la culture et de la communication et contributions, Ministère de la culture et de la communication et à la Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles, 01/2009, p 9 ,13
URL : https://www.culture.gouv.fr/Espace-documentation/Missions/Les-entretiens-de-Valois-Pour-une-renovation-des-politiques-publiques-du-spectacle-vivant (consulté le 04 juin 2021)

[44] Greffe X., Pflieger S., *Les Politiques culturelles en France*, *op. cit.,* p23

Le temps est donc venu pour l'État de reconnaître qu'il n'agit pas seul. Jacques Duhamel (ministre de la Culture de 1971 à 1973), lui-même élu local, considère que les municipalités peuvent constituer des relais pour l'action de l'État. Il imagine des contrats entre communes et ministères, qui préfigurent ainsi les « chartes culturelles » mises en place en 1975 et les « conventions de développement » des années 1980. D'une manière générale, c'est l'articulation future du partenariat entre les différentes collectivités publiques dans le domaine culturel qui s'amorce.

- La décentralisation et l'emboitement de tous les échelons territoriaux

Avec la structuration des collectivités territoriales à l'occasion de la première vague de décentralisation du début des années 1980 chaque collectivité territoriale peut se saisir du secteur culturel dans le cadre de la clause générale de compétence[45] et créer ses équipements publics, son pôle culture, sa ligne budgétaire dédiée.
Nous pourrions imaginer que cette multiplication des acteurs de la culture conduise les collectivités à orienter de manière propre leurs actions afin qu'elles puissent se singulariser comme acteurs politiques, mais dans la réalité nous assistons à une homogénéisation des choix des différentes collectivités. Cela a pour effet de produire des doublons et d'instaurer progressivement des processus de cofinancement des structures artistiques par l'ensemble des acteurs. Ce phénomène de recoupement mène ainsi paradoxalement à un conditionnement de l'attribution des aides au fait que d'autres collectivités publiques financent les mêmes projets ou les mêmes structures culturelles. Autrement dit peu à peu s'instaure *une obligation de co-financement*.
Ce processus peut apparaître autant comme une force pour certains projets (c'est l'exemple d'une compagnie artistique qui peut vivre dans une petite commune rurale, car elle bénéficie de tout un faisceau d'aides financières allant de l'État à la commune) ; mais il peut aussi être perçu comme une manière de réduire le champ des actions soutenues, avec une concentration des moyens sur une partie réduite de l'offre artistique.
De surcroit et de la même façon que pour les politiques d'aménagement cet emboitement des échelons territoriaux participe d'une illisibilité des mécanismes d'actions et des prises de décisions[46].

[45] Auby J-F., « Une compétence particulière », *L'Observatoire*, (n° 43), 02/2013, pp. 16-18.
URL : https://www.cairn.info/revue-l-observatoire-2013-2-page-16.htm (consulté le 26 mai 2021)
[46] Hirsh G-F., Genthon M. (dir), *Les entretiens de Valois : pour une rénovation des politiques publiques du spectacle vivant*, *op. cit.,* p16

- **Du parallélisme des logiques au couplage des réalités**

Conjointement à cette structuration des collectivités territoriales, nous assistons à une imbrication des instances décisionnelles et exécutoires des politiques d'aménagement du territoire et des politiques culturelles.

Nous pouvons parler d'une imbrication au regard :

- du fait que ce sont les mêmes collectivités publiques qui mettent en place les politiques du secteur culturel et les politiques d'aménagement du territoire ;
- du rôle que jouent les équipements culturels dans le maillage territorial ;
- du fait du fléchage progressif de certains financements en direction de structures culturelles qui mènent un travail dit « de territoire » ;
- de la création d'une nouvelle filière de management culturel et de son orientation lors de la dernière décennie vers un discours territorialisé.

En effet depuis une vingtaine d'années se diffuse un nouveau discours tenu par les acteurs institutionnels du monde de la culture axé sur les enjeux de développement territorial et la promotion d'actions artistiques et culturelles en faveur « des territoires » (sans que soit toujours précisé le sens de ce mot). Ce discours est étroitement lié à une inflexion de la définition de la notion de culture. Historiquement, celle-ci renvoyait à une conception mettant en scène la triade artiste/œuvre/spectateur, mais à partir des années J. Lang celle-ci s'est élargie pour faire la place à d'autres acteurs (le « consommateur », « l'amateur »[47], plus récemment, les « influenceurs », « les publics empêchés »). Elle a ainsi produit de nouvelles normes et de nouvelles injonctions adressées aux acteurs culturels, typiquement celle de la *médiation culturelle*.

➢ Les collectivités territoriales, acteurs centraux du paysage culturel français[48]

Si les DRAC[49] en tant que service déconcentré de l'État sont chargées de conduire la politique culturelle nationale dans la Région, ce sont les différentes collectivités territoriales qui à partir des années 1980 sont devenues les acteurs centraux de la mise en place de politiques culturelles.

---

[47] « le domaine de la politique culturelle est redéployé vers de nouvelles formes de pratiques, notamment d'amateurs, dont on explique qu'elles sont aussi nobles que les précédentes, après les avoir pourtant tenues en marge pendant des décennies.»
Greffe X., Pflieger S., *Les Politiques culturelles en France, op. cit.,* p.9

[48] Joubert M-A., « Politiques culturelles et territoires, réalités & perspectives » Dossier l'Affut 04-05-06/ 2017, pp. 14-18

[49] Les compétences des DRAC sont multiples : appliquer la politique nationale à l'échelle des Régions, veiller sur les questions d'enseignement artistique, assurer la labélisation et la définition des normes (spectacle vivant, arts visuels, etc.). Garantes de l'exigence artistique, les DRAC agissent également sur la gestion du patrimoine, des archives nationales, des musées nationaux, et pour la promotion de la lecture publique.

Leurs moyens d'action se sont élargis : financement direct d'actions ou d'équipements, création d'équipements publics territorialisés (équipements régionaux, départementaux, communaux, métropolitains), subventionnement d'associations à but artistique ou culturel ; gestion et financement d'établissements de formation.
Chaque collectivité (Région[50], Département[51], Métropole, EPCI[52], Commune[53]) pilote une politique culturelle (assortie à ses compétences spécifiques)[54] et s'outille (« pôle culturel », « agence culturelle », délégation de service public) selon ses moyens pour la mener à bien.
Outre ces collectivités, nous retrouvons d'autres structures phares des politiques d'aménagement du territoire : les PNR (Parcs Naturels Régionaux)[55] ou les Pays — en tant que syndicats mixtes d'aménagement — qui mènent eux aussi leurs propres politiques culturelles (évènements, création d'équipements tels que des musées, organisation de résidences d'artistes, réalisations d'œuvres, aides financières à des associations, etc.)

- Les équipements culturels, un chaînon de taille dans le processus de maillage territorial

Des équipements culturels de toutes sortes maillent le territoire français, même si nous pouvons déplorer un déséquilibre entre Régions et entre territoires urbains et ruraux.
Bibliothèques, cinémas, théâtres, musées, salles de spectacles, conservatoires, écoles d'art, friches artistiques, lieux de résidence, etc., les types d'équipements et leurs échelles d'action sont extrêmement divers : de la petite bibliothèque communale à la

[50] Pour les Régions, les obligations en termes de politique culturelle sont l'enseignement artistique (grandes écoles, conservatoires, cycles d'enseignement professionnel) et la gestion du patrimoine (inventaire général du patrimoine ou délégation par convention). La gestion des musées régionaux est confiée aux Régions.
Au-delà de ces obligations, les Régions peuvent développer des politiques plus ambitieuses, notamment en lien avec les autres compétences régionales que sont le développement économique, l'aménagement du territoire, la formation professionnelle/l'apprentissage, les lycées, la mobilité.
[51] Pour les Départements les compétences obligatoires sont: la gestion des archives et des musées départementaux, les bibliothèques (avec une mission de lecture publique), l'élaboration du schéma départemental d'enseignement artistique, et une mission patrimoine. Au-delà de leurs compétences obligatoires, les départements peuvent développer d'autres politiques culturelles.
[52] Pour les EPCI la compétence culturelle n'est pas obligatoire, mais il est courant que les EPCI, en accord avec les communes, prennent en charge des missions culturelles.
[53] Les Communes sont les seules à bénéficier encore de la clause générale de compétence. En matière de culturel la Commune s'engage dans la gestion des archives municipales, des musées municipaux, la lecture publique, et dans la gestion du patrimoine.
[54] Hirsh G-F., Genthon M. (dir), « Les entretiens de Valois : pour une rénovation des politiques publiques du spectacle vivant. », *op.cit.,* p 16, 21
[55] A lire à ce propos :
Portet F., « Les Parcs naturels régionaux et la culture », *Pour*, (n° 226), 02/2015, pp. 97-106.
URL : https://www.cairn.info/revue-pour-2015-2-page-97.htm (consulté le 18 juin 2021)

Bibliothèque Nationale, du théâtre privé au théâtre labélisé Scène Nationale, de la petite école de musique communale gérée par une association au Conservatoire Régional…
Ces équipements peuvent être aussi bien des structures privées (en grande majorité des associations loi 1901) que des équipements publics (services en régie, délégation de service public, EPCC[56]).
Ce maillage s'opère jusqu'au plus petit échelon territorial (celui de la commune, aussi petite soit-elle) même s'il existe évidemment des trous dans l'ouvrage et de grandes disparités dans les échelles et les moyens d'action. Il est toutefois possible de trouver un évènement artistique d'envergure abrité par une commune rurale du Gers (*jazz in Marciac*) ; un espace artistique et culturel implanté dans un hameau rural de la Nièvre (*la Bergerie de Soffin*) ; une intercommunalité en milieu rural dotée d'un pôle artistique et culturel qui gère un lieu de résidence artistique (*le pôle culturel de la Communauté de communes du Pays entre Loire Rhon dans la Loire*)…
Cette dentelle territoriale — certes à trou — est rendue possible par la présence d'acteurs locaux privés et indépendants (artistes et/ou habitants, associations artistiques et culturelles) qui agissent sur place, mais également par la possibilité pour ces acteurs de solliciter des aides financières multiples et à tous les échelons territoriaux (collectivités territoriales et État).

- Le financement public au cœur de la politique culturelle française

Le fonctionnement de toutes ces structures artistiques et culturelles (privées aussi bien que publiques) repose sur la sollicitation de financements publics, même si des écarts abyssaux apparaissent dans l'obtention de ces financements et si d'autres sources de financements entrent en jeu (mécénat privé, fonds propres, fonds européens ou internationaux).
Rappelons ici les principaux moyens (aussi bien financiers que réglementaires) dont disposent les institutions publiques pour agir en faveur des structures artistiques et culturelles :

- les financements directs et les subventions (avec ces dernières années, un développement croissant des appels à projets) ;
- la labélisation[57] (Centre Chorégraphique National, Centre d'Art Contemporain, Scène Nationale, Pôle National du Cirque, Centre National des Arts de la Rue et de l'Espace Public, etc.) ;

[56] Les Établissements Publics de Coopération Culturelle (EPCC) sont des établissements publics constitués par une collectivité territoriale ou un EPCI pour gérer un service public culturel. Les EPCC permettent d'associer plusieurs collectivités territoriales (y compris l'État) dans l'organisation et le financement d'équipements culturels importants. Aujourd'hui, la France comptabilise près de 90 EPCC. Quelques exemples : Le Carré-Les Colonnes en Gironde, le Centquatre à Paris, le Centre Pompidou-Metz, la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image à Angoulême, 10 des 71 Scènes Nationales, le Musée des Confluences de Lyon, de nombreuses écoles d'art (Bordeaux, Avignon, Marseille, etc).

- la création de Fonds (Fonds Régional d'Art Contemporain) qui procèdent à des achats d'œuvres ;
- le conventionnement entre deux ou trois parties (État — collectivités territoriales - structures associatives) ;
- la défiscalisation qui encourage entre autres le mécénat privé ;
- le « 1 % artistique » dans le marché public (auquel aujourd'hui toutes les collectivités territoriales sont soumises) ;

Tous ces points constituent les points fixes de la politique publique, et ne répondent a priori pas à un souci de prise en compte de la distribution spatiale des ressources culturelles. Cependant, l'attention au territoire et le rapprochement entre les politiques d'aménagement du territoire et celles de la culture ont connu un tournant dans les années 1980, avec la création d'une nouvelle ligne budgétaire consacrée au « développement culturel »[58]. Ces fonds engagés sont destinés au financement et au développement d'actions locales ainsi qu'aux pratiques amateurs (proposées par des associations locales). Cette politique de « développement culturel » est à mettre en parallèle avec le « développement local » (cf. chap1., I.1.b.(2), p53) qui fait son apparition dans les mêmes années dans le domaine de l'aménagement du territoire. Les dispositifs de ces deux politiques sont d'ailleurs amenés à se recouper sur certains projets.
Ce couplage « développement culturel »/« développement local » s'est opéré dans le temps et nous pouvons observer aujourd'hui toute une palette de financements en faveur d'un « développement culturel de territoire ». Celui-ci est mené au nom d'un ciblage visant des publics éloignés de la fréquentation des lieux de culture, et dont les principaux outils sont :

- la labélisation de lieux ou d'actions. Celle-ci a été progressivement conditionnée à un travail en direction de territoires dits prioritaires ou sensibles (quartiers,

---

[57] Depuis les années 1980, une multitude de labels ont été créés. Ces labels se concrétisent par la signature d'une convention pluriannuelle d'objectifs entre l'État et la structure labélisée assurant un financement de la part de l'État pour le fonctionnement général et la mise en œuvre du projet.
Les établissements labélisés peuvent être autant des structures de droit public, de droit privé ou des services en régie d'une collectivité territoriale. Mais l'un des prérequis dans l'obtention du label est le soutien financier d'au moins une collectivité territoriale. Aujourd'hui, une douzaine de labels peuvent être comptabilisés.
Décret n°2017-432 du 28 mars 2017 relatif aux labels et au conventionnement dans les domaines du spectacle vivant et des Arts-Plastiques
Url : https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000034307944 (consulté le 21 mai 2021)

[58] « Dans le budget de 1982, une ligne surprend par le montant (850 millions) et par son intitulé, « Développement culturel ». Le théâtre, le cinéma ou les musées, on voit de quoi il retourne, mais qu'entendre par « développement culturel » ? Son responsable est Dominique Wallon, le conseiller décentralisateur. Son credo : l'action de terrain, au plus près des gens, des associations locales, de la pratique en amateur. Il vient de Grenoble, une ville socialiste considérée comme un laboratoire en la matière. »
Guerrin M., Salino B., « 1981-2021, la culture en héritage : Mai 1981, derrière les milliards, l'illusion du ruissellement culturel.» *op. cit.*

territoires ruraux) et à la recherche de nouveaux publics. Une forme d'injonction à « l'irrigation du territoire » s'est fait sentir pour tous ces lieux labélisés. Le « travail de territoire » prend différentes formes et occupe une place plus ou moins importante selon les structures : un travail avec des publics scolaires ; avec les acteurs locaux et les artistes locaux (tremplin de jeunes artistes, soutien à la diffusion d'artistes locaux, etc.) ; un développement de projets partenaires avec d'autres structures locales ; des interventions artistiques « hors les murs », etc.

- Un recours croissant aux appels à projets sur des thématiques précises (culture-agriculture, culture-santé, culture-justice, etc.), au niveau national ou au niveau des différentes collectivités territoriales. Ces dernières financent tout un panel d'appels à projets artistiques et culturels sur les enjeux qui les préoccupent.
- Un fléchage des subventions vers des actions de ce type.

Ce rapprochement est un phénomène qui ne cesse de s'accentuer depuis une vingtaine d'années. Dans la foulée de la réforme territoriale de 2015 (redécoupage territorial) et de la réorganisation des DRAC, il s'est vu offrir une forme de consécration avec la création dans chacune des DRAC d'un nouveau pôle de compétences baptisé « actions culturelles et territoriales » (ou « démocratisation et action territoriale » selon les régions). Ce pôle est axé sur les enjeux territoriaux et vient compléter les deux pôles initiaux des DRAC, à savoir le pôle patrimoine et le pôle création et industries culturelles[59].

L'attribution de subventions pour des projets culturels est de plus en plus conditionnée à l'impact territorial que ceux-ci peuvent avoir. Les projets soutenus le restent s'ils peuvent faire la preuve de leur *efficace* territoriale. Les collectivités, État en tête, évaluent l'impact local de leurs politiques, et se posent la question de leur pénétration dans la population et celle d'une distribution équitable sur le territoire.
Afin de saisir l'ampleur de ce phénomène de couplage, il serait fécond d'analyser sur ces vingt dernières années les évolutions dans les attributions des subventions allouées par les collectivités publiques. Il faudrait mener à la fois une enquête *sémantique* visant à repérer ce qui tient au discours (comment sont justifiées les attributions, et comment les acteurs culturels se saisissent eux-mêmes de ces problématiques dans les dossiers de présentation de leurs actions) et à la fois un chiffrage précis traduisant la réalité

[59] Lors d'un entretien Olivier Rousset en septembre 2017 (directeur du pôle Actions culturelles et territoriales en Région Bourgogne-Franche-Comté), ce dernier nous explique qu' « à la fusion des Régions s'est ajoutée la création de ce nouveau pôle, le pôle « actions culturelles et territoriales ». Même s'il y avait parfois des embryons, là ça a pris l'ambition d'un véritable pôle. On va dire que c'est un pôle transversal et territorial. C'est un pôle un peu différent selon les Régions. Nous on comprend l'éducation artistique et culturelle, l'ensemble des contrats de territoires, on a l'architecture - au sens contemporain, c'est du patrimoine, mais avant tout ce sont des créateurs, on aurait pu les mettre dans le pôle création, mais on les met dans le pôle territorial, car on considère qu'il y a un lien fort avec le territoire. On y intègre également les SPR (sites patrimoines remarquables) parce que l'on considère que ce sont des documents à visée territoriale et qu'ils ne sont pas que patrimoniaux, ils définissent bien autre chose. »

financière de ces évolutions. Ce travail autour de la place prise par les questions de développement culturel de territoire dans l'action culturelle et son financement public reste à faire.

- Une professionnalisation du secteur de la culture qui s'appuie sur la création d'un réseau de formation aux métiers du management culturel.

La politique culturelle développée dans les années 1980 — basée à la fois sur l'ouverture du domaine culturel à d'autres champs disciplinaires et sur le renforcement du maillage territorial — s'est accompagnée d'une professionnalisation du secteur de la culture et plus particulièrement des métiers de l'administration et de la gestion d'équipements et de projets culturels[60].

Cette professionnalisation du champ culturel s'est appuyée sur la création d'un réseau de formation à ces nouveaux métiers du monde culturel, dans les domaines de la gestion, de l'administration, du droit, de la médiation.

Différentes filières de formation ont été mises en place au cours des années 1980, dispensées : par des établissements publics tels que les universités ou les IUT ; par des établissements relevant du ministère de la Culture (pour certaines disciplines spécifiques comme les écoles d'art, les écoles d'architecture, etc.) ; des établissements privés et reconnus par les pouvoirs publics ; par les écoles de commerces qui ont rapidement proposé des spécialisations « management culturel » en master.

En 2008, Cécile Martin, consultante en ingénierie culturelle, publie dans la revue Culture-études, les résultats d'une étude portant sur les formations à l'administration et à la gestion de la culture[61]. Elle a passé au crible plus de 282 formations à la gestion et à l'administration de la culture.

À la lecture de ses résultats, la mise en place de ces formations répond à un processus pleinement politique : « attentif à l'émergence de ce secteur d'enseignement supérieur, le ministère de la Culture et de la Communication a soutenu un temps son développement de façon sélective. Dans les années 1990, la prolifération de ce type de

---

[60] « Reste la question brûlante de l'emploi. Lang a généré une hausse phénoménale des lieux culturels, œuvres, créateurs et techniciens. Dans *Le Théâtre et le Prince,* Robert Abirached rappelle que le nombre de compagnies théâtrales est passé de 412 en 1980 à 604 en 1982 et à 760 en 1984, la France devenant le premier employeur européen dans le spectacle. Dans le livre collectif *Les Années Lang* […] Pierre-Michel Menger ajoute que, entre 1981 et 2007, le nombre d'écrivains et de plasticiens a été multiplié par 2,3, celui de musiciens par 2,7, les acteurs et danseurs par 3,8 et les cadres de la culture par 5,7. Sauf qu'il y a un bug : le public, dans les années 1980, augmente mais pas dans les mêmes proportions, loin de là. »
Guerrin M., Salino B., « 1981-2021, la culture en héritage : les années Mitterrand, ou les « dix glorieuses » du ministère des artistes. » (5/6), Le Monde, 14/05/2021
URL : https://www.lemonde.fr/culture/article/2021/05/14/les-annees-mitterrand-ou-les-dix-glorieuses-du-ministere-des-artistes_6080143_3246.html(consulté le 26 mai 2021)

[61] Martin C., « Les formations à l'administration et à la gestion de la culture : bilan et perspectives », *Culture études*, (n°2), 02/2008, pp. 1-12.
URL : https://www.cairn.info/revue-culture-etudes-2008-2-page-1.htm (consulté le 17 juin 2021)

filières a correspondu à des stratégies institutionnelles, professionnelles ou universitaires, partiellement maitrisées, répondant à la fois à une demande étudiante massive de formation compte tenu de l'attrait de la culture et aux besoins de responsables culturels en poste soucieux de valider leurs parcours et d'actualiser leurs compétences. »[62]

Vingt ans après leur mise en place, ces formations à la gestion et à l'administration de la culture restent très généralistes comme l'observe Cécile Matin : « Parmi les formations recensées, 40 % ont un domaine d'application généraliste, signifié par des intitulés du type « conduite et mise en œuvre de projets culturels ». Les secteurs du patrimoine et des industries culturelles semblent bien dotés en formations spécialisées : respectivement 22 % des formations pour patrimoine-archives-musées et 19 % pour livre-audiovisuel-musiques actuelles. Quant au domaine « développement culturel, territorial et touristique », il ne constitue que 5 % des formations recensées. »[63]

Mais en 2020, ce dernier domaine « développement culturel, territorial et touristique » semble avoir pris de l'ampleur. Cela peut s'expliquer dans le contexte où les collectivités territoriales et notamment les Régions (qui doivent travailler sur la formation professionnelle) ont pris le relais du niveau national dans la promotion de ce genre de formations[64].

Voici quelques-unes des intitulés de formations dispensées autour du « développement culturel territorial » : « Master culture et communication — Parcours Métiers de la culture, développement, territoires, spectacle vivant » (université de Lille) ; « Master histoire, Développement culturel territorial » (université Gustave Eiffel de Marne-la-Vallée) ; « Parcours Développement Culturel des Territoires » (université d'Angers), « Métiers de la culture pour le développement territorial » (université de Limoges).

Ce nouveau paradigme du « développement culturel territorial » s'associe à tout un nouveau vocabulaire en lien avec les problématiques du développement des territoires et que nous retrouvons aussi bien dans les plaquettes des Agences Culturelles, dans les discours produits par les collectivités publiques, dans les différents dossiers de demande de subventions. Il y est question de : « développement culturel des

---

[62] *Ibid.*

[63] *Ibid.*

[64] « Très présent aux côtés des premiers DESS dans les années 1990, le ministère de la Culture et de la Communication s'est progressivement éloigné de ces formations toujours plus nombreuses (en dehors de celles dispensées par des établissements placés sous sa tutelle), leur gestion relevant du ministère de l'Enseignement supérieur, dont dépendent les demandes d'habilitation.
Les collectivités territoriales se sont en revanche impliquées de façon croissante auprès des formations à l'administration et à la gestion culturelles, allant parfois jusqu'à signer des conventions avec elles (Grenoble, Arles, Mulhouse, Nantes, La Rochelle, Conseil Régional de Bretagne, Conseil Général du Finistère ou encore celui du Haut-Rhin…). Dans certains cas, des relations régulières ont également été mises en place avec des institutions culturelles locales ou nationales implantées dans les villes ou régions où sont proposées ces formations. »
*Ibid.*

territoires », « maillage culturel des territoires», « projet culturel de territoire », « favoriser le développement et la diffusion artistique auprès d'un large public sur l'ensemble du territoire », « corriger les déséquilibres d'accès à la culture des populations du territoire », « renforcer le réseau territorial », « irriguer les territoires », « la culture comme ferment du vivre ensemble », « attractivité touristique », « tourisme culturel », « culture pour tous », « développement culturel durable », « publics locaux », « artistes locaux ».

**(2) Un nouvel échelon : celui des acteurs culturels privés agissant sur le territoire.**

Si jusqu'ici nous avons mis en évidence les convergences possibles entre les mécanismes des politiques publiques d'aménagement du territoire et ceux de l'action culturelle, il nous faut à ce stade du travail pointer ce qui les distingue.

Une première différence tient de toute évidence à la question foncière. Nous avons expliqué au cours des deux premières parties en quoi la maitrise du foncier et la planification constituaient des mécanismes fondamentaux des politiques d'aménagement. Ce n'est pas le cas pour les politiques culturelles, où les questions foncières ne restent que subsidiaires, même si elles figurent en bonne place dans l'idée du maillage territorial :

- La construction d'un équipement culturel et artistique dans un projet d'aménagement ou de restructuration urbain peut recouper des enjeux fonciers et de planification, mais sans pour autant présenter d'enjeu principal pour son fonctionnement futur ;
- Les friches artistiques implantées dès les années 1980 dans des bâtiments industriels à l'abandon (squat/occupation) ont posé des questions sur l'acquisition de foncières dans des contextes urbains à forte pression, mais sans faire de ce point le moteur central de l'expérience ;
- Comme nous le verrons dans la suite de ce travail, nous ne pouvons pas négliger le poids que représentent les questions de la propriété privée au regard du processus de transmission d'un projet culturel et artistique dans le cadre d'une initiative privée artistique. Sans être primordiaux, ces enjeux peuvent s'avérer importants dans la pérennisation ou la création d'un projet artistique.

La seconde différence que nous introduisons est la présence d'un échelon central pour comprendre les politiques culturelles — celui de l'acteur privé — que nous ne retrouvons pas de la même manière dans les politiques d'aménagement.
Nous avons souligné (cf. chap.1, I.2.b., p 98) le poids que représentent les acteurs privés (essentiellement des grands groupes) qui œuvrent dans le domaine de l'aménagement. Nous pouvons certes repérer dans le secteur culturel la présence de grands groupes privés qui font fructifier l'industrie culturelle (dans les domaines du divertissement, de l'événementiel, de la production culturelle notamment), mais même

si ces derniers ont leur place dans le paysage culturel, ils ne sont pas au cœur des préoccupations des politiques culturelles en France, et n'en sont pas non plus le fruit.
Les acteurs privés qui nous intéressent à ce stade sont donc des artistes, des compagnies (structurées dans la grande majorité des cas en association loi 1901), ou des directeurs de lieux artistiques et culturels. Ce sont autant d'acteurs privés qui à côté des équipements et des institutions publiques (EPCI entre autres) opèrent dans les faits la mise en place des politiques culturelles souhaitée par pouvoirs publics[65].
En plus d'être un « échelon du faire » indispensable, leur spécificité est qu'ils revendiquent une complète autonomie dans leur choix alors même qu'ils sont très largement dépendants des politiques culturelles par le truchement des mécanismes d'attribution des subventions.
Comme nous le verrons par la suite cette ambiguïté se place au cœur de leur travail comme acteurs culturels. Elle s'explique en partie par l'idée de la culture comme *service public* en usage depuis les années du Front Populaire et qui sous-tend (tant bien que mal) toute la structuration des politiques culturelles françaises (cf supra).
C'est ainsi que l'on peut comprendre la façon dont s'est organisé le maillage du soutien aux acteurs de la culture, appuyé par les instances territoriales.
Les différentes formes de conventionnement liant pour des durées variables l'État ou les collectivités territoriales et des artistes ou des compagnies ont eu pour effet de nouer artistes et territoire à partir d'un travail de création dans le cadre d'une *résidence*. Cette notion polysémique de *résidence*, évoquant à la fois l'habitat et le travail, est une des clefs pour comprendre la place des acteurs privés dans le champ culturel, nous y reviendrons.
Les expériences des CDN ou des CCN en sont de bonnes illustrations — sans en être les seules.

- Les années 1970 marquent l'éclosion des Centres Dramatiques Nationaux (CDN), conformément à la dynamique de la « décentralisation dramatique ». Le label de CDN est attribué par l'État à une institution théâtrale. Ce qui est capital ici est qu'il s'agit d'un financement, par l'État et les collectivités, de troupes de théâtre disposant de moyens (lieux, matériels, personnels). Initialement, ces contrats de 3 ans avaient pour mission de soutenir une « création théâtrale dramatique d'intérêt public ». Pour la première fois, des collectivités territoriales se sont engagées en lien avec des artistes. Aujourd'hui, on compte 38 CDN, tous situés dans des centres urbains.
- Les années 1980 ont vu naître, sous l'impulsion du ministère de la Culture, les Centres Chorégraphiques Nationaux (CCN) sur le modèle des CDN, par la création de structures dédiées à la danse et dirigées par des artistes-chorégraphes. Une quinzaine de CCN ont été créés dans le courant des

[65] Nous excluons également les théâtres privés qui n'interviennent pas directement dans le cadre politique que nous tentons de poser dans ce travail de thèse. Ces théâtres privés fonctionnent sans faire appel à des financements publics, et se concentrent principalement à Paris et dans quelques grands centres urbains en région.

années 1980, avec de grands noms du milieu de la danse (issus de courants variés allant du ballet au répertoire contemporain) : Angelin Preljocaj (CCN d'Aix-en-Provence), Maguy Marin (CCN de Créteil), Jean-Claude Gallotta (CCN de Grenoble), Roland Petit (CCN de Marseille), etc.

Ces exemples précis de lieux et de compagnies labélisés par l'État sont certes nombreux à l'échelle du territoire, mais loin de représenter l'ensemble des cas de figure. Une multitude de compagnies et de lieux artistiques (résidences et programmation) fonctionnent grâce au subventionnement des différentes collectivités sans pour autant être labélisés. Le Syndicat National des Scènes Publiques (le SNSP) recensait en 2018 près de 3 000 scènes publiques dont seulement 500 étaient labélisées par le ministère de la Culture[66].

L'étroite corrélation entre les instances décisionnelles de l'aménagement du territoire et les acteurs financiers des politiques culturelles d'une part (collectivités territoriales en tête), et la présence d'une multiplicité d'acteurs artistiques privés implantés partout sur le territoire d'autre part (artistes, compagnies, associations, associés ou pas à des lieux), a permis une *territorialisation* de l'action artistique et culturelle, aussi bien dans les domaines de la création, de la diffusion que de l'événementiel. L'action d'implantation territoriale des artistes est donc tout autant le fait des acteurs publics que celle des acteurs privés qui captent les financements ventilés par les premiers. C'est pourquoi nous préférerons parler de *territorialisation* plutôt que de *décentralisation*[67].
Cette structuration a permis également l'installation durable (ou la venue temporaire d'artistes à la demande d'acteurs locaux) et l'action de ces acteurs privés dans des territoires dits de « marge » (situés en dehors des champs métropolitains et des périphéries intégrées comme les territoires de montagne ou les littoraux) ou « en difficulté » (quartiers défavorisés), qui peuvent souffrir d'un déficit d'équipements culturels.

Les mécanismes de ce tissage d'un maillage territorial adossé à un tel système structurel comportent néanmoins bien des failles :

---

[66] Girard H., « Le cri d'alerte des directeurs de scènes publiques. Interview de Michel Lefeivre. », *La gazette des communes*, 18/05/2018
URL : https://www.lagazettedescommunes.com/564495/le-cri-dalarme-des-directeurs-de-scenes-publiques/ (consulté le 2 juillet 2021)

[67] « On a souvent parlé de « décentralisation culturelle » ou « des politiques culturelles » pour désigner une autre réalité qui est en fait celle de sa territorialisation (ce qui est autre chose) et, longtemps, on a qualifié de « décentralisation » ce qui était simplement le déploiement d'une politique nationale sur l'ensemble du territoire. »
Collin J-F., « Une compétence partagée», *L'Observatoire*, (n° 43), 02/2013, pp. 19-21.
URL : https://www.cairn.info/revue-l-observatoire-2013-2-page-19.htm (consulté le 26 mai 2021)

- l'implantation d'artistes ou d'un lieu culturel dans tel ou tel territoire dépend de la volonté de ces acteurs privés, qui peut donc faire défaut ;
- la baisse constante dans dotations de l'État aux collectivités n'encourage pas les collectivités à construire une politique culturelle ambitieuse et à maintenir son soutien au secteur culturel. Ce dernier n'étant pas une compétence obligatoire (mais seulement partagée), il est soumis au bon vouloir des élus en matière d'ambition, de financement, d'orientation[68].

Comme d'autres services publics, celui de la culture est fragilisé, devant obéir aux injonctions de « rationalisation », de numérisation. C'est ainsi qu'on a pu imaginer son avenir sous la forme de musées numériques « micro-folies »[69], disponibles dans la maison de service de la Communauté de Commune rurale, à côté du « téléguichet »[70]Au cours de ce travail de thèse, nous avons rencontré nombre de ces acteurs artistiques indépendants qui témoignent d'une précarisation des conditions de leur travail artistique et paradoxalement de la fragilisation de cette territorialisation dont nous venons de parler. Celle-ci se manifeste par : la réduction des conventionnements de longue durée entre les collectivités locales et les compagnies au profit de la multiplication des appels à projets, circonscrits thématiquement et temporellement ; la réduction des temps de présence des compagnies sur un territoire donné (diminution du nombre de représentations dans un même lieu) ; la difficulté à trouver des espaces accueillant le temps long de la création ; dans l'univers du cirque, l'« externalisation » des espaces d'accueil en dehors des communes (délicat euphémisme qui cache la relégation), etc.

---

[68] Dans un entretien donné pour la Gazette des Communes Michel Lefeivre, président du Syndicat National des Scènes Publiques (SNSP), livre son inquiétude concernant les baisses de dotations et les dérives possibles concernant la liberté artistique des lieux culturels :
« Le tableau [de la situation des scènes subventionnées en région] est assez sombre, car nous sommes confrontés à deux problèmes : d'une part, la baisse des subventions des collectivités provoquée par celle des dotations de l'Etat, et, d'autre part, la multiplication des attaques contre la liberté de programmation. Concernant les subventions, nous rencontrons cette difficulté un peu partout […] Parfois, les deux problèmes sont liés, en ce sens que certains élus avancent masqués : la baisse de subventions cache parfois une contestation des choix artistiques des directeurs d'équipements. Ces mises en cause sont loin de se limiter à deux ou trois cas isolés. Certains, comme le Forum, au Blanc-Mesnil, sont médiatisés. Mais il en existe bien d'autres, dont on parle peu, soit parce que nos collègues sont en pleine négociation avec leur collectivité, soit parce qu'il s'agit d'équipements plus petits, moins connus, ou de professionnels moins repérés. »
Girard H., « Pas de liberté de création sans liberté de programmation. Interview de Michel Lefeivre », *op. cit.*

[69] Les micro-folies sont l'un des dispositifs phare du plan « La culture près de chez vous » (présenté le 29 mars 2018). Françoise Nyssen lance en à partir de 2018 le déploiement dans toute la France de 200 Micro-Folies (musée numérique), en ciblant tout particulièrement les territoires culturels prioritaires, les bassins de vie les moins bien dotés en équipements culturels.
Présentation du dispositif sur le site internet du ministère de la Culture :
URL :https://www.culture.gouv.fr/Regions/Drac-Provence-Alpes-Cote-d-Azur/Politique-et-actions-culturelles/Micro-Folies (consulté le 26 mai 2021)

[70] Courcelle T., Rousseau M-L., Vidal M., « Numérique et services publics en milieu rural : couple infernal de l'aménagement du territoire ?, L'exemple des téléguichets dans le département du Lot », *op. cit.* pp. 108-125

Nous repérons là un paradoxe dans la mesure où le discours institutionnel actuel ne cesse d'agiter cette question du « territoire »

**Si dans le domaine de l'aménagement du territoire nous pouvons identifier également cet échelon de « l'acteur privé agissant » — l'habitant, l'entreprise de construction, l'architecte ou le paysagiste libéral, le bureau d'étude — celui-ci ne constitue pas un maillon rattaché directement à la structuration de la politique en question, contrairement au domaine de l'action culturelle. La clef de la différence réside bien entendu dans la possibilité du subventionnement de l'action de l'acteur culturel privé, ouvrant la voie à son action territoriale.**

### I.3.c L'action culturelle, un instrument des politiques de développement territorial ?

Dans la littérature consacrée à l'histoire des politiques d'aménagement du territoire, l'action culturelle n'est jamais présentée comme un enjeu-clef de leurs mécanismes.

Depuis leur structuration, les ministères de l'Aménagement et des Affaires culturelles n'ont jamais fait l'objet d'un quelconque rapprochement. Cette séparation[71] des portefeuilles ministériels ainsi que ce que l'on peut qualifier de « sanctuarisation du ministère des Affaires culturelles » depuis A. Malraux donnent l'illusion d'une séparation nette entre ces ceux secteurs de l'action politique.

Un même cloisonnement est manifeste dans le champ de la recherche. Si l'aménagement du territoire relève avant tout du champ des sciences politiques, les arts et la culture ont d'abord été le domaine réservé des philosophes, des historiens de l'art, des anthropologues, des sociologues, bien avant d'intéresser les sciences économiques dans les années 1980, et de manière assez marginale.

Lorsque les phénomènes culturels sont traités d'un point de vue politique ou économique, c'est presque toujours dans le cadre d'une lecture nationale, pour y analyser le rôle et l'action de l'État et la situation du secteur culturel dans son entier. Le recours à des échelles plus fines est beaucoup plus rare.

Ce n'est que dans les années 2000/2010 que se dessine un rapprochement possible avec des études consacrées aux retombées économiques, sociales, symboliques et politiques d'évènements culturels pour le développement des territoires[72]. Si ce nouveau champ de recherche se focalise majoritairement sur des contextes urbains (métropoles, centres urbains, anciennes villes industrielles), nous trouvons néanmoins quelques travaux plus spécifiquement dédiés à l'impact des actions artistiques et culturelles dans le développement des territoires ruraux. Ces études s'inscrivent principalement dans le champ de la géographie, de la sociologie et des sciences économiques.

Au cœur de ce rapprochement se trouve la notion de « patrimoine » qui dans de nombreux cas est le pivot d'une stratégie territoriale de redynamisation du territoire[73].

---

[71] Le portefeuille de l'aménagement du territoire dans des attelages très divers a été associé à ceux du Plan, de l'équipement, du logement, du tourisme, du transport, de l'industrie, du commerce extérieur, des reconversions, de la ville, des collectivités locales, de l'intégration, de la fonction publique, de la mer, de la réforme de l'État, de l'Intérieur, de l'écologie, de l'énergie, du développement durable, de l'espace rural, de l'agriculture, de l'alimentation, de la pêche… Mais nul n'a songé à le lier à celui de la culture.

[72] Lacour Cl., Leloup F., Moyart L., « Introduction. Culture, patrimoine, savoirs : facteurs dynamiques de développement », *Revue d'Économie Régionale & Urbaine*, 5/12/2014, pp. 785-799.
URL : https://www.cairn.info/revue-d-economie-regionale-et-urbaine-2014-5-page-785.htm (consulté le 18 septembre 2021)

[73] « En réponse aux problèmes de retard de développement notamment des villes dans les années 1980, de nouvelles réponses sont recherchées : de l'économie industrielle, on passe à l'économie de l'innovation, à l'économie des savoirs (…) En France, la voie est largement ouverte par les travaux de Xavier Greffe et tout particulièrement par « *La gestion du patrimoine culturel* » (1999) et par

« Le patrimoine » est une compétence relevant du ministère de la Culture (repérage, protection, restauration, gestion), mais représente un enjeu stratégique dans les questions d'aménagement du territoire, que ce soit pour sa dimension spatiale (structurant du cadre spatial, participant au maillage territorial) ou pour sa valeur touristique (attractivité économique) — autant de domaines stratégiques des politiques d'aménagement du territoire.

La mise au point d'une telle stratégie s'observe à toutes les échelles comme nous le décrivent les économistes Claude Lacour, Fabienne Leloup et Laurence Moyart. « Ces processus s'appliquent également aux villes moyennes ou petites : à Albi, le classement de l'UNESCO et la rénovation du musée Toulouse-Lautrec, le musée Ingres à Montauban, changent les images de ces villes et constituent des pôles d'attraction touristique. Limoges, Poitiers, Tours, Rennes, Le Mans, parmi de nombreux exemples, ont réhabilité les centres anciens, sans parler des Quais de Bordeaux et de son *Miroir d'eau*. Toute une série de réalisations au nom de la culture et du patrimoine se fonde sur l'histoire, la géographie, les modes de vie locale. La liste devient longue : *la Maison de la canne* dans une ancienne distillerie, *la Savane des esclaves* à Trois-Ilets en Martinique, *l'éco-musée* de Marquèze dans les Landes ou le *Village historique acadien* à Rivière-du-Loup. » [74]

Si les enjeux patrimoniaux ont pu être moteurs d'une nouvelle stratégie de développement territorial pour certains, pour d'autres ils ont pu s'avérer être une charge trop lourde, notamment pour les petites communes. En 2004, les communes ont hérité de la compétence de gestion et d'entretien du patrimoine bâti qui incombait jusque-là à l'État. L'entretien est une chose, mais que faire d'un tel patrimoine, comment le faire vivre ?
Une très large partie du budget alloué à la culture a donc été fléchée vers la gestion et l'entretien du patrimoine. « L'animation » culturelle du patrimoine à des fins touristiques s'est amplement répandue, apparaissant souvent comme la seule alternative. Ces liens entre patrimoine et animation culturelle qui font appel à des praticiens amateurs peuvent ainsi donner lieu au fameux « son et lumière » ou à des reconstitutions historiques fictives et à des projets touristiques démesurés tels que le Puy-du-Fou.

---

l'élargissement de ces apports au développement local et urbain (2004, 2006). L'analyse économique et la science régionale intègrent alors par exemple l'économie du sport, du patrimoine, l'économie de la culture et de la créativité. La culture, par ses activités culturelles, contribue au développement grâce à la créativité (qui renforce la productivité), le bien-être des populations et l'attractivité des territoires. »
*Ibid.*

[74] *Ibid.*

### (1) L'économie culturelle : un enjeu des stratégies de développement territorial

Les activités culturelles et artistiques représentent en France une véritable économie : « En France, un rapport ministériel sur l'apport de la culture à l'économie a présenté le calcul d'un *PIB culturel* qui montre que ce secteur représenterait 3,2 % du PIB national français, y occupant 670 000 personnes. » [75]

Le poids de cette économie culturelle et créative peut devenir un levier de développement territorial : il est facteur d'attractivité économique, d'attrait touristique, il est créateur d'emplois, il permet d'attirer des investissements, il produit des biens et des services, etc.

Au-delà de la valeur économique qu'elle peut générer, l'action culturelle est regardée par les pouvoirs publics comme un facteur de « cohésion sociale ».

Dans leur ouvrage, *La politique culturelle en France*, X. Greffe et S. Pflieger nous rappellent que « l'égal accès à la culture pour tous les citoyens (…) est inscrit dans la Constitution. Plus généralement, il est largement reconnu en France que la culture fait partie intégrante d'un développement durable (incluant le développement économique et social), qu'elle est ainsi un facteur clef pour assurer la qualité de vie et l'accomplissement de chaque individu. »[76]

Au cœur de la stratégie culturelle territoriale des collectivités publiques il y a deux outils phares : la création d'équipements dans le cadre d'une politique urbaine et l'organisation de festivals.

#### • L'équipement culturel, programme phare du projet urbain

Dans les années 1980, l'État ouvre une nouvelle voie avec le lancement de grands chantiers d'envergure : la rénovation et la réorganisation du Louvre en un musée de rayonnement mondial, la Bibliothèque Nationale de France, l'Opéra Bastille, autant de projets associés à de grands noms (Leoh Ming Pei, Carlos Ott ou Dominique Perrault).

Le recours aux programmes d'équipements culturels comme élément phare des projets urbains (pour la rénovation ou la création de nouveaux quartiers) se généralise dès lors à toutes les échelles.

Ce programme d'équipements culturels se présente à la fois comme porteur d'un dynamisme économique et garant d'une forme de « cohésion sociale ». Nombre de municipalités misent sur une politique culturelle d'envergure basée sur la création et le financement d'équipements culturels au nom de cette double ambition économique et sociale.

Les exemples ne manquent pas : celui de la ville d'Angoulême, qui s'est développée autour de la bande dessinée avec la création d'événements, de musées, de centres de

[75] *Ibid.*

[76] Greffe X., Pflieger S., *Les Politiques culturelles en France, op. cit.,* p 27

formation ; le même processus a été choisi à Arles autour de la photographie, à Saint-Étienne autour du design. La ville de Nantes a mis l'action culturelle au centre de sa politique de développement en organisant des d'évènements comme les Folles Journées, en favorisant l'accueil d'entreprises culturelles comme Royal de Luxe, en planifiant la création d'établissements culturels pour promouvoir la diffusion et la création (CCN, Opéra, Zénith, musées), enfin en initiant des chantiers emblématiques comme la rénovation d'une ancienne usine LU pour y installer la scène nationale le « Lieu Unique ».
Ce phénomène ne se limite pas à la France, nous le retrouvons de manière similaire dans les pays voisins à l'image du musée Guggenheim de Bilbao réalisé par Frank Gehry, de la philharmonie d'Hamburg construite par les architectes Herzog et de Meuron au sein du vaste chantier de restructuration du quartier Hafencity, ou de la ville de Mons en Belgique[77].
La sélection d'un l'architecte « star » participe au rayonnement du projet urbain. Dans cette course à l'équipement, les architectes jouent un rôle de marqueur de prestige.
Le programme d'équipement culturel est donc logiquement proposé comme sujet pédagogique au cours de la formation des architectes, au cœur de l'intervention urbaine et architecturale.
Il est cocasse de rappeler ici un des points de convergence entre les domaines de la culture et de l'aménagement : celui de la formation des architectes et des paysagistes. Les futurs acteurs agissant dans le domaine de la transformation de l'espace et de l'aménagement du territoire sont formés dans des Écoles Nationales Supérieures d'Architecture et de Paysage sous la tutelle du ministère de la Culture. Celui-ci participe ainsi à la production de connaissances sur les questions d'aménagement, par des unités d'enseignements qui forment à ces métiers, ou par le financement de travaux de recherche sur le sujet (comme ce travail de thèse).
Mais ces écoles forment à tout un éventail de métiers et les enjeux d'aménagement du territoire abordés tels quels ne représentent qu'un champ parmi d'autres. Les liens entre culture et aménagement n'y sont tout simplement pas abordés.

- **Le festival, un nouvel outil de marketing territorial**

Le recours à l'organisation d'un festival pour promouvoir son territoire est devenu chose courante, et ce à toutes les échelles territoriales : du petit festival communal à la biennale internationale en cœur de métropole.
Fortement encouragés dans les années J.Lang, les festivals ont explosé depuis les années 1980. Ils se comptent aujourd'hui par milliers[78]. Ce phénomène que certains

[77] Lacour Cl., Leloup F., Moyart L. «Culture, Patrimoine, Savoir : Facteurs dynamiques de développement », *op. cit.*
[78] Leur dénombrement est difficile, les chiffres varient d'une étude à l'autre. Sur la plateforme de données ouverte par le ministère de la Culture, le « panorama des festivals » en répertorie 3136. Cette étude, datée de 2018, précise que ce panorama des événements (comprenant aussi bien les « festivals de

auteurs ont qualifié de « festivalisation »[79] du paysage culturel français, s'observe en réalité bien au-delà des frontières de la France[80].

Par son coût modéré en comparaison de la gestion annuelle d'un équipement ; par ses infrastructures légères ; par la forte visibilité qu'il garantit ; par l'ambiance festive qu'il offre, le festival constitue un outil stratégique de choix pour les collectivités locales et un moyen facile pour combler le « vide culturel » patent dans certains départements.

Effectivement, les retombées économiques d'un tel évènement sont multiples : création directe d'emplois (ingénierie culturelle, artistes, techniciens), participation à l'économie locale (hébergement, restauration, location de matériel, logistique organisationnelle), attractivité touristique induite. Nous reviendrons sur tous ces points dans l'étude de terrain (cf. chap.2, IV, p 338)[81].

Par-delà l'éventuel effet d'aubaine économique, les collectivités territoriales voient dans l'organisation d'un festival un moyen de valoriser « l'identité » de leur territoire tout en favorisant une politique sociale en faveur de la diversification des publics. Emmanuel

---

spectacle vivant ou de cinéma que les salons, rencontres, biennales… existant dans le domaine des arts visuels, du livre, du patrimoine, etc. ») n'est pas exhaustif. Et nous pouvons observer que plusieurs évènements rencontrés au cours de ce travail de thèse n'apparaissent pas dans ce repérage.
Plateforme de données du ministère de la Culture :
URL :https://data.culture.gouv.fr/explore/dataset/panorama-des-festivals/calendar/?calendarview=month (consulté le 2 juillet 2021)
Le chercheur Emmanuel Négrier donne un ordre de grandeur équivalent, mais sans avancer de chiffre global précis. Dans un article dans la revue des politiques culturelle, *L'Observatoire*, il écrit : « Il existe aujourd'hui des milliers de festivals artistiques en France. Le seul domaine de la musique en compte – d'après notre étude conjointe avec France Festivals, la Philharmonie de Paris et la SACEM – plus de 2100, dont 550 en musiques classiques et le reste en musiques actuelles et du monde. Il faut leur ajouter plus de 100 festivals de danse, près de 600 festivals de cinéma, 250 festivals de théâtre de rue. »
Négrier E., « Le festival, ses publics et l'économie de la création », *L'Observatoire*, (n° 50), 02/2017 pp. 41-44.
URL : https://www.cairn.info/revue-l-observatoire-2017-2-page-41.htm (consulté le 1 juillet 2021)

[79] Pour approfondir ce phénomène de festivalisation, nous conseillons la lecture de :
Laville Y., « Festivalisation ? », *Cahiers d'ethnomusicologie* (n°27), 2014
URL : http://ethnomusicologie.revues.org/2158 (consulté le 13 mai 2017)
Ronström O., « Festivals et festivalisations », *Cahiers d'ethnomusicologie* (n°27), 2014
URL : http://ethnomusicologie.revues.org/2159 (consulté le 13 mai 2017)
Collard F., Goethals Ch., Wunderle M., « Les festivals et autres événements culturels », *CRISP* (n°83), 01/2014, pp. 9-115
URL : http://www.cairn.info/revue-dossiers-du-crisp-2014-1-page-9.htm (consulté le 02 septembre 2017

[80] Collard F., Goethals Ch., Wunderle M., « Les festivals et autres événements culturels », *op. cit.,* p 20

[81] Emmanuel Négrier a mené différentes études sur les retombées économiques des festivals : « Nous avons, plusieurs fois, opéré une estimation de ces retombées (liées aux dépenses que le festival lui-même accomplit sur le territoire ; et aux dépenses que les festivaliers non locaux font eux aussi). Que constatons-nous ? Que ces retombées sont croissantes. Dans notre étude de 2006 on évaluait les dépenses territoriales du festival à environ 25% des budgets. Nos plus récentes enquêtes dépassent 50%, et ce, parfois allègrement. C'est donc que l'idée un peu schématique que le festival serait un « opérateur hors-sol », intermittent est de moins en moins vraie. Son emploi, ses partenariats, ses ressources techniques se territorialisent. Ils ont donc raison de s'appuyer sur cette donnée pour s'accréditer. Mais le risque est de faire de cette retombée un critère de soutien, public ou privé, à l'événement. La dérive d'un tel calcul est évidente : ce n'est pas parce qu'un festival rapporte beaucoup qu'il est digne de soutien. »
Négrier E., « Le festival, ses publics et l'économie de la création », *op. cit.*

Négrier note en effet que « l'attractivité des festivals est due au fait que la barrière symbolique à l'entrée du festival est moins élevée que celle à l'entrée d'un théâtre, d'un auditorium. Et ce renouvellement va souvent de pair avec une ouverture à des catégories sociales moins favorisées. » [82]

La participation d'une collectivité territoriale à l'organisation d'un festival peut prendre des formes diverses : elle peut en être à l'initiative (portage, organisation, financement principal), en être un partenaire principal (subventionnement, mise à disposition de lieux et de matériel, soutien politique), seulement un soutien. Parfois, elle ne fait qu'autoriser la tenue d'un événement dans l'espace public. Car il est important de noter que le foisonnement des festivals est l'œuvre d'une multitude d'acteurs : collectivités territoriales, structures culturelles pérennes, associations, secteur privé. Une nette majorité des festivals est portée par des structures associatives. D'après l'étude quantitative « Barofest 2016 »[83] réalisée conjointement par le CNV (Centre National de la chanson des Variétés et du jazz), la Sacem (Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique), et l'IRMA (centre d'Information et de Ressources pour les Musiques Actuelles) sur trois années consécutives (2014, 2015, 2016) à l'échelle de 2726 festivals repérés en France Métropolitaine, 70 % des festivals sont organisés par des associations, 6 % le sont par des sociétés commerciales et seulement 16 % des festivals sont organisés par des structures publiques.
Cette pluralité des porteurs de projet accompagne une grande diversité dans les domaines artistiques touchés (musique, théâtre, danse, arts de la rue, cirque, littérature, art contemporain, cinéma, bande dessinée, etc.), mais aussi dans les objectifs et le niveau d'exigence artistique. « La frontière entre art, divertissement, image politique et attrait touristique est souvent plus poreuse pour un événement que pour un lieu culturel pur et dur. Le public est du reste plus indulgent en plein air et en vacances. […] Notamment les organisateurs et élus, qui ne cessent de vanter les retombées économiques de leur événement. »[84]

#### (2) L'action culturelle dans les territoires ruraux : une présence à rendre visible

Les politiques culturelles, de la même façon que les politiques d'aménagement, se sont majoritairement focalisées sur le contexte urbain. Ce qu'elles ont tout particulièrement visé est la mise en place d'un maillage d'équipement culturel (de formation, de diffusion, de création) dont la concentration se fait majoritairement dans le

[82] *Ibid.*
[83] L'étude est disponible sur le site de IRMA
URL : https://www.irma.asso.fr/IMG/pdf/barofest_20160412.pdf (consulté le 7 juillet 2021)
[84] Guerrin M., « Il y a une « festivalisation » de la culture en France », *Le Monde*, 12/07/2019
URL : https://www.lemonde.fr/idees/article/2019/07/12/il-y-a-une-festivalisation-de-la-culture-en-france_5488551_3232.html (consulté le 26 mai 2021)

contexte urbain. Les territoires ruraux, tout comme les territoires périurbains, semblent à première vue dépourvus de ce maillage et donc pauvres en action culturelle, et ceci d'autant plus que les territoires ruraux restent enfermés dans des stéréotypes représentationnels qui les opposent au monde urbain : les territoires ruraux renvoient encore à une culture passéiste et folklorisée à l'inverse du monde urbain synonyme de modernité et de développement culturel.
Comment sortir de ces a priori alors que les baromètres d'évaluation se basent principalement sur le taux d'équipements culturels d'un territoire donné et que les territoires ruraux en sont très peu pourvus ? Cela signifie-t-il qu'il n'y a pas de culture dans les territoires ruraux ?

- **« Zone blanche » ou myopie nationale ?**

Sept décennies de politique culturelle ont façonné un maillage territorial très inégalitaire, avec notamment de fortes disparités entre les territoires urbains et les territoires ruraux.
Devant ce constat, la ministre de la Culture Françoise Nyssen (mai 2017 / octobre 2018) a lancé en mars 2018 un nouveau programme, « la culture près de chez vous »[85]. L'ambition de celui-ci est de rééquilibrer les inégalités territoriales et de lutter contre ce que le gouvernement qualifie de « zones blanches culturelles ».
Les mesures phares de ce nouveau programme sont l'encouragement à « la mise en circulation des artistes et des œuvres »[86] dans les territoires au moyen de grandes tournées de compagnies et de spectacles ; et la mise en place de 200 « musées numériques » afin que le plus grand nombre ait accès aux œuvres emblématiques des grands musées (les fameuses « micro-folies »).
Ce programme a été d'une manière générale fortement critiqué par les acteurs du milieu culturel que ce soit pour :

- la vision quelque peu parisienne et élitiste de la culture qu'elle véhicule, avec la proposition d'organiser des tournées des grandes institutions parisiennes (la Comédie française, de l'Opéra de Paris, etc.) ;
- la simplification des enjeux liés à l'itinérance ;
- la manière de valoriser l'évènement ponctuel (une représentation unique d'un spectacle) au détriment d'un travail de territoire au quotidien sur le temps long.

Pour ces acteurs, ce programme politique relève d'une méconnaissance de l'action artistique et culturelle des territoires en dehors des centres urbains et des structures labélisées.

[85] Présentation du programme « La culture près de chez vous » sur le site internet du ministère de la Culture
URL :https://www.culture.gouv.fr/Actualites/Culture-pres-de-chez-vous-ce-qu-il-faut-retenir-du-plan-d-action-pour-l-itinerance (consulté le 30 juin 2018)
[86] Ibid.

Dans un entretien donné à la Gazette des Communes, le président du Syndicat National des Scènes Publiques (SNSP), Michel Lefeivre, fustige ce nouveau plan. Lorsqu'il lui est présenté comme le signe d'une attention du ministère de la Culture envers les territoires les moins favorisés, il répond : « À ceci près que le ministère ne connaît que ce qu'il finance ! La cartographie sur laquelle il s'appuie est donc grandement erronée. Ce d'autant plus que les structures qu'il ne finance pas, donc qu'il ne connaît pas, sont les plus nombreuses. Sur quelque 3000 scènes publiques que nous pouvons recenser, 500 sont labellisées par le ministère de la Culture. Sur les 2500 autres, l'État n'a aucune visibilité et fait des choix aveugles. […] Faute de connaître la réalité du travail réalisé sur le terrain par les artistes, les acteurs culturels et les collectivités, l'État arrive à une solution qui consiste à faire venir la Comédie française, l'Opéra de Paris ou Beaubourg dans les petites communes. C'est une forme de mépris pour les artistes et les habitants de ces territoires. »[87]

Cette méconnaissance du terrain est caractérisée premièrement par la difficulté à quantifier la présence de structures et d'actions dans ces fameuses « zones blanches », deuxièmement par la difficulté à qualifier ces différentes formes de présence.
Des chiffres sont certes produits, sur des critères multiples et par des auteurs, eux aussi multiples — des organismes professionnels, des structures labélisées, des agences culturelles, les collectivités territoriales elles-mêmes. Mais il n'y a pas eu à notre connaissance un travail de synthèse de ces études disparates.
Au vu des données à notre disposition, il est difficile de donner une lecture fine de l'état du paysage culturel français en matière de spectacle vivant, de diffusion, de publics, de typologie des lieux. Au-delà du nombre, que compter ? Quelles formes prennent les pratiques artistiques et culturelles dans les territoires ? Qui en sont les porteurs ?

- **Une présence artistique diffuse et fragile économiquement**

Les territoires ruraux (principaux territoires prioritaires visés par le plan « la culture près de chez vous » au côté des territoires périurbains) se caractérisent par une présence artistique et culturelle fragile (notamment économiquement) et diffuse[88] à l'échelle de territoires à faible densité [89].

---

[87] Girard H. « Le Cri d'alarme des directeurs de scènes publiques. Interview de Michel Lefeivre », *op. cit.*

[88] Delfosse C., Georges P-M. « Artistes et espace rural : l'émergence d'une dynamique créative », *Territoire en mouvement*, 19-20, 2013, pp. 60-76
URL : https://journals.openedition.org/tem/2147 (consulté le 7 décembre 2017)

[89] Au long de ses ouvrages « La révolution de la proximité, voyage au pays de l'utopie locale » ou « Campagnes, l'alternative ! » Bernard Farinelli nous explique comment les enjeux culturels et artistiques passent pratiquement en dehors des radars de la majorité des lectures sur les territoires ruraux malgré une forte présence des associations culturelles. Cette richesse culturelle vient selon lui battre en brèche l'idée reçue d'un désert culturel et appelle à en faire un inventaire : « le recensement de toutes les associations culturelles en milieu rural rétablirait l'évidence »
Farinelli B, *Campagnes, l'alternative !,* Édition Libre et Solidaire, Paris, 2016, p 40

Cette présence artistique et culturelle est la somme d'une association de formes diverses (installation d'œuvres « in situ », maillage de structures associatives et de lieux de résidences, festivals, artistes-habitants, etc.) portées par des structures institutionnelles (collectivités territoriales, syndicats mixtes d'aménagement), mais également par de nombreuses initiatives locales (associations habitantes, associations d'artistes professionnels). Elle est peu mise en lumière par les études nationales, ce qui conduit à une lecture en termes de « zones blanches culturelles ». Esquissons ici un premier tour d'horizon, avant de nous y pencher plus loin à l'occasion de la présentation du terrain d'étude.

➢ Les territoires ruraux, un cadre de choix pour la création d'œuvres in situ.

Nous ne pouvons pas dire que les œuvres soient absentes des territoires ruraux. Différents dispositifs sont en place pour stimuler la mise en présence des habitants, des œuvres et des artistes. Les plus répandus sont la résidence d'artistes dans les territoires (en immersion pour produire des œuvres in situ) et l'installation d'œuvres dans l'espace public ou dans le paysage (commandes et créations d'œuvres in situ).
Ces dispositifs sont pilotés aussi bien par :

- des instances institutionnelles telles que d'anciens Pays et les PNR (tous deux, syndicats mixtes d'aménagement). Nous pouvons citer en exemple le projet du « le Partage des eaux » porté par le PNR des Monts d'Ardèche[90] ; le « projet artistique participatif de la cartographie en marche » (2014-2015) porté par le Pays Combraille en Marche en collaboration avec le collectif Pixel [13][91] ;
- des structures associatives telles que le sentier des Lauzes en Ardèche et la Forêt d'art contemporain dans les Landes (deux projets étudiés plus en profondeur dans la suite de la thèse.)

À ces dispositifs s'ajoute la présence d'œuvres, de créateurs, d'organisations d'évènements et d'association militantes dans le domaine du *Land Art*. Les territoires ruraux sont tous désignés pour accueillir ce type de productions contemporaines.

➢ Des structures artistiques et culturelles motrices de saisons culturelles

Les structures artistiques et culturelles ne sont pas toujours aussi absentes des territoires ruraux qu'on le dit. Nous pouvons repérer :

---

Farinelli B., *La révolution de la proximité, voyage au pays de l'utopie locale,* Édition Libre et Solidaire, Clamecy, 2015

[90] Site du parcours artistique dans les Monts d'Ardèche « Le partage des eaux »
URL: https://www.lepartagedeseaux.fr/ (consulté le 20 septembre 2021)

[91] Site du Pays Combraille en Marche présentant le « projet artistique participatif de la cartographie en marche »
URL : https://www.payscombrailleenmarche.org/spip_rubrique50.html (consulté le 20 septembre 2021)

- des lieux ou équipements dédiés et portés par des structures associatives ou des collectivités territoriales (théâtres, cafés associatifs, librairies, cinémas, bibliothèques, musées, lieux de résidence, écoles de pratiques artistiques associatives). Ces lieux sont le plus souvent subventionnés par au moins une collectivité territoriale, même si ces subventions sont rarement dédiées directement au fonctionnement du lieu, mais plutôt fléchées sur différentes actions portées par l'équipe (diffusion, programmation, résidence, création, actions pédagogiques, etc.) ;
- des lieux non dédiés (patrimoine bâti et paysager, salles polyvalentes, équipements publics, espace public) qui sont transformés le temps d'un évènement par des structures associatives ou des pôles culturels de collectivités territoriales.

La taille des structures associatives est très variable, tout autant que l'intensité et le rayonnement de leurs actions.
À ce maillage territorial, nous pouvons rajouter un éventail d'actions menées par des établissements culturels labélisés qui mènent des actions ciblées dans leur bassin d'implantation élargi — avec toutefois des inégalités manifestes dans ce travail de « délocalisation ».

Le monde associatif reste très dominant dans ce maillage artistique et culturel. La faible densité de ces territoires ainsi que la difficile lisibilité du maillage en équipements compliquent l'éventualité d'un regroupement d'artistes en un point fédérateur. La perception de la présence artistique dans ces territoires apparaît ainsi très diffuse.

➢ Un terreau à festivals

Les festivals sont très présents dans les territoires ruraux. Ils n'ont pas échappé à l'explosion du phénomène de festivalisation des années J. Lang.
Tout comme pour l'échelle nationale, il reste difficile d'évaluer précisément le phénomène, complexifié par la profusion des dénominations et des formes que prennent les évènements festifs (fêtes, festivals, salons, rencontres, foires, journées, etc.).
À la lecture de l'étude menée par l'INSEE « l'Altas régional de la culture »[92] (commandée par le ministère et menée par INSEE en 2017 et 2018), nous ne trouvons que très peu d'éléments sur les festivals. Cette étude se concentre sur les équipements publics et les données économiques (dépenses et recettes de l'État et des collectivités territoriales par habitant et par territoire, nombre d'emplois, etc.).

[92] Wolff L. (dir), *Atlas Régional de la culture*, Ministère de la Culture, Études et statistiques, 2018 URL :https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Etudes-et-statistiques/Publications/Collections-d-ouvrages/Atlas-regional-de-la-culture/Atlas-regional-de-la-culture-2018 (consulté le 25 nov 2019)

Le ministère de la Culture publie sur sa plateforme de données le repérage de près de 3000 festivals à l'échelle de la France. Cette liste se base sur un repérage effectué en 2018 et se veut non exhaustive. Si la plate-forme propose tout un panel de graphiques par esthétique, par date de création, par périodes de l'année, par Région, nous ne trouvons pas de statistiques sur le nombre de festivals par « type » de territoire ou par densité de population ni une étude critique sur le paysage des festivals. Ces données ne permettent pas de conclure clairement sur la présence des festivals dans les territoires ruraux.
Néanmoins, au regard de ces données, les festivals se répartissent sur l'ensemble du territoire. Des études plus partielles (c'est-à-dire à l'échelle d'un territoire donné ou d'une esthétique en particulier) mettent en lumière ce phénomène de festivalisation croissant dans les territoires ruraux. Nous pouvons citer l'étude datant des années 2000 de Pailhe J. sur les festivals musicaux dans l'espace aquitain.[93]

La forme du festival — moins lourde économiquement et logistiquement que l'équipement culturel ou la programmation d'une saison culturelle — apparaît pour les collectivités territoriales pleinement adaptée aux territoires dits « ruraux », souvent moins dotés financièrement et moins pourvus en ingénierie culturelle.
Les associations (d'habitants ou d'artistes) jouent un rôle prépondérant dans la profusion des festivals. L'organisation chaque année d'un « temps fort festif » est récurrente dans la vie des associations.

- La longue histoire de l'implantation d'artistes dans les territoires ruraux

La figure de l'artiste dans les territoires est presque totalement absente de toutes les études portant sur l'impact des politiques culturelles. Dans « l'Atlas régional de la culture » commandé par le ministère à INSEE, ou dans l'étude des économistes Xavier Greffe et Sylvie Pflieger sur « la Politique culturelle en France », la figure de l'artiste n'apparaît qu'à contre-jour. Les modalités de ses actions concrètes sur le territoire n'y sont pas analysées. Le programme « la culture près de chez vous » n'aborde pas non plus le sujet de la présence (ou de l'installation) d'artistes dans les territoires ruraux, pas plus que celui de leur action.
Se pencher sur la figure de l'artiste (son statut, son implication, ses liens avec son environnement) est pourtant essentiel pour juger de l'activité artistique dans un territoire, et ceci est particulièrement vrai pour les territoires ruraux.

L'installation d'artistes dans les territoires ruraux relève d'une longue histoire. Sans remonter au début du XX$^{ème}$ siècle et aux artistes en villégiature dans les régions du Sud

[93] Pailhe J., « Les festivals musicaux dans l'espace aquitain », *Sud-Ouest Européen*, (n° 8), 2000, pp. 31-47.
URL : https://www.persee.fr/doc/rgpso_1276-4930_2000_num_8_1_2737 (consulté le 18 septembre 2021)

de la France, de nombreux artistes ont fait partie des premières vagues de « néo-ruraux » dans les années 1970.
Venus à la campagne dans un contexte post-68 pour installer foyer et outil de création, ces artistes ont fait le choix d'ancrer leurs actions artistiques et citoyennes dans les lieux de leur implantation. Ils ont revendiqué une certaine forme de « marginalité », marquée par un double rejet : celui de la production dominante du marché de l'art et de l'industrie culturelle ; et celui du mode de vie dominant incarné par le monde urbain, dénoncé comme *société de consommation*.
Les territoires ruraux offrent : des espaces non occupés et bon marché, propices à l'expérimentation de nouvelles formes artistiques ; et un cadre de vie privilégié, encourageant une forme de « retour à la nature ».
Mais au-delà de cet intérêt personnel, les artistes qui habitent les territoires ruraux peuvent être animés par un souci de « bien commun » qui les fait se saisir du « vide » artistique, culturel, social et politique de ces territoires. Affronter les enjeux posés par la ruralité et notamment les crises de représentation dont souffrent les campagnes françaises peut devenir la « cause » de l'installation de ces artistes.

Depuis, le phénomène n'a cessé de se poursuivre, donnant lieu à différentes vagues successives d'implantation. Avec le temps, les discours ont évolué et se sont nuancés quant à la relation au monde urbain ou au réseau professionnel. Les territoires ruraux représentent toujours une opportunité économique pour trouver de grands espaces vacants, beaux et bon marché, mais les artistes qui font le choix de la ruralité ne renoncent plus systématiquement à cultiver des réseaux professionnels et de diffusion fortement métropolitaine. Cette posture peut déterminer les choix d'implantation, par exemple en restant à proximité d'un grand axe de communication[94].
Nous pouvons distinguer *grosso modo* trois groupes d'artistes :

- Ceux qui s'installent à la campagne pour y trouver un cadre propice à la création et un cadre de vie plus agréable, mais qui ont tourné leur activité artistique vers l'extérieur (métropoles, international) et qui ne développent pas d'action directe sur leur territoire de vie.
- Ceux qui s'installent à la campagne avec un fort attachement au territoire et qui y développent une partie de leur activité artistique. Nous nommerons ceux-ci par la suite des « artistes-habitants » et ils occuperont une place clef dans ce travail de recherche.
- Ceux qui vivent dans des territoires urbains, mais qui travaillent régulièrement dans des territoires ruraux, notamment par le biais de « résidences ».

[94] Nous reviendrons sur ces choix d'implantation dans la deuxième partie de ce chapitre. Par exemple : vallées le long du Rhône reliées à Lyon et Marseille, ou bien les portes du Morvan (autour d'Avallon, Auxerre) à proximité de l'axe Lyon-Paris. D'autres artistes font le choix contraire de s'installer dans des territoires bien moins reliés aux grands centres urbains comme l'Ardèche, les Landes de Gascogne ou la Corrèze.

- **La présence artistique comme moteur d'un développement local**

Les exemples qui illustrent les liens entre dynamique économique territoriale et activités déployées par certaines initiatives artistiques sont nombreux. Ils ont pu donner lieu à des études universitaires[95]. Nous pouvons citer :

- Les communes de Saint-Julien-Molin-Molette[96] et de Wesserling[97], en tant que pôles artistiques en milieu rural
- La compagnie *Trans Express*[98] ou l'association *Jazz in Marciac*[99], en tant que moteur d'une économie culturelle locale.

Ces exemples montrent que ce qui est vrai en milieu urbain (l'action culturelle comme moteur d'une stratégie de développement territorial) peut s'avérer également pertinent dans les territoires ruraux. Nous retrouvons ici peu ou prou les mêmes mécanismes évoqués plus haut :

- l'enjeu patrimonial est au cœur des préoccupations de nombreuses actions de développement local. Les exemples de Saint-Julien-Molin-Molette et de Wesserling en sont une parfaite illustration, soit que la revitalisation du patrimoine industriel abandonné se fasse au profit de l'installation d'artisans d'art (Wesserling), soit que l'incitation à l'installation d'artistes soit à l'origine de la rénovation du patrimoine (Saint-Julien-Molin-Molette).
- La forme du festival est également mobilisée comme un véritable levier de développement local. Les festivals de Marciac et de la Chaise-Dieu sont les plus souvent cités en exemple.

---

[95] Nous conseillons la lecture de :
Georges P-M. « La friche industrielles en milieu rural, de la marge artistique à l'émergence d'une spatialité créative : le cas de Saint-julien-Molin-Molette », colloque international pluridisciplinaire *De la friche industrielle au lieu culturel*, Université de Rouen Sotteville-lès-Rouen, 14/06/2012. URL: https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00809450/document (12 décembre 2017)
Delfosse C., Georges P-M. « Artistes et espace rural : l'émergence d'une dynamique créative », op. cit.
Langeard Ch., « Les projets artistiques et culturels de territoire. Sens et enjeux d'un nouvel instrument d'action publique. », *Informations sociales* (n°190), 04/2015, pp. 64-72
Jousseaume V., David O., « Dossier : Patrimoine, culture et construction identitaire dans les territoires ruraux », *Norois* (n° 204), 03/2007

[96] Nous renvoyons à l'Annexe 02 pp. 44-45

[97] Nous pensons ici à la création de l'écomusée textile du parc de Wesserling, par la communauté de communes à la suite de la liquidation de l'usine au début des années 2000.
Site de l'écomusée du parc de Weeserling :
URL : https://www.parc-wesserling.fr/ (consulté le 18 septembre 2021)
A ce sujet nous conseillons la lecture de :
Deffobis H., Magaud J. « Renouveler le passé industriel par un projet identitaire et innovent. Le cas du site industriel de Wesserling transformé en site patrimonial vivant d'Alsace. », Pour, (n°229), 01/2016, pp. 223-228
URL : https://www.cairn.info/revue-pour-2016-1-page-223.htm (consulté le 18 septembre 2021)

[98] Nous renvoyons à l'Annexe 02 pp. 50-51

[99] Nous renvoyons à l'Annexe 02 pp. 58-59

Des outils financiers (nationaux ou européens) peuvent soutenir ces formes de développement local, tels que les programmes LEADER, le label « Pays d'art et d'histoire », et dans une certaine mesure le label « pôle d'excellence rurale ».

Au vu de cette première esquisse, l'idée de « zone blanche culturelle » ne semble pas pertinente. Cependant, il ne s'agit pas de nier les difficultés rencontrées par les acteurs qui visent à mener des actions artistiques et culturelles dans ces territoires ruraux.
Les enjeux auxquels ils sont confrontés sont multiples :

- la faible densité des territoires implique des problématiques de distance et de mobilité ;
- la grande majorité des structures agissant dans ces territoires présente une fragilité économique. Ces structures peuvent être financées par des fonds publics venant des collectivités territoriales. Certaines d'entre elles perçoivent des financements nationaux (DRAC), mais seule une minorité accède aux aides européennes des projets LEADER. En cause : la lourdeur des dossiers de demande d'aide, et les délais de versement des fonds qui demandent une solide trésorerie d'avance ;
- le manque d'ingénierie culturelle dans ces territoires, manifeste au niveau des collectivités territoriales, mais également au niveau des structures associatives ou institutionnelles qui peinent à recruter des professionnels de l'administration culturelle.

## Conclusion: La mise en lumière de l'acteur local

Cette première partie a montré comment s'est structuré au sortir de la Seconde Guerre mondiale le cadre politique qui agit sur le territoire : c'est ce cadre que nous avons nommé « politiques d'aménagement du territoire ».
Celles-ci ont largement évolué sous le coup de quatre décennies de politiques de décentralisation, sans pour autant opérer une mue de leurs mécanismes structurants.
Nous avons ensuite avancé l'hypothèse que l'action culturelle peut être regardée comme un instrument des politiques d'aménagement du territoire, du fait de sa structuration financière chevillée aux choix des collectivités territoriales et de sa manière d'être mobilisée comme un levier de stratégie territoriale.

Le détour par les politiques culturelles nous a permis de dégager une catégorie d'acteurs qui nous intéresse tout particulièrement dans la lecture des mécanismes territoriaux : celle de l'acteur local (acteur-habitant privé et/ou associatif) qui agit sur son territoire, que nous nommons des « initiatives locales ».
Cet acteur « privé », parce qu'il représente un maillon clé dans la mise en œuvre des politiques culturelles (il perçoit des financements tout en disposant d'une forte autonomie, par exemple dans ses choix d'implantation), est capital à observer si nous voulons comprendre au niveau le plus fin l'interaction (ou l'interdépendance) entre le cadre politique et les initiatives locales dans le façonnage du territoire.

La suite de ce travail se propose de se concentrer sur ces initiatives locales afin premièrement d'observer leur impact sur la construction du territoire, et deuxièmement de nous ouvrir à une plus grande compréhension des territoires où elles agissent.

## II_ Une observation des initiatives locales au cœur de la méthodologie

Nous cherchons, dans cette seconde partie, à monter en quoi le territoire est également construit par les femmes et les hommes qui l'habitent — par ce que nous nommons des initiatives locales qui vivent, travaillent et agissent sur, dans et pour leur territoire. C'est de leur appartenance aux territoires et de leur vécu que les acteurs-habitants fabriquent des formes de représentations collectives et façonnent leur cadre de vie.
Le vécu et les actions de ces acteurs-habitants rentrent en interaction avec les politiques institutionnelles. Le territoire se construit dans la rencontre de ces deux dynamiques territoriales : à savoir une descendante (institutionnelle) et une ascendante (issus d'initiatives locales).

Mais qui sont ces initiatives et comment se positionnent-elles face au cadre politique ?
La mise en cause du modèle économique dominant face à l'urgence climatique, de ces dernières décennies, pousse citoyens, professionnels, mais également élus locaux et militants associatifs à explorer de nouvelles relations avec le territoire et de nouveaux modes d'habiter. [1] Nous entendons par la notion *d'habiter* une « manière d'être au monde », de vivre, travailler créer dans et avec un milieu, de s'interroger sur une manière de vivre en société sur une terre aux ressources finies.
Les initiatives locales sont tout aussi difficiles à nommer qu'à définir : « Initiatives innovantes », « initiatives locales », « initiatives citoyennes », « utopies concrètes » [2], « saxifrages » [3], « mondialisation par le bas » [4], « forces novatrices », etc. Autant

[1] Cette notion d'*habiter* a fait couler beaucoup d'encre ces dernières années dans les sciences sociales. Elle est présentée comme un concept clef en ces temps de crise climatique, sociale et économique pour remettre en cause des modes de vie éloignés d'une prise en compte de leur impact sur l'environnement et sur la société.
Pour approfondir cette notion et les débats qui l'entourent, nous conseillons entre autres les lectures de :
Paquot Th., Lussault M., Younès Ch., *Habiter, le propre de l'humain*, Edition la Découverte, Paris, 2007
Paquot Th., « Habitat, habitation, habiter : Ce que parler veut dire… », *Informations sociales* (n°123), 03/2005, pp. 48-54
Lussault M., « L'expérience de l'habitation », *Annales de géographie*, (n° 704), 04/2015, pp. 406-423
Stock M., « Habiter comme « faire avec l'espace ». Réflexions à partir des théories de la pratique », *Annales de géographie*, (n° 704), 04/2015, pp. 424-441
Chambon N., « Habiter son monde », *Rhizome*, (n° 71), 01/2019, pp. 5-10
Bonnin Ph., « Nommer/habiter. Langue Japonaise et désignation spatiale de la personne » *Communications* (n°73), 2002. pp. 245-265
Bonnin Ph., *Le temps d'habiter. Transformations des habitats sir ma longue durée*, Edition Babelio, 2006
URL : https://issuu.com/bozines/docs/2008-bonnin-temps-habiter1 (consulté le 24 avril 2019)

[2] Nous faisons ici référence au travail de Géneviève Azam»
Azam G. « Un monde commun » in Lussault M., Fort F., Jacques M., Brugère F., Le Blanc G (dir.), *Constellation.s, Habiter le Monde*, Actes Sud etArc en rêve centre d'Architecture, Huarte, 2017, pp. 645-649

[3] Nous faisons ici référence à la philosophe Marie-José Mondzain et à son manifeste *Saxifraga Politica* :
Mondzain M-J., *Saxifraga Politica. Pour une proposition*, Manifeste, 2005

d'appellations pour désigner et expliquer tous ces petits mouvements sismiques qui se multiplient et se répandent sur la surface de la planète et tentent de déstabiliser l'ordre établi en proposant de nouvelles manières « d'habiter le monde ».
La démultiplication des dénominations de ce phénomène reflète l'intérêt croisant qui se manifeste pour celui-ci. Ces initiatives sont appréhendées par les sciences sociales, les médias, les réseaux associatifs, le monde politique, le monde artistique et culturel comme un phénomène social et politique (qui requestionne le champ de la démocratie) ; comme un nouveau levier de développement des territoires (qui impulse une dynamique depuis les territoires en interrogeant le rapport aux milieux) ; comme le moteur de nouvelles économies et de nouveaux modes de vie.
Ces initiatives sont, pour la grande majorité, structurées en association : « Dans ce nouveau contexte de recomposition sociale et de discontinuités dans les rapports aux lieux comme au temps et aux autres, les associations jouent un rôle essentiel afin de favoriser la rencontre entre les habitants pour développer une urbanité rurale, source de citoyenneté. Comme "faire société aujourd'hui" ? » [5]

Des films, des écrits, des émissions de radio, des expositions témoignant de ce phénomène se multiplient depuis une dizaine d'années, et l'exposant ainsi au-devant de la scène.
L'enjeu ici n'est pas de proposer une étude sur les différentes initiatives locales existantes ni de faire le tour de la littérature florissante sur le sujet. Néanmoins pour la suite du travail, il nous semble important d'esquisser dans les grandes lignes une typologie de ces différentes initiatives dans leur manière de se positionner vis-à-vis du cadre politique. Nous distinguons ainsi trois grandes familles d'initiatives :

- Les initiatives qui s'inscrivent dans une opposition.

Nous faisons référence aux grandes luttes contre les grands projets d'aménagements (aéroport, centrale nucléaire, extension de site militaire, barrages, etc.). Depuis une dizaine d'années, les projets de contestations se multiplient et s'identifient autour de l'expression GPA2I (grands projets d'aménagement inutile et imposé) dont Notre-dames-des-Landes est emblématique. Mais on peut citer également le projet Europacity, le Barrage de Sivens, et bien d'autres. Le journal *Reporterre, le quotidien de l'écologie* propose une cartographie de ces luttes[6], nous y

URL : http://www.formes-vives.org/saxifrage (le 14 mars 2017)

[4] Nous faisons ici référence au travail d'Alberto Magnaghi et à ces ouvrages :
Magnaghi A., *Projet Local*, Editions Mardaga, Sprimont (Belgique), 2003
Magnaghi A., *La biorégion urbaine, petit traité sur le territoire bien commun*, Eterotopia France/rhizome, Rende (Italie), 2014
Magnaghi A., *La conscience du lieu*, Eterotopia France/rhizome, Rende (Italie), 2017

[5] Jean Y., Perigord M., *Géographie rurale, la ruralité en France*, *op. cit.*

[6] Cholez L-A., « La Carte des luttes contre les grands projets inutiles », *Reporterre, le quotidien de l'écologie*, 17/06/2020

retrouvons des projets de toutes les échelles et qui touchent plusieurs secteurs (constructions d'infrastructures, hypermarché, centre de vacances ou parc d'attractions, grandes exploitations agricoles, etc.).
Ces projets sont animés le plus souvent par des préoccupations écologiques (contre la bétonisation des sols, les projets jugés à contretemps des enjeux climatiques, déstructuration du milieu d'activité locale, etc.). La spécificité de ces projets est le fait de faire converger des habitants du territoire en question (agriculteurs, ouvriers, etc.) et des militants écologistes venus de partout, qui vont faire cause commune au travers de la lutte[7]. Cette double échelle d'acteurs et la rencontre des mondes qu'elle entraine s'observent aussi bien dans des luttes anciennes (ex du Larzac) que dans les ZAD actuelles. Ces initiatives d'oppositions donnent lieu à des formes d'occupation des territoires.
Ces luttes contemporaines s'inscrivent dans des mouvements historiques de lutte : Le Larzac, Plogoff, où l'on retrouve les mêmes principes (mixité des mouvements, convergences des enjeux locaux et des problématiques globales).
La position d'opposition à la décision politique est clamée, une opposition frontale se joue avec les institutions politiques (du moins avec l'état, la région ou le département, dans la mesure où dans certains conflits nous pouvons retrouver certains élus municipaux).

- Les initiatives qui se positionnent sous les radars c'est-à-dire qu'elles s'écartent du cadre sans être dans un affrontement.

À l'image du colibri, ces initiatives cherchent à changer les choses par petite touche à l'échelle de leur propre expérience. Pierre Rabhi est son processus de « retour à la terre », illustre parfaitement cette famille d'initiative. Elles s'inscrivent dans le mouvement post 68 avec une remise en cause des dogmes sociaux, culturels et politiques de la période des trente glorieuses, ainsi que les prémices des prises de conscience environnementale. Ces initiatives cherchent à proposer de nouveaux modes de vie.
Dans ce contexte, les territoires ruraux apparaissent comme un espace propice à leurs expérimentations : les expériences de vie communautaires dans des hameaux et/ou des villages désertés se développent, avec le plus souvent un projet de vie d'autosuffisance. C'est par un choix de vie pour soi et sa famille (qui peut être partagée

---

URL : https://reporterre.net/La-carte-des-luttes-contre-les-grands-projets-inutiles (consulté le 12 avril 2021)

[7] Combret B., Hagenmüller B, *Les pieds sur terre*, film documentaire, Production Bobi Lux, Oxo Films, 2017
Le Garrec N., *Plogoff, des pierres contre des fusils*, film documentaire, Production CIAOFILM, Moïra CHAPPEDELAINE-VAUTIER, 1980 – 2019
Guérin G., *Paysannes*, série documentaire (5 épisodes), Production Laura Productions, INA, Serddav Cnrs, 1979
Rouaud Ch., *Tous au Larzac*, film documentaire, Production Arte France Cinéma, Elzévir Films, 2011

une communauté) que découle l'acte d'opposition au cadre et la volonté de proposer un contre modèle. Mais l'action première est de transformer soi-même son propre mode de vie.
Ce concept de retour à la terre est théorisé, expérimenté et diffusé par Pierre Rabhi (pour une sobriété, un retour à une vie « simple », retour à un travail de la terre)[8]. Il a médiatisé et transmis son mode de vie et d'action (privée) par l'écriture de témoignage, la proposition de formation à la permaculture, et la création d'associations.
Ces dernières années, ce mouvement s'amplifie, avec de nombreuses personnes qui quittent un travail (burn-out) et un contexte urbain pour s'installer à la campagne afin d'y transformer radicalement leur mode de vie. Beaucoup font le choix de s'orienter vers une reconversion dans le monde agricole (agriculture bio, permaculture, agroforesterie, élevage bio). Ces néo-paysans[9] sont dans le rejet du cadre urbain et de son mode de vie, ils sont à la recherche d'un mode de vie plus en lien avec une pratique locale, animé par une forte prise de conscience des enjeux environnementaux.
Ces projets sollicitent assez peu les pouvoirs publics dans la mesure où pour la grande majorité des cas elles sont le fruit d'initiative privée (sur des terrains privés). L'interaction avec les pouvoirs publics varie selon les projets et les sollicitations faites par les porteurs de projet (subventions, prêts et/ou achat de terrain, dossier de permis de construire…).

- Les initiatives qui se positionnent « dans le cadre » avec la volonté d'apporter des transformations à l'intérieur du cadre.

Nous parlons ici des initiatives d'élus locaux[10] qui, revendiquant leur *pouvoir de faire,* se lancent dans un processus de *transition écologique et démocratique* pour répondre aux enjeux écologiques contemporains.
Les exemples français les plus médiatisés sont les communes de : Trémargat (22)[11], Ungersheim (68)[12], Puy-Saint-André (05)[13], Grande-Synthe (59), Loos-en-Gohelle (62)[14],

---

[8] Rabhi P., *Vers la sobriété heureuse,* Actes Sud, Lonrai, 2013 [1ᵉéd.2010]
Rabhi P., *Manifeste pour la terre et l'humanisme*, Actes Sud, Lonrai, 2011
Rabhi P., *La part du colibri. L'espèce humaine face à son devenir*, Editions de l'aube, La Tour d'Aigues, 2009

[9] D'Allens G., Leclair L., Les néo-paysans, Editions Seuil et Reporterre le quotidien de l'écologie, Condé-sur-Noireau, 2016

[10] Rivat M., *Ces maires qui changent tout. Le génie créatif des communes*, Actes Sud, Lonrai, 2017

[11] Richard A., Rémond A., Bailly G., David E., Le Hégarat M., Deniel R., *Trémargat, la volonté de faire*, reportage, Production IUT de Lannion, 2013
URL : https://tremargat.fr/tremargat-vu-dailleurs.html (consulté le 8 janvier 2022)

[12] Robin M-M., *Qu'est ce qu'on attend ?*, film documentaire, Production M2R Films, Shaman Labs, 2016
Robin M-M., *Sacrée village*, film documentaire, Production M2R Films, 2016

[13] « Le Puy-Saint-André, un maire dans la transition écologique », *Emission LSD, la série documentaire* par Perrine Kervran, France Culture, 13/02/2019

Tramayes (71). Ce courant français s'inscrit dans un mouvement plus large des « villes en transition » à l'échelle internationale avec des exemples comme Totnes [15] en Angleterre ou le village autogéré de Marinaleda en Espagne.
Ces expérimentations municipales de transition écologique et démocratique se basent sur quatre piliers :

- raviver la démocratie, c'est-à-dire animer la démocratie participative en impulsant des échanges réguliers et nombreux avec les habitants pour les impliquer dans les prises de décision et les inviter à être acteurs de la transformation (s'appuyer sur les compétences de chacun) ;
- garantir une autonomie énergétique, ce qui passe par la production d'énergie renouvelable (parc solaire, chaufferie communale à bois), par une reprise en main communale de la régie de l'eau, de l'électricité, du traitement des déchets, par une réduction de la consommation d'énergie (bâtiments publics BBC et producteurs d'énergie, rénovation énergétique des bâtiments, réduction des éclairages publics, transformation des mobilités, etc.) ;
- tendre vers une autonomie alimentaire en valorisant une production locale et bio, ce qui passe par une transformation de la restauration collective, la mise en place de marchés de producteurs et le soutien au réseau associatif, la préservation des terres agricoles (en freinant l'étalement urbain, en supprimant l'utilisation des pesticides) ;
- renforcer une économie locale par la création d'emploi non délocalisables ou/et par la mise en circulation de monnaies locales.

Ces expériences sont portées par des équipes municipales se revendiquant, pour la majorité, d'une sensibilité écologique et s'inscrivent sur le temps long.
Par leur position d'élus, les acteurs de ces initiatives mobilisent dès qu'ils le peuvent les cadres institutionnels nécessaires à leurs actions (ressources financières, soutiens politiques, médiatisations de leurs actions, etc.), et se présentent comme des laboratoires à l'échelle locale d'une transition globale qu'ils appellent de leurs vœux.

Pour l'ensemble de ces types d'initiatives, les territoires ruraux représentent un terrain propice à l'expérimentation et favorisent, à leur sens, un retour à une échelle d'action locale.
Au-delà de la complexité à les nommer et les définir, le vaste écosystème que constituent ces initiatives est d'autant plus difficile à saisir :

- que les médiums d'action qu'elles mettent en avant sont multiples (l'agriculture, l'économie sociale et solidaire, économie circulaire, l'artisanat, l'artistique et le culturel, la santé, l'éducation, l'entrepreneuriat, etc.) ;

---

[14] « Loos-en-Gohelle, un maire dans la transition démocratique », *Emission LSD, la série documentaire* par Perrine Kervran, France Culture, 14/02/2019

[15] « Totnes, en Grande-Bretagne : ville modèle pour la transition écologique ? », *Emission le Grand reportage* par Aurélie Kieffer et Marion L'Hour, France Culture, 06/09/2019

– et que le phénomène est mondial avec une éclosion, aux quatre coins du monde, d'initiatives locales qui font face à des réalités d'une grande disparité.

Afin d'analyser plus en profondeur l'ampleur de ce phénomène et des impacts que ces initiatives peuvent avoir dans la construction du territoire, nous allons nous concentrer sur un type d'initiative en particulier : à savoir les initiatives artistiques et culturelles implantées dans les territoires ruraux.
Au regard de la structuration des politiques culturelles, nous pouvons dire que ces initiatives artistiques et culturelles se positionnent « dans le cadre politique » (notamment par leur financement) comme un échelon agissant des politiques culturels.
Mais nous allons voir que leur inscription dans ce cadre ne les empêche pas, de le critiquer, de s'identifier comme contre, de le contester et de revendiquer le souhait de le transformer.
Néanmoins, leur action et leur engagement sur le territoire comme acteurs-habitants (y installer leur foyer et leur outil de travail), les rapprochent également des initiatives qui se positionnent sous les radars « du cadre », dans la mesure où à l'image des néo-paysans, ils sont animés par la volonté de réaliser un projet personnel.

## II.1. La mise en place du terrain d'étude

Au départ de la détermination du terrain, il y a une première réflexion portant sur trois initiatives artistiques et culturelles menées dans le champ de la musique et sur trois départements voisins : l'association Uzeste Musical à Uzeste en Gironde, l'association jazz in Marciac à Marciac dans le Gers et l'association Musicalarue à Luxey dans les Landes.

Toutes trois sont animées par la même volonté d'ancrer leur action dans une commune et de rayonner au-delà à partir de ce point central placé en milieu rural. Néanmoins, une analyse plus approfondie laisse augurer une variété des formes que peuvent prendre des actions semblables en apparence, et pourtant très diverse en fonction des intentions de départ, du contexte local, de l'interaction entre les porteurs de projet, les habitants, les élus et les acteurs institutionnels du territoire.

- L'association Jazz in Marciac (32) et son festival estival sont couramment cités en exemple lorsqu'il s'agit d'action culturelle en milieu rural. Initié par un groupe de jeunes Marciacais passionnés de Jazz, l'association se présente aujourd'hui comme « centre artistique en milieu rural »[1] et a depuis de longues années tissé des liens très étroits avec les sphères politiques. Opérant ainsi progressivement une institutionnalisation de l'action avec : un processus de labellisation (pôle d'excellence rurale, pôle de rayonnement départemental, Grand projet de Pays), la construction d'un établissement public de coopération culturelle (EPCC), ou le développement d'une filière scolaire.
- L'association Uzeste Musicale (33) et son temps fort l'Hestejada des las arts sont initiés au début des années 1980 par des artistes-habitants installés sur le territoire. L'Hestejada se définit comme une manifestation artistique et politique. L'association travaille au quotidien son implantation locale depuis un petit théâtre d'expérimentation fort de la reconnaissance dont elle jouit dans les milieux artistique et intellectuel. Les relations avec les élus locaux sont depuis plusieurs décennies conflictuelles, malgré un soutien du département, de la région et de la DRAC.
- L'association Musicalarue à Luxey (40) et son festival initié dans les années 1990 sont initiés par une bande de jeunes luxois désireux de faire vivre la fête locale du village. Avec le temps, l'association s'est professionnalisée avec : le festival qui s'est dissocié de la traditionnelle fête du village pour être identifié dans le milieu des festivals au rayonnement régional ; la création dans le village d'une salle de spectacle portée par la communauté de commune et dont elle a hérité la gestion par délégation de service public ; le développement d'une saison culturelle à l'année.

[1] Site officiel de l'association Jazz in Marciac
URL : http://www.jazzinmarciac.com/ (consulté le 25 octobre 2018)

Que ce soit « Jazz in Marciac », « Musicalarue » ou « l'Hestejada des las arts d'Uzeste Musical », la *forme du festival* occupe une place centrale. Elle représente la part la plus visible de l'action de ces associations, et elle a même été le point de départ pour la création des associations de Musicalarue et de Jazz in Marciac. Mais il nous intéresse d'aller au-delà, en nous demandons si l'organisation d'un festival suffit à parler réellement d'une action territoriale. Une fois passé la marrée humaine de 40 000 personnes dans une commune qui compte 600 habitants, que reste-t-il pour le reste de l'année, lorsque les artistes et les spectateurs sont repartis ?

Nous avons vu que le phénomène de festivalisation est fortement présent dans les territoires ruraux, présenté comme un outil de dynamisme territorial. Mais ce travail de recherche ne veut pas s'arrêter à l'analyse d'un événement ponctuel, aussi porteur soit-il économiquement et socialement. Nous souhaitons observer ce qui se passe sur le territoire à la fin d'un festival quand la commune « retrouve son calme », que les festivaliers sont repartis, que les habitants sont retournés à leur quotidien.

Prenant le contrepied des études sur les festivals[2], ce travail de thèse veut se concentrer sur la présence artistique au *quotidien* : celle d'artistes et d'acteurs habitants qui vivent, travaillent, et proposent différentes actions tout au long de l'année sur leur territoire.

Une présence artistique quotidienne qui se déploie dans le temps long et à partir d'un point d'ancrage, aussi variable soit-il : un théâtre, un lieu de résidence, une grange aménagée en un espace de création, un chapiteau, un paysage, une commune, etc.

### II.1.a À la croisée des indices : un repérage des initiatives artistiques non exhaustif

#### (1) Un repérage fait par capillarité

La première phase de repérage s'est faite dans un cercle personnel d'interconnaissance (lieux artistiques et associations connus antérieurement au travail de thèse, paroles d'artistes rencontrés ou acteurs du milieu artistique et culturel)

Un travail plus approfondi s'est ensuite avéré nécessaire afin de dégager une grille de critères pour sélectionner les initiatives.

Cet approfondissement s'est fait en lien avec la littérature disponible sur la question des artistes dans les territoires ruraux. La littérature scientifique sur le sujet émane essentiellement des champs de la culture (management culturel, sociologie culturelle et artistique) et dans une moindre mesure de la géographie et de la sociologie. Mais les

[2] Laville Y., « Festivalisation ? », *op. cit.*
Ronström O., « Festivals et festivalisations », *op. cit.*
Collard F., Goethals Ch., Wunderle M., « Les festivals et autres événements culturels », *op. cit.*
Négrier E., « Le festival, ses publics et l'économie de la création », *op. cit.*
Prod'homme J-P., « Fête et animation culturelle en campagne. L'expérience d'un village champenois », *Études rurales* (n°86), 1982 pp. 33-42
URL : http://www.persee.fr/doc/rural_0014-2182_1982_num_86_1_2818 (consulté le 23 octobre 2017)

écrits les plus nombreux sont le fait d'organismes culturels, d'associations et de réseaux[3]. Ces derniers sont le fruit de débats, de tables rondes, de rencontres thématiques sur les enjeux que soulèvent les territoires ruraux, et sur la place de l'artiste et des actions culturelles dans les transformations en cours. Cette littérature fait la part belle aux témoignages livrés de manière brute, et aux prises de paroles des différents acteurs du territoire (élus, artistes, directeurs de structure ou responsables associatifs).
Les sites internet des différents projets repérés sont une source importante d'informations dans ce domaine. La quasi-totalité des projets possède un site, plus ou moins à jour, présentant dans les grandes lignes les actions menées, l'histoire du projet et du lieu quand il y en a un. L'outil du site internet est essentiel pour ces projets, car ils sont pour beaucoup isolés et en marge des radars institutionnels. De plus au regard de ces sites, nous pouvons commencer à tracer un vaste système de connexion des projets entre eux. Il n'est pas rare que les projets fassent référence les uns aux autres, ou que les mêmes artistes circulent entre ces différents projets (faisant rhizome).
L'écoute de l'émission sur France Inter « carnet de campagne » par Philippe Bertrand, a été également une source de repérage de projets, renforçant parfois l'intérêt pour certains projets.[4]
Dans cette prospection, il n'a pas été rare de croiser le même projet à divers moments : évoqué par une connaissance, cité dans un ouvrage sur le sujet, décrit par un artiste participant à un débat… Ce sont ces faisceaux d'indices ainsi rassemblés qui ont orienté les choix. La sélection s'est voulue souple et a été affinée à plusieurs reprises, à mesure de la formulation des questions émergeant au fil de la recherche.

### (2) Mise en place d'une grille de critère de sélection des initiatives artistiques

L'élaboration d'une grille de critères pour cibler les projets s'est avérée indispensable. Nous avons dégagé cinq critères pour construire la première phase de repérage. Ces critères se sont affinés au fur et à mesure de la recherche et surtout de la confrontation de cette grille à la réalité du terrain.

---

[3] Les principaux réseaux et structures sur lesquels nous nous sommes basés sont :
Le projet Développement des Arts Vivants en Massif Central (DAV), a réuni 7 partenaires, implantés dans 4 régions différentes du Massif central pour un engager une démarche de coopération sur trois ans 2016-2019 , sur des missions de développement culturel et d'accompagnement artistique.
L'association Hors les murs, qui regroupe un collectif d'artistes désireux d'organiser des évènements multi-disciplinaires dans des lieux non dédiés à la création.
L'agence culturelle du Conseil régional de Nouvelle-Aquitaine (OARA) qui agit dans le champ du spectacle vivant.
L'association du LAB (Liaisons Arts Bourgogne), dédié à l'accompagnement professionnel du spectacle vivant en Bourgogne-Franche-Comté (l'association a changé de nom en 2020 pour devenir ARTIS le lab).
L'agence culturelle d'Auverge-Rhône-Alpes Spectacle Vivant, qui agit dans le champ du spectacle vivant.

[4] *Emission Carnet de campagne* par Philippe Bertrand sur France Inter
URL : (https://www.franceinter.fr/emissions/carnets-de-campagne)

- Les porteurs de projets

Dans un premier temps, partant d'un souhait d'analyser les initiatives locales, le premier critère est celui du *porteur de proje*t. Un artiste ou un groupe d'artistes devait être à l'initiative du projet. Ce premier critère a permis d'écarter de nombreux projets socioculturels et de projets associatifs centrés sur les pratiques amateurs tels que le réseau des foyers ruraux, et un bon nombre d'autres associations locales (type café associatif, tiers-lieux ruraux, etc.).
Mais dans un second temps, ce critère a été revu au cours du travail de terrain, pour plusieurs raisons. Tout d'abord, au cours du repérage, certains projets artistiques et culturels initiés par des associations d'habitants nous ont paru importants à prendre en compte, tel que l'association Derrière le Hublot ou Jazz in Marciac. Leur forte présence dans la littérature scientifique, la place qu'ils occupent auprès des institutions et leur présence dans le discours des artistes eux-mêmes, en révèle l'importance pour comprendre la place de l'artistique dans les territoires étudiés.
D'autres projets, portés par des institutions comme la Cité de la Voix à Vézelay ou bien le Centre d'art contemporain sur l'île de Vassivière se sont également progressivement révélés riches à analyser, par leur ampleur, par la place qu'ils occupent dans les politiques culturelles régionales ou nationales. De plus, il est instructif de les mettre en parallèle avec des projets initiés par des artistes.
Ce critère initial a également été assoupli sur le terrain, lorsqu'il s'est avéré que des projets en apparence portés par des artistes étaient plus complexes dans leur fonctionnement et d'un point de vue juridique.
Dans la suite de ce travail de thèse, nous verrons que l'analyse du porteur de projet est révélatrice de bien d'autres aspects différenciant les projets.

- L'intentionnalité

Le second critère est déterminé par *l'intentionnalité des artistes et acteurs sur le territoire*. Il est primordial que les artistes aient fait le choix délibéré de s'implanter en milieu rural pour y vivre et y créer.
Ce critère est resté central tout au long du terrain. Cette double action, de vivre et d'œuvrer sur le territoire est central dans chaque projet, y compris quand le porteur de projet n'est pas un artiste. Même dans les projets institutionnels, nous verrons que l'engagement des directeurs actuels est fort. Les directeurs font le choix de s'installer dans les territoires ruraux, ils y ancrent leur foyer familial et ils développent un travail à l'échelle leur territoire. Nous verrons que c'est un choix, un engagement personnel et que cela joue un rôle non négligeable dans les actions qu'ils entreprennent à l'échelle locale.
Dans les projets initiés par une association d'habitants, cette double volonté est au fondement même de leur projet associatif.

- Le discours

Le *discours et le positionnement* représentent le troisième critère : les porteurs de projet doivent proposer une réflexion sur les enjeux à l'œuvre dans leur territoire.
C'est pour cela que nous retrouverons ainsi dans chaque projet sélectionné un positionnement et un discours forts qui accompagnent et justifient leurs actions.
Le choix d'accorder de l'importance à cet engagement a permis d'écarter certains cas de figure, comme les artistes vivants à la campagne et qui y ont développé leur outil de travail, mais sans proposer un positionnement ou une action artistique et culturelle à l'échelle du territoire.
Nous avons écarté également certaines structures de résidences artistiques, le plus souvent le fruit de fondations privées, qui se défendent de tout discours sur la ruralité. Ces fondations sont à la recherche d'un cadre propice pour la création. Pour eux, le territoire rural est un moyen d'assurer un isolement sur un temps donné, avec une action artistique orientée en direction du circuit classique du marché de l'art (et donc majoritairement métropolitain). Pour ces projets, la ruralité n'est pas une réalité à travailler, elle est le lieu d'une retraite.

- L'ancrage

Le quatrième critère est l'inscription dans un *point d'ancrage* : il est essentiel pour cette étude que les projets sélectionnés aient donné naissance à un espace de création ou un lieu de rencontre entre les artistes et les habitants.
Ce critère sera le point de départ de l'analyse de la dimension spatiale de ces initiatives artistiques. Dans un premier temps, il a permis de resserrer la sélection des projets. Cette question d'un *lieu* comme point d'ancrage s'est affinée et complexifiée au fil du terrain. Ainsi certains projets sélectionnés n'ont en définitive pas de « lieu fixe » : ils ont développé des rapports plus complexes à la question spatiale, en inscrivant leur travail à l'échelle du paysage (la Forêt d'Art contemporain, le sentier des Lauzes), ou à l'échelle de l'espace public d'une commune ou d'un ensemble de lieux plus ou moins bricolés (Derrière le Hublot, le pôle Culturel de la CoPLER).

- La temporalité

Le dernier critère concerne la *temporalité du projet* : les projets sélectionnés devaient avoir une certaine ancienneté.
Au cours de la phase de repérage, mais également tout au long du travail de thèse, de jeunes projets se sont fait connaître. Nous assistons depuis une dizaine d'années à l'émergence d'une multitude de projets artistiques et culturels dans les territoires ruraux (lieux de résidence, espaces de diffusion, espaces de création, festivals). Nombre de jeunes compagnies viennent s'installer dans ces territoires, le plus souvent, nous pouvons constater qu'ils suivent les mêmes processus d'installation que les projets les

plus anciens — mais guidé par des référentiels du monde rural qui leur sont propres. Le choix d'écarter ces projets était une manière de prendre un certain recul vis-à-vis des projets : sur leurs processus d'implantations, sur le travail tissé avec les acteurs locaux, sur leur impact en termes de représentation sur le territoire. Et cela nous semblait permettre de dépasser le seul discours des acteurs du projet. L'ancienneté est apparue comme un moyen d'assurer une plus grande diversité des sources critiques alimentant ou nuançant les discours des acteurs.

### II.1.b Un vaste système rhizomique : la nécessité d'arrêter un périmètre

#### (1) Le cas de la France métropolitaine

Ce travail de recherche se concentre entièrement sur la France métropolitaine, pour des raisons avant tout pratiques d'accessibilité des projets. La volonté, dès le départ, de rencontrer chaque projet sélectionné et de participer le plus possible à leurs actions, représentait une contrainte à prendre en compte dans la localisation des projets sélectionnés.

Dans cette France métropolitaine, trois régions ont été rapidement écartées : la Bretagne, la Corse et la région culturelle du Pays basque. Ces territoires sont riches d'initiatives artistiques et culturelles, et même dans certains territoires les projets sont très structurés sous forme de réseaux de projets professionnels et de projets amateurs très reconnus, comme en témoigne la Bretagne. Effectivement, nous pouvons voir que dans cette région, le réseau d'initiatives artistiques et d'amateurs est particulièrement appuyé par des politiques régionales, départementales et communales afin de structurer au mieux cette richesse culturelle. Mais ces projets et la politique territoriale qui les structurent et l'appuient sont empreints d'une forte identité locale. Les identités basque, bretonne ou corse sont très fortement ancrées dans les sociétés locales (écoles, statut particulier pour la langue, histoire d'une forte revendication) et teintent grandement les projets repérés.

Or, l'une des volontés de départ de ce travail repose sur l'analyse du rôle que peuvent jouer les initiatives locales (et ici artistiques) dans la construction de nouvelles représentations dans des sociétés rurales en pleine transformation.

Dans la mesure où les initiatives artistiques de ces régions riches d'une forte identité locale et territoriale (Corse, Bretagne, Pays basque) doivent composer avec une gestion complexe et revendiquée d'une identité culturelle, nous avons donc choisi de ne pas les traiter ici dans ce travail de thèse.

Nous verrons par la suite que certains artistes rencontrés dans cette étude sont aussi attachés à une forme d'identité locale, à une histoire, à des traditions fortes — certains artistes peuvent même être identifiés ou maladroitement étiquetés comme les représentants d'une telle identité régionale —, mais ces attachements ne sont pas au

cœur du processus de création et ne constituent pas une identité unique qui pourrait rassembler l'ensemble d'un territoire.

### (2) Un axe nord-est/sud-ouest

La sélection des projets s'est concentrée sur un axe nord-est/sud-ouest pour deux principales raisons. Premièrement, cette « bande » de territoire regroupe une grande quantité de projets artistiques, dont certains sont implantés de longue date. Des départements situés autour du Massif central, comme l'Ardèche, sont connus pour avoir été les terres d'accueil de nombreuses expériences communautaires dans les années 1970. La vallée de la Drôme, par ses paysages, ses espaces disponibles et sa situation stratégique entre Lyon et Marseille a aussi été une terre d'accueil pour de nombreux artistes, notamment dans le domaine des arts de la rue et du cirque. L'existence d'associations culturelles et de réseaux (l'association Derrière le Hublot, l'association Quelque p'Art, l'agence culturelle Auvergne-Rhône-Alpes Spectacle Vivant, le programme du Développement des Arts en Massif central) très actifs sur les questions artistiques en milieu rural, nous a semblait représenter une armature solide, qui nous a renforcés dans la sélection des projets autour de cet axe.

La seconde raison est d'ordre plus pratique : la délimitation d'un axe a facilité grandement la logistique de prises de rendez-vous, et a permis une grande immersion sur le terrain (en limitant les trop longs trajets). L'axe est conséquent, mais reste encore possible à parcourir. Il permet de mesurer l'importance et la richesse du nombre d'initiatives artistiques existantes. Il nous a semblé important de ne pas se restreindre à une seule région, même si nous aurions pu y trouver un terrain infiniment riche, car nous voulions pouvoir apprécier l'ampleur rhizomique de ce phénomène.

À noter également que cet axe nord-est/sud-ouest, richement doté en initiatives artistiques représente aussi la « bande territoriale » au taux de densité démographique la plus faible du pays appelée pendant longtemps — et de manière péjorative — la « diagonale du vide » ou la « diagonale à faible densité » par certains géographes. Ce concept a été analysé et développé à partir des années 1970. Fortement critiqué dès son apparition, car jugée trop pessimiste et alarmiste, il n'en pointe pas moins une réalité démographique qui se vérifie encore aujourd'hui, comme le constatent certains géographes contemporains. Y.Doignony et S.Oliveau[5] ont remis au goût du jour cette « diagonale de faible densité », avec des différences selon les échelles territoriales d'analyses (régionale, départementale, communale). Tout en reconnaissant un regain démographique dans les territoires ruraux à partir des années 1970, les auteurs

[5] Doignony Y., Oliveau S., « La diagonale se vide ? Analyse spatiale exploratoire des décroissances démographiques en France métropolitaine depuis 50 ans. » *Cybergeo : European Journal of Geography*, (document 763), 2016
URL :http://journals.openedition.org/cybergeo/27439 (consulté le 16 janvier 2019)

nuancent le propos, en analysant les dessous de cette démographie (où s'installent les populations, quel type de population, avec quels taux de natalité et de mortalité dans ces territoires).
Mais au regard de la multitude d'initiatives d'artistiques identifiées dans cette diagonale, l'expression « diagonale du vide » apparaît plus qu'anachronique, comme nous le rappel le directeur de l'Office Artistique de la Région Nouvelle-Aquitaine (OARA) :

> *« On ne peut plus appeler cela la diagonale du vide, dès lors que l'on approche ça sous l'angle des artistes, parce que l'on est plutôt dans une diagonale d'initiatives, car dans ces territoires-là, tu es obligé d'inventer. »* Joël Brouch, directeur de l'Office Artistique de la Région Nouvelle-Aquitaine (OARA) [6]

Se soustraire totalement aux découpages administratifs n'a pas de sens. L'axe défini se concentre sur trois grandes régions bien différentes (Bourgogne-Franche-Comté, Auvergne-Rhône Alpes, Nouvelle-Aquitaine), et surtout en pleine restructuration lors du travail de terrain. Notre période d'étude est très particulière pour la prise en compte des acteurs institutionnels de ces territoires. Nous étions dans de grandes incertitudes dues aux restructurations territoriales de janvier 2016 (cf. chap.1, I.1.b, p46). Il est difficile de dégager pour ces nouvelles régions une vraie politique culturelle structurée ou un positionnement clairement affiché sur les enjeux des territoires ruraux.
Trouver les bons interlocuteurs institutionnels n'a pas été facile, et nous avons pu être témoins de la grande difficulté pour les services de se structurer, notamment au niveau des DRAC.

– La Région Nouvelle-Aquitaine est une très grande région, centralisée autour de pôles et notamment autour du pôle métropolitain bordelais[7]. La fusion a été difficile au niveau culturel. Les trois régions très différentes qui ont fusionné ont eu dans un premier temps du mal à imaginer une politique commune, comme nous l'explique Sylvie Minvielle à la DRAC Nouvelle-Aquitaine :

> *« Lors de la fusion on a gardé le principe de trois sites Limoges, Poitiers et Bordeaux, personne n'a vraiment bougé, tout le monde continu à avoir le même périmètre d'action sur son site. En revanche ce qui a changé, c'est que l'on a des directeurs de pôle qui sont entre la direction et les conseillers. Ces directeurs de pôle, celui du patrimoine est à Bordeaux, celui de la création est à Poitiers et celle de la démocratisation est à Limoges. Et donc, nous à Bordeaux, on travail est on dépend d'une cheffe de pôle qui est à Limoges c'est cela qui a changé. »* Sylvie Minvielle

[6] Propos recueilli lors d'un entretien avec Joël Brouch, en juin 2018

[7] Comme nous l'explique la conseillère au pôle démocratisation et action territoriale »de la DRAC Nouvelle-Aquitaine Sylvie Minvielle lors d'un entretien en octobre 2017 : « Les territoires des autres régions n'ont pas la même histoire que l'ex-Aquitaine, c'est des territoires beaucoup plus ruraux, pour lesquels parfois la question culturelle est assez éloignée de certains élus. Ce qui est très cristallisé quand même, on va le dire comme cela, c'est quand même aujourd'hui, au sein de ces territoires-là, le fait d'être associé dans une grande région, avec l'Aquitaine et le Poitou-Charentes, pour le Limousin je parle, c'est vécu quand même par les territoires comme quelque chose de très douloureux, et une peur de s'appauvrir par rapport à Bordeaux et la métropole qui elle deviendrait encore plus puissante. »

conseillère au pôle action culturelle et territoire de la DRAC Nouvelle-Aquitaine du site de Bordeaux. [8]

- La région Auvergne-Rhône-Alpes constitue un *vivier* de projets artistiques en milieu rural, notamment dans le champ des arts de la rue et des arts du cirque. La présence artistique s'y est consolidée par une politique culturelle menée à l'échelle régionale notamment à partir dans les années 1990. C'est une région propice au développement de ce genre de projets, riche historiquement de nombreuses installations de néo-ruraux dès les années 1970 (Ardèche, Drôme).

- La Bourgogne-Franche-Comté est la plus rurale de ces trois régions[9], mais avec une forte dynamique culturelle. La fusion complète des deux anciennes régions et notamment au niveau culturel s'est fait relativement aisément du fait de la similitude des enjeux et des politiques menées dans les deux anciennes régions. Cette grande région rurale pâtit de sa situation entre différentes régions fortement métropolisées :

  *« La grosse difficulté, c'est que l'on est pris entre la région Île-de-France et la région Auvergne-Rhône-Alpes et le Grand Est. Et oui dans la région Auvergne-Rhône-Alpes il y a Lyon, dans la région Grand-Est il y a Strasbourg et en Île-de-France il y a Paris. Et nous dans tout ça, Dijon, Besançon, Dole on pourra toujours toutes les regrouper on n'arrivera jamais au niveau de ces métropoles. »* Pierre-Olivier Rousset, directeur du pôle action culturelle et territoriale de la DRAC Bourgogne-Franche-Comté. [10]

La sélection et le repérage des initiatives artistique sont loin d'être exhaustifs. Un certain nombre d'initiatives était requis pour asseoir au mieux la recherche, mais devant l'abondance des projets identifiés, il a été également nécessaire de limiter le corpus.
Nous avons donc finalement repéré une soixantaine d'initiatives artistiques (dont certains au-delà de l'axe nord-est/Sud-Ouest), pour en sélectionner une trentaine que nous avons rencontrées et plus profondément étudiées.

→ Cf Annexe 01 _ Carte du terrain : Présentation du terrain
→ Cf Annexe 02 _ Présentation des projets : 30 initiatives artistiques

[8] Propos recueilli lors d'un entretien avec Sylvie Minvielle, en octobre 2017

[9] Comme nous l'explique le directeur du pôle action culturelle et territoriale de la DRAC Bourgogne-Franche-Comté, Pierre-Olivier Rousset, lors d'un entretien en septembre 2017 : *« C'est une région rurale, c'est notre dominante. On doit travailler là-dessus, c'est-à-dire qu'il y a des fonctions de centralités tout à fait intéressantes, des villes qui ont des statures de métropole, la capitale régionale et d'autres villes, d'autres dimensions qui portent de vraies dimensions culturelles, mais ça reste des villes à dominantes rurales et c'est l'image qu'elles ont. »*

[10] Propos recueilli lors d'un entretien avec Pierre-Olivier Rousset, en septembre 2017

## II.2. La méthodologie de l'enquête

Ce travail de thèse se base sur une méthodologie d'enquête que nous pouvons qualifier d'*incrémentale* — ou du moins qui a été vécue et ressentie comme telle — dans la mesure où le processus de recherche s'est construit au fur et à mesure des avancées, par paliers successifs, avec des retours en arrière, des doutes et des reprises… Cette méthodologie s'est « bricolée » pour épouser au mieux les aléas du terrain et de la recherche. Loin d'un travail linéaire (si cela existe), cette démarche de recherche est une navigation à vue dans un océan de rebondissements, d'observations, d'analyses et de réorientations constants.[1]

Notre méthodologie d'enquête s'est basée sur l'observation participante, un outil des sciences sociales, qui laisse une place à un processus incrémentale dans la mesure où la pensée se fait en marchant, en pratiquant et en observant.

Les temporalités du terrain sont cruciales pour appréhender notre méthodologie d'enquête, chacune d'entre elles participe à l'approfondissement de notre recherche : de l'intuition à l'élaboration d'une typologie des initiatives jusqu'à la mise en place d'une topologie des projets.

### II.2.a Le bénévolat comme porte d'entrée dans le terrain

Le terrain de thèse a donné lieu à une méthode *inductive*, fréquente dans le domaine des sciences sociales, qui tire des conclusions générales à partir de prémisses individuelles. De l'observation d'une pratique humaine définie, on constitue une classification des faits observés, qui devient une matière dont on peut dégager des généralisations.

---

[1] Les grandes phases d'hésitation s'illustrent parfaitement dans la difficulté, que nous avons eue au démarrage, à clarifier l'objet d'étude ainsi qu'à en délimiter un terrain.
À l'origine, le sujet de la thèse se concentrait sur le territoire des Landes de Gascogne. Un territoire exploré à plusieurs reprises et dans différents contextes (projet de semestre en master, Projet de Fin d'Études en architecture, mémoire recherche de fin d'études). Initialement, ce travail de recherche voulait approfondir la connaissance de ce territoire, en étroite relation avec le travail du laboratoire de Recherche dans laquelle s'inscrivait cette thèse.
Ce territoire une fois nommé et identifié (*les Landes de Gascogne*) s'est révélé extrêmement difficile à cerner, et pour le moins difficile à délimiter. Car à ne pas vouloir se cantonner à un découpage administratif (les Landes, la Gironde, le Lot-et-Garonne) ni à celui d'un pays ou du Parc Naturel Régional, la délimitation de la région naturelle des Landes de Gascogne devenait complexe.
La remise en cause du choix de terrain s'est avérée indispensable d'une part du fait de cette difficulté à réellement définir l'aire géographique, et d'autre part en raison de la remise en cause de la pertinence à étudier un échantillon très diversifié d'initiatives locales dans un territoire précis.
Analyser les découpages administratifs du territoire des Landes de Gascogne et étudier les hiérarchies d'acteurs ne s'est pas avérée fructueux. La décision de remettre en question le terrain initial et de se concentrer sur les initiatives en elles-mêmes fut l'un des tournants décisifs de ce travail de thèse. Acter le choix de se concentrer sur les initiatives artistiques en milieu rural à permis plus d'un an après le démarrage de la thèse d'ouvrir le périmètre géographique du terrain. Il s'est ainsi élargi au fur et à mesure de la sélection des initiatives comme expliquée précédemment.

L'observation directe[2] a été l'instrument central de ce travail de recherche. Le terrain de thèse fut le théâtre d'une posture d'observation participante à découvert[3].
Nous avons privilégié le bénévolat comme porte d'entrée dans les initiatives. Le bénévolat est un poste indispensable dans l'ensemble des structures associatives qui composent notre objet d'étude, c'est en cela qu'il en représente un poste parfait pour mettre en application une posture d'observation participante.
Dans les cas où il n'était pas possible de participer en tant que bénévole, la place de spectateur était l'alternative, sans offrir une place aussi centrale dans les rouages internes des initiatives observées.

### (1) Une mise en situation

Le statut de bénévole permet de pénétrer au cœur du fonctionnement des projets observés, il offre une place de choix. Mais avant tout, il permet de désacraliser la posture de chercheur qui peut effrayer certains acteurs. Les artistes ou les différents porteurs de projets ne sont pas arrêtés par ce statut de chercheur, ils en jouent même dans une certaine manière. Tous ont manifesté une certaine fierté à susciter de l'intérêt et ils ont l'habitude (et le plaisir) de présenter leur projet et de le défendre. Mais de nombreux acteurs essentiels pour en comprendre les mécanismes, comme les bénévoles, les spectateurs, les habitants, les techniciens, les personnes travaillant dans les bureaux, sont plus réservés et spontanément moins loquaces sur le projet. Créer la condition de la rencontre et de l'échange est primordial, d'autant qu'il n'est pas facile de trouver le contexte pour que cette parole soit libérée de tout a priori de jugement vis-à-vis du chercheur. Le bénévolat permet de trouver la confiance de tous les acteurs. Après quelques jours à travailler au sein d'une équipe, l'étiquette de chercheur disparaît et les langues se délient.

- Les différentes tâches du bénévolat permettent des observations différentes et le contact avec une multitude d'acteurs : travailler derrière le bar permet de voir beaucoup de monde, les spectateurs, les artistes et les bénévoles. C'est le moment où les personnes sont disponibles pour discuter entre eux, et avec toi. Le bar occupe souvent une situation centrale, c'est le point de rendez-vous incontournable.
  Aux heures creuses, c'est le temps de questionner les personnes de l'équipe.
- La cuisine (plonge, pluches, service) : un moment privilégié avec les membres de l'équipe, mais c'est toujours très fatigant, et le cercle des personnes croisées reste restreint.
- La circulation/gardiennage d'espace : C'est une position très intéressante pour parler avec les habitants, ou avec tous ceux qui ne s'aventurent pas dans le

[2] Arborio A.M., Fournier P., *L'enquête et ses méthodes, l'observation directe* , Armand Colin, Barcelone, 2008, [1[e]éd 1999]
[3] *Ibid.*

cœur de l'évènement. C'est une prise de contact privilégiée avec les périphéries, les limites du projet et le reste du village.

- Billetterie/accueil : Assure un contact privilégié avec les publics, permet une vue d'ensemble des populations qui viennent (pas forcément les mêmes que lorsqu'on est au bar).
- Chauffeur : Ce poste permet un contact direct avec les artistes.
- Manutention/scénographie : On assiste à la transformation des espaces, que ce soit l'intérieur d'une basilique ou l'ensemble d'un village.

Les repas et les pauses dans le travail sont des moments privilégiés où tous les bénévoles se retrouvent et se remémorent les évènements marquants. Ils partagent leurs expériences et font en quelque sorte corps avec le projet lui-même, par leurs anecdotes ils trouvent leur place dans le grand récit du projet. Des moments importants à observer et à capter, où l'on n'est pas toujours acteur, mais un simple observateur. Il suffit d'une question et tout monde y va de son expérience et de son récit. L'étiquette de chercheur s'efface progressivement, car finalement, dans ce contexte il est avant tout un nouveau bénévole avant d'être un chercheur. Les repas sont les moments privilégiés où se mêlent nouveaux et anciens festivaliers. Ce sont ces temps d'échange, de convivialité et de « construction » d'une mémoire collective que les bénévoles aiment et recherchent. C'est une manière de faire partie du récit de l'association et de constituer la mémoire de celle-ci.

Cette situation d'observation au cœur du fonctionnement de l'association permet de valider ou au contraire de nuancer les propos des porteurs de projet rencontrés en amont dans le contexte d'un entretien. Cela permet « de contrôler l'intelligibilité des traitements quantifiés. Elle est aussi un moyen de résister aux constructions discursives des interviewés en permettant de s'assurer de la réalité des pratiques évoquées en entretien. » [4]

### (2) Les outils de l'observation

Différents outils ont été mobilisés pour documenter cette observation participante (photographie, croquis, prise de note, enregistrement…).

- La photographie est un bon moyen de capter une forme de réalité sociale, mais personnellement c'est un outil qu'il a été difficile d'utiliser dans cette observation participante. Sortir l'appareil photographique peut fait courir le risque de refaire resurgir la casquette du chercheur, et de perdre de la spontanéité dans les situations observées. Cela est peut-être le fait d'un manque de maîtrise de cet outil, mais une crispation des sujets s'est souvent fait sentir.

  Photographier les moments de forte présence de public ne pose pas de problème, mais cela devient plus difficile dans les plus petits groupes, dans les situations plus intimes et tout particulièrement dans le cadre de vie domestique.

[4] *Ibid.,* p6

- Le croquis représente un outil central de la formation d'architecte, il aide à la fois à retranscrire une observation tout en développant une idée. Cet outil demande du temps, il permet d'entrer déjà dans une phase de réflexion. Cet outil a été utilisé lors de la phase d'observation, mais le temps et la concentration nécessaire à sa mise en forme n'était pas adaptée à toutes les situations d'observations (à tous les postes de bénévolats). L'utilisation du croquis s'est davantage fait dans la phase d'analyse (cartographies, schémas et croquis d'analyse). ( cf figure II-1, II-2, II-3, pp. 164-165)
- L'enregistrement : l'autorisation nécessaire à l'enregistrement (la demande du consentement de la personne interviewée) crée une rupture dans la discussion et rompt souvent la spontanéité de l'échange. L'enregistrement exige en outre certaines conditions, comme un cadre suffisamment calme. Il contraint donc à fixer des rendez-vous et à calibrer ainsi davantage l'échange. Cet outil a été principalement mobilisé pour les entretiens des porteurs de projets et les acteurs institutionnels rencontrés sur RDV.
- La prise de note est l'outil le plus souple, si la prise de note est possible lors de rencontres de professionnelles ou de débats, elle l'est rarement en situation d'observation participante (les mains dans la vaisselle, ou occupées à déplacer des chaises, en plein repas dans un groupe de plusieurs personnes…)

Une partie de la matière provient de moments plus informels qu'il faut retranscrire rapidement après la discussion. Les discussions « de coin de table » ou « de comptoir » peuvent se révéler décisives tout comme l'observation d'une scène dans laquelle nous ne sommes pas acteurs ou bien la captation de l'atmosphère d'un moment particulier.

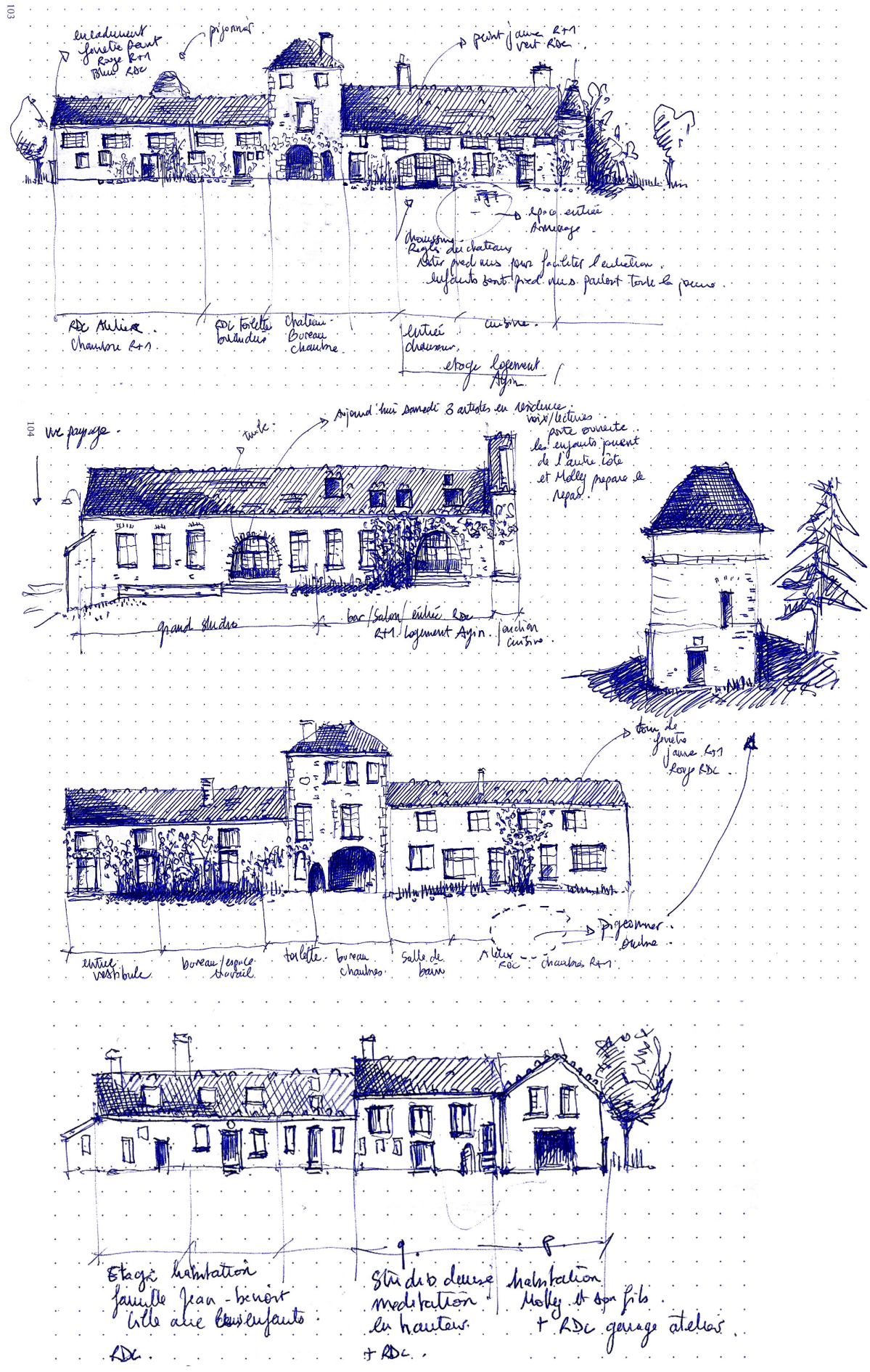



Figure Chap1-II-1 : Planche d'étude 1 (carnet de croquis) _ Château de Monthelon _ Diane Camus

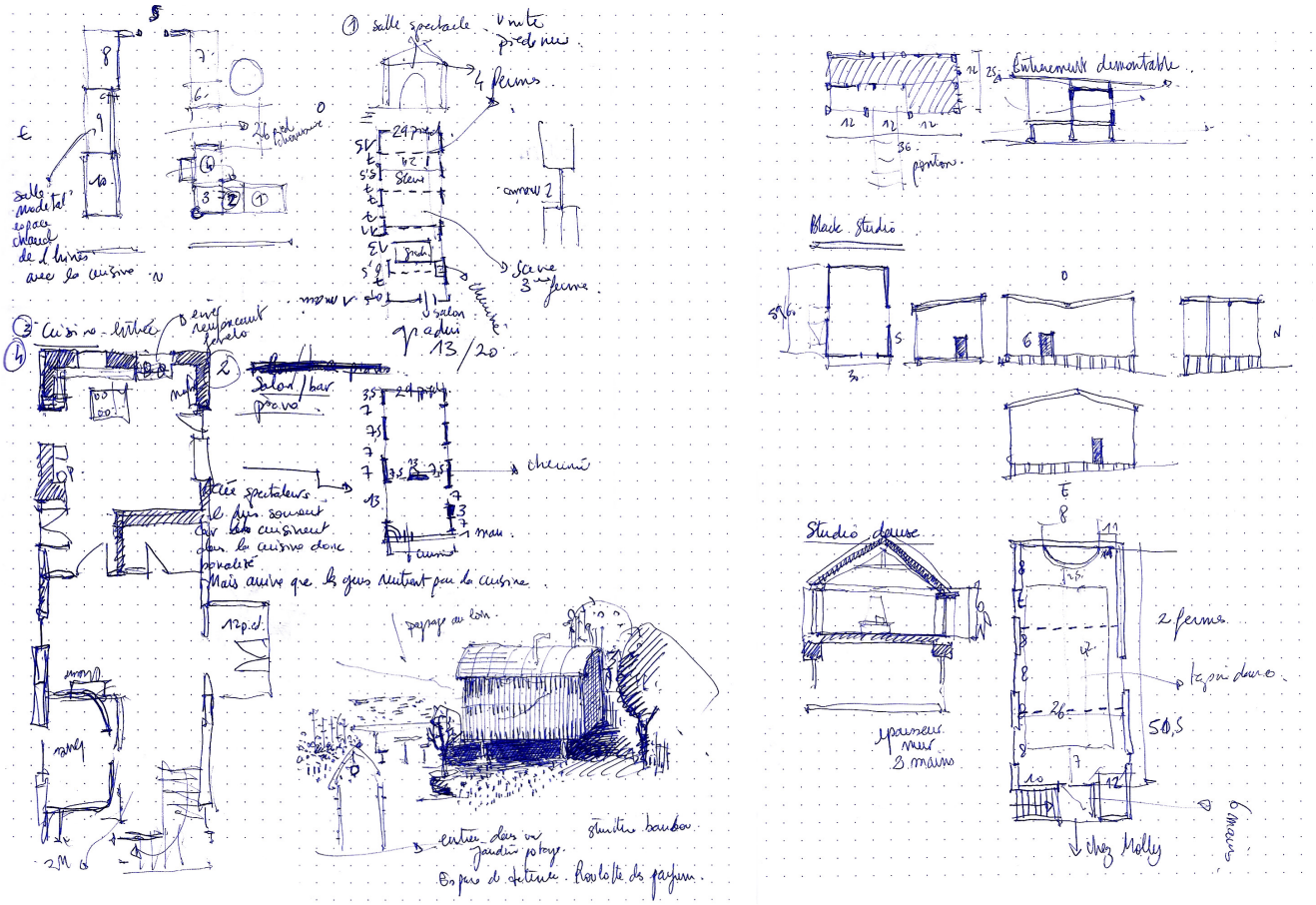



Figure Chap1- II-2 : Planche d'étude 2 (carnet de croquis) _ Château de Monthelon _ Diane Camus

Figure Chap1- II-3 : Planche d'étude (carnet de croquis) _ Capedenac-Gare _ Diane Camus

#### (3) Les difficultés rencontrées dans ce mode d'observation

La première difficulté est l'ambivalence entre un sentiment de frustration et un sentiment « de noyade » : la très grande quantité de matière recueillie (heures d'entretiens, notes griffonnées dans les coins, photographies, prospectus et autres publications autour des projets) donne paradoxalement le sentiment d'être à la fois submergé dans la masse d'informations à traiter, mais également frustré de ne pas avoir pu tout voir, avec le risque d'être passé à côté de l'essentiel.
La fatigue représente également une difficulté. Être bénévole (donc dans l'action), et simultanément dans une posture d'observation (dans une forme d'anticipation et de réflexivité), veiller à balayer l'ensemble de ce qui se passe, à repérer les personnes à interroger, à créer les conditions des rencontres avec les acteurs, à planifier les tâches à observer s'est révélé éprouvant physiquement et moralement. Il faut de surcroît être spectatrice et essayer de ne pas manquer ce qui se propose artistiquement. Après une journée bien remplie qui se finit souvent très tard, il faut pourtant commencer la phase de retranscription, afin de dégager les premières impressions et les moments forts de la journée.
Pour terminer, le passage d'un projet à l'autre n'a pas toujours été évident. Les phases de terrain se sont concentrées sur les périodes estivales, pour des questions d'organisation (absence de cours sur cette période), mais c'est également sur cette période que sont concentrés la plupart des temps forts des projets artistiques.
Cette concentration a obligé à organiser de nombreuses rencontres sur des temps plutôt courts. Le passage entre les un et les autres a parfois était rude. Entrer dans les projets, rencontrer de nouveaux acteurs, avoir une énergie et une acuité d'analyse égale dans chaque projet a été éprouvant. Une phase d'adaptation est plus ou moins longue, en fonction de la préparation de l'arrivée par l'équipe de l'initiative.

### II.2.b Les temporalités de l'étude de terrain

#### (1) Les temporalités de l'observation

Toutes les initiatives n'ont pas bénéficié du même temps de présence ni du même approfondissement. À l'échelle de la phase d'observation, nous dégageons cinq principales temporalités.

- Le temps long du vécu et de l'expérience

La première temporalité est celle d'une observation et d'une participation sur un temps très long (plusieurs années) et de manière régulière (plusieurs fois dans l'année). C'est le cas pour les projets d'Uzeste Musical, de Bords de Mhère ou d'une certaine mesure du projet de Musicalarue. Cette participation aux différentes actions de ces

initiatives est bien antérieure au démarrage de ce travail de thèse. Et nous pouvons même préciser que pour Uzeste Musicale et Musisalarue, les débuts de cette participation datent de l'enfance. Cette familiarité avec les lieux et les acteurs apporte une connaissance de fond des milieux artistique et associatif, de leur fonctionnement et de leurs enjeux.

- Le temps du recueil

La deuxième temporalité est celle du recueil des récits des artistes porteurs de projets, sur un temps relativement court, celui d'un entretien et d'une rencontre (quelques heures, une soirée, une journée entière). Cette temporalité correspond à la première vague de terrain (mai-août 2017) et à la rencontre de la trentaine d'initiatives, ce qui a donné lieu à une première matière. Elle a débouché sur la formulation des premières hypothèses et la proposition d'une *typologie des projets*.

- Le temps de la participation

La troisième temporalité est celle de la participation aux actions des initiatives, via le bénévolat ou la présence comme spectateur. Elle s'étend sur une période plus longue (d'une journée à plusieurs semaines) et représente la seconde vague de terrain (mai-aout 2018). Ces retours sur le terrain ont été concentrés sur un plus petit échantillon d'une dizaine d'initiatives.
Pour les rares initiatives dans lesquels la présence lors des évènements phares n'était pas possible, des phases d'observations se sont tout de même organisées à différente période de l'année. Ce temps d'observation différent a permis de pénétrer dans l'intimité de la vie quotidienne des porteurs de projet, et offrait davantage la possibilité de dessiner. En choisissant de retourner à plusieurs reprises au sein d'une même initiative, nous avons pu valider ou reformuler les hypothèses. C'est cette phase qui nous a permis d'aborder la *topologie socio-spatiale des initiatives*.

- Le recul

La quatrième temporalité est celle de la rencontre des acteurs dans un autre cadre que leur terrain d'expérimentation, principalement à l'occasion de rencontres professionnelles, de séminaires, de tables rondes. Les principaux évènements auxquels nous faisons allusion ici sont : les rencontres du réseaux Développement des Arts Vivant en Massif central (DAV)[5] et du réseau scientifique Espace Rural Projet Spatial

[5] *Penser les mobilités comme Atouts du développement local*, journées de rencontre du Développement des Arts Vivant en Massif central (DAV) du 14 et 15 mars 2018 à Vézelay (89)
*Arts dans l'espace public : quels territoires communs*, journées de rencontre du Développement des Arts Vivant en Massif central (DAV) du 17 et 18 octobre 2018 à Corbigny (58)

(ERPS)[6], différents débats[7], les projections-débats autours des films documentaires de Dominique Marchais[8].
Ces temps plus courts (quelques heures, une journée) permettent de retrouver les acteurs dans d'autres contextes, et d'entendre les variations des discours des protagonistes selon les situations et les interlocuteurs. Parle-t-on de la même manière de son projet en privé, devant un dictaphone, au comptoir d'un bar, ou devant un auditoire où sont présents des élus ? Repérer ces différents registres de communication permet de donner de la perspective aux projets.

- Le temps de la retranscription

Enfin, la dernière temporalité est celle de la retranscription. À l'image de notre méthodologie « bricolée » et « incrémentale », la retranscription et la restitution des données se sont faites dans le temps long et par ajouts successifs. Il y a eu plusieurs phases de retranscription : d'abord la plus brute, faite le soir même. Plus tard, à l'issue d'une longue période de terrain, la mise en récit des expériences. Cette mise en récit prend la forme d'articles ou d'un carnet de bord. En jetant ainsi les grandes lignes dégagées de la multitude d'observations, elle permet de voir dans quelle direction il est possible de s'orienter. Cette phase de mise en récit donne le sentiment que les éléments prennent leur place dans le *corps* de la thèse.
Enfin vient le temps de la retranscription des enregistrements, effectués plutôt à des moments de creux ou de temps libre.
Cette manière de procéder à permis la réécoute à différentes étapes de la recherche d'un même récit. Retranscrire le premier entretien avec le porteur de projet (datant d'un an auparavant), lorsque l'on vient de passer deux semaines très intenses comme bénévole dans le festival, remotive le sens de ce que l'on réécoute.

### (2) La temporalité du voyage

Le voyage occupe une place centrale dans ce travail de thèse. Le choix de rencontrer tous ces projets, le plus souvent situés en pleine campagne, pas toujours

---

[6] *Transitions économiques et nouvelles ruralités /Economic transitions and new ruralities*, journée de rencontre du réseau scientifique Espace Rural Projet Spatial (ERPS) du 10 au 12 mai 2017 à Sabres (40)

[7] *Comment toucher les exclus de la culture ?,* table ronde organisée dans le cadre du Monde Festival, le 24 septembre 2017, Théâtre des Bouffes du Nord à Paris
*À la reconquête des territoires : Réinventons de nouvelles ruralités*, table ronde organisée par Uzeste Musical dans le cadre de la 39ème Hestejada de las Arts, le 15 août 2016, à Villandraut (33)
*D'ici d'en milieu rural local : de quoi l'art est-il le nom ?*, table ronde organisée par Uzeste Musical dans le cadre de la 42ème Hestejada de las Arts, le 17 août 2016, à Pompéjac (33)

[8] Soirée débat autour de la projection du film documentaire, *le temps des Grâces,* de Dominique Marchais en présente de Gilles Clément et Rémi Janin, organisée par le cinéma Utopia, le 21 septembre 2017, à Bordeaux (33)
Soirée débat autour de la projection du film documentaire, *Nul Homme n'est une île*, organisée par la communauté de commune du Sud Gironde, le 4 juin 2018, à Bazas (33)

directement accessible par les transports en commun a rendu la voiture indispensable. D'autant que l'axe Nord-Est/Sud-Ouest n'est pas le mieux desservi par les transports en commun.
Pour réduire le temps et l'impact carbone, la concentration des rendez-vous et des rencontres a demandé une solide logistique. Mais malgré les efforts et les arrangements, les kilomètres parcourus et le nombre d'heures sur la route sont restés importants.
Pour plus d'autonomie dans l'organisation et la gestion du terrain, il a été fait le choix d'aménager un véhicule, pour y « vivre » le temps du terrain de thèse. Il offrait la possibilité de dormir sur place, sans trop dépendre des structures d'accueil, et nous permettait d'être mobiles et autonomes.
Le véhicule — devenu maison/bureau — a constitué un espace de refuge dans le bouillonnement de ce terrain. Devant le nombre important de rencontres et de sollicitations auxquelles répondre, un espace « privé », de « fuite » s'est révélé plus qu'indispensable.

Le mode voyage a offert son lot de surprises, d'imprévus, parfois de burlesque (rencontres improbables, découverte de lieux, panne…) dont le séjour de 48 h dans le Cantal après une panne d'embrayage non loin de Capdenac-Gare a été le plus emblématique. D'être bloqué à Maurs — un village de 2 000 habitants dans la Cantal — a permis de montrer à quel point les pratiques artistique et culturelle en milieu rural étaient présentes à toutes les échelles et difficiles à appréhender dans leur ensemble. C'est le hasard qui nous a fait croiser l'artiste musicien Fabrice Charles (rencontré sur d'autres initiatives du corpus) dans ce petit village pour un travail mené sur une année scolaire avec les écoles de la commune et impulsés par le département. Ce jour de juin, l'artiste organisait la restitution de son travail dans les rues de la commune, avec une soixantaine d'enfants du village.

Le travail d'une restitution sous le format « cartographique - sensible » (Annexe 01 — Carte du terrain : Présentation du terrain) est un clin d'œil à ce voyage, tout en étant un outil qui permet de représenter « la géographie » de ce travail de thèse.

## II.3. Une typologie des projets artistiques rencontrés

La grande diversité des initiatives rencontrées ainsi que les modifications apportées à la grille de sélection des initiatives au cours des observations sur le terrain a amené à recentrer la réflexion sur le rôle des initiateurs et porteurs de projets.
À la suite du premier travail de terrain, nous avons observé que la relation des projets à la dimension sociale et spatiale semblait varier selon le mode de portage des projets. (Nous précisons « sembler » dans la mesure où nous verrons dans la topologie des initiatives comment les différences sont moins marqués ou du moins, nous ne les appuierons pas comme telles)
En basant une typologie sur l'initiateur (le porteur de projet), nous pouvons observer en quoi celui-ci induit une manière particulière d'appréhender le territoire, de se positionner face aux enjeux des territoires ruraux, face aux habitants ou encore en rapport à la dimension artistique.
Quatre types de projets se dégagent :

- Les projets initiés par un artiste ou un collectif d'artiste, ici regroupés sous l'appellation *Projet Privé d'Artiste.*
- Les projets initiés par les institutions. Aussi diverses soient-elles : des collectivités territoriales (Région, département, commune, intercommunalité), des syndicats mixtes d'aménagement (PNR, Pays). Ces projets sont ici regroupés sous l'appellation *Projet Institutionnel,* et subdivisé en deux sous-catégories les projets institutionnels régionaux et projet institutionnel à échelle communale ou intercommunale.
- Les projets structurés par un partenariat : initiés par un artiste ou collectif d'artiste, mais portés par une collectivité territoriale. Ces projets sont regroupés ici sous l'appellation *Projet Tiers.*
- Les projets initiés par une association d'habitants sont regroupés ici sous l'appellation *Projet d'habitant.*

### II.3.a Les initiatives privées : Le projet privé d'artiste

#### (1) Les porteurs et initiateurs du projet

- **Les artistes-habitants**

Ces projets sont à l'initiative d'un artiste, d'un collectif d'artistes ou d'une compagnie. Pour plus de commodité et une gestion plus évidente du projet, ils se structurent pour la très grande majorité en association loi 1901.
Ces artistes s'installent volontairement dans les territoires ruraux, pour y installer leur foyer, leur outil de création et font le choix d'ancrer au quotidien leurs actions artistiques

et citoyennes dans ces territoires. Ils témoignent d'une volonté de mettre en cohérence leur lieu de vie, leur mode de vie avec leur pratique professionnelle.
Cette triple action — l'implantation de leur foyer domestique, la création de leur outil de création et l'ancrage de leurs projets artistiques, citoyens au quotidien dans le territoire — en fait ce qu'on nommera dans la suite de la thèse des *artistes-habitants*.
Dans ce type de projets, nous distinguons deux cas de figure : les artistes originaires de la commune ou de la région d'implantation et les artistes non originaires qui s'installent pour d'autres raisons (commodité, coup de cœur…). Cette distinction aura son importance dans la relation que tissent les artistes au territoire et dans la relation qu'ils entretiennent avec les habitants et les élus.

Ces *artistes-habitants* se positionnent, comme nous l'avons décrit précédemment, dans un « double rejet » celui de la production dominante du marché de l'art et de l'industrie culturelle ; et celui du mode de vie dominant incarné par le monde urbain, dénoncé comme *société de consommation* (cf. chap.1, I.3.c.(2), p140), et ils revendiquent une certaine forme de « marginalité » dont les territoires ruraux viennent répondre :

> *« Moi je suis née à la campagne, je suis très proche de la nature, donc au bout d'un moment vivre en ville devenait très compliqué pour moi, très oppressant. Puis je naviguais toujours d'un studio à l'autre, j'étais toujours à la recherche d'un lieu de travail, donc ça me prenait beaucoup de mon temps, de chercher des espaces de répétition. »* Delphine Gaud, chorégraphe cofondatrice de la Cie Trisande [1]

Cette posture de rejet relève avant tout d'un choix individuel, mais peut parfois être partagée par un groupe de personnes qui souhaitent s'installer ensemble. Les projets de la papeterie du ciron (33) ou bien de la Saillante (42) illustrent une volonté d'une vie « communautaire ». Mais pour la grande majorité des projets, l'aventure collective ne revendique pas pour autant une vie communautaire. Lorsque différents artistes militent dans un même projet, ils s'installent à quelques kilomètres les uns des autres ou parfois dans la même commune. Ils œuvrent ensemble pour le projet commun.

- **Les initiatives rencontrées**

Ce type d'initiative est majoritaire au regard de la sélection des projets rencontrés. Seize projets rentrent dans cette catégorie, avec certes des nuances, mais elles regroupent parfaitement les caractéristiques des projets privés d'artistes :

1. Le Château de Monthelon _ Atelier international de fabrique artistique _ Montréal (89) _ (cf Annexe 02 , pp. 2-3)
2. La Bergerie de Soffin _ La Cie Alfred Alerte et l'association des jeunes artistes contemporains _ Authiou (58) _ (cf Annexe 02, pp. 6-7)

[1] Propos recueillis lors d'un entretien avec Delphine Gaud en juin 2017

3. La Ferme de Vernand _ Parc Agricole et Culture _ Association Polyculture _ Fourneaux (42) _ (cf Annexe 02, pp.8-9)
4. Le Théâtre Amusicien l'Estaminet _ Cie Lubat et l'association Uzeste Musical _ Uzeste (33) _ (cf Annexe 02, pp. 20-21)
5. Chez Dido _ l'association Bords de Mhère _ Mhère (58) _ (cf Annexe 02, pp. 28-29)
6. La Rêv'othèque _ la Rêv'othèque _ Cormatin (71) _ (cf Annexe 02, pp. 30-31)
7. Pixel [13] _ Le Quartier Général _ Busséol (63) _ (cf Annexe 02, pp. 36-37)
8. Le Plateau _ Le collectif Lost In Tradition _ Chamboulive (19) _ (cf Annexe 02, pp. 38-39)
9. Le couvent La Saillante _ Association Sans-Aveu _ Saillant (42) _ Projet privé d'artiste (cf Annexe 02, pp. 40-41)
10. L'Hostellerie de Pontempeyrat _ Eco tiers-lieu _ Usson-en-Fores (42) _ (cf Annexe 02, pp. 42-43)
11. Le Studio des Ailes de Bernard _ Cie Trisande _ Saint-Julien-Molin-Molette (42) _ (cf Annexe 02, pp. 44-45)
12. L'Atelier de Jérôme Aussibal _ Jérôme Aussibal _ Saint-Julien en Vercors (26) _ (cf Annexe 02, pp. 46-47)
13. Le Lieu de murmure _ L'atelier du Hanneton et Atelier de poterie _ Charpey (26) _ cf Annexe 02, pp. 48-49)
14. La Papeterie du Ciron _ L'association de la Papet _ Saint-Michel-de-Castelnau (33) _ (cf Annexe 02, pp. 54-55)
15. Cie Androphine _ Conteiner _ Angresse (40) _ (cf Annexe 02, pp. 56-57)
16. La Cimenterie _ La Cie Tout Samba'l _ Forcalquier (04) _ (cf Annexe 02, pp. 60-61)

### (2) La dimension spatiale de ces projets et l'échelle d'action

- **Un fort attachement au territoire**

Le choix de venir vivre à la campagne est majoritairement associé à une sensibilité de ces *artistes-habitants* aux enjeux sociaux et spatiaux que posent les mondes ruraux. Ces *artistes-habitants* sont très attachés au milieu où ils s'implantent. Dans la mesure où au-delà de cette impulsion privée d'installation, les *artistes-habitants* sont animés par une mission répondant à un souci de « bien commun » : celle de saisir le « vide » artistique, culturel, social et politique de ces territoires, affronter les enjeux posés par les milieux ruraux et lutter contre les crises de représentation dont souffrent les campagnes françaises.

Lorsque les *artistes-habitants* sont originaires du territoire d'implantation, ils témoignent un attachement fort à un « patrimoine », à une histoire familière, à une culture locale. Ils

héritent de leur famille une bâtisse, un terrain, ou bien ils en font l'acquisition dans un périmètre proche de leur commune d'origine.
Pour les *artistes-habitants* non originaires du territoire d'implantation, l'attachement au lieu d'adoption se fait différemment. Ils tombent sous le charme d'une région, d'une commune ou d'un bâtiment particulier. Ils s'y installent, s'approprient et rénovent un bien abandonné, ou y construisent leur « chez eux ».

- **Une maison, un outil de travail, un lieu d'accueil du public : de nouveaux usages pour un patrimoine bâti**

Tous ces projets se caractérisent par un fort ancrage autour d'un « bâtiment », une « construction » qui abrite leur outil de travail. Pour beaucoup, il combine à la fois leur espace de vie (foyer domestique) et leur espace de création (outil de travail ouvert au public), et lieu d'accueil de public.
Ce bâtiment est entièrement privé que ce soit dans l'achat ou dans les travaux qu'il nécessite.
Tous les projets de ce type rencontrés sont le fruit d'une rénovation. Les *artistes-habitants* ont transformé, aménagé et investi un patrimoine bâti à l'abandon.
Même s'il existe d'autres cas de figure, deux d'entre eux ont été croisés à la marge du terrain de thèse. Le premier cas de figure est celui de la construction d'un nouveau bâtiment, suite à l'acquisition d'un terrain[2]. Cette construction combine également outil de travail et maison des artistes. Le second, plus fréquent, est celui de l'installation d'un chapiteau et d'une ou plusieurs caravanes sur un terrain privé[3].
Les limites entre les espaces de vie et de création, ainsi qu'entre les espaces privés et les espaces accueillants du public, sont plus ou moins floues selon les projets.
Ces initiatives privées d'artistes peuvent prendre la forme d'espaces de vie (foyer domestique) qui s'ouvrent au public (entièrement ou partiellement/au quotidien ou temporairement) ou d'espaces de création qui « hébergent » ces propriétaires (l'outil de travail et le lieu de création prennent le dessus). Il y a donc une forme *d'hybridation* des usages dans ces projets, sur laquelle nous reviendrons dans le chapitre 3 de ce travail de thèse.

- **L'investissement de l'espace public : des projets qui vont au-delà des murs**

La priorité des *artistes-habitants* se concentre sur l'élaboration de leur outil de travail et leur foyer domestiques (en termes d'énergie dépensée et de moyens

[2] L'Artiste Gael Mével a construit en 2009 « la maison de bois », dans la comme de Abbeville la rivière dans l'Essonne (91). « La maison de bois » abrite un petit théâtre d'une soixantaine de place. Site officiel : http://www.gaelmevel.com/meb.html
[3] La compagnie Rasposo installée depuis la fin des années 1980 dans la commune de Moroges en Saône-et-Loire (71) ou bien la compagnie Trottola implantée depuis une dizaine d'années en lisière de la commune de Die dans la Drôme (26).

financiers), mais leurs actions vont bien au-delà des murs de leur simple bâti. Ils ne ménagent pas leur temps pour investir l'espace public. Que ce soit par l'organisation d'événements (festivals ou installation de chapiteau, de scène, et de mobilier en tout genre) ; par l'installation d'œuvres d'art (temporaires ou pérennes) ; ou bien comme support même de la création, l'espace public devient le lieu de création, de répétition et de représentation. Ceci est le cas pour toutes les formes artistiques rencontrées, mais avec un nombre important d'artistes venant du milieu du cirque ou des arts de la rue.
La simple installation d'un banc sur le seuil acte leur présence et leur volonté de participer à la vie de l'espace public. Le banc sur le seuil — à la frontière entre espace public et espace privé — représente un élément symbolique qui matérialise le lien social. Et que nous pouvons retrouver dans la grande majorité de ces projets : la Rêv'othèque, Uzeste Musical, la Bergerie de soffin… (cf. Chap.2, III.2.b, p. 300)
L'espace public, au même titre que le patrimoine bâti (maisons, lavoirs, châteaux, granges, corps de ferme) et naturel (forêt, chemin, cours d'eau) représente une cour de jeu et de création privilégiée pour les *artistes-habitants*, que ce soit dans leur commune ou dans les communes voisines.

- **Entre l'ici et l'ailleurs**

Mener des actions à l'échelle locale est une préoccupation centrale pour ces projets. Une attention particulière y est donnée à la quotidienneté des actions et aux vécus des habitants. Si le travail avec la population locale fait partie intégrante de ces projets, la présence d'un public régional ou même national y est pourtant systématique. La capacité à brasser les publics et à faire se rencontrer des personnes d'horizons différentes représente l'une des particularités et des richesses de ces initiatives qui refusent tout enfermement local.
Ce brassage est dû à la « reconnaissance » des artistes-habitants de ces projets. Des artistes au rayonnement national, voire international, des artistes qui ont un solide réseau « métropolitain » (Paris, Lyon, Bordeaux, etc.). Leur choix de s'installer à la campagne et d'être critique vis-à-vis du marché de l'art, n'est pas le symbole d'un repli sur soi ni d'un repli local. Cela ne les empêche pas d'être insérés dans un milieu artistique et connu pour leur travail artistique et leur positionnement citoyen. Une ambiguïté apparente sur laquelle nous reviendrons dans le chapitre suivant sur la topologie des initiatives.
L'entremêlement des échelles d'action et de public, entre l'« ici » et l'« ailleurs », entre le « local » et le « global », constitue l'essence même du travail de ces artistes, et se retrouve donc logiquement au cœur du fonctionnement de ce type de projets.[4]

[4] Nous reviendrons sur les spécifiés de ces projets, de leur initiateurs et leur fonctionnement dans la suite de la thèse.

### (3) La dimension sociale de ces projets et la place de l'artistique

- **Réinterroger les pratiques et cultures locales au prisme de l'artistique**

Qu'ils soient ou non originaires de leur lieu d'implantation, les *artistes-habitants* ont tous à cœur de trouver une place dans le territoire et de se positionner par rapport à son histoire, sa culture, ses traditions. L'intégration du projet et la construction des relations avec les élus et les habitants se jouent en partie autour de ces enjeux. Mais à l'inverse d'un schéma de reproduction, à l'identique, des traditions ou coutumes locales, les artistes proposent une réflexion sur la culture locale, avec le souci que celle-ci ne soit pas l'apanage du folklore ou de la seule pratique amateur. Comment repenser l'héritage culturel de ces territoires sans tomber dans le passéisme, et avec une forme d'exigence artistique ? C'est un questionnement récurrent chez tous les artistes rencontrés. Cela se manifeste par un métissage des pratiques artistiques c'est-à-dire par le recours à la transdisciplinarité pour réinterroger les pratiques locales (formes festives, traditions) au prisme de l'artistique. Comme nous le verrons par la suite de la thèse (chapitre 2), les exemples ne manquent pas que ce soit dans l'appropriation des fêtes locales, l'appropriation d'un répertoire (chants, musiques, contes et littératures traditionnels) ou d'une forme traditionnelle (le bal, la fanfare).

- **Un public acteur**

Travailler avec le public local tout au long de l'année est au cœur de la préoccupation de ces *artistes-habitants*, un processus qui impacte fortement leur travail de création. Cela exige de s'adapter, car ce public local ne vient pas nécessairement ou spontanément dans un premier temps, les artistes doivent aller le chercher. Pour se faire, ils se trouvent dans la nécessité de transformer leur processus de création sans toutefois renier l'exigence artistique.
L'ouverture de leur outil de travail au public fait partie intégrante du processus artistique. L'artiste se confronte au regard extérieur, il échange avec le public et crée des opportunités pour le rendre acteur, en le faisant participer au projet en cours. Cela induit donc une relation tout autre aux spectateurs (privilégier un public acteur et non passif ou seulement spectateur). Cette réflexion sur la relation artiste-spectateur se fait également à travers l'espace lui-même. Entre espace de création, foyer domestique, et espace d'accueil de public, ce statut ambigu transforme les rapports artiste-spectateur comme nous le verrons par la suite (chapitre 3).
Au-delà de la présentation du travail artistique, les artistes-habitants ouvrent à l'année leur espace de création pour d'autres activités notamment des activités de formation (ateliers, stages, cours de pratiques artistiques). Ils sont souvent amenés à travailler avec un public spécialisé (environnement scolaire, personnes âgées, centre de personnes handicapées, populations en forte précarité, ou populations isolées), ou

simplement entretenir une relation quotidienne avec leur voisinage. … (cf. Chap.2, III.1, p.295)

- **Des relations en constante évolution avec les élus et les habitants**

Les *artistes-habitants* rencontrés décrivent une relation fluctuante et cyclique avec les habitants et les élus, une relation jamais acquise d'avance et qui demande un travail de médiation et de pédagogie de longue haleine. La taille du village et l'inscription de ces projets dans un temps très long expliquent cette fluctuation dans les relations humaines.
Le fait de s'inscrire dans un temps très long et surtout dans le quotidien fait qu'il y a du temps pour faire évoluer les relations de voisinage : « l'opposant d'un jour peut être un acteur moteur quelques années plus tard. »
Le fait d'être originaire du territoire ou non a une influence sur l'intégration et sur les relations avec les habitants et les élus (de manière positive ou négative). Ces projets déclenchent des passions, des sentiments d'adhésion ou de rejet. Ils deviennent pour les habitants une manière de se positionner et de se représenter au sein du village et au-delà.
Ces projets reposent sur une très forte implication des *artistes-habitants* eux-mêmes et de leurs proches, mais également sur une forte participation bénévole locale tout au long de l'année, avec le renfort de bénévoles d'horizon plus large aux moments les plus forts (festivals). Ces projets se caractérisent par une bonne relation avec les commerçants (notamment restaurant, hôtels et gîtes).

Habitant dans le territoire, ces projets assurent une présence quotidienne. Par leur travail artistique et cette présence quotidienne, les *artistes-habitants* proposent un nouveau rythme à la commune (ou à la communauté de communes) : par un rythme de travail quotidien dans un bâtiment au centre de la commune ; par la venue de compagnies en résidence qui donne lieu à des sorties de résidence, par l'organisation de stages ; par l'organisation d'évènements tout au long de l'année (avec le plus souvent, des rencontres estivales). Ces *artistes-habitants* mettent en œuvre une activité et une présence sur le long terme, et ponctuent la vie sociale du village. (cf. chap.2, II.1., p.250)
Ces acteurs sont porteurs malgré eux, d'une mission de « service public » qui prend différentes formes (prêt de matériel ou de savoir-faire aux autres associations de la commune, prêt de leur espace de création pour d'autres évènements, sponsoring…). (cf. chap.2, IV.2, p.353)
Le *lieu* de ces *artistes-habitant*s est pour beaucoup le seul espace ouvert de la commune, le seul lieu de rencontre et devient une centralité effective dans le village. (cf. chap.3, II., p.456)

L'artiste est à l'initiative, à la direction et au fonctionnement de ces espaces de création. L'installation dans les territoires ruraux et la création d'un outil de travail représentent pour les artistes-habitants la garantie d'une liberté artistique. Leur exigence artistique est donc au cœur de ces projets. En grande majorité, ce sont avant tout des espaces de création et de travail.

### II.3.b Les initiatives institutionnelles : Le projet institutionnel

#### (1) Les porteurs et initiateurs du projet

- **Les différentes collectivités territoriales**

Différentes collectivités territoriales (commune, EPCI, département, région) peuvent être porteuse de ces projets. Chacune de ces collectivités induit une échelle d'action et de rayonnement différents. Si le projet est issu d'une volonté régionale ou de la volonté d'une communauté de communes, il n'a pas la même envergure, il n'a pas non plus les mêmes priorités d'actions, il ne rencontrera pas le même public ni ne détermine les mêmes positionnements face aux enjeux que posent les territoires ruraux.
Nous pouvons dégager des sous-catégories : projet institutionnel régional, projet institutionnel départemental, projet institutionnel communal/intercommunal.
Dans le cadre du terrain de thèse, nous avons rencontré deux cas de figure : des projets portés et initiés à l'échelle régionale et des projets portés à l'échelle communale/intercommunale.
Les projets institutionnels (régionaux ou communaux) peuvent émerger à partir d'une réalité locale (présence d'une association, d'artistes, d'une tradition locale), mais pas nécessairement. Qu'il se base sur une réalité locale ou non, le projet est porté par la volonté politique d'un élu (président de Région, maire, président d'une communauté de Commune). Il y a donc des projets créés ex nihilo (tels que les Rencontres Musicales de Vézelay et la Cité de la voix de Vézelay — cf Annexe 02, pp. 4-5) ou des projets qui s'appuient sur une présence artistique et/ou un évènement artistique sur le territoire (comme le centre international d'art et de paysage de Vassivière — cf Annexe 02 pp. 34-35).

- Les projets initiés par une volonté régionale prennent majoritairement la forme d'un Etablissement Public de Coopération Culturelle (musée, espace culturel, lieu de résidence, etc.) et s'inscrivent pleinement dans une stratégie territoriale de développement. L'EPCC crée veut certes avoir un impact régional, mais ne cache pas ses ambitions de rayonnement national, voire international.
- Les projets initiés par une volonté communale ou intercommunale s'inscrivent eux aussi dans une mission de développement territorial, mais avec une ambition d'action et de rayonnement à l'échelle locale. Animés par une volonté d'apporter une offre culturelle et artistique de qualité dans les territoires

ruraux, ces projets institutionnels communaux ne se polarisent pas obligatoirement sur une centralité unique, mais agissent sur l'ensemble de leur territoire d'action.

- **Les initiatives rencontrées**

Le choix de prendre en compte des projets artistiques issus et portés par une structure institutionnelle, ici des collectivités territoriales (région, commune, intercommunalité), est arrivé plus tard dans le travail de sélection des projets (cf. chap1., II.1., p.151). Plus qu'une recherche de ce type de projet, c'est la rencontre de ces projets précisément qui a fait basculer la grille de sélection et les a fait rentrer dans le corpus d'étude.

Deux de ces projets sont portés au niveau régional :

1. L'établissement public de la Cité de la voix _ la Cité de la voix Vézelay (89) _ (cf Annexe 02, pp. 4-5)
   Un projet porté par la Région Bourgogne-Franche-Comté (et anciennement la région Bourgogne)
2. Le centre international d'art et du paysage de l'île de Vassivière _ L'île de Vassivière_ Royère-de-Vassivière (87) _ (cf Annexe 02, pp.34-35)
   Un projet porté par la Région Nouvelle-Aquitaine (et anciennement la région du Limousin)

Un projet porté par une communauté de Commune :

3. Le pôle culture de la Communauté de communes du Pays entre Loire et Rhône (COPLER) _ La ferme _ St Symphorien de Lay (42) _ (cf Annexe 02, pp. 32-33)

Et deux projets plus complexes, qui se trouvent à la lisière avec d'autres types de projets.

4. La Forêt d'Art Contemporain _ la forêt des Landes de Gascogne _ Sabres (40) _ (cf Annexe 02, pp.16-17)

   L'association de la Forêt d'Art Contemporain est née de la coopération de trois opérateurs culturels du territoire qui tissent des liens étroits avec les municipalités : l'association culture et loisirs de Sabres, l'association des Floralies de Garein, et le PNR des Landes de Gascogne. La Forêt d'Art Contemporain se structure en association, mais les liens étroits qu'elle tisse avec les collectivités territoriales communales nous amènent à classer ce projet à la fois dans le type projet institutionnel à échelle intercommunale et de projet habitants. Comme le soulève la directrice artistique de la Forêt d'art contemporain Lydie Palaric :

*« On nous qualifie souvent d'entre-deux, effectivement on n'est pas tout à fait des institutionnels, mais on est quand même subventionné en majorité par les institutions, mais avec une volonté forte des membres de garder leur bébé localement. Est puis nous sommes beaucoup portés par le PNR et les deux anciennes associations étaient portées par les maires des communes. Il y a le PNR et les*

*maires, ce qui fait que l'on est à cheval, en un projet institutionnel et une association classique.* »
Lydie Palaric, directrice de la forêt d'Art Contemporain [5]

5. Le pôle culture de la Mairie de Corbigny _ L'Abéïcité _ Corbigny (58)

Ce projet est complexe à catégoriser. L'Abéïcité est un projet porté par la commune de Corbigny. Ce projet consistait en la rénovation de l'ancienne Abbaye avec la volonté d'en faire une « ruche culturelle ». Pour ce faire, la commune a fait appel à des artistes déjà présents sur le territoire ou des artistes à la recherche d'espace de création, pour co-construire le projet. L'aboutissement du projet a donné naissance à deux lieux : La Transverse, qui abrite la Compagnie METALOVOICE (cf Annexe 02, pp.24-25) et l'Abéïcité qui abrite la Cie du TéAtr'éPROUVèTe (cf Annexe 02, pp. 26-27), la Cie les alentours rêveurs, la compagnie déviation, l'école de musique de la commune et la salle des fêtes.

Le projet de l'Abéïcité « vivote » actuellement ne trouvant pas réellement son fonctionnement. Les directeurs se succèdent sans trouver une ligne politique et artistique forte. D'un autre côté, les compagnies en résidences permanentes poursuivent leur route et leur travail artistique sur le territoire, avec comme point d'ancrage pour leur bureau et une partie de leur activité les locaux de l'abbaye.

Nous sommes arrivés au projet de l'Abéïcité par le biais de deux initiatives : la Transverse de la Cie METALOVOICE et la Cie du TéAtr'éPROUVèTe. Nous avons fait le choix d'étudier plus spécifiquement ces deux initiatives indépendamment du projet de l'Abéïcité et ce pour deux raisons : premièrement, l'Abéïcité ne disposait pas de directeur artistique ni de personnel au moment du terrain de thèse et ne proposait pas d'évènements artistiques et culturels ; et deuxièmement, les deux initiatives rencontrées ne s'identifiaient pas en fonction de ce projet politique. Nous classons ainsi ces deux initiatives comme des projets tiers. Mais il nous faut distinguer la Transverse de la Cie METALOVOICE qui fonctionne pleinement comme un projet tiers. Et la compagnie du TéAtr'éPROUVèTe qui, par leur histoire et leur travail sur le territoire s'apparente beaucoup plus à un projet privé d'artiste, mais installé dans des locaux communaux et sans la volonté d'avoir un lieu d'accueil du public. [6]

[5] Lydie Palaric, propos recueillis lors d'un entretien, en mars 2018

[6] *« Nous on ne veut pas diriger ça, on veut être tranquille, nous on est des artistes pas des gestionnaires. On est libre, on fait ce que l'on veut, on ne va pas gérer un lieu. Là-bas à la Transverse, ils ont géré le lieu, mais la compagnie a disparu. Nous on n'a jamais voulu gérer un lieu, nous on a besoin d'un bureau, d'un lieu de stockage, d'un petit lieu de répétition pour des petits trucs, et puis voilà, ça nous suffit. » Propos de Jean Bojko*, recueillis lors d'un entretien, en juin 2017

### (2) La dimension spatiale de ces projets et l'échelle d'action

- **La valorisation du patrimoine comme stratégie territoriale**

À l'échelle des projets régionaux, nous observons la volonté de créer une centralité. Cela peut être la construction d'un nouveau bâtiment, idéalement par une agence d'architecture reconnue, qui fait office d'œuvre (Vassivière) ; ou bien par l'investissement d'un patrimoine bâti « remarquable » tel qu'un château, une abbaye, un hospice, qui entraîne un projet de rénovation (Vézelay).
Par la création de cette centralité (œuvre architectural, valorisation d'un haut lieu patrimonial), les régions viennent renforcer un territoire en lui attribuant une nouvelle « identité », par le développement d'une offre culturelle et artistique spécifique. Elles visent à la fabrication d'une image territoriale repérable. Dans le cas précis de Vézelay, la région exploite de manière patrimoniale l'image de son territoire en y ajoutant une plus-value culturelle.
La valorisation du patrimoine bâti et naturel, la mobilisation de ressources culturelles et artistiques participent d'une stratégie de développement territorial avec des ambitions de redynamiser le territoire par le biais de la culture comme nouveau moteur économique.
L'investissement économique de ces projets (rénovation, construction, masse salariale…) est tel que la projection dans l'avenir est grande. C'est donc le long terme qui est visé, au minimum une vingtaine d'années. Une fois « la machine » lancée, les mandatures suivantes sont souvent obligées d'emboîter le pas de celle qui a initié le projet.

Les projets communaux ou intercommunaux tissent d'autres liens avec leur territoire. L'échelle d'action est toute autre, elle se concentre le plus souvent sur son périmètre administratif. Ces projets ont une volonté d'offrir et de diffuser une offre culturelle et artistique sur l'ensemble de leur territoire et sont guidés par une ambition de développement local.
Diverses stratégies sont mises en place pour tenter de couvrir l'ensemble du territoire :

- En proposant une programmation culturelle dans les structures culturelles existantes ou dans des lieux dont la vocation première n'est pas nécessairement la culture (l'exemple du pôle culture de la COPLER (42)). Ils s'installent dans toutes sortes de lieux qu'ils se proposent ainsi de redécouvrir et de réinvestir, mais aussi dans des salles communales, des salles des fêtes, des écoles, des granges, abattoirs, maisons de retraite, châteaux, carrières, places de village, églises, chemins, pairies…
- En rénovant un patrimoine bâti à l'abandon (création de lieux de résidence, d'espaces de création, ou en rénovant écoles de musique ou salle des fêtes).

– Par l'installation d'œuvres dans le paysage, amenant chacun à décaler le regard sur le territoire et à changer les manières de le parcourir (l'exemple de la Foret d'Art Contemporain (40)).

Ces projets proposent une programmation culturelle à l'année (soirée, festival, sorties de résidences, actions pédagogiques, etc.) sur un ensemble de communes et dans différents lieux. Ce principe d'itinérance met en lumière un patrimoine (bâti et naturel) existant en venant proposer des projets artistiques en leur sein (simple représentation, résidence, travail artistique à partir d'un patrimoine précis).

- **L'espace public un support ponctuel**

La question de l'espace public n'est pas au cœur de l'action des projets régionaux, même s'ils peuvent avoir un impact indirect. L'investissement de l'espace public peut être effectif pour des évènements ponctuels (par exemple un aménagement des abords), mais la plupart du temps ce n'est pas un espace travaillé par ces projets. Le projet de l'île de Vassivière pourrait se distinguer, par la présentation d'œuvres sur l'ensemble de l'île, dont l'accès est public. Mais il se limite précisément à l'espace de l'île et n'interroge pas plus profondément la question de l'espace public.

Pour les projets intercommunaux, la relation avec l'espace public dépend en grande partie des propositions artistiques développées. L'espace public peut être investi comme support de représentation (et de travail) pour une durée déterminée (celle de la proposition artistique).
Seul le projet de la Foret d'Art Contemporain se questionne directement sur l'espace « commun ». Quel bien commun représente la forêt, qui n'est pas, à proprement parler, de l'espace public ? En effet, la plus grande partie de la forêt des Landes de Gascogne est privée avec un droit de passage. Les œuvres sont majoritairement sur des parcelles communales, et la réflexion se situe à l'échelle du paysage et non spécifiquement à celle de l'espace public.

- **Une échelle d'action dépendante des porteurs de projet**

Les projets régionaux malgré une implantation en milieu rural, ne sont pas véritablement à la recherche d'un public local (ni même des embauches locales dans la structure proposée). Ils recherchent un public avant tout national ou régional dans le sens le plus large possible, et pour cela ils misent sur une programmation d'artistes nationaux et internationaux. Le choix de travailler avec les habitants n'est pas une priorité. Il est souvent laissé au bon vouloir du directeur de la structure, comme nous l'explique Nicolas Bucher alors directeur de la Cité de la Voix de Vézelay :

> *« En fait la région, elle se foutait quasiment de ce qui pouvait se passer localement, ce qui est compréhensible. Parce que la région elle voyait un rayonnement régional et un rayonnement*

*national. Au début, ils m'ont regardé avec un peu de condescendance (…), mais pour moi c'était une clé fondamentale de la réussite. Car si l'on veut réussir un peu d'intégration locale quand on est truc beaucoup subventionné, qui fait de la culture dans un milieu comme cela, il faut réussir très vite à avoir une base de public local pour éviter la rupture.* » Nicolas Bucher directeur artistique de la Cité de la Voix (2011- mars 2018) [7]

Dans ces EPCC, les grandes orientations sont fixées par la région, et validées par le choix d'un directeur et par son projet d'établissement. En tout état de cause, le travail réel sur le territoire et avec les populations dépend grandement du directeur de la structure, qui fait le choix ou non de développer des liens avec le territoire.

À l'opposé, les projets intercommunaux ont avant toute chose une échelle d'action locale. Ces projets mettent en avant leur volonté ~~de~~ proposer une politique culturelle et artistique à l'échelle de la communauté de communes, à destination des habitants du territoire. Même si le choix des artistes (nationaux et internationaux) de la programmation peut apporter un public élargi, l'objectif premier reste très centré sur le bassin de vie.

### (3) La dimension sociale de ces projets et la place de l'artistique

- **Inscrire la culture en milieu rural**

La question de l'image territoriale s'inscrit dès le départ dans la volonté des porteurs de projet institutionnel régionaux avec l'ambition de booster une nouvelle « image régionale » à travers un projet artistique et culture, sans pour autant la retrouver obligatoirement comme un élément central du processus artistique de l'équipe de ces projets.
À l'origine de la création du centre international d'art et de paysage de Vassivière sur l'île, nous retrouvons la présence d'artistes travaillant le granite (comme ressources locales), pour créer un parc de sculpture sur l'île. De cette histoire, il reste les premières œuvres concentrées sur une partie de l'île, mais depuis l'installation du centre d'art la programmation artistique et les œuvres créées ne s'attachent pas à un référentiel culturel spécifiquement local.
Dans le cas de la Cité de la Voix, mais avant tout de l'évènement des Rencontres Musicales de Vézelay, l'attachement fort au patrimoine bâti de la basilique induit plus ou moins les formes artistiques programmées (celle des musiques anciennes). Mais la programmation à l'année et les orientations artistiques de la cité de la voix autour du travail de création de la voix ne sont pas spécifiquement liées à un patrimoine culturel local ou à un travail sur les traditions locales.

[7] Propos recueillis lors d'un entretien de Nicolas Bucher, en janvier 2018

Dans le discours des projets intercommunaux, il n'y a pas d'attachement ou de réflexion revendiquée sur les questions de patrimoine culturel ou de traditions locales. Il y a certes un attachement fort au territoire et à son histoire, mais le souhait premier est de faire vivre le territoire présent, et d'y apporter la culture et l'art en venant faire se rencontrer des milieux sociaux qui sont sinon peu amène à se côtoyer : les populations rurales et les artistes. Ils souhaitent créer une onde de choc pour les deux parties, autant pour les habitants que pour les artistes eux-mêmes.

- **Des publics qui varient selon les porteurs de projet**

Les projets régionaux visent un public avant tout régional et national, sinon international. Le public local est cependant nécessaire pour l'insertion du projet dans son territoire et des actions particulières sont organisées selon les orientations prises par l'équipe de direction. Ce public local n'est pourtant pas la première cible. Un travail de médiation est fait envers des publics spécifiques (scolaires, ou encore « publics empêchés » : personnes handicapées, milieu carcéral…). (cf. chap2., III.1.a., p.296)
La relation avec les habitants et les élus n'est pas au cœur de ces projets, les liens tissés se font au gré des occasions et dans le temps. L'analyse des profils des bénévoles est intéressante à ce sujet, avec un faible taux de bénévoles habitants de la commune ou des communes voisines.

À l'opposé, les projets intercommunaux se concentrent sur un public ultra-local. Cela n'empêche pas un élargissement du public selon les cas et les programmations, mais le public visé est celui du territoire d'action. Une attention toute particulière est portée au jeune public, avec des missions dans les établissements scolaires (représentations de spectacle, stages avec des artistes, immersion d'artistes dans le milieu scolaire, une programmation spécifiquement « jeune public »).
Dans une approche de « démocratisation culturelle », une attention toute particulière est également faite à la pratique amateur.

- **L'implication dans la vie de la commune : une approche économique vs une approche socio-culturelle**

Les projets régionaux ont une ambition de développement territorial et en filigrane économique qui est non caché, en partant du principe qu'ils créent de l'emploi, favorisent l'économie locale en développant un tourisme culturel avec des retombées positives pour l'hôtellerie, les gîtes, la restauration. Tout cela ne peut que bénéficier au développement et à la vie sociale de ce territoire. Le développement de l'économie, mais avant tout du tourisme (comme source économique) est les principaux leviers mis en avant par les élus initiateurs des projets pouvant apporter des réponses aux enjeux sociaux et spatiaux de ces territoires.

Par leur volonté d'apporter la culture et l'artistique au plus près des habitants du territoire, et par le travail qu'ils mènent sur le terrain, les projets intercommunaux sont porteurs d'une approche sociale, culturelle et artistique (d'un levier socio-culturel) pour affronter les enjeux sociaux et spatiaux de ces territoires.

Dans le cas des projets régionaux, le directeur de la structure est un administrateur. S'il a le plus souvent une formation artistique, il n'est pas un artiste résident de l'équipement, contrairement aux projets privés d'artiste. L'exigence artistique se présente comme centrale dans la gestion de ces équipements dans la mesure où la qualité artistique est visée comme levier d'attractivité d'un public spécialisé comme de passage.
Dans le cas des projets intercommunaux, la volonté de diffuser une offre culturelle de qualité et diversifiée dans les territoires ruraux oblige à un savant équilibre entre exigence artistique et accessibilité pour le plus grand nombre. Mais au-delà de la simple mission de la diffusion d'une offre culturelle et artistique, ces projets ont à cœur d'accompagner et de soutenir les artistes et la création artistique. C'est dans cette mesure qu'ils proposent des projets de résidence (jusqu'à la création d'espace de résidence)[8], la mise à disposition d'espace pour des compagnies artistiques, la commande d'œuvre.
Même s'il n'est pas le levier principal de l'action des projets intercommunaux, le souci d'exigence artistique reste une donnée importante dans le fonctionnement de ces projets.

### II.3.c Les coopérations entre acteurs artistique ou habitante et les acteurs institutionnels : Le projet tiers

#### (1) Les porteurs et initiateurs du projet

- **Une rencontre entre des artistes et des collectivités territoriales**

Les projets tiers sont des projets de partenariat entre le travail d'une compagnie, d'un artiste ou d'une association culturelle initiée par des habitants du territoire et une collectivité territoriale.
Les principales collectivités territoriales rencontrées dans ce cas de figure sont les communes, les communautés de communes et les départements.
Le partenariat se fait entre une association et une collectivité territoriale, mais d'autres collectivités peuvent être sollicitées financièrement pour le lancement du projet (notamment la Région et même l'État pour certains projets).

[8] Comme en témoigne la création de l'espace de résidence « la Ferme » par le pôle culture de la Communauté de communes du Pays entre Loire et Rhône à St Symphorien de Lay (42) _ cf Annexe 02, pp.32-33

Contrairement aux initiatives institutionnelles, les projets tiers sont initiés par des artistes et/ou une association d'habitant œuvrant de longue date sur le territoire.
C'est le changement d'échelle du projet d'origine par la création d'un équipement — de formation (théâtre, pôle national, de résidence) ou de diffusion (salle de spectacle) — qui fait basculer une initiative privée d'artiste ou une initiative habitante vers un projet tiers. Le principe de ce partenariat est le même dans tous les cas de figure rencontrés : la collectivité est propriétaire des murs, elle a engagé les travaux, et elle reste responsable dans la grande majorité des cas de l'entretien du bâti. Par une délégation de service public ou par un bail emphytéotique, l'association assure le fonctionnement et la gestion du bâtiment. Pour plus de commodité administrative, la compagnie crée le plus souvent une association loi 1901 distincte de la compagnie pour gérer le lieu, et la compagnie reste hébergée dans la nouvelle structure.
Le partenariat privé-public les inscrit nécessairement dans un temps long. Et le choix de faire appel à ce genre de montage de projet est une manière d'anticiper l'après-Compagnie, d'envisager le futur du projet.

- **Les projets tiers rencontrés**

Repérés le plus souvent soit comme des projets privés d'artistes, soit comme des projets d'habitants, ces projets se sont révélés « tiers » au cours du travail de sélection et de la rencontre des projets.
Deux de ces projets émanent d'une association d'habitant et sont portés par une communauté de commune ou un syndicat mixte d'aménagement. Les salles de spectacle de ces deux projets sont devenues des EPCC (Établissement public de coopération culturelle). Cela implique outre le fait d'être porté par une instance territoriale (collectivité locale ou syndicat mixte d'aménagement) un engagement financier de la part de l'État et d'éventuel d'autres partenaires.

1. L'association Musicalarue_ Les Cigales _ Luxey (40) _ en partenariat avec la communauté de communes du Pays d'Albret _ (cf annexe 02, pp. 18-19)
2. L'association Jazz in Marciac _ L'astrada_ Marciac (32) _ en partenariat avec le syndicat mixte d'études et d'aménagement du Grand site de Marciac _ (cf Annexe 02, pp. 58-59)
   La catégorisation de ce projet n'est pas aisée, l'association présente son histoire comme étant née d'une initiative de jeune marciacais passionné de jazz, animé par la volonté de faire vivre leur commune. Mais la carrière politique à l'échelle municipale puis régionale de l'un des fondateurs historiques de l'association (Jean-Louis Guillaumon) vient complexifier la donne, avec une institutionnalisation croissante du projet. Comme l'illustre parfaitement la création à la fin des années 2000 de la salle de concert l'Astrada dans le cadre d'une mission du Syndicat mixte d'études et d'aménagement du Grand site de Marciac, ainsi que la mise en place d'une politique culturelle à l'échelle du Grand site de Marciac ; le développement dans les années 1990 de la section Jazz au

collège de Marciac ; le processus de labellisation à différente échelle auquel elle participe (par l'état avec le label « Pôle d'Excellence rurale », par la Région Midi-Pyrénées avec le label « Grand Projet de Pays », par le département avec le label « Pôle de rayonnement départemental »).

Cette forte institutionnalisation, ainsi que la collusion — parfois critiquée — entre les acteurs associatifs et politiques peut nous amener à classer ce projet dans la catégorie des projets institutionnels.

Trois autres projets ont été impulsés par des artistes-habitants et ont créé un partenariat avec une collectivité territoriale.

3. La Compagnie les Nouveaux Nez_ La Cascade (Le Pôle National du Cirque) _ Bourg-Saint-Andéol (07) _ ce projet se fait en partenariat avec le département de l'Ardèche (07) _ (cf Annexe 02, pp. 12-13)
4. La Compagnie L'Eygurande _ La cité du Verbe _ Missery (21) _ en partenariat avec la commune de Missery _ (cf Annexe 02, pp.22-23)

   Ce projet se situe à la limite entre projet tiers et projet privé d'artiste, le statut même du partenariat avec la commune est particulier. Le bail emphytéotique offre une grande liberté à la compagnie, dans la gestion et la transformation du lieu. La place qu'ont occupée les artistes dans l'élaboration et la conception du projet a laissé peu de marge de manœuvre à la collectivité territoriale. D'autre part, le lieu construit se rapproche des projets privés d'artiste dans son fonctionnement, en particulier dans sa manière d'articuler à la fois un foyer, un outil de travail et un espace d'accueil du public. Ce projet peut être qualifié de tiers dans son statut juridique, mais de projet privé d'artiste dans son fonctionnement.
5. La compagnie Trans Express_ La Gare à Coulisse _ Eurre (26) _ en partenariat avec la communauté de commune Val de Drôme _ (cf Annexe 02, pp. 50-51)

   La compagnie Trans Express, à travers ces deux artistes fondateurs Gille Rhode et Brigitte Burdin, a œuvré sur le territoire près de 30 ans. Ils ont loué près de 20 ans une maison au milieu d'un parc dans la commune voisine de Crest. À la mort de la propriétaire et après des changements de municipalité, la compagnie a dû quitter la commune. Ils ont été hébergés par la commune voisine (Eurre) au sein d'une zone d'activité éco-responsable. Leur espace, la *Gare à coulisse,* est porté par la communauté de communes qui en est propriétaire. Mais la très longue présence dans la commune voisine, l'action de la compagnie et ses impacts sur le territoire rapproche beaucoup ce projet du type de projet privé d'artiste.

Nous pouvons également rajouter ici les projets dont nous avons parlé précédemment :

6. la Transverse porté par la Cie METALOVOICE et la commune de Corbigny (58) (cf Annexe 02, pp. 24-25)
7. la Cie du TéATr'éPROUVèTe au sein du projet communale de l'Abeïcité à Corbigny (58) (cf Annexe 02, pp. 26-27).

### (2) La dimension spatiale de ces projets et l'échelle d'action

- **Des projets de territoire**

Ces projets naissent d'une initiative que nous pouvons qualifier de locale dans le sens où ce sont des acteurs déjà présents sur le territoire qui les portent. Ils sont souvent présents par leurs actions et leur engagement depuis de longues années.
Les acteurs à l'initiative de ces projets sont aussi bien des *artistes-habitants* (collectif, compagnie) que des associations culturelles montées par des habitants du village et qui avec le temps sont devenues des structures culturelles incontournables (par leur action) sur le territoire en question.
L'ambition première de ces acteurs est d'œuvrer sur le territoire où ils vivent — ce qui les rapproche des artistes-habitants des projets privés d'artistes.
Leurs actions sont renforcées par une bonne connaissance du territoire et d'un très bon réseau d'acteurs locaux.

Le partenariat avec la collectivité territoriale arrive, majoritairement, à un moment clé du projet de départ. Il vient renforcer le travail artistique et culturel engagé de longue date, mais il vient également accompagner un tournant dans le projet, un changement d'échelle de celui-ci, tel que la création d'un équipement de formation ou de diffusion. Ce changement demande un soutien financier, politique et institutionnel fort, d'où le choix de ce partenariat.
Au niveau de la gestion de cet équipement (administration et fonctionnement), le recrutement d'un administrateur est le plus courant. La Compagnie ou l'artiste à l'initiative du projet se place le plus souvent en directeur artistique. Dans certaines structures, on peut voir la dissolution de la Cie au profit d'une seule mission de gestion du lieu par les artistes.[9]

---

[9] Comme nous l'explique Pascal Dore, directeur artistique de la Transverse :« La compagnie était les premières forces vives de cette histoire, puis progressivement on a fait rentrer d'autres personnes dans l'aventure, dans le festival. Et puis voilà progressivement les métalo ont fait autre chose, on a été de moins en moins ici, parce que chacun développé ces projets autres parts. On arrivait toujours à fédérer, mais on voyait bien que le groupe avec tous ces éclatements géographique, il était toujours dur à constituer. Moi je pensais que cette maison aller, au contraire, pouvoir fabriquer un lieu, mais trop loin de tout. Ce n'est pas vraiment le lieu qui est trop loin de tout, c'est que progressivement la compagnie s'est éclatée, avec des choix privés de vie. (…)
C'est très très difficile, parce que j'avoue que moi progressivement, je me suis vraiment plu à ce nouveau jeu, de composer ce lieu. J'étais dans la création, mais autre : création d'un bâtiment, création d'une dynamique, création de groupe (…) Là, j'étais dans la création de moins éphémère, un spectacle c'est quelque chose d'éphémère, ça existe, ça un temps et ça meurt, ça disparaît, il faut en refaire un autre. Là, c'était vraiment construire autre chose, et d'être hyper actif sur sa commune, ce travail de terrain me plaisait vraiment. Et ça me fascine toujours autant aujourd'hui. (…) le fait de faire partie de la vie, quoi, faire partie de la vie d'une commune, d'un territoire au sens un peu plus large du terme, parce qu'aujourd'hui on rayonne sur un peu plus de 30 Km autour de Corbigny »
Propos recueillis lors d'un entretien avec Pascal Dore en juin 2017

- **La création d'une nouvelle centralité**

Ce partenariat a pour mission de la création d'un équipement vu comme une nouvelle centralité emblématique, que ce soit par un projet de rénovation d'un patrimoine bâti à l'abandon[10] ou par la construction d'un bâtiment neuf[11]. La collectivité territoriale (ou le syndicat mixte d'aménagement) reste le maître d'ouvrage du projet, et même si les artistes et/ou les acteurs de l'association s'engagent dans la phase de programmation et de conception, la collaboration n'est pas toujours facile. Dans certains cas, les artistes rencontrés nous rapportent leur souhait de mettre la priorité sur l'outil de travail (plateau, salle de spectacle), quand leur partenaire privilégie selon eux les parties communes (dortoir, cuisines) qui pourront en cas d'échec du projet être facilement transformées en logement.

La construction d'un tel équipement conduit les collectivités en charge à intégrer cette nouvelle structure dans un projet de requalification de l'espace public afin d'assurer sa bonne intégration dans le tissu existant de la commune (parvis, cheminement, gestion du stationnement). Mais ces projets restent pour beaucoup isolés, car construits en lisière de la commune (Les Cigales à Luxey (40) cf. Annexe 02, pp.18-19), ou bien en cœur d'ilot (La Cascade à Bourg-Saint-Andéole (07) cf. Annexe 02, pp.12-13 ; cf. Annexe 03, pp.21-27)
D'autre part, ces établissements publics sont peu ouverts en dehors des événements proposés[12] (concerts, spectacles, résidences, ateliers), ainsi ils ne contribuent pas à faire vivre au quotidien l'espace public.

[10] Le projet de La Cascade (Le Pôle National du Cirque) dans la commune de Bourg-Saint-Andéol (07), un partenariat entre la Compagnie les Nouveaux Nez et le département de l'Ardèche _ cf Annexe 02, pp. 12-13)
Le projet de la Transverse dans la commune de Corbigny (58), un partenariat entre la compagnie METALOVAICE et la commune de Corbigny (cf Annexe 02, pp. 24-25)

[11] La salle Les Cigales dans la commune de Luxey (40), un partenariat entre l'association Musicalarue et la communauté de communes du Pays d'Albret (cf Annexe 02, pp. 18-19)
La salle L'Astrada dans la commune de Marciac (32) porté par le syndicat mixte d'études et d'aménagement du Grand site de Marciac (cf Annexe 02, pp. 58-59)

[12] Comme nous l'explique Marie-O Roux secrétaire générale de la Cascade « Le public ne peut pas entrer dans ce lieu après 18h. En journée, il peut voir le lieu, le cloitre, après il est invité lors des évènements et notamment des étapes de création. Il est convié en soirée. »
Propos recueillis lors d'un entretien avec Marie-O Roux en mai 2018

- **Matérialisé un ancrage local**

L'ancrage local est important dans ces projets, même si des événements plus ponctuels font venir un public d'un rayonnement plus large (grande région, ou national). Le travail avec les habitants sur le territoire est un des moteurs de ces projets. La construction d'un équipement public témoigne de cette envie de matérialiser l'action menée durant plusieurs années sur le territoire. L'équipement vient renforcer les actions (qui étaient souvent jusque-là seulement estivales ou ponctuelles), en permettant de proposer une programmation tout au long de l'année au plus près des habitants. La programmation artistique et culturelle fait venir des artistes locaux, nationaux et internationaux.
Toutefois, il est important de noter que le choix de la collectivité territoriale partenaire influe et peut réorienter l'échelle d'action. Une région, un département ou une commune n'ont pas les mêmes échelles d'action et n'ont pas les mêmes ambitions en matière de développement.

### (3) La dimension sociale de ces projets et la place de l'artistique

- **Les enjeux des pratiques locales au second plan du partenariat**

Ce type de projet ne se construit pas autour d'un discours d'attachement ou d'une réflexion revendiquée sur les questions de patrimoine culturel ou de traditions locales. Le projet de partenariat lui-même ne tourne pas autour de ces questions. C'est lorsque le projet n'était encore porté que par les artistes ou les associations d'habitants que la réflexion sur un patrimoine culturel et les traditions locales a été centrale. En particulier dans les années 1980, car nous étions à un moment charnière des transformations sociales du monde rural, entre le souvenir d'une société paysanne en voie de disparition et l'idée d'une recomposition sociale à venir.
Les associations d'habitants sont nées entièrement avec ces problématiques, elles sont le fruit de l'action de jeunes du village qui souhaitaient faire revivre leur territoire et restimuler les fêtes traditionnelles locales (cf. Annexe 02, pp.18-19 ;14-15 ;58-59).
Mais trente ou quinze ans plus tard, les enjeux ont évolué, et la relation à l'histoire et à la culture locale s'est transformée.

- **Des acteurs intégrés**

Ces projets tiers se donnent comme mission de diffuser une offre culturelle et artistique dans les territoires ruraux. Cela passe par la proposition d'une programmation culturelle à l'année, l'accompagnement de projets artistiques (accueil en résidence, programmation, formation, soutien financier), la confrontation des publics avec le milieu artistique.

En allant au plus près des habitants et en leur donnant la possibilité d'accéder à une offre culturelle de qualité, ils espèrent contribuer activement au développement des territoires ruraux. Ces projets tiers mettent en avant un levier socio-culturel afin de répondre aux enjeux sociaux et spatiaux des territoires ruraux.
L'une des priorités pour ces projets est de travailler avec les populations locales, en les rendant acteurs de certains projets artistiques ou en les amenant à assister aux concerts et spectacles programmés. Ce travail passe par une attention toute particulière aux publics spécifiques (jeune public, personnes handicapées, personnes isolées ou éloignées).
Le travail de ces structures se rapproche des projets institutionnels portés à une échelle locale (commune, intercommunalité)
De plus, les projets régis par une délégation de service public se doivent d'offrir une attention particulière au pratique amateur.

La relation avec les élus est importante (mais jamais gagnée d'avance). Selon les acteurs rencontrés, le partenariat est le théâtre d'un bras de fer et de négociations permanentes.
La création de ces lieux est une manière pour les acteurs de rendre visible et de pérenniser les actions engagées. Le choix de travailler en partenariat avec les institutions est certes une façon de renforcer le projet et d'assurer une continuité après l'activité de la Compagnie, mais cela permet également de pousser les élus à s'impliquer dans la mission sociale et culturelle que ces acteurs ont initiée.
La matérialisation de telles initiatives permet de les inscrire physiquement dans des projets de territoire plus vastes en lien avec les politiques territoriales des régions ou des départements partenaires et d'instaurer de nouveaux liens avec les acteurs locaux.
Ces projets s'inscrivent ouvertement dans une logique de développement d'un tourisme culturel à une échelle même modeste. [13]

[13] « Je crois que le besoin de transversalité, ce n'est plus un besoin, mais une nécessité. Il faut juxtaposer, il faut que les mots se mettent côte à côte. Il faut que le tourisme et la culture ce ne soit plus un tabou. La culture ne va pas souffrir si elle s'approche du tourisme et vise vers ça. Ça va s'apporter.
Je provoque même en disant Camping-Culture c'est possible, CDN- Camping. Nous de toute façon, on n'a pas le choix, on n'est pas des métropoles, ici il y a sept mille habitants, la puissance publique a inverti 5 millions d'euros pour des prunes et du cirque, je te dis on en entend parler. Donc si ça on veut le défendre, et déjà c'est un miracle que ce soit arrivé, il faut se désenclaver en fait. Car la culture, ce mot sur nos territoires il emmène une suspicion, mais que je comprends en même temps.
Moi je ne suis pas du tout énervé contre les gens qui sont contre. Je comprends, ce n'est pas qu'on est contre, mais c'est que l'on ne comprend pas, on ne sait pas, alors quand on ne sait pas on tape avant de comprendre. »
Propos recueillis lors d'un entretien avec de Alain Reynaud, directeur artistique de la Cascade, en juin 2017

- **Une présence toute l'année**

Plus que la création du lieu, c'est l'action de ces structures qui vient impacter la vie de la commune et l'espace public. Chaque projet a un temps fort dans l'année, qui impacte grandement la vie de la commune et des communes voisines : par la présence de Compagnies ou d'artistes en représentation dans l'espace public, l'installation de chapiteaux, stands, scènes, l'aménagement de théâtres de verdure. Certaines communes doivent se préparer pour accueillir près de 40 000 personnes (Luxey_cf Annexe 02, pp. 18-19). Ces projets rythment la vie de la commune par la proposition d'une programmation à l'année de spectacles, de rencontres, d'événements.
Ces acteurs ne s'arrêtent pas au seul périmètre du lieu. La programmation et l'intervention dans d'autres communes sont une de leur mission.

Une place non négligeable est donnée aux pratiques amateurs, et le lieu remplit son rôle d'équipement public en ouvrant ces portes aux associations et aux projets locaux. Comme nous l'explique François Garrain, président de l'association Musicalarue :

> *« On a fait un équipement public pour toute la communauté de commune, pour accueillir le travail d'artiste, tout comme la représentation amateur de l'école de Labrit ou un assemblé général d'une entreprise du coin. Chacun doit se l'approprier, mais ce n'est pas évident, depuis l'agrandissement de la communauté de communes, faire les choses en commun ce n'est pas leur fort ici. »* François Garrain, co-fondateur et président de l'association Musicalarue [14]

La volonté de diffuser une offre culturelle de qualité et diversifiée dans les territoires ruraux oblige à un savant équilibre entre exigence artistique et accessibilité au plus grand nombre.
Mais ces projets prônent en grande majorité une certaine forme de désacralisation de l'artistique et un décloisonnement des disciplines[15]. L'un des objectifs affichés est la démocratisation de la culture.

[14] Propos recueillis lors d'un entretien avec François Garrain en mars 2017

[15]« Ici, il faudrait avoir des architectes à demeure, des écrivains à demeure, et même un mec qui fait sa charcuterie, sa bière… On a une autre culture à inventer, et si on ne l'invente pas on va se prendre un gros coup de pied au cul. […] Le mot culture a un complexe de supériorité, quand tu dis « je travaille dans la culture », ça veut dire, pour moi c'est un mot qui me dérange énormément. On est tous des êtres culturels, il n'y a pas de personne sans culture, ça n'existe pas, ou alors ils sont morts. Mais dans le milieu culturel, ce n'est pas compris, j'ai beaucoup de mal avec ce milieu, car il est suffisant, il croit qu'il en sait plus que le voisin, alors à ce moment-là. Et si tu te comportes comme ça sur les territoires ruraux, tu ne vas pas loin, et tu te fais mal mener. »
Propos recueillis lors d'un entretien avec Alain Reynaud, directeur artistique de la Cascade, en juin 2017

### II.3.d Les initiatives habitants : Des associations d'habitants du territoire

#### (1) Les porteurs et initiateurs du projet

- **Les acteurs-habitants**

À l'initiative d'une association d'habitants (réunis par leur sensibilité commune pour les questions artistiques et culturelles), ces projets habitants sont devenus avec le temps des structures culturelles incontournables dans le paysage culturel français, reconnus à la fois pour leur travail local de terrain et pour leur engagement dans l'accompagnement, le soutien aux artistes et à la création artistique.
La volonté première de ces *acteurs-habitants* est de prendre à bras le corps les questions de développement de leur territoire (souvent socialement, économiquement, et démographiquement en crise), avec le souhait d'y redynamiser la vie (à l'échelle de la commune, de la communauté de communes ou du bassin de vie), et de susciter de nouveaux regards sur celui-ci.
Ce sont des associations qui font une offre de projets artistiques et proposent une saison culturelle dans les territoires ruraux : représentations artistiques, ateliers, stages, aides à la création, accueil en résidence d'artistes.

- **Les initiatives habitantes rencontrées**

Au même titre que les initiatives institutionnelles et les projets tiers, plus qu'une recherche de cette catégorie d'initiative, c'est la rencontre de certains de ces projets qui a fait évoluer la grille de lecture, et que ces derniers sont devenus des objets d'études du corpus.

1. L'association Derrière le hublot _ Capdenac-Gare (12) _ une association reconnue principalement dans le milieu des arts de la rue _ (cf. Annexe 02, pp.10-11)
2. L'association Jazz à junas _ Junas (30) _ une association reconnue dans le domaine de la musique _ (cf. Annexe 02, pp.14-15)
3. L'association Sur le sentier des Lauzes _ Le sentier des Lauzes_ Saint Mélany(07) _ une association reconnue dans le milieu des arts plastiques et visuels _ (cf. Annexe 02, pp. 52-53)

#### (2) La dimension spatiale de ces projets et l'échelle d'action

- **Au-delà de murs : des initiatives implantées à l'échelle d'une entité territoriale**

Ces projets ne disposent pas, à proprement parlé, de lieu spécifiquement dédier à leurs actions ou à des pratiques artistiques et culturelles, cela relève d'un choix délibéré. Leurs actions ne se concentrent pas autour d'un bâtiment et d'une seule

centralité, ils prennent les contours et épousent les formes d'un territoire plus vaste, d'un paysage.
Ces associations proposent des événements artistiques et culturels sur un ensemble de communes (la grandeur du périmètre varie selon les associations) et dans différents lieux tout au long de l'année : soirées, festival, sorties de résidences. Ce principe d'itinérance (à l'échelle d'un territoire d'action) met en lumière un patrimoine (bâti et naturel) existant en venant y proposer des projets artistiques. Ils colonisent ainsi toutes sortes de lieux : privé, institutionnel, tiers, mais aussi salles communales, salles des fêtes, écoles, granges, abattoirs, maisons de retraite, châteaux, carrières, places de village, églises, chemins, pairie…(cf. chap.2., I.3., p.239)
Pour ce faire, ces acteurs disposent d'une très bonne connaissance des lieux de créations existants et de la richesse du patrimoine naturel et bâti à disposition.
Ce principe d'itinérance relève également d'un positionnement de ces acteurs face à la question de l'étendue du territoire, et au souhait d'agir sur un ensemble vaste.
Ces projets habitants font preuves d'une volonté de mettre en valeur un maillage patrimonial bâti et naturel.

- **L'investissement de l'espace public**

Malgré l'absence d'un point unique dans l'espace physique, les données spatiales n'en sont pas moins impactées. Comme pour les projets privés d'artistes ou les projets tiers, il y a des transformations et des perturbations de l'espace public, de manières pérennes ou temporaires.
Des transformations temporaires comme la présence d'une compagnie en chantier dans l'espace public, d'installations artistiques, le montage de chapiteaux, de stands, de scènes, l'aménagement de la commune pour accueillir beaucoup de visiteurs lors d'évènements.
Ainsi que des transformations plus pérennes comme l'installation d'œuvre ou le changement des noms des rues (venant transformer durablement la représentation que l'on peut se faire de cet espace public), comme nous le verrons dans le chapitre suivant avec la topologie socio-spatiale des initiatives artistiques (cf. chap.2, II.3., p.281).
Nous pouvons dire que l'espace public est un espace privilégié pour ces projets, un terrain de jeu et un symbole de la rencontre entre habitants et réalités du territoire.

- **Une action locale : faire se rencontrer l'ici et l'ailleurs**

L'ancrage local est très important, notamment dans l'action et dans les propositions artistiques. Mais l'échelle de réflexion et d'intervention, la caisse de résonance, est plus large, plus régionale, voire nationale ou internationale.
Le public des événements est principalement local et régional. Mais les artistes invités et partenaires viennent du monde entier (aussi bien ultra-local qu'international).

### (3) La dimension sociale de ces projets et la place de l'artistique

- **Faire avec le territoire**

Ces *acteurs-habitants* sont issus du territoire sur lequel ils s'engagent, ils disposent d'une très bonne connaissance du terrain et des réseaux d'acteurs en place. Animées par une volonté de refaire vivre culturellement et socialement leurs communes, les associations d'habitants partent en majorité d'une réflexion sur les fêtes locales, les coutumes, les spécificités. Ils participent, organisent et transforment ces fêtes locales. Cet intérêt est également lié à l'époque de la formation de ces associations, entre la fin des années 1970 et le début des années 1990. Une période charnière dans la transformation des territoires ruraux. La mémoire des fêtes locales ainsi que la culture de la fête sont encore présentes dans les esprits des habitants et des jeunes générations. Une mémoire transmise par les parents ou les grands-parents. Dans certains cas, cette ancienne culture de la fête locale a été vécue par les acteurs-habitants lors de leur enfance. [16]
Nous pouvons retrouver ce même phénomène dans les projets privés d'artistes ou dans les projets tiers (issus d'artistes-habitants ou d'associations d'habitants).
Les habitants engagés qui ne sont pas natifs du territoire sont le plus souvent formés à l'animation culturelle et possèdent une très bonne connaissance des réseaux de diffusion, de programmation et des structures de création.

- **« Les enfants du pays »**

Issus du territoire d'action, les *acteurs-habitants* ont une proximité et souvent une connaissance directe avec les élus et les habitants. Cela peut avoir évidemment des aspects très positifs en permettant : de faciliter l'organisation d'évènements, d'impliquer plus directement des habitants (famille, amis, enfants du village), une acceptation plus facile de l'activité de l'association… Mais cela peut aussi générer des conflits et réveiller des rivalités parfois très anciennes.

La majorité des projets habitants (nous pouvons inclure ici les projets tiers de Musicalarue à Luxey et Jazz in Marciac) sont anciens. À leurs débuts, les *acteurs-habitants* étaient pour beaucoup très jeunes (entre 17 et 20 ans). Ce statut de jeunes du village leur a permis d'entraîner beaucoup d'habitants dans l'aventure, et avec le temps, les forces vives sont toujours les parents et les amis.
La volonté première de ces jeunes était l'animation de leur commune, s'adressant ainsi avant tout aux habitants du village. Après toutes ces années, cet attachement à un

[16] « On est originaire du village, on a grandi là avec les fêtes, les rencontres festives du village, la palombière, les courses cyclistes et tout ce qui va avec, on a été nourri par cette culture populaire. »
François Garrain président de l'association Musicalarue
Propos recueillis lors d'un entretien, en mars 2017

public local a perduré, comme l'illustre la forme qu'y prend le bénévolat (en très grande majorité des habitants de la commune et de toutes les générations). (cf. chap.2, III.2., 315)
Ces projets habitants organisent la rencontre entre les habitants (acteurs et curieux) et les artistes.

- **La rencontre des mondes**

L'une des missions qu'ils souhaitent remplir — au même titre que les projets institutionnels intercommunaux et les projets tiers — est de permettre la rencontre de mondes qui sont peu amenés à se côtoyer (population du territoireet artistes). Cette mise en contact avec des artistes vise à questionner le territoire et permettre aux habitants et aux élus de regarder autrement leur propre cadre de vie et leur milieu social. C'est par un travail culturel et social (un levier socio-culturel) au plus proche des habitants que ces projets tentent de redynamiser les territoires où ils vivent et œuvrent.

Au même titre que les projets institutionnels à l'échelle locale (communale ou intercommunale) et les projets tiers, la volonté de diffuser une offre culturelle de qualité et diversifiée dans les territoires ruraux oblige ces associations d'habitants à orchestrer un équilibre entre exigence artistique et accessibilité au plus grand nombre. Ces projets habitants prônent également une certaine forme de désacralisation de l'artistique et un décloisonnement des disciplines. Ces projets habitants revendiquent un souhait de « démocratisation de la culture ».

**Conclusion : Les contours souples de la typologie, vers une topologie des initiatives**

Les quatre types d'initiative (et leur sous-catégorie) représentent un cadre général de pensée. Au vu des spécificités et des histoires de chaque projet, les contours de chaque type s'affinent.

- Des Projets privés d'artistes qui deviennent plusieurs années après des Projets tiers (exemple de La cascade à Bourg-Saint-Andéole ou de la Cie Trans Express à Eurre) ;
- Des Projets d'habitants qui se transforment avec le temps en Projets tiers (exemple de l'association Musicalarue à Luxey) ;
- Des Projets tiers qui fonctionnent comme des Projets privés d'artistes (exemple de la cité du verbe à Missery)…

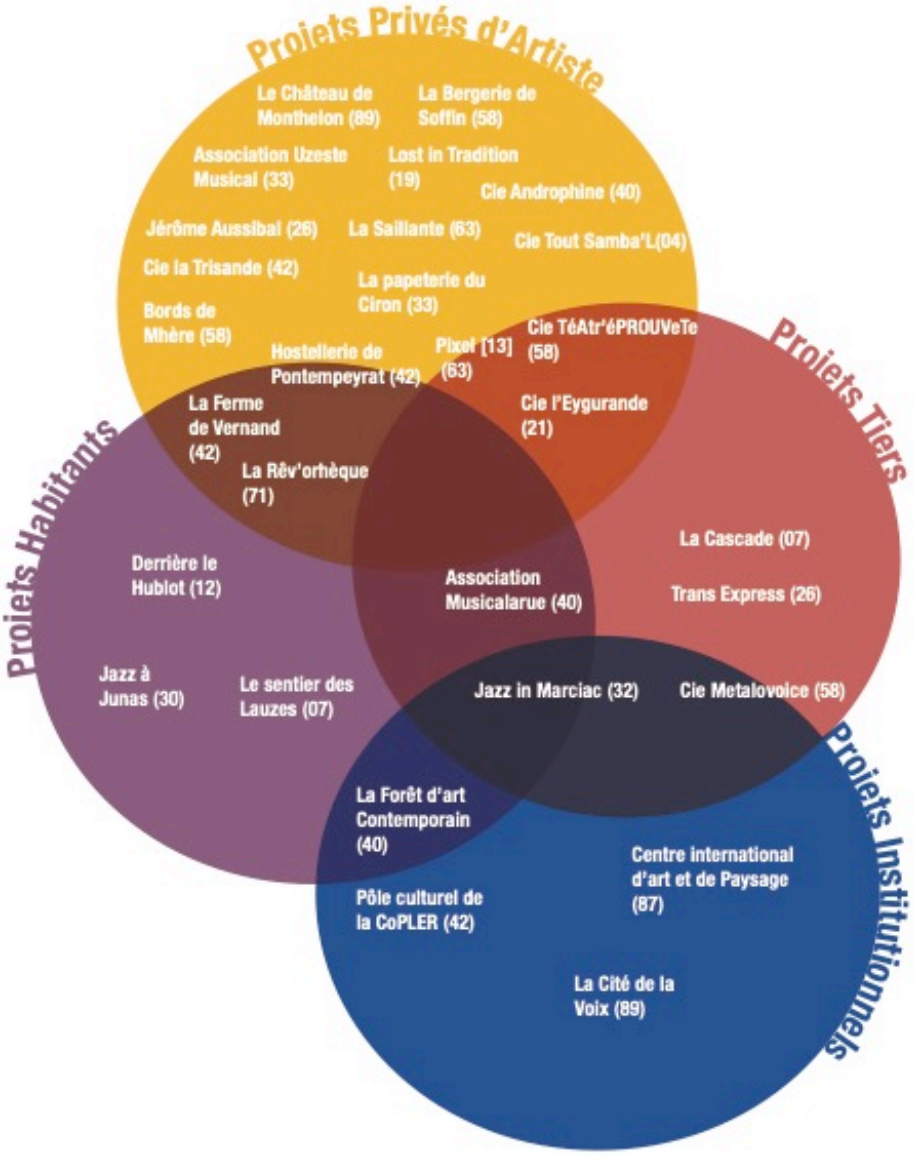



Figure Chap1-II-4 : Schéma de répartition des initiatives artistiques en fonction des types de projet _ Diane Camus

Les frontières entre les différents types ne sont pas hermétiques, une initiative peut ainsi parfois entrer dans deux types ou s'écarter des autres cas de figure à l'intérieur même d'un type. C'est le propre d'un travail typologique.
Ce travail de typologie nous a permis :

- de réaliser une première classification de cet échantillonnage d'initiatives artistiques et culturelles rencontrées ;
- de tracer les grandes lignes qui les constituent ;
- de dégager les différences et les points communs.

Effectivement, nous pouvons observer que malgré la classification en quatre grands types, certains rapprochements peuvent être envisagés, au regard des similitudes dans leurs actions (diffusion de projets artistiques et culturels, accompagnement des artistes et de la création), dans leur volonté affichée (la confrontation du monde artistique et des mondes ruraux) tout comme dans leur échelle d'action locale (relation étroite avec les habitants du territoire). Nous parlons ici des projets institutionnels intercommunaux, des projets tiers [Pt], des projets habitants. Ces types de projets se retrouvent dans leur volonté commune de mener à bien une mission sociale et culturelle, en mobilisant ainsi un levier socio-culturel afin d'apporter des réponses aux enjeux sociaux et spatiaux de ces territoires.
Cette typologie met bien en évidence, selon les projets, les diverses approches territoriales et les différentes manières de se positionner face aux enjeux du monde rural :

- Le levier socio-culturel mis en avant par ces types de projets (des projets institutionnels intercommunaux, des projets tiers, des projets habitants) diffère grandement du levier économique engagé par les projets institutionnels régionaux qui sont animés par l'ambition de développer un tourisme culturel vecteur d'une nouvelle économie.
- À l'opposé d'une vision macro-économique du développement de ces territoires, les artistes-habitants proposent un travail d'entremêlement des échelles en partant de la pratique et du vécu quotidien dans le territoire, afin de dégager les besoins et les pistes d'expérimentations possibles. Ce levier artistique et symbolique, à l'opposé d'un savoir tout fait ou de l'application d'un modèle, passe avant tout par l'observation, l'expérimentation et la contextualisation. Par contextualisation nous entendons que chaque territoire a sa propre réalité et que l'action à mener ne peut être qu'unique, élaborée et appliquée en lien avec une particularité territoriale.

Nous avons établi une typologie en partant du discours des acteurs (à la suite d'une première vague de terrain et d'entretien). En partant des porteurs de projet, nous avons analysé ces initiatives à partir d'indicateurs apriori d'ordre sociaux et spatiaux : la relation au territoire, au bâti et à l'espace public, la relation au patrimoine culturel, aux traditions locales, les liens avec le public, les élus, les habitants, leur place dans la vie du village et pour terminer la place de l'artistique. Nous proposons dans le chapitre suivant d'approfondir l'étude de ces initiatives artistiques et culturelles et plus précisément les « projets d'habiter » qu'elles expérimentent. À partir de l'observation et de la participation aux différentes actions menées par ces dernières, nous dessinerons une topologie socio-spatiale de ces initiatives.

# CHAPITRE 2 _
## UNE TOPOLOGIE SOCIO-SPATIALE DES INITIATIVES ARTISTIQUES



# CHAPITRE 2 _ UNE TOPOLOGIE SOCIO-SPATIALE DES INITIATIVES ARTISTIQUES

*« Les interrelations procèdent principalement par fractures et ruptures. Elles sont même peut-être de nature fractale : d'où vient que notre monde est un chaos-monde. »*
*Édouard Glissant* [1]

## Introduction : une topologie socio-spatiale

- **Une approche topologique de l'espace**

Par leur présence, leur action et leur engagement sur le territoire, les initiatives artistiques rencontrées s'inscrivent dans une réalité spatiale d'une manière particulière que nous allons tenter de décrire ici. Ces projets ont une relation étroite avec une *entité physique*, ils ont un attachement à une *spatialité* — y compris les projets qui ne disposent pas à proprement parler d'un espace clos ou dédié spécifiquement à leur action. À partir du premier travail de typologie, nous pouvons dégager trois modes d'inscription des projets dans un espace :

– Les espaces clos et dédiés.

Les artistes-habitants des projets rencontrés ont tous fait le choix de s'installer dans un patrimoine bâti. Le fort attachement qu'ils entretiennent avec cette spatialité se manifeste dans l'acte de rénovation qu'ils entreprennent et dans leur manière de faire vivre eux-mêmes ce bâti. Cet espace privé est garant de leur liberté d'expérimentation artistique, mais dans le même temps ils l'ouvrent à autrui (artistes, habitants, publics) et en font un espace propice à l'imagination de nouveaux communs.

Les projets institutionnels régionaux s'organisent autour d'une forte centralité, que celle-ci soit un espace propre dédié (de représentation, d'exposition, de création) ou un patrimoine emblématique qu'ils investissent. Dans les deux cas, la spatialité joue un rôle symbolique fort pour les porteurs de projets.

Pour les projets tiers, la construction d'un espace public dédié à l'action représente un basculement central dans la vie et le fonctionnement de l'association. Bâtir (nous englobons ici la rénovation) est un acte nécessaire pour ces projets, un rite de

[1] Glissant E., *Trait du Tout-monde Poétique IV*, Edition Gallimard, Paris, 1997, p24

passage leur permettant de s'ancrer davantage dans le territoire et d'y matérialiser leur présence.[2]

– Les paysages

D'autres projets mènent une action à une échelle plus vaste que celle d'un bâti : celle d'un sentier, d'une carrière, d'une forêt, d'une vallée. Malgré l'absence d'un « bâtiment », d'un cadre couvert et délimité, ces acteurs revendiquent un périmètre d'action délimité, et sont identifiés dans une spatialité précise.

– Les espaces éclatés et non dédiés

D'autres projets (projets habitants et projets institutionnels communaux ou intercommunaux) font délibérément le choix de ne pas prendre en charge la programmation et la gestion d'une salle de spectacle. Ceci ne constitue pas pour les acteurs un refus de se confronter à la spatialité, mais manifeste au contraire un désir de s'inscrire dans une multitude d'espaces dédiés ou non à la culture. Ici, c'est l'ensemble des espaces publics (à l'échelle d'une commune ou d'une intercommunalité) qui est investi comme un cadre propice à la création artistique.

Un double mouvement s'observe : celui de l'inscription des projets dans des spatialités, et celui d'une détermination de ces projets par les liens qu'ils tissent avec ces espaces. Tous ces projets artistiques — dans leurs actions, leur travail artistique — s'identifient *dans* et *par* leur spatialité. Elle est ce qui les singularise et les identifie. Elle est leur ADN territorial.
Pour approfondir cette étroite relation, nous nous proposons d'analyser les spatialités de ces initiatives artistiques en développant une approche *topologique*.

Le terme « topologie » signifie littéralement l'« étude d'un lieu », du grec ο τοπος (o topos, « le lieu ») et η λογία (i logia, « l'étude »). Principalement connue pour être une branche des mathématiques [3], nous l'aborderons ici d'une manière plus

[2] Comme en témoigne François Garrain, co-fondateur et président de l'association Musicalarue : *« Dans un projet culturel, il faut qu'il y ait des marqueurs importants, il faut qu'au bout d'un moment, il y ait un outil de travail, qu'il y ait quelque chose qui se décrète et qui dise à tout le monde « il y a quelque chose qui se passe ». Le mécano a son garage, l'épicier a son épicerie, les gens qui font quelque chose qui a trait à la culture, il faut qu'ils aient un équipement. »*
Propos recueillis lors d'un entretien avec François Garrain en avril 2019

[3] Comme nous le rappelle l'architecte et anthropologue Philippe Bonnin dans son article « Pour une topologie sociale » : « La topologie, au sens littéral, et avant que les anthropologues ne s'en emparent, est communément considérée comme une branche des mathématiques, dont les prémisses se situent au XVIII[e] siècle, et qui fut formalisée au tournant des XIXe et XXe siècles. C'est la discipline qui se consacre à l'étude des espaces d'un point de vue qualitatif (c'est-à-dire non métrique, mais n'excluant pas la définition de relations d'ordre), s'appuyant en particulier sur les notions de continuité et de limite. »
Bonnin Ph., « Pour une topologie sociale », *Communications*, (n° 87), 2010, pp. 43-64, p47
URL : https://www.cairn.info/revue-communications-2010-2-page-43.htm (consulté le 24 janvier 2019)

anthropologique en partant, entre autres, des travaux de l'architecte et anthropologue Philippe Bonnin et de la pensée du géographe Jacques Lévy[4].
Au long de son travail et notamment dans son article « Pour une topologie sociale »[5], Ph. Bonnin dit l'importance de penser une nouvelle « science de l'espace humain » qui soit capable de prendre en compte la multi-dimensionnalité de « l'espace habité »[6]. Il propose pour cela « la topologie comme science fondamentale de l'espace humain[7] ». L'anthropologue écrit : « l'objet de l'espace habité, aussi complexe que les sociétés dont il émane, ne se laisse pas cerner en un coup de crayon non plus qu'en quelques formules abruptes et laconiques. C'est un objet multidimensionnel, aux prises incertaines. Un objet dont le savoir n'est jamais assuré, toujours fragmentaire ou partiel. C'est un objet épais, un objet profond. »[8]
Pour cela, une approche topologique permet de distinguer temporairement les multiples « strates » qui composent l'espace (la forme, l'échelle, la direction, etc.) et de les observer, les décrire et les analyser[9].
Le développement d'une « science de l'espace humain » et de nouveaux outils d'analyse sont nécessaires aujourd'hui pour produire de nouvelles connaissances mobilisables entre autres par les professionnels de la conception et de l'aménagement de l'espace.

Le choix de saisir ces initiatives artistiques à travers une démarche topologique permet de dépasser la simple analyse de leur matérialité. La topologie socio-spatiale invite, au-delà des limites physiques, à appréhender les spatialités simultanément :

- dans leur appartenance à des structures locales (leurs liens, leurs accroches, leur ancrage dans un contexte social local) ;

---

[4] Lévy J., « A-t-on encore (vraiment) besoin du territoire ? », *Espaces Temps. Les apories du territoire. Espaces, couper/coller*, 51-52, 1993, pp. 102-142
URL : https://www.persee.fr/doc/espat_0339-3267_1993_num_51_1_3859 (consulté le 1 novembre 2019)
Lévy J., « Espaces épistémiques », *Géographie et cultures*, n°100, 2016, pp. 63-80
URL : http://journals.openedition.org/gc/4672 (consulté le 1 novembre 2019)

[5] Bonnin Ph., « Pour une topologie sociale », *op. cit.*

[6] *Ibid.,* p44
« Non seulement une science des « usages » de l'espace (qui a réuni un grand nombre d'observations depuis un siècle), non seulement une science de la production de l'espace habité par différents acteurs et divers corps professionnels (ayant alors pour objets les savoir faire, les doctrines et les théories de la conception architecturale, du projet urbain, de l'aménagement), mais aussi et surtout une théorie des objets spatiaux eux-mêmes et de leurs modes de structuration, y compris dans le temps. »

[7] *Ibid.,* p 46

[8] *Ibid.,* p 45

[9] *Ibid.,* p 46
« On ne peut aborder l'espace humain globalement, de front, dans son ensemble, tant les faits à étudier, à comprendre, expliquer, relier dans une théorie sont disparates ; différant par leur nature, leur échelle, leur plus ou moins grande généralité. Il y a nécessité de distinguer, au moins momentanément, dans les formes construites effectives, différentes strates, dont nous convenons que la dissociation est nécessairement artificielle (c'est-à-dire non sans raison, mais au contraire comme fruit de l'art de la pensée) et conceptuellement nécessaire, heuristique. »

– dans leur interaction avec un ensemble plus vaste de lieux (des liens moins visibles, plus discontinus, souterrains ou aériens — si l'on reprend l'image du rhizome développée par Gilles Deleuze et Félix Guattari[10]).

C'est cette double condition qui donne corps et sens à toute spatialité. Ph. Bonnin écrit « les lieux qui intéressent l'anthropologie de l'espace, que la langue savante traduit par topoi — et donc leur étude par "topologie" —, ne se réduisent en rien à cette enveloppe, non plus qu'aux coordonnées cartésiennes d'un barycentre de l'objet dans un espace euclidien. Non seulement ils sont éminemment complexes (une chambre, un cabinet d'amateur, une cellule de moine ou de prison, un salon où l'on cause et se montre sont des univers entiers, des microcosmes), mais ils ne prennent véritablement sens qu'au sein d'une structure locale, d'une part, au sein des relations de similitude et d'opposition, d'ordre et d'exclusion qu'ils tissent avec l'ensemble des autres lieux, d'autre part, comme il en est du syntagme au sein de la phrase. » [11]

L'emploi d'une approche topologique permet de montrer à la fois le visible et l'invisible, le matériel et l'immatériel, la dimension spatiale et la dimension sociale des spatialités ; il permet également de montrer la nécessité d'appréhender les spatialités dans leur « multi-dimensionnalité ». Nous prenons ainsi en compte la « substance » qui constitue toute spatialité. La notion de « substance » est conceptualisée par le géographe J. Lévy qui définit l'espace à partir de trois attributs : l'échelle, la métrique et la substance, dont il dit que « les deux premières sont proprement spatiales tandis que la troisième représente la composante non spatiale de tout espace. Ces trois éléments constituent une triade insécable, car chacun dépend des deux autres. »[12]

L'espace s'envisage ici comme un ensemble de relations matérielles et immatérielles. L'enjeu de la topologie socio-spatiale est de « saisir ces deux faces de la réalité, successivement ou simultanément selon les cas, et d'interroger précisément leurs liens[13] », à savoir les réalités spatiales (le visible, la chair) et sociales (qui renvoient aux comportements, à l'agir social, à la dimension du sens).

Dans cette approche, l'espace est fait d'un réseau de relations aux limites plus ou moins floues. Nous parlons du caractère rhizomique de l'espace dans sa manière d'être à la fois constitué :

– d'une « multiplicité » de strates, de plateaux sans commencement, sans fin, et à multiples entrées[14] ;

---

[10] Deleuze G., Guattari F., *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Les Editions de minuit, Paris, 1980

[11] Bonnin Ph., « Pour une topologie sociale », *op. cit.*, p.44

[12] Lévy J., Maitre O., Romany T., « Rebattre les cartes : Topographie et topologie dans la cartographie contemporaine » *Réseaux*, (n° 195), 2016/1, p. 17-52. , p 20
URL : https://www.cairn.info/revue-reseaux-2016-1-page-17.htm Consulté le 28 octobre 2019

[13] Bonnin Ph., « Pour une topologie sociale », *op. cit.*, p.44

[14] Deleuze G., Guattari F., *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, *op. cit.*, p 20
« C'est peut-être un des caractères les plus importants du rhizome d'être toujours à entrées multiples. »

– d'une réalité matérielle (physique) qui génère un en-dehors, un système matériel et immatériel. Nous renvoyons ici à l'image développée par G.Deleuze et F.Guattari de l'orchidée et de la guêpe qui ensemble forment rhizome : « La guêpe et l'orchidée font rhizome en tant qu'hétérogènes. » [15]

- **La mise en place d'opérateurs topologiques.**

L'*épaisseur* et la complexité de l'objet étudié — les spatialités des initiatives artistiques —, le caractère rhizomique que nous attribuons à ces spatialités, nécessitent une analyse détaillée de l'objet. Quand Ph. Bonnin préconise de décomposer l'étude par strates (les strates constitutives de toute spatialité), nous proposons de mettre au point plusieurs *opérateurs topologiques* capables de diffracter l'objet d'étude avant de le réassembler à partir des différents points de vue obtenus. À l'image d'une œuvre cubiste, nous allons pivoter autour des initiatives artistiques, jouer sur les déplacements et les distances puis fusionner les angles successifs en une seule image[16].
Parler « d'opérateur » implique une conception dynamique de l'espace. Cela renvoie à « l'agir spatial[17] » que nous voulons mettre en avant.

De la phase de l'observation participante[18] des initiatives artistiques (deuxième vague de terrain, cf. chap.1, II.2.b., p.166) nous dégageons cinq *opérateurs topologiques*. Ceux-ci révèlent la manière dont ces projets s'inscrivent dans le territoire :

➢ L'épicentre : le lieu de l'identification

Le premier opérateur, l'*épicentre* concerne la matérialité apparente de ces projets. Celui-ci est le « foyer apparent[19] », la conséquence spatiale « visible » sur le territoire de l'action des initiatives artistiques. Fruit d'une dynamique, d'un mouvement, l'épicentre en est sa part la plus manifeste.

---

[15] *Ibid.,* p 18
Les auteurs ajoutent un peu plus bas : « Sagesse des plantes : même quand elles sont à racines, il y a toujours un dehors où elles font rhizome avec quelque chose - avec le vent, avec un animal, avec l'homme (et aussi un aspect par lequel les animaux eux-mêmes font rhizome, et les hommes, etc.) »

[16] Gleizes A., et Metzinger J., *Du Cubisme,* Editions Hermann, 2012 [1ᵉéd.1912]

[17] Lévy J., Maitre O., Romany T., « Rebattre les cartes : Topographie et topologie dans la cartographie contemporaine », *op. cit.*, p19

[18] *L'observation participante* a consisté à se retrouver « dans la place » et à participer au fonctionnement quotidien des projets. Cela a été une manière de dépasser l'analyse du discours des artistes ou porteurs de projet et de rencontrer d'autres acteurs essentiels à la vie de ces expériences : les bénévoles, les habitants, les artistes invités ou associés, les élus...

[19] Selon le petit Robert, l'épicentre est : « *le point ou la zone de la surface terrestre qui constitue le foyer apparent des ébranlements au cours d'un tremblement de terre* ». L'épicentre s'oppose ainsi à l'hypercentre qui représente le foyer réel ou souterrain.
*Le petit Robert, Dictionnaire de la langue française*, Dictionnaires le Robert, Paris, 2000, p 890

Ce que nous nommons l'épicentre est ce à quoi sont associés spontanément le projet et son nom. Il va s'avérer que celui-ci ne suffit pas pour comprendre les projets, car il n'en est que la partie émergée et que les projets ont d'autres résultantes que ce seul épicentre.
L'épicentre n'est qu'un point de départ de l'analyse des projets. Nous nous proposons d'analyser les « tremblements » qui y sont associés en mettant en œuvre les opérateurs topologiques suivants.

- L'espace public : le travail de l'action

Le second opérateur, *l'espace public* s'inscrit dans la continuité de l'épicentre, il en est la propagation, si nous retenons l'image sismologique.
Dans le prolongement de l'épicentre, il vient contribuer à l'identification de ces initiatives artistiques : il permet aux acteurs de communiquer vers un *au-dehors* et d'affirmer leur présence dans le territoire. Les initiatives viennent s'approprier les espaces publics, pour y inscrire leur travail, leurs actions et venir à la rencontre d'un large public.
L'appropriation de l'espace public par les acteurs vient interroger les limites matérielles, les usages et les valeurs de « cet espace ».
L'espace public jouit à la fois d'une dimension matérielle, tout comme d'un rôle social et symbolique reconnu. Cette double réalité instituée (à la fois spatiale et sociale) en fait un opérateur topologique de choix.

- Le voisinage : la fabrique d'une proximité

Le troisième opérateur, le *voisinage,* est une porte d'entrée pour observer les processus de fabrication d'un entourage, d'une proximité. La notion de voisinage, définie comme la « proximité d'un lieu, d'une personne, d'une chose par rapport à une autre[20] », porte en elle une forte dimension sociale. Elle renvoie au collectif, à la coprésence. Nous abordons le voisinage comme le tissage de relations tout autant matérielles que sociales.

- Le bourg : porteur d'une économie habitante

Le quatrième opérateur, *le bourg* permet de mettre en évidence la manière dont ces spatialités participent à la vie économique des territoires.
Ayant *« progressivement perdu la valeur de "petite ville fortifiée" pour désigner un gros village où se tiennent ordinairement les marchés (…) le bourg désigne spécialement la*

[20] Rey A. (dir), *Le Robert dictionnaire historique de la langue française*, Dictionnaire le Robert, (vol.3), Paris, 2000 [1[e]éd.1992], p.4113

*partie de l'agglomération regroupant les commerces, les édifices publics et un certain nombre d'habitations particulières. »* [21]
Nous entendons ainsi le bourg dans sa capacité à désigner l'activité du village, l'économie locale de la commune. Solliciter l'opérateur topologique du *bourg* nous permet d'observer et d'analyser la manière dont les initiatives artistiques s'insèrent dans le tissu local et comment elles sont porteuses d'une économie habitante.

- La relation : entre l'ici et l'ailleurs

En référence à la pensée du philosophe-poète Édouard Glissant, ce dernier opérateur permet d'appréhender comment les initiatives artistiques étudiées entrent en relation avec un ensemble plus vaste de spatialités. Les relations souterraines et aériennes, matérielles et immatérielles, visibles et invisibles que révèle le « Tout-monde » illustrent le caractère rhizomique de ces spatialités — revendiqué et mis en œuvre par ces initiatives artistiques. Leur capacité à créer un *en-dehors* renforce paradoxalement leur implantation locale.

Les trois derniers *opérateurs topologiques — le voisinage*, *le bourg* et *la relation* — donnent sens à l'appartenance des structures locales à un ensemble plus vaste de spatialités. Si *l'épicentre* et *l'espace public* peuvent à première vue renvoyer aux attributs de la métrique et de l'échelle de l'espace (et donc à l'enveloppe de la spatialité), le *voisinage*, *le bourg* et *la relation* mettent en lumière la substance de tout espace.

[21] Rey A. (dir), *Le Robert, dictionnaire historique de la Langue Française*, Dictionnaire le Robert, (vol.1), Paris, 2000 [1[e]éd.1992], p.475




Figure Chap2- 0-1 : Schéma des opérateurs topologiques _ Diane Camus

- **Une observation participante des initiatives artistiques**

Même si nous ferons appel à l'ensemble des initiatives artistiques rencontrées pour appuyer tel ou tel point précis, l'étude topologique présentée dans ce deuxième chapitre, se concentrera sur une sélection plus restreinte de dix initiatives, appartenant aux quatre types de notre typologie.
Cette sélection resserrée constituera le corpus d'analyse de la topologie socio-spatiale. Les initiatives de cette sélection ont fait l'objet d'une analyse plus approfondie : entretiens supplémentaires, rencontres d'autres acteurs, participation à différentes actions des initiatives artistiques ou de la vie quotidienne, etc.
L'observation participante de ces initiatives a été effectuée en grande partie sur la période estivale (d'avril à septembre 2018). Des visites plus ponctuelles dans l'année ont complété notre enquête.

Les initiatives artistiques qui forment le corpus de notre approche topologique :

1. L'association du Château de Monthelon _ Atelier international de fabrique artistique _ Montréal (89) _ Projet privé d'artiste _ (cf. Annexe 02, pp. 2-3)
2. L'établissement public de la Cité de la Voix _ Centre national d'art vocal _ Vézelay (89) _ Projet institutionnel régional _ (cf. Annexe 02, pp. 4-5)
3. La Bergerie de Soffin _ Cie Alfred Alerte et l'association ADJAC _ Authiou (58) _ Projet privé d'artiste _ (cf. Annexe 02, pp. 6-7)
4. La Ferme de Vernand _ l'association Polyculture et la famille Janin_ Fourreaux (42) _ Projet Habitant _ (cf. Annexe 02, pp. 8-9)
5. L'association Derrière le hublot _ Scène conventionnée d'intérêt national art en territoire _ Capdenac-Gare (12) _ Projet Habitant _ (cf. Annexe 02, pp. 10-11)
6. La Cascade _ Le Pôle National du Cirque _ Bourg saint Andéol (07) _ Projet Tiers_ (cf. Annexe 02, pp. 12-13)
7. L'association Jazz à Junas _ Festival et saison Jazz en territoire _ Junas (30) _ Projet Tiers_ (cf. Annexe 02, pp. 14-15)
8. La Forêt d'Art Contemporain _ Sabres (40) _ Projet institutionnel intercommunal_ (cf. Annexe 02, pp. 16-17)
9. L'association Musicalarue _ Salle de spectacle, Les Cigales _Luxey (40) _ Projet Tiers_ (cf. Annexe 02, pp. 18-19)
10. L'association Uzeste Musical et la Cie Lubat _ Théâtre Amusicien l'Estaminet _ Uzeste (33) _ Projet privé d'artiste _ (cf. Annexe 02, pp. 20-21)

L'observation participante de ces dix initiatives artistiques s'est déroulée selon différentes temporalités :

– Une temporalité longue de l'immersion dans la vie quotidienne des initiatives : Cette immersion s'étale sur plusieurs années, souvent antérieures au travail de thèse. C'est le cas pour les projets d'Uzeste Musical, de Musicalarue ou de la Forêt d'Art Contemporain.

Cette temporalité permet premièrement l'implication et la participation, à des périodes et des niveaux différents de la vie du projet (présence comme spectatrice, bénévole, intervenante sur les temps forts de la saison, les périodes creuses de programmation, à des moments de potentielles crises ou tournants de la vie associative, etc.). Deuxièmement, elle offre une vue d'ensemble de l'évolution de ces initiatives dans le temps long. Et troisièmement, elle permet une connaissance large d'un éventail d'acteurs du projet (artistes, employés, membre du CA, bénévoles, spectateurs, voisins, etc.)
Cette posture induit un mélange entre expériences personnelles et phases d'observations participantes.

– Une temporalité circonscrite à la participation à des actions ciblées de ces initiatives :
Cela correspond à la participation comme bénévole dans des événements importants (souvent le temps fort de la saison : le festival). Ce fut le cas pour l'ensemble de ce corpus.
La participation s'étend sur plusieurs jours ou plusieurs semaines. Elle permet de rencontrer différents acteurs du projet et observer de l'intérieur les rouages du quotidien de la structure. Cette posture implique d'être à la fois acteur (bénévole ou spectateur) et observateur (entretien, rencontres, production graphique).

– Une temporalité d'observation ponctuelle :
Cette temporalité est celle où l'on assiste à un événement public et/ou une phase de travail de ces associations comme simple spectateur ou observateur.
Cette présence ponctuelle peut être complétée ultérieurement par une participation plus longue à certains événements.
Le statut de spectateur n'offre pas toute la richesse et la souplesse d'observation de l'organisation interne de la préparation de l'évènement, mais permet un regard plus distancié sur les actions et les discours.

C'est de l'ensemble de ces temporalités d'observation que nous tirons la matière de la topologie socio-spatiale des initiatives artistiques.

Ce deuxième chapitre est assorti d'un document annexe descriptif (Annexe 03 _ Annexe du chapitre 2) qui concentre la matière de l'étude topologique. Les enjeux topologiques que nous abordons demandent à être éclairés à l'aide d'observations de terrain, par des précisions historiques ou par le détail de certaines propositions artistiques et d'autres actions. Nous avons fait le choix de rassembler toute cette partie descriptive en annexe, plutôt que dans le corps du texte de ce chapitre.

## I_ L'EPICENTRE – le lieu de l'identification

Notre premier opérateur topologique s'attache à la centralité du projet : à ses acteurs les plus exposés, à ses actions les plus visibles, à ses espaces les plus repérés. Nous nous situons au cœur de chacun des espaces visités, en leur point nodal. Si nous avons choisi de le nommer *l'épicentre*, c'est toutefois que cette zone la plus sensible du projet ne se confond pas avec l'ensemble des zones affectées. Il nous faudra d'autres opérateurs pour explorer d'autres causes et d'autres effets des projets artistiques étudiés, qui débordent largement cet épicentre.

L'épicentre prend la forme d'un *espace animé*, d'une *équipe reconnue* qui y travaille, et d'un *ensemble d'activités effectives* qui s'y déroulent. Mais ces spatialités peuvent prendre des formes extrêmement diverses, concentrées ou diluées, clairement délimitées ou non, ouvertes ou non aux circulations. Notre analyse doit donc dégager la façon dont ces 3 éléments (l'espace, les hommes, les actions) se déterminent les uns les autres à l'intérieur de l'épicentre : Comment les initiateurs modèlent l'espace en fonction de leur projet ? Comment les activités qui s'y déroulent produisent des catégories différentes d'usagers ? Comment un espace autorise (encourage ou décourage) la venue d'un public ? Quelles sont les circulations qui y sont permises, et à quels types d'interactions donnent-elles lieu ?

Nous avons dégagé trois formes distinctes d'implantation : les espaces donnés et délimités (les « bâtiments ») ; les vastes étendues (qui recouvrent un « territoire ») ; enfin les espaces éclatés, ou multiples.
Une question nous guidera particulièrement : celle de la nature des limites, ou des bords de l'épicentre. Nous verrons que celui-ci ne définit pas toujours clairement un intérieur et un extérieur. La détermination de la matérialité de l'enceinte d'un projet (ou de son périmètre) nous aidera à éclairer les assignations de rôles. Au final, saisir la spatialité de l'épicentre nous guidera vers les réponses à ces questions essentielles : qui est qui, qui fait quoi, et où est qui ?

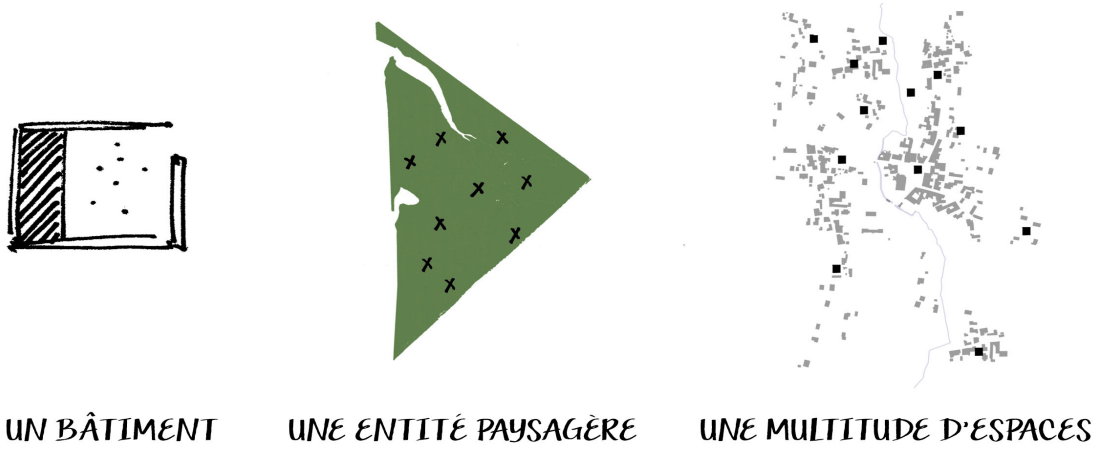



Figure Chap2- I-1 : Schéma des formes d'épicentre _ Diane Camus

### I.1. Les projets installés dans un espace donné et délimité : Le bâtiment

Afin d'illustre ce point, nous proposons une annexe descriptive (cf Annexe 3) qui présentera dans les grandes lignes trois cas de figure précis - issus de trois types de projets différents : *la Bergerie de Soffin* (projet privé d'artiste), *la Cité de la Voix* (projet institutionnel régional), et *la Cascade* (projet tiers). Ces trois projets ont procédé à la rénovation d'un patrimoine bâti existant dans leur commune d'implantation. Nous décrirons succinctement pour chacun de ces trois projets :

- la composition du bâtiment (le type de bâtiment, la situation dans la commune, sa superficie, sa composition et ses usages) ;
- les dispositifs architecturaux mis en place afin de travailler l'accès à ces bâtiments (entrée, seuil, aménagements).

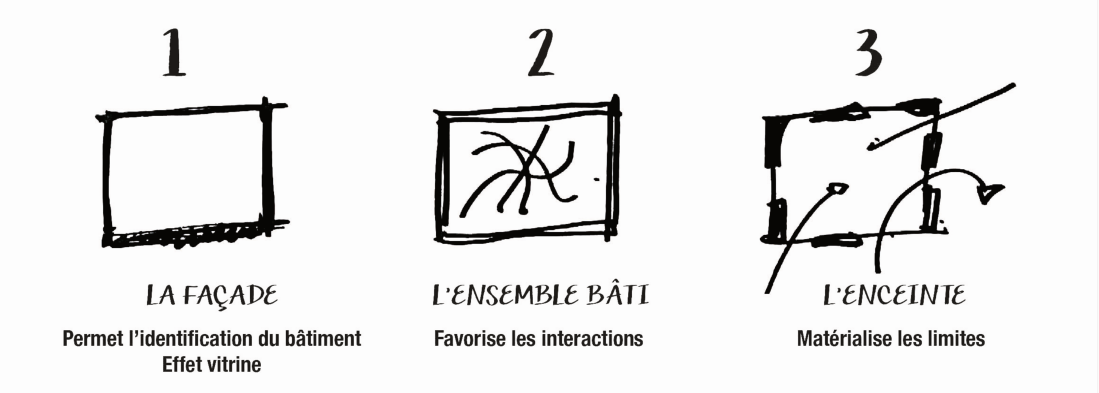



Figure Chap2- I-2 : Schéma des trois dispositifs architecturaux essentiels de l'épicentre _ Diane Camus

→ Cf. Annexe 03 : I_ L'épicentre: Trois récits de bâtiment

#### I.1.a Le bâtiment identifie l'action des acteurs

##### (1) Un bâtiment emblématique du village

Ces projets occupent tous une place de choix dans la commune où ils sont implantés, ce qui leur donne une visibilité dans la vie de la commune. Ils font figure de *bâtiments publics*, ou tout au moins de bâtiments accueillant du public, ambiguïté dont savent se saisir les acteurs comme nous le verrons par la suite. (cf. chap.3, II.1.p.484).
Ces trois projets (comme la grande majorité des projets rencontrés) ont procédé à la rénovation d'un patrimoine bâti existant de la commune. Ils ont donné de nouveaux usages à ce patrimoine abandonné -outil de travail artistique, espace de représentation, espace d'habitation -, et ont modelé de nouvelles relations avec l'espace public – notamment par un travail sur le seuil.
Le choix du bâtiment à rénover n'est pas anodin : un ancien prieuré, un ancien hôpital, un ancien collège religieux – tous ces bâtiments sont lourds de sens dans l'histoire d'une commune. Dans le passé, ils ont abrité une forme de *vie collective* et assuré des

formes de *fonctions publiques*. Leur usage collectif peut s'apprécier par leur façade et leur organisation spatiale : ils sont bien implantés dans la commune, ils ont des façades imposantes ; des volumes généreux ; ils offrent une partition entre grands espaces (anciennement moteurs de la vie collective) et espaces plus petits (consacrés aux usages personnels, intimes, voire à l'isolement). Par leur apparence extérieure et leur architecture, ces bâtiments sont encore complètement chargés de la dimension collective et/ou publique qui a présidé à leur premier usage.
Le choix de ces bâtiments pour leur usage aujourd'hui est guidé avant tout par les grands volumes qu'ils offrent, indispensables pour les pratiques artistiques, mais aussi par la force symbolique qu'ils dégagent, et pour leur situation souvent incontournable dans la commune. Ce choix fort a une incidence sur la perception de l'installation de ces acteurs, comme si le nouveau projet bénéficiait d'un transfert d'aura de la charge symbolique préservée du bâtiment.
Ainsi en témoigne le cas de *la Bergerie de Soffin* (installée dans un ancien prieuré qui durant plusieurs siècles a abrité une vie communautaire) : celui-ci fut un lieu d'accueil, et c'est dans cet héritage que l'artiste Alfred Alerte se place en proposant d'en faire un « carrefour d'accueil pour les artistes et le public, ainsi qu'un centre de rayonnement artistique au niveau local, régional, national et international. »[1]
Par le truchement de leur bâtiment, ces projets se présentent *au monde* : la situation dans la commune et le choix des porteurs de projet de réinvestir un patrimoine communal emblématique expose ces projets au regard et leur confère une place de choix dans l'espace public, nécessairement pris en compte dans les projets de rénovation.

### (2) Le bâtiment comme vitrine depuis un au-dehors

La présence physique de ces projets (matérialisée par les façades de ces bâtiments) permet d'incarner l'existence d'une structure artistique et de ses actions au sein de la commune et plus largement au sein du milieu culturel.
Le bâtiment est ce par quoi nous pouvons les *identifier*. Pour ceux qui en ont fait leur outil, il est donc aussi un *support de communication* pour les actions menées, qui peut être largement ou beaucoup moins investi suivant la nature des projets.
Voici les stratégies développées pour donner corps et visibilité au projet par le biais de l'occupation de l'espace :

- L'affichage et la communication directe en direction de l'espace public

À travers la rénovation du bâtiment et l'attention particulière à sa façade, les acteurs offrent à voir une partie de ce qu'ils *sont* et de ce qu'ils *font*. L'affichage des

[1] Présentation de la Bergerie de Soffin sur le site internet de la compagnie Alfred Alerte.
URL : https://www.ciealfredalerte.com/ (consulté le 25 mars 2020)

événements en cours, l'annonce des temps forts à venir, ou la présentation des projets passés sur la façade en disent autant sur la nature que sur la fonction de ces bâtiments.
Le bâtiment devient ainsi une *vitrine* permettant aux acteurs de se présenter à ceux qui ne les connaissent pas encore, tels les passants et les touristes ; de communiquer directement avec les habitants en donnant les grandes lignes de la programmation et des actions à venir ; et enfin d'affirmer leur *permanence* sur le territoire.

- L'aménagement des abords

Nous ne voyons pas tout de ces bâtiments. Les acteurs choisissent ce qu'ils donnent à voir, en ouvrant plus ou moins les portes de leur espace de création et en aménageant leur seuil avec certaines aménités : bancs, plates-bandes fleuries, cendriers, mobilier…
Un projet tel que *la Bergerie de Soffin* donne à voir tout autant son caractère *domestique* que *public*. La dimension domestique se matérialise par l'entretien d'un potager et de plates-bandes cultivées à l'intérieur et à l'extérieur du mur d'enceinte. Mais elle se manifeste avant tout par des pratiques quotidiennes rendues visibles au dehors : avoir construit des espaces de vie (une cuisine, des toilettes, des salles d'eau) à l'extérieur entraîne des mouvements pendulaires intérieur/extérieur au quotidien qui sont rendus visibles. Quant à la dimension publique, elle est donnée à lire à la fois par la communication des événements en cours, passés et à venir sur l'enceinte de *la Bergerie*, par l'installation d'œuvres visuelles sur la façade, dans les cours et dans les aménagements scéniques (également visibles depuis l'extérieur), et par la vue des « artistes en travail » dans les différents espaces extérieurs ou même à l'intérieur si les portes sont ouvertes.
À *la Bergerie* en effet, le portail est toujours grand ouvert et offre une vue d'ensemble des activités qui s'y déroulent. Cette ouverture aux regards se constate principalement dans les projets privés d'artiste où les différents usages se mêlent — à la fois lieu de vie, lieu de travail et lieu d'accueil du public — comme nous le verrons par la suite. (cf. chap.3, II.1.a , p.460).
A contrario, des projets tels que *la Cascade* ou *la Cité de la Voix* sont plus fermés sur l'extérieur. Alors qu'elle se situe dans un univers de ruelles étroites, avec des maisons aux pas-de-porte aménagés et appropriés par les habitants comme une extension de leur intérieur (un escalier faisant office de banc, des pots de fleurs, une table ou une chaise), *la Cité de la Voix* ne décline aucunement ce principe (cf. annexe 03, I. pp.6-27). La cour principale reste d'une grande sobriété avec un aménagement simple, une utilisation ponctuelle qui ne trahit en rien les activités qui s'opèrent à l'intérieur. Dans le même esprit, *la Cascade* se déploie d'abord en son sein ; aucune ouverture sur l'espace public ne laisse transparaître les activités à l'intérieur de l'édifice, l'aménagement des abords reste très rudimentaire (cf. annexe 03, I. pp.6-27). Ces projets sont avant tout des espaces de résidence avec pour objectif premier l'accueil

d'artistes en travail, ils revendiquent ainsi un besoin d'offrir un cocon propice au calme et à la concentration pour les artistes-résidents.

- Le travail de signalétique

L'inscription des projets dans l'espace public peut se faire par un travail de signalétique. Que celle-ci soit travaillée ou plus bricolée, unifiée ou non, le fruit d'un travail artistique ou spontané, elle joue un rôle central dans l'identification du projet en lui offrant une identité visuelle.
*La Cascade* dispose d'une charte graphique et une identité visuelle, bien reconnaissables et maîtrisées. Elle se décline à l'extérieur comme à intérieur de l'enceinte avec une même typographie et une même palette de couleurs. Cette identité visuelle rappelle l'univers du cirque avec le choix du rouge comme couleur dominante et une typographie souple.
La matérialité et la mise en œuvre de la signalétique (au pochoir, par collage de visuels directement sur les murs) se lisent comme une inscription réelle et pérenne dans les rues de la commune.

> *« Depuis le début, on travaille avec des graphistes pour notre charte graphique, pour avoir une unité, un univers et une identité. Depuis 4 ans, on travaille avec deux graphistes de Paris Clémence et Dorothée, qui nous font toute notre charte graphique, avec qui on réfléchit sur les formats, les couleurs, le graphisme, les visuels. Et nous, la particularité, c'est que sur toutes nos affiches, il y a toujours eu une représentation de quelqu'un, ça c'est vraiment une de nos particularités. Avec notre ancien graphiste, c'était des personnes anciennes, que l'on ne connaissait pas forcément, et maintenant, c'est vraiment des artistes que l'on connaît qui sont passés à la Cascade. » Marie-O Roux secrétaire générale de la Cascade*[2].

À l'opposé, la signalétique de *la Bergerie* a un aspect bricolé, *fait main* et semble ne pas être définie. Elle peut évoluer au cours de l'année, des événements ou des besoins. À l'intérieur même de la Bergerie, la signalétique est succincte. Elle consiste en une simple inscription peinte sur une planche de bois ou un autre support. Mais il est intéressant d'observer que malgré cette absence d'identité visuelle, nous y trouvons une certaine unité due à la simplicité d'exécution (écriture peinte à la main). Au premier coup d'œil de ces écriteaux dans le village, il est évident qu'ils appartiennent à la Bergerie et qu'ils indiquent.
La signalétique est un bon indicateur du statut et du degré d'institutionnalisation des projets. Le « fait main » renvoie à la sphère domestique du projet, comme cela apparaît pour *la Bergerie de Soffin* ; à l'inverse, l'impression sur du plexi avec une fixation sur les murs de la commune (c'est le cas pour *la Cité de la Voix*, avec la présence du logo du Conseil Régional de Bourgogne–Franche-Comté) ne trompe pas sur la dimension institutionnelle du projet. Au final, la signalétique d'un projet traduit autant sa volonté de

[2] Propos recueillis lors d'un entretien avec Marie-O Roux, en mai 2018

s'ancrer dans un territoire que son acceptation par la municipalité ou les collectivités locales.

À la signalétique propre des projets s'en ajoute dans certains cas une autre, plus impersonnelle et redondante, la signalétique de la Commune ou de la Communauté de Communes. Celle-ci atteste de l'inscription des projets dans le circuit des bâtiments publics et la légitime comme lieu du patrimoine communal.




Figure Chap2-I-3 : Photographie d'un élément de la signalétique de la Cascade_ 2018 _ Diane Camus




Figure Chap2-I-4 : Photographie d'un élément de la signalétique de la Bergerie de Soffin_ 2018 _ Diane Camus




Figure Chap2-I-5 : Photographie d'un élément de la signalétique de la cité de la voix_ 2018 _ Diane Camus

### I.1.b Le bâtiment modèle le cadre des interactions et des circulations entre les différents usagers

Artistes-habitants, équipes de la structure, artistes en résidence, public, bénévoles, tous ces groupes de familiers ou de visiteurs ont un usage différent des bâtiments, mais ils s'y croisent et y interagissent. Dans la perspective qui nous occupe nous allons explorer les liens qui unissent la structuration des espaces et la constitution des différents groupes de ses usagers.

#### (1) La structuration en îlot, et ses exceptions

Les bâtiments sont constitués d'éléments hétérogènes spatialement et aux usages bien différenciés : le bâti regroupe les espaces de vie intérieure, la cour peut être un espace d'accueil, mais aussi une zone tampon entre le dehors et le dedans, l'enceinte figure la matérialité des limites.
La majorité des projets rencontrés s'inscrivent dans un ensemble bâti, dont formes et matérialités peuvent varier de manière décisive. Si les 3 premiers projets décrits (*Bergerie de Soffin*, *Cité de la Voix*, *la Cascade*) sont emblématiques de la structuration en îlot, c'est bien cette même organisation que nous retrouvons dans la plupart des projets étudiés.
Trois projets font cependant exception : *la salle des Cigales* de l'association Musicalarue à Luxey, *l'Astrada* de l'association Jazz in Marciac, et *la Transverse*, lieu de résidence des arts de la rue à Corbigny. Cette différence tient à la raison d'être de ces structures et à leur destination :
*La salle des Cigales* et *l'Astrada* sont des bâtiments récemment construits, qui répondent à un programme précis : celui de la salle de concert en milieu rural. Le bâti est compact, sans cour ni enceinte, et organisé autour de la salle de concert, située au centre d'un parking pouvant accueillir un public venu en voiture et des véhicules techniques.
*La Transverse* est un espace de travail consacré aux arts de la rue, installé dans une ancienne usine Kodak en lisière de la commune. Entièrement rénové, le lieu est conçu avant tout comme un outil de travail. L'accueil du public s'y fait de manière occasionnelle dans le lieu. En réalité, l'action de la Transverse se concentre principalement sur l'espace public, loin de l'ensemble bâti.

- **Les usagers des bâtiments et leur familiarité aux espaces**

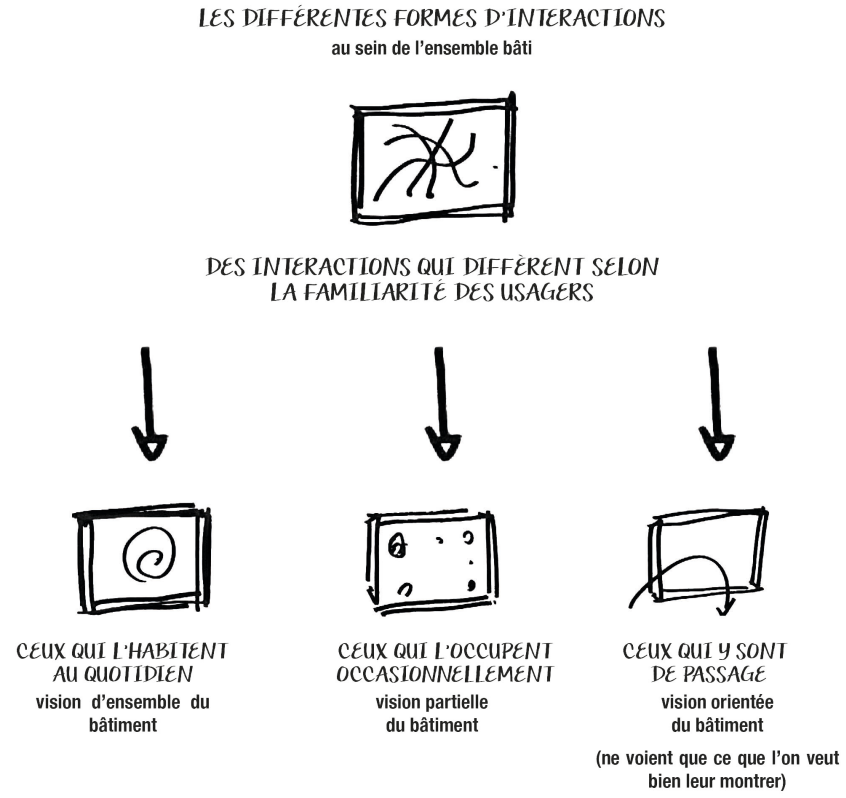



Figure Chap2-I-6 : Schéma des différents formes d'interactions au sein de l'ensemble bâti _ Diane Camus

➢ Les bâtiments reçoivent des artistes en résidence

Les projets constitués autour d'un ensemble bâti (à l'exception donc de *la salle des Cigales* et *l'Astrada*) sont avant tout des outils de travail, des espaces de créations : ici un plateau de danse dans une ancienne bergerie, là un terrain de jeu dans un Pôle National des Arts du Cirque, là un espace de résidence pour l'art vocal conçu par un Conseil Régional.
Ces bâtiments ont pour vocation d'accueillir les artistes dans leur phase d'élaboration ou de création.
La capacité d'accueil des projets varie selon la structure porteuse et le bâtiment d'implantation, mais en règle générale les artistes s'y retrouvent, s'y croisent, y échangent. Ils viennent chercher dans ces projets un temps « suspendu », c'est-à-dire un moment où il est possible de se consacrer à la création et à la vie collective de la compagnie.[3]

[3] « Quitter le quotidien. Se laisser tomber dans l'obscurité. Oublier les pensées. Enlever, couche après couche. Regarder avec les oreilles, à l'intérieur. Attentivement. Eveillé. Il ne se passe rien. Il n'y a rien pour se tenir. Plus de repères. Absence des choses qui nous rassurent. "Le vide", il faut d'autres mots, ou peut être, "L'amont de l'amont" ? Rien n'est aisé à cerner, à définir, à s'approprier dans ce pays inconnu. Un lieu dans l'obscurité. Nous y sommes plongés, plus rien pour se défendre et pas d'espoir d'être ailleurs. Inconfortable, mais on commence à l'habiter. Ce qu'on vit difficilement change en une couleur,

Dans une profession caractérisée par la mobilité (induite par le format des tournées) et par un éparpillement des artistes, ces bâtiments offrent des points d'ancrage des « ports d'attache ». La résidence d'artistes est au cœur des missions des projets tiers (comme *la Cascade*) et des projets institutionnels (comme *la Cité de la Voix*). Ces structures sont créées pour accueillir des compagnies, et des aides financières sont clairement fléchées vers l'organisation de ces résidences d'artistes.
Dans le cas des projets privés d'artiste, et même si ces projets se sont construits autour du travail d'une compagnie en particulier, on retrouve bien cette dimension d'accueil d'autres compagnies.
Pour *la Bergerie de Soffin* elle est même redoublée, dans le sens où les murs de *la Bergerie* abritent : le travail de la Compagnie d'Alfred Alerte auquel s'ajoute celui de l'association ADJAC, ce qui favorise l'épanouissement d'un collectif ; et le travail de compagnies en résidence. L'association ouvre ainsi son plateau et son infrastructure à des artistes qui l'occupent à différentes périodes, selon leurs besoins, parfois sur un temps long de plusieurs années.
Au même titre que *la Cascade* ou *la Cité de la Voix*, officiellement identifiées comme lieux de résidence, la Bergerie est pour ces artistes un espace de référence pour créer. Les murs de tous ces projets forment comme une constellation de points de chute dans le milieu artistique et dessinent ensemble une sorte de communauté artistique.
Les artistes-résidents investissent les bâtiments sur un temps très court - une résidence de quelques jours. Même si certains peuvent revenir à plusieurs reprises avec des projets différents, ces artistes ont une occupation occasionnelle du bâtiment, concentrée sur une partie réduite du bâtiment (un espace de travail et parfois une partie résidence). Ils n'ont qu'une appréhension partielle et ponctuelle du bâtiment, celle que leur offre à apprécier l'équipe accueillante.

- Les bâtiments accueillent du public

Les artistes en résidence viennent aussi chercher l'occasion de tester leur travail en cours de création en le montrant à d'autres artistes et aux spectateurs. À côté de leur mission d'abriter la création de projets, de fédérer des artistes et de représenter un espace collectif de ressources pour ces derniers, certaines structures sont donc davantage orientées vers l'accueil du public. Elles ouvrent leurs portes aux habitants, lors d'un événement, d'un spectacle ou d'une rencontre, qui sont pensés autant comme des moments de production que d'échange.
Chaque projet dispose d'un espace qui signifie le temps de l'échange : un petit bar ou un comptoir qui proposent à manger et à boire, avant et après chaque événement.

---

un mot, une saveur, un ton, un geste, un mouvement ... L'inspiration arrive comme des gouttelettes. L'intuition devient visible. » Propos de *Ueli Hirzel*
*Statut de l'association du Château de Monthelon 2008 disponible sur le* site internet de l'association du château de Monthelon.
URL : http://www.monthelon.org/ (consulté le 29 mars 2019)

L'intention de ce dispositif est de créer les conditions de la rencontre et de l'échange entre artistes, acteurs de la structure, habitants, public. Il est expressément un outil pour les retenir dans l'enceinte, et les encourager à s'approprier cette parcelle de la structure. La convivialité et l'échange sont les maîtres mots de ces moments. (Nous le développerons plus longuement dans la troisième partie de ce chapitre avec l'opérateur topologique du voisinage, cf. chap.2, III.2.b.(2), p.323)

Le public est accueilli le temps d'un événement (allant de quelques heures à quelques jours), et dans l'espace circonscrit du bâtiment : la cour, l'espace de création, le bar, etc. Même si une familiarité peut se créer, la grande majorité du public reste dans l'état de visiteur. Il est simplement de passage dans les bâtiments. Son appréhension de ceux-ci ne peut être que partielle. Elle est orientée par ce que les équipes des structures veulent bien montrer. Ils ne sont pas, par exemple, conviés dans les bureaux de l'équipe ou dans les loges des artistes.

La régularité des événements — un ou plusieurs temps forts par an — permet de fédérer un public autour d'un bâtiment qui est identifié à l'action de la structure. Il en devient emblématique. Nous renvoyons ici aux nombreux témoignages de spectateurs et festivaliers, qui se retrouvent chaque année pour partager ces événements, avec le sentiment de ne s'être jamais quittés. Ils témoignent ainsi de leur attachement aux lieux, aux sensations spatiales : meilleures places pour voir la scène, coins secrets pour faire la sieste, évocation des lieux dans leur transformation d'année en année… Ce public plus familier devient donc le témoin de l'activité publique proposée par la structure, et développe une lecture plus intime des parties accessibles. Il en devine les recoins et s'en approprie certaines opportunités, tout en étant maintenu à distance des espaces privatisés.

> *« Je viens depuis 11 ans maintenant, la Bergerie c'est mon lieu de ressource chaque année, je quitte Paris le temps des stages et du festival. Je retrouve les amis des années précédentes, Alfred et Lucie. Je me sens un peu chez moi ici après toutes ces années. C'est ma manière de prendre soin de moi. (…) Chaque année, il y a des changements, mais on retrouve toujours ces petites habitudes »* Sophie Bauer, bénévole et stagiaire de *la Bergerie de Soffin*.[4]

- Les bâtiments abritent une équipe permanente et un noyau de bénévoles :

Quelques spectateurs familiers de ces structures franchissent le pas en s'engageant comme bénévoles à l'année. Chaque projet se constitue au fil des années un cercle de fidèles bénévoles qui vient gonfler les rangs de l'équipe permanente à certaines occasions, ou pour certaines tâches. Ces acteurs ont une pratique régulière des bâtiments et une connaissance complète de son organisation, son entretien et sa gestion. Ils se réfèrent à la « maison » en parlant du bâtiment du projet. L'emploi de ce

[4] Propos recueillis lors d'un entretien avec Sophie Bauer, en juillet 2018

terme[5] est attesté aussi bien dans les propos des acteurs de *la Cascade* que dans ceux de *la Cité de la Voix*.

Il est encore nécessaire de distinguer parmi ces derniers acteurs ceux qui ont une occupation quasi quotidienne du bâtiment et une appréhension totale de celui-ci. Les bénévoles n'ont pas tous la même relation au bâtiment : les plus proches et les plus investis ont souvent la même vision que l'équipe permanente alors que les autres bénévoles n'ont une vision que partielle et orientée du bâtiment.



Figure Chap2-I-7 : photographie de l'équipe de la Cascade collée sur les murs de la Cascade _ 2018 _Diane Camus

*« Cette photo présente l'équipe de la Cascade : l'équipe, les artistes associés et surtout les bénévoles de la "maison", pas les bénévoles du festival parce que là on est 160. (…) Ça montre bien, comment finalement toute l'organisation, comment cette maison s'est organisée et comment chacun a sa place entre les artistes, les membres de la Cascade, le bureau des producteurs, les bénévoles qui jouent un rôle important. Et ça montre l'intergénérationnel parce que ça va de 80 ans et jusqu'à ce petit. » » Marie-O Roux secrétaire générale de la Cascade[6].*

### (2) Les interactions et les circulations qui se dessinent au sein des bâtiments

L'organisation spatiale des ensembles bâtis induit différents types de croisements, d'interactions et de flux. Des éléments spatiaux contribuent à la séparation, à l'organisation de ces flux et interactions : le bar, la billetterie, la cuisine, les bureaux, les espaces de travail, les sanitaires, etc.

Dans un projet comme *la Bergerie*, les différents acteurs se croisent dans la quasi-totalité du bâtiment : les différentes cours sont accessibles et les toilettes ainsi que la

[5] Même si nous n'avons pas relevé l'usage de ce terme, c'est incontestablement « une maison » que la Bergerie de Soffin représente pour les acteurs-habitants qui y vivent et pour l'équipe des amis-bénévoles qui y passent beaucoup de temps.
[6] Propos recueillis lors d'un entretien avec Marie-O Roux, en mai 2018

cuisine sont partagées par tous. Il n'y a pas un plan de circulation qui réserve une place à chaque acteur. La cohabitation est large, car au fond il n'y a pas de séparation physique des acteurs. Les artistes sont invités à participer aux tâches ménagères au même titre que les bénévoles ou l'équipe, tout le monde mange ensemble, les différents acteurs partagent globalement les mêmes espaces (cf. annexe 03, I. pp.6-27). La plus grande partie des espaces est partagée, la cuisine à la vue de tous et l'absence d'horaire d'ouverture sur la porte d'entrée sont autant d'éléments qui renvoient au caractère privé (à la sphère *domestique* du projet) et participent au sentiment d'un accueil du public comme invité, ami, voisin. La large ouverture de l'espace offre à ce dernier le sentiment d'apprécier l'ensemble du lieu.

À l'inverse, à *la Cascade* et à *la Cité de la Voix*, les circulations au sein du bâtiment sont segmentées. À *la Cité de la Voix* le passage d'un espace de travail à un autre ne peut pas se faire pour tous, seule l'équipe de *la Cité* est autorisée à emprunter ces espaces de communication ; le jardin à l'arrière est réservé en grande partie à l'équipe. L'espace cuisine est aménagé comme un espace privatisé et non comme un espace pouvant accueillir du public. Nicolas Bucher explique cela par le fait que la rénovation de *la Cité* s'est faite dans l'idée de construire un espace de travail et non un lieu accueillant du public. Néanmoins, aujourd'hui elle accueille du public, moyennant quelques aménagements peu commodes (les toilettes accessibles au public se trouvent dans une chambre de l'hébergement ou dans la cuisine). Le public admis ne peut appréhender l'ensemble du lieu et son accueil reste exceptionnel.
*La Cascade* est également un bâtiment très structuré. Avec différents espaces réservés seulement à l'équipe (étage des bureaux), une multitude d'espaces de travail isolés les uns des autres, deux cuisines séparées (une pour les artistes-résidents, une autre pour l'équipe permanente). Au final, il n'y a que la salle de spectacle qui soit dédiée au public. Dès l'aménagement de *la Cascade*, sa circulation a été pensée : l'entrée pour le public est différente de l'entrée des artistes et de l'équipe, un cheminement dédié l'emmène à la salle de spectacle ou dans le cloître à l'occasion d'un événement public (cf. annexe 03, I. pp.6-27).
À *la Cité de la Voix* et à *la Cascade*, le public fait face à des horaires d'ouverture et à une personne pour l'accueillir. Le public se sent reçu dans le lieu, mais il sait aussi qu'il n'en perçoit qu'une petite partie.

> *« Après, c'est un lieu entièrement ouvert pour les artistes. La maison est très bien conçue pour cela. Quand les bureaux ferment, c'est en autonomie. Chaque bureau se ferme individuellement. Et les artistes ont leur propre circulation entre les chambres, les espaces de travail, et le terrain de jeu. Ils ont des badges d'entrée pour ouvrir les portes lorsqu'ils sont en résidence. Les artistes sont en autonomie, ils utilisent ce lieu dans leur quotidien, lorsqu'on arrive le matin, les artistes des caravanes sont dans les sanitaires, en bas, ils se brossent les dents, c'est leur lieu de vie, le temps de la résidence.*

*L'équipe de la cascade, on a une utilisation quotidienne de 8-9h jusqu'à… les plus tard partent vers 19-20h. »Marie-O Roux secrétaire générale de la Cascade*[7].

### I.1.c La matérialité de l'enceinte

#### (1) L'enceinte peut être appréhendée comme une frontière symbolique

L'entrée à l'intérieur de ces projets nécessite un acte volontaire de la part des spectateurs : celui du *franchissement* des portes d'une structure artistique. Ce franchissement ne va pas de soi et se révèle tout à fait irréalisable pour certains qui se tiennent loin des salles de spectacle, encore plus lorsqu'il s'agit d'espace dont la vocation est très spécifique : théâtre, musique ancienne, danse contemporaine… Le mur d'enceinte fonctionne ainsi comme une barrière symbolique, qui peut se révéler très puissante.
Cela a pour conséquence manifeste la constitution d'un public *a priori* déjà conquis, disponible, que l'on peut même qualifier d'averti, car il est familier du contexte qui le fait se confronter à des propositions artistiques.
Un travail de fond est certes souvent fait par les acteurs des structures pour encourager des publics peu familiers de ces lieux à s'approprier la teneur artistique du spectacle : par la proposition de la gratuité pour une partie de la programmation, par des propositions artistiques à l'extérieur du lieu, par un travail de « médiation », un travail de « territoire » (comme nous le verrons dans la troisième partie de ce chapitre, cf. chap.2, III.1., p.295).

*« Bourg, la commune où on est installé n'est pas notre foyer de public. C'est un peu triste, il y a eu longtemps un conflit avec la municipalité, et depuis quelques années, on a relancé un travail avec l'équipe municipale et c'est de là qu'est né "un jour de cirque" dans la commune de Bourg. C'est important que l'on investisse plus l'espace public de la commune, que l'on ne reste pas enfermé dans nos murs, dernière des portes que beaucoup de Bourguesans n'arrivent pas à pousser. (…) Pendant longtemps, c'était impressionnant, un artiste qui cherchait la Cascade et demandait à un enfant, celui-ci pouvait lui répondre, car il était venu faire un atelier ou voir un spectacle avec son école, mais un adulte était beaucoup moins en capacité de lui répondre. »*
*Sophie Constantinidis responsable de projets et de formation de la Cascade*[8].

#### (2) Une enceinte infranchissable

*La Cité de la Voix* et *la Cascade* sont des projets construits comme de véritables « forteresses ». Nous l'avons dit, leur constitution en îlot clos au sein de la commune donne le sentiment d'un renfermement sur soi. Même s'ils sont compensés par des indices qui attestent du caractère public du bâtiment (inscription, signalétique, statut du

[7] Propos recueillis lors d'un entretien avec Marie-O Roux, en juin 2017
[8] Propos recueillis lors d'un entretien avec Sophie Constantinidis, en mai 2018

bâtiment), la hauteur des murs l'absence de percement, l'aménagement et l'aspect architectural de leur enceinte, n'appellent pas le franchissement.
Effectivement, l'absence de visibilité sur l'intérieur fait peser un voile d'opacité sur les activités des artistes ; la présence de grands portails (souvent fermés) aux seuls points d'accès est largement dissuasive ; la sobriété de l'aménagement des cours est perçue comme un sas instaurant une distance entre l'espace public et les espaces mis à la disposition des artistes (cf. annexe 03, I. pp.6-27).
Tout ceci contribue à augmenter le sentiment de la distance physique, et joue dans le sentiment décrit par ceux qui se tiennent à l'écart de ces espaces artistiques : « ce n'est pas pour eux ! »[9]

Autant dans l'équipe de *la Cascade* qu'à *la Cité de la Voix* on est conscient de ce que signifie pour des personnes éloignées des pratiques artistiques et culturelles une telle architecture :

> *« Après on se rend compte que l'on est un peu une citadelle, ce n'est pas si facile de rentrer dans un lieu comme cela. C'est pour cela que l'on fait tout un travail avec l'office de tourisme, pour être intégré touristiquement. Beaucoup par le festival d'Alba notamment. »*
> *Marie-O Roux secrétaire générale de la Cascade[10].*

Mais cette organisation spatiale, tout en essayant de composer avec les contraintes liées aux sites d'implantation des projets, répond avant tout à un souhait : celui de réunir les conditions propices à la création des artistes en résidence (calme, mise à l'écart du quotidien, possibilité d'un retrait créatif). Ce souhait fait courir le risque d'introduire une distance insurmontable entre les artistes-résidents et le monde extérieur.
Le projet de la Cascade a fait ainsi l'objet d'au moins deux réflexions pour désenclaver le bâtiment :

- dès l'origine du projet de rénovation, les architectes ont conçu un théâtre de verdure afin de relier l'esplanade de la Cascade et le parc public de Mithra en contrebas. À l'usage, ce passage ne fonctionne pas et le théâtre de verdure n'a pas trouvé son usage.
- la municipalité a formulé depuis quelques années un projet : créer une placette à l'arrière du bâtiment afin de désenclaver celui-ci. :
  *« Le projet de la commune est de démolir cet ancien cinéma et de faire une traversée, une voie verte pour rejoindre le parc Pradel et cette avenue. C'est assez intéressant car ça nous désenclave et ça peut nous donner une visibilité sur la ville que l'on n'a pas. »*
  *Marie-O Roux secrétaire générale de la Cascade[11].*

[9] Témoignage d'un habitant de Saint-Père (89364) à propos de la Cité de la Voix, propos recueilli lors des Rencontres Musicales de Vezelay et du concert champêtre organisé le vendredi 24 août 2018 dans la commune de Saint-Père (89364). En poste à la gestion de la circulation en marge du concert, ce fut un moment propice pour échanger avec les habitants et les spectateurs de la commune.
[10] Propos recueillis lors d'un entretien avec Marie-O Roux, en juin 2017

Mais ce projet n'était qu'au stade de l'étude lors de notre dernière vague de terrain.



Figure Chap2-I-8 : Croquis d'étude traduisant l'effet forteresse du bâtiment de la Cascade _Diane Camus

### (3) Une enceinte habitée

Afin d'aider au *franchissement*, nous avons vu que les structures proposent un travail de programmation spécifique. Elles engagent des partenariats et des opérations en direction des publics ciblés. Elles proposent des événements particuliers ouverts à un large public et gratuits. Mais au-delà de ce travail dont nous pouvons apprécier la visée populaire et sociale, nous pouvons constater que l'aménagement du bâtiment lui-même et de ses abords — le *seuil* — est déterminant dans le franchissement de la barrière que représente l'entrée dans un espace artistique.

Nous l'avons vu précédemment, la signalétique et l'aménagement d'aménités permettent l'intégration du bâtiment dans l'espace public et déterminent sa relation avec lui.

L'enceinte même peut être aménagée et transformée afin d'accompagner l'accueil du visiteur, ou de capter le passant. L'idée est de rebattre ainsi les cartes des limites entre espace public et espace privé en rendant celles-ci plus poreuses et plus perméables. *La Bergerie de Soffin* en est un exemple significatif dans sa manière de proposer *une enceinte habitée*.

À l'inverse des précédents exemples, *la Bergerie de Soffin* bénéficie d'une situation d'implantation plus favorable : celle d'une situation centrale dans le hameau, d'une topographie plus clémente et de murs d'enceinte beaucoup moins hauts. Tout cela contribue à atténuer les délimitations d'espace. Mais le fait de rendre accessibles ces différents espaces de *la Bergerie* et de donner à voir une grande part de son activité relève avant tout d'un souhait revendiqué par l'équipe de *la Bergerie*, celui de s'intégrer à la vie du hameau en signifiant un mode de vie qui comprend l'accueil de l'autre.

[11] Propos recueillis lors d'un entretien avec Marie-O Roux, en mai 2018

La visibilité de la cour (1 et 2) et de la façade de *la Bergerie* depuis l'espace public est déterminante, car on perçoit clairement la double dimension qui constitue ce projet, à savoir : artistique et domestique.
Le travail artistique et une grande part du quotidien sont ainsi donnés à voir, car ils se déroulent dans l'espace de la cour (plateau et espace de jeu multiple, salle de bain et toilettes à extérieur). La dimension domestique de ce projet peut conférer une certaine ambiguïté, dont se jouent les acteurs (cf. chap.3, II.1., p.484) – sommes-nous dans un espace public ou privé ? –, mais de fait elle rassure plutôt une grande partie du public de *la Bergerie*, en donnant un sentiment *d'hospitalité*.
L'enceinte prend différentes formes (simple haie végétale ou talus pour la partie jardin potager, muret de pierre au niveau de la bâtisse, portail ajouré ouvert la majeure partie du temps) et Alfred continue à la transformer pour la rendant plus perméable et accueillante. Alfred a pour projet de rénover la bâtisse en façade pour en faire un nouvel espace de travail et d'accueil du public (4). Conçu comme un espace d'exposition, il se veut largement ouvert sur l'espace public, avec un accès direct depuis la rue, et des ouvertures nombreuses.

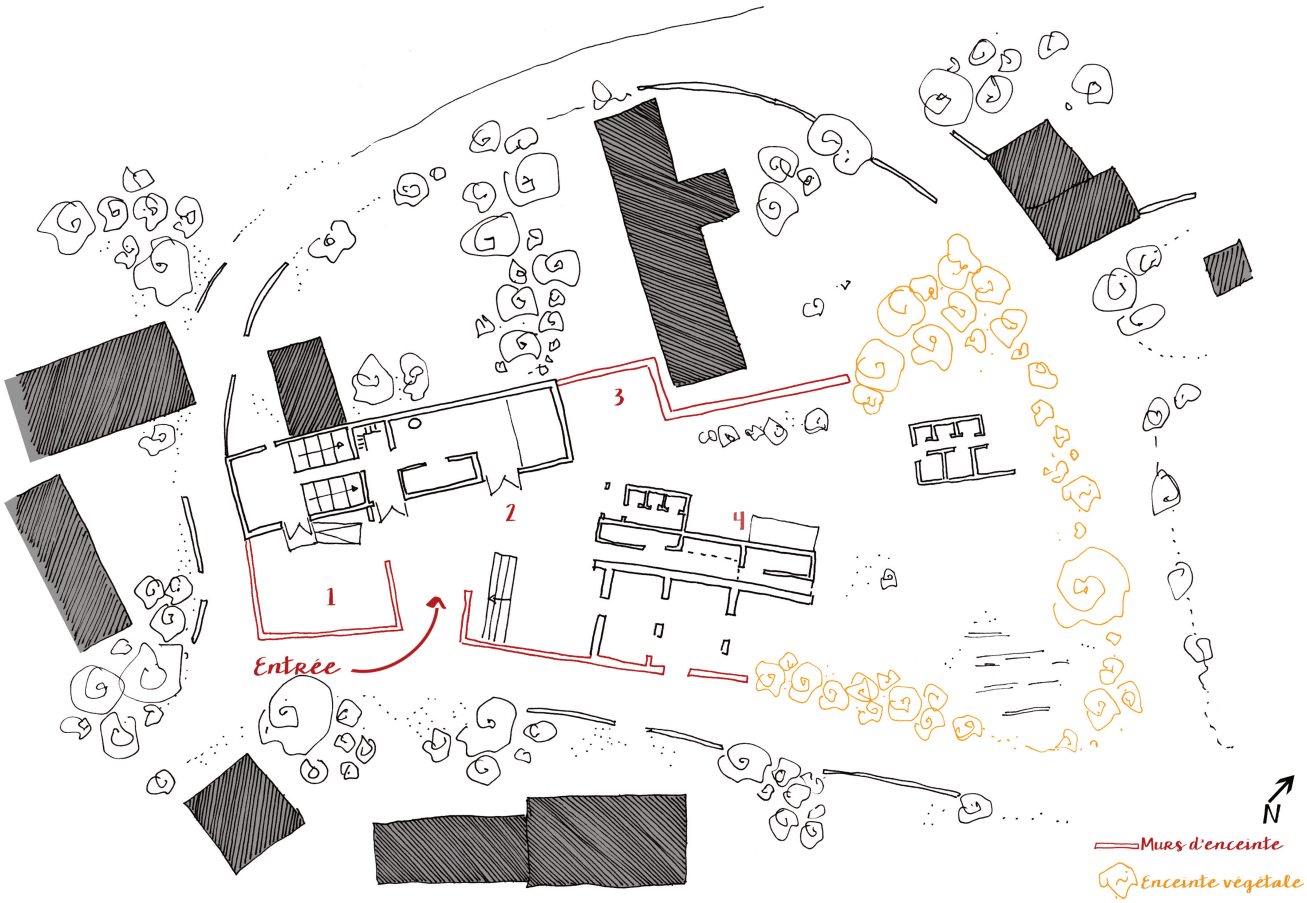



Figure Chap2-I-9 : Plan schématique de l'organisation des espaces extérieurs de la Bergerie de Soffin _ Diane Camus

Légende : 1. cour centrale ; 2. cour d'entrée et plateau extérieur ; 3. terrain de pétanque ; 4. futur projet d'aménagement d'un espace de travail et d'exposition en lien avec l'espace public

## Enceinte habitée _ Bergerie de Soffin

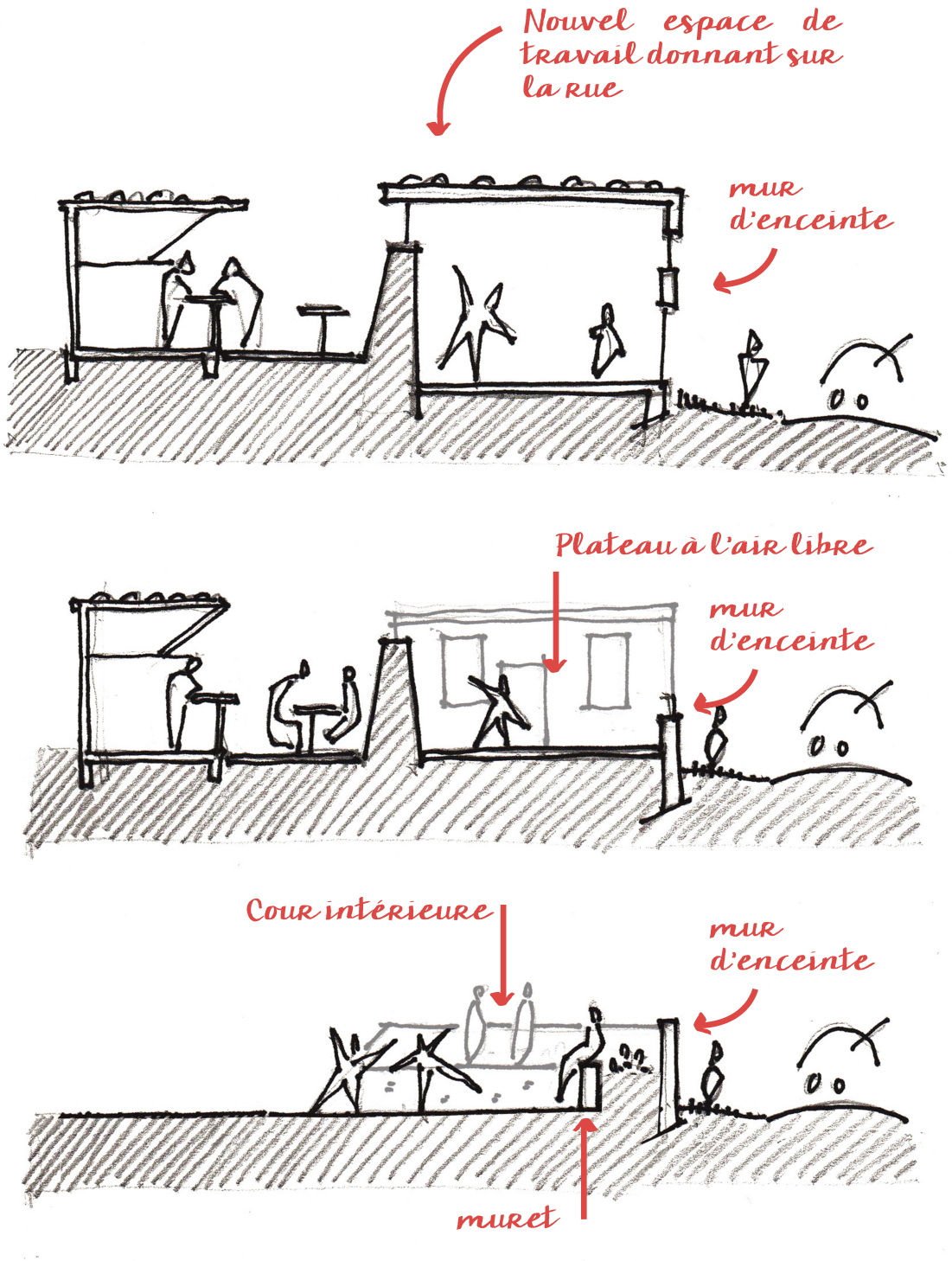



Figure Chap2-I-10 : Coupes schématiques expliquant le principe d'une « enceinte habitée » _ Diane Camus

**La force de la pierre**

**Les parties bâties et aménagées contribuent à l'identification des initiatives artistiques en leur donnant un toit et un nom : la Cascade, la Bergerie de Soffin, la Cité de la Voix, le Théâtre Amusicien l'Estaminet, le Château de Monthelon, la Cimenterie, la ferme de Vernand, etc.**
**Par l'entremise de leur épicentre, les murs de ces bâtiments, les actions qui y sont menées et les auteurs de ces initiatives finissent par se confondre : les bâtiments abritent les actions et les acteurs ; les acteurs par leurs actions font vivre ces murs ; et les actions renvoient aux bâtiments…**
**Ces éléments sont perçus comme formant une unité : c'est précisément cette unité qui constitue le nœud central de ces projets, leur épicentre.**
**Au final, l'opération que réalise l'épicentre est celle d'une adéquation ou d'une adhérence entre les tenants matériels, personnels et intentionnels des projets.**
**En disant « la Cascade », on peut donc parler aussi bien du bâtiment que de l'équipe ou de son projet artistique.**
**L'épicentre est donc le premier[12] opérateur d'une métonymie : nous parlons de métonymie dans le sens où un glissement s'opère autour du nom, en liant deux états nécessaires de la chose qu'il désigne, la partie pour le tout, la cause pour l'effet et, pour nous, l'action pour l'espace.**
**Ici, l'unité de lieu — l'adresse -, parce qu'elle organise l'interaction et le croisement des différents acteurs, parce qu'elle les concentre en un espace clos, est propice à cette opération métonymique qui (con-)fond l'espace, ses acteurs principaux et leurs activités publiques. Les projets étudiés trouvent dans cette adresse une permanence (entendue dans les deux sens du terme : celui d'une continuité, d'une stabilité, et celui [métonymique !] du local qui les actualise) qui les identifie aux yeux des habitants, du public, et des acteurs culturels.**

**Ce que nous soulignons ici c'est le rôle des différents dispositifs spatiaux[13] : cour, enceinte, mais aussi bar cuisine, sanitaire, aménités, espace d'accueil, etc., dans l'établissement d'un sentiment d'hospitalité.**

---

[12] Nous disons le premier, car nous verrons par la suite que les autres opérateurs topologiques produisent également une métonymie, en incorporant des éléments moins centraux et plus hétérogènes à mesure que notre regard s'éloigne du cœur spatial du projet.

[13] On retrouve ici certains des éléments spatiaux étudiés par les architectes du Collectif Encore Heureux dans leur travail sur les lieux : « Ce sont parfois des opportunités spatiales qui stimulent l'innovation sociale. Nous avons identifié deux figures récurrentes, communes, qui accompagnent le sentiment de liberté dans une majorité de lieux infinis : la cour et l'enceinte. La première ouvre, tandis que la seconde ferme. Ces dispositifs architecturaux sont complémentaires et féconds. Une limite extérieure, que l'on a pu franchir par une porte ouverte gratuitement, change la nature de l'espace. Celui-ci peut rester public selon certains horaires, mais il s'augmente d'une adresse. Vous êtes dans le lieu. Un bâtiment dont vous pouvez sortir sans être projeté immédiatement dans le tout-venant urbain vous laisse dedans. Le lieu devient ainsi un milieu et favorise un climat qui déborde le champ propre de l'édifice. Ces agencements

**Notre hypothèse, testée empiriquement, est la suivante : le sentiment d'hospitalité est une fonction du décloisonnement de la circulation des acteurs entre les différents espaces et du brassage des différents types d'acteurs.**
**Car la pierre peut s'avérer aussi être un piège, et c'est le sens des propos de Nicolas Bucher. S'exprimant au sujet de l'histoire de la Cité de la Voix à Vézelay, qui fut et reste à des degrés divers : un ensemble vocal, un festival, un lieu de résidence, il affirme la synthèse réalisée par le bâti, mais aussi les limites qu'il fait peser sur le projet :**

> **« C'est la pierre qui prend le dessus, de l'idée initiale qui est une idée artistique et intermittente, on passe à de la pierre, et au final aujourd'hui c'est la pierre qui gagne. Parce qu'elle est là, elle est solide, elle ne bouge pas, elle fait une présence. » Nicolas Bucher directeur artistique de la cité de la voix de 2011 à 2018** [14]

**Tous les projets artistiques en milieu rural ne font pas ce choix de la pierre. Suivons donc maintenant celles des initiatives qui occupent des épicentres diffus, ou émiettés.**

multiplient et intensifient les interactions, comme les débats qui se concluent finalement mieux dans les couloirs que dans les salles de réunion. »
Delon N., Choppin J., Eymardd S., « L'urgence d'espérer » in Collectif Encore Heureux, *Lieux infinis : construire des bâtiments ou des lieux ?,* Éditions B42, Paris, 2018, p 19

[14] Propos recueillis lors d'un entretien avec Nicolas Bucher, en janvier 2017

## I.2. Les projets à l'échelle d'une vaste étendue : un territoire, un paysage

Tous les projets rencontrés ne s'inscrivent pas dans un bâtiment dédié à leur action. Mais ceci ne veut pas dire qu'ils ne s'attachent pas à une spatialité bien définie.
*Le Sentier des Lauzes* et *la Forêt d'Art Contemporain* illustrent parfaitement ces projets détachés d'un ensemble bâti. Leur épicentre se développe à l'échelle d'une entité naturelle - une vallée, une forêt. Ces associations proposent l'installation d'œuvres dans le paysage, où l'habitant et l'usager sont confrontés directement à l'œuvre, et non à l'artiste.

### I.2.a La Forêt d'Art Contemporain : un projet au périmètre discontinu et à la visibilité fragmentaire

#### (1) Un périmètre dessiné par les œuvres et par les actions de l'association

Le projet de la Forêt d'Art Contemporain s'étend sur deux départements (la Gironde et les Landes), il s'étire de Biganos (33) jusqu'à Mont-de-Marsan (40) sur son axe Nord/Sud et de Captieux (33) à Commensacq (40) sur son axe Est/Ouest, couvrant ainsi un territoire de près de 6 500 km$^2$.
Le périmètre d'action de la FAC s'est concentré dans un premier temps sur celui du Parc Naturel Régional des Landes de Gascogne, pour s'élargir, au fil du temps, aux communes limitrophes en limite du parc, avec l'implantation de nouvelles œuvres.
Les limites du projet évoluent donc au fur et à mesure des demandes d'élus en périphérie du Parc, dessinant un nouveau périmètre, celui formé par les œuvres elles-mêmes et l'ensemble qu'elles constituent au sein d'une entité naturelle et paysagère - le massif des Landes de Gascogne.
Les contours du projet englobant l'espace de l'action — celui des œuvres, des itinéraires possibles et des actions de l'association — sont mouvants, non figés, ils se dessinent dans le temps, au fur et à mesure que *la Forêt d'Art Contemporain* grandit et se développe.
Le projet de l'association s'apprécie difficilement dans sa totalité, dans le sens où une seule œuvre ne peut pas à elle seule représenter l'ensemble du projet, elle n'est qu'un fragment de celui-ci. L'épicentre de la Forêt d'Art Contemporain est la somme de l'ensemble des parties que représentent les œuvres et les médiations qui les accompagnent. Cet épicentre se vit et s'appréhende donc en deux temps :

- celui du présentiel, devant une œuvre ou dans un parcours cheminant entre plusieurs œuvres ;
- celui de la lecture de la carte qui offre à *voir* la totalité des œuvres et à percevoir le projet dans un ensemble.

La formalisation de l'ensemble du projet dans son périmètre passe donc par un travail graphique important : avec la proposition d'une charte graphique ; le développement

d'une signalétique[1] sur l'ensemble du parcours (faite de poteaux en bois orange et noir qui ponctuent les parcours, à quoi s'ajoute un écriteau présentant chacune des œuvres sur le site) ; la publication de supports graphiques (cartographie, propositions d'itinéraires, cartes postales, ouvrages).
De manière concomitante et indissociable des différentes œuvres, le travail graphique crée ainsi le vocabulaire du projet, formalise son périmètre, lui offre une identité reconnaissable et spécifique.

### (2) Une présentation graphique du projet

La Cartographie est ce qui permet d'identifier le projet à la manière de la façade dans le cas précédent (celui où l'épicentre est un espace bâti). Elle est centrale dans la communication, la définition et la présentation du projet de l'association, en constituant ainsi sa signature visuelle. Les différentes cartes réalisées sont actualisées au gré de l'évolution du projet, elles présentent les œuvres implantées : leur localisation avec les coordonnées GPS précises, leur nom, leur auteur et une courte description générale. Dans un premier temps, ces cartes permettent aux amateurs d'art, aux touristes et aux promeneurs de cheminer à travers les bois, les chemins et les routes des communes abritant le projet. Dans un second temps, ces cartes permettent de mettre en relation les œuvres entre elles, de donner un sens global à la Forêt d'Art Contemporain.
La présentation du projet et sa communication ont évolué dans le temps. Les supports mis en avant par l'association ont varié : cartographies d'ensemble, cartographies thématiques, cartographies touristiques (de parcours), simples cartes postales ou ouvrages. Le site internet joue un rôle important dans la présentation du projet. L'ensemble des initiatives artistiques utilise cet outil pour se présenter, mais dans un projet tel que *la Forêt d'Art Contemporain*, celui-ci permet de mettre en relation des œuvres entre elles et pour le projet lui-même, de *se donner à voir*.

[1] Le signalétique a été confiée au graphiste Franck Tallon. Site internet de Franck Tallon
URL : http://www.francktallon.fr/fr/projets/la-foret-d-art-contemporain.html (consulté le 3 février 2019)




Figure Chap2- I-11 : Plan de présentation des œuvres de la Forêt d'Art Contemporain _ 2021 _ la Forêt d'Art Contemporain[2]

[2] Carte disponible sur le site internet de la Forêt d'Art Contemporain
URL : http://www.francktallon.fr/fr/projets/la-foret-d-art-contemporain.html (consulté le 25 novembre 2021)

#### (3) Un projet de paysage

Malgré un périmètre d'action en mouvement et déterminé par les œuvres, une entité reconnaissable se dessine pour le public : celui du territoire Landais. Les œuvres et le projet associatif sont clairement associés aux paysages du massif landais :

- par le fait que les acteurs de l'association développent un discours dans ce sens ;
- par le fait que les œuvres sont le fruit d'un processus in situ. Elles sont donc entièrement ancrées dans le paysage, et dépendantes de leur site - de l'histoire de celui-ci ;
- par le fait que le projet est reconnu et inscrit dans la vie du territoire. Les œuvres s'inscrivent dans différents parcours touristiques, des balades sont disponibles sur le site internet de l'association, mais également sur celui du PNR des Landes de Gascogne, et d'autres sites touristiques. Le projet s'inscrit pleinement dans la politique et les missions du PNR, en termes de développement durable — où les valeurs de l'écotourisme occupent une place importante -, et en termes de politique culturelle – où le Parc se présente comme un espace culturel « sans mur ».

La relation est très étroite entre l'association et le PNR des Landes de Gascogne. La directrice de *la Forêt d'Art Contemporain*, Lydie Palaric explique en quoi cette collaboration donne du sens à leur inscription dans le territoire :

> *« tout simplement parce que quand on fait une action de médiation, on est toujours accompagné par un animateur nature du PNR, comme cela on a un volet qui est art et nature, une thématique qui est art et nature. Tout simplement pourquoi, parce que ces œuvres, elles s'inscrivent dans les paysages, sur le territoire et que les artistes s'en sont inspirés. Alors quand on parle de la démarche de l'artiste, qu'on parle de l'œuvre, on va parler de la forêt, de la tempête, on va parler de préoccupation de la nature. Donc c'est important pédagogiquement parlant d'avoir ce regard nature. Et du coup on anime avec cette thématique art et nature, donc approche de l'œuvre, compréhension de l'art contemporain et puis compréhension de ce qu'est le territoire, de comment les artistes se saisissent de ça, de ces réflexions pour créer. » Lydie Palaric, directrice artistique de la Forêt d'Art Contemporain*[3].

### I.2.b Les interactions et les circulations au sein du projet

L'étendue du périmètre de *la Forêt d'Art Contemporain* et la difficulté d'en percevoir les limites ne facilite pas les interactions entre les différents acteurs constitutifs du projet.

La circulation des acteurs est peu contrôlable par l'association. Par l'installation d'œuvres dans l'espace public à l'échelle d'un paysage elle renonce à maîtriser l'ensemble de la « vie » de l'œuvre : son public, sa réception. Les œuvres s'y autonomisent.

[3] Propos recueillis lors d'un entretien avec Lydie Palaric, en mars 2018

### (1) Des perceptions différentes de l'ensemble du projet selon les acteurs

- Une vision d'ensemble du projet par les acteurs principaux du projet

*La Forêt d'Art Contemporain* tourne avec une équipe très réduite. La directrice gère l'intendance et le pilotage du projet ainsi que certaines missions de médiation. Elle est également en charge de la gestion de la restauration des œuvres. Arrivée au tout début du lancement de l'association, c'est l'une des personnes qui disposent de la vision la plus complète du projet. Elle est épaulée dans son travail par quelques contacts courts, ou services civiques embauchés principalement pour des missions de médiation autour des œuvres (accueil scolaire et autres publics). Ceux-ci disposent d'une bonne vision d'ensemble du projet, mais sont présents sur un temps souvent réduit (une à deux saisons).
Le Conseil d'Administration et les membres fondateurs de l'association sont fortement engagés dans la vie de l'association, ils disposent d'une connaissance approfondie du projet et en ont une vision d'ensemble. La nomination d'un commissaire d'art et le principe d'un roulement tous les trois ans fait que chaque commissaire doit faire avec les œuvres déjà installées et l'histoire de l'association pour proposer à son tour les futurs artistes. La « continuité » artistique se fait par la directrice et le CA de l'association et non par un seul et unique commissaire. L'ensemble de ces acteurs navigue d'œuvre en œuvre et de commune en commune.

- Des élus impliqués à différents degrés

À ce noyau principal s'ajoutent les élus des communes qui accueillent les œuvres. Certains d'entre eux sont très engagés — deux d'entre eux sont même à l'origine du projet (les élus de Garin et de Sabres) — et ont une vision d'ensemble du projet œuvre par œuvre. D'autres élus moins engagés peuvent se sentir concernés seulement par l'œuvre installée sur leur propre commune et ont donc une connaissance parcellaire de l'ensemble du projet. Ils sont conscients de faire partie d'un ensemble — celui de *la Forêt d'Art Contemporain* —, mais ce n'est pas pour autant qu'ils s'impliquent et assistent à l'ensemble des actions de l'association ou à l'installation des autres œuvres (parfois très éloignées de leur commune). Lydie Palaric nous explique comment certains élus organisent eux-mêmes des événements autour de celle-ci indépendamment de l'association :

> *« À Brocas, la mairie organise tout les ans, le repas annuel de la commune avec les personnes âgées autour de l'œuvre. Et comme il faut faire 2 km, ils ont mis en place une carriole derrière le tracteur pour amener tous les vieux au pied de l'œuvre. » Lydie Palaric, directrice artistique de la Forêt d'Art Contemporain*[4].

[4] *Ibid.*

➢ Des artistes de passage, des œuvres qui deviennent autonomes

Les artistes sont choisis par le commissaire en place pour réaliser une œuvre sur un site en particulier, en accord avec la directrice et les membres du CA. Une fois l'artiste sélectionné, celui-ci travaille sur un site précis et sur une période donnée. Il est en résidence sur place, et l'installation de son œuvre s'accompagne de temps forts entre l'artiste et le public. Mais sa présence reste ponctuelle et de courte durée. Malgré une imprégnation possible de l'ensemble du projet (visite des différentes œuvres), ces artistes ne disposent que d'une vision partielle du projet de l'association.
À ces artistes concepteurs, s'ajoutent d'autres artistes qui sont invités par l'association pour créer autour des œuvres dans un temps ultérieur. Ces derniers s'inscrivent dans un temps plus long et souvent autour de plusieurs œuvres et sur des événements répétés. C'est dans ce cadre que l'association a travaillé avec l'Atelier de Mécanique Générale Contemporaine (Cie de Bordeaux), un regroupement *« d'auteurs qui proposent des spectacles contés avec de la musique, et des vidéos »*[5] ou bien avec l'artiste Isabelle Loubère qui propose un travail de contes autour des œuvres dans différents événements de médiation proposés par l'association :

> *« On a aussi un travail avec une conteuse, qui vient faire des animations et conter auprès des œuvres, elle est de la région, elle connaît très bien les œuvres et a l'habitude de travailler avec nous. » Lydie Palaric, directrice artistique de la Forêt d'Art Contemporain*[6].

➢ Des publics divers et des représentations du projet tout aussi divers

– Un public d'amateur d'art

Un noyau de public d'amateur d'art contemporain s'est constitué autour de l'association. Il assiste aux événements proposés par l'association, et reste en lien par le biais du site officiel et par les différents canaux d'informations (newsletter, publications). Il regroupe autant des amateurs locaux que régionaux (voire nationaux). Ce public assiste aux événements, mais pratique aussi les parcours, et contemple les œuvres sur leur site de manière individuelle également, lors d'une promenade, d'une sortie en famille, entre amis.

> *« Ce n'est pas seulement le public du parc, c'est ouvert à tout public, on a de plus en plus de personnes qui viennent de nouvelle Aquitaine, mais aussi de France, de partout qui vient faire l'itinéraire. » Lydie Palaric, directrice artistique de la Forêt d'Art Contemporain*[7].

– Un public local engagé dans l'association

À ce public d'amateurs d'art connecté aux canaux de diffusion de l'art contemporain et familier de ce type de mise en situation des œuvres, s'ajoute un

[5] *Ibid.*
[6] *Ibid.*
[7] *Ibid.*

public plus local et néophyte, tel que les habitants d'une commune abritant une œuvre. Ce public local a participé au premier temps d'une œuvre, et au même titre que les amateurs d'art contemporain, peut suivre l'actualité de la Forêt d'Art Contemporain en participant à d'autres actions de l'association.
Pour ces habitants l'œuvre installée dans leur commune devient un élément constitutif de leur paysage et de leur cadre de vie, il est l'élément que l'on montre à la famille et aux amis en visite :

> *« En général les habitants qui ont suivi le processus, retournent voir l'œuvre. Dans certains cas, des habitants témoignent qu'ils n'allaient plus dans ces lieux, comme pour le lac de Bourideys, et depuis l'installation de l'œuvre ils y retournent. Les habitants, quand ils reçoivent la famille, ça devient le prétexte de la balade après manger, du coup la mairie a remis des tables, des bancs, a réaménagé le site. » Lydie Palaric, directrice artistique de la Forêt d'Art Contemporain*[8].

> *« Eh bien moi, je suis assez fière, qu'il y ait une d'œuvre d'art contemporain ici à captieux, que tout le monde peut la voir, la découvrir. C'est-à-dire que moi j'aime bien que l'on parle du village où j'habite, qu'il y ait des choses qui se passent », parole d'une habitante de Captieux*[9]

– Un public *capturé*

La Forêt d'Art Contemporain compte également dans ses rangs des visiteurs ponctuels. Le dénombrement de ce public est difficile à calculer avec exactitude, mais il constitue probablement la part la importante des spectateurs des œuvres. Constitué de : promeneurs (habitants non impliqués ou non informés, ou touristes) qui tombent par hasard sur une œuvre, ramasseurs de champignons, chasseurs, travailleurs de la forêt, ce public se retrouve *malgré lui* devant l'œuvre, il est d'une certaine façon capturé par celle-ci. Par son dispositif (implantée dans le domaine public, accessible à toutes heures), *la Forêt d'Art Contemporain* vient à la rencontre d'un public qui ne s'y attend pas, dans son propre cadre de vie : le quotidien des promeneurs et des habitués, le lieu de travail des sylviculteurs. Il peut espérer ainsi toucher les habitants éloignés de la fréquentation des milieux artistiques et de ses canaux classiques de diffusion.

> *« C'est une œuvre peut-être ? une œuvre d'art ? Mais moi en art, je ne suis pas très… » Parole d'un habitant de Captieux*[10]

> *« C'est sympa, c'est une œuvre qui est mise à disposition pour tout le monde. Une mare quelconque avec laquelle on prend ses cannes à pêche et l'on va pêcher et d'un coup on trouve une œuvre d'art en plein milieu, c'est quand même beaucoup plus sympa, que de rien avoir. » Parole d'un habitant de Luxey*[11]

---

[8] *Ibid.*
[9] Propos recueillis à partir d'un travail de médiation artistique mené par la forêt d'Art Contemporain. URL : http://www.encyclodesmecanos.org/theme/63-des-habitants-et-des-oeuvres (consulté le 23 novembre 2019)
[10] *Ibid.*
[11] *Ibid.*

Mais cela peut induit également des avis très tranchés et négatifs :

> *« Ça n'apporte rien, et moi ce que j'aimerais savoir, c'est combien ça va me coûter ! Nous coûter à tous ! les impôts augmentent de plus en plus et au final on a de moins en moins de choses, j'aimerais savoir combien ça va nous coûter aux luxois. » Parole d'un habitant de Luxey*[12]

### (2) Les interactions et les circulations au sein du projet dépendent des temporalités de l'œuvre

Nous distinguons deux temporalités de l'œuvre. Ces deux temporalités induisent chacune des relations particulières au public et des circulations différentes dans le projet.

Le premier temps relativement court — qui peut varier selon les œuvres — correspond donc à celui de *la conception et de l'installation de l'œuvre*. Circonscrite dans le temps et dans un espace, cette étape donne lieu à un travail de médiation : rencontres, événements artistiques, conférences, débats ou réunions publiques, séance d'inauguration où les habitants et le public sont amenés à participer. Ce temps favorise une certaine forme de « collectif » où habitants, élus et amateurs d'art contemporain vont se regrouper autour de l'œuvre, de son artiste et des membres de l'association.
Ce travail de médiation peut se répéter dans le temps sous forme d'événements ponctuels. Il représente une mission importante dans l'action de l'association, notamment auprès d'un public néophyte (habitants, scolaires, élus), afin de faire connaître les œuvres, le travail des artistes, et ce que celui-ci peut apporter dans la manière de se représenter le paysage ou le territoire. Davantage que la seule présentation d'une œuvre, le travail de médiation effectué autour de celle-ci se donne pour mission d'accompagner le public à décaler son regard sur le paysage, sur son cadre de vie. Cet accompagnement permet de fédérer un public local d'habitants autour de l'ensemble de la collection.

Le second temps, beaucoup plus long, est celui de *la vie de l'œuvre « nue » dans son site d'implantation*, qui donne lieu à une contemplation individuelle et isolée de la part du public. Le spectateur est mis en présence de l'œuvre et de son environnement sans intermédiaire. La probabilité de rencontrer un autre spectateur le même jour à la même heure et devant la même œuvre est mince à l'échelle de *la Forêt d'Art Contemporain*. L'accès aux œuvres peut se faire par tous et à toute heure du jour et de la nuit, muni d'une carte des œuvres ou à l'aide des coordonnées GPS de l'œuvre.
L'absence de cadre d'accompagnement dans la confrontation à l'œuvre peut créer un *électrochoc* chez le spectateur devant l'œuvre. Il se trouve en face à face avec l'œuvre

[12] *Ibid.*

et non avec l'artiste. Cette confrontation est souhaitée et revendiquée par l'association, c'est même là son credo. L'association sort les œuvres du musée, et de leurs sites attendus pour toucher un autre public. L'association s'inscrit pleinement dans les politiques culturelles nationales de démocratisation de la culture en cueillant le public au plus près de son cadre de vie afin de créer le « choc » de la rencontre avec l'œuvre, dans une vision finalement très proche de celle de Malraux.

> *« C'est d'amener la culture et surtout l'art contemporain, qui est inexistant, et d'avoir cette pédagogie parce qu'ils n'ont pas l'habitude, car ce ne sont pas des gens qui vont dans les musées, dans une galerie. Aller à Bordeaux, c'est un monde, déjà aller à Mont-de-Marsan c'est génial. Ce sont des gens très peu sollicités, on est dans un territoire très étendu. C'est sortir l'art des musées, et le rendre accessible au plus grand nombre, même aux gens qui se diraient au prime abord, "ce n'est pas pour moi", c'est leur monter que c'est accessible. »*
> *Lydie Palaric, directrice artistique de la Forêt d'Art Contemporain*[13].

Dans ce second temps de la vie nue de l'œuvre, les circulations autour du projet ne sont pas maîtrisées, elles sont juste « fléchées » ou « orientées », contrairement au temps de l'événement et de la médiation qui est organisé et encadré par l'équipe du projet.

### I.2.c Un projet sous forme de constellation : quelles limites à l'épicentre ?

#### (1) Une difficile définition des limites

Dans ce projet au périmètre mouvant, la question de la limite est plus complexe que pour les projets inscrits dans un bâtiment.
Pour ces derniers, nous avons pu dégager un *dedans* et un *dehors* ; le passage de l'un à l'autre demande un acte volontaire, celui du franchissement ; pénétrer dans l'espace de l'épicentre n'y revêt pas qu'un sens symbolique, il est d'abord le franchissement d'une limite physiquement construite.
Mais a contrario dans le cas de *la Forêt d'Art Contemporain* :

- Il n'y a pas de limite matérialisée qui entoure le projet ;
- Il ne peut pas davantage lui être attribué une limite administrative : la Forêt d'Art Contemporain se déploie à l'échelle de nombreuses communes et sur plusieurs départements, mais sans pour autant créer une continuité entre ces communes ou ces départements. Elle s'attache à une entité naturelle, elle-même difficile à délimiter – celle du massif des Landes de Gascogne ;
- L'extension du projet à l'échelle du paysage rompt la limite privée/public qui caractérise les projets inscrits dans un bâtiment en matérialisant le passage du dedans au dehors.

[13] Propos recueillis lors d'un entretien avec Lydie Palaric, en mars 2018

Dans ces circonstances peut-on encore parler d'un en-dedans et un au-dehors sachant que les œuvres sont directement implantées dans le paysage ? Nous pourrions *être dedans* sans le savoir, c'est-à-dire se promener et découvrir (ou ne pas découvrir) une œuvre. Mais peut-on dire que le ramasseur de champignons ou le promeneur du dimanche sont dans le projet s'ils ne font que passer à côté ? Sommes-nous dans *la Forêt d'art contemporain* dès lors que nous sommes dans le paysage où s'inscrit une œuvre ? C'est sur cette incertitude que repose la nature même de l'épicentre.

### (2) Quelle matérialité ?

Le contour du projet de la Forêt d'Art Contemporain est assez lâche, les œuvres entre elles forment une constellation – qui peut évoluer dans le temps. Si les œuvres constituent bien une matérialité, l'espace entre elles semble difficilement tangible. Cela relève de l'ambiguïté du projet, qui n'engage par nécessairement un franchissement pour y pénétrer. Néanmoins, cette particularité n'empêche pas un acte volontaire « d'entrée » dans le projet : le public muni de sa carte dans le but d'aller voir les œuvres ou de faire un parcours à travers celles-ci « rentre » dans le projet. Autrement dit, c'est *la carte* qui donne un contour du projet, et une tangibilité à l'espace entre les œuvres.
Même si l'association propose des itinéraires, ou qu'elle crée une signalisation qui induit une approche de l'œuvre, l'épicentre de *la Forêt d'Art Contemporain* ne contraint pas les circulations en son sein. Tout au plus, elles ne sont que des suggestions, et rien n'empêche d'arriver par un autre sentier et de faire son propre cheminement.

## I.3. Les projets investis dans différents espaces dédiés ou non à une activité culturelle : les espaces éclatés

Dans le dernier temps de cette partie, nous nous penchons sur les projets qui *revendiquent le fait de ne pas disposer d'un bâtiment dédié* (à la différence des projets à l'échelle d'un paysage, pour lesquels la question du bâtiment dédié ne se pose pas du fait de la nature du projet). Ces projets mènent une action à l'échelle d'un bassin de vie. Ils investissent de multiples espaces (dédiés ou non aux activités artistiques) et revendiquent leur volonté d'aller à la rencontre d'un public éloigné du monde artistique et culturel.
Pour analyser ce cas de figure, nous nous appuierons sur deux exemples précis :

- l'association Derrière le Hublot
- l'association Jazz à Junas.

Toutes deux sont nées d'un projet porté par une association d'habitants et sont caractérisées par le même refus des acteurs d'acquérir leur propre espace de création ou de diffusion.

→ Cf. Annexe 03 : I_ L'épicentre: Deux projets issus d'associations d'habitants

### I.3.a Un périmètre de projet défini par l'action

#### (1) Un attachement à une commune

Mieux que les deux cas de figure précédents, ces projets montrent le poids des *actions* dans la constitution d'un épicentre. Car c'est par leurs actions que ces associations dessinent un périmètre de projet plus ou moins vaste, et plus ou moins clairement identifié.
Ces deux projets sont partis d'une action circonscrite dans leur commune d'origine (Capdenac-Gare et Junas), ils y ont investi les différents espaces possibles — salle polyvalente, cafés, places, église, jardins, cours privées, lavoirs, etc. — avant d'élargir leur champ et leur périmètre d'action.
Cet ancrage historique est encore aujourd'hui ce qui les identifie : l'association *Jazz à Junas* en plaçant le nom de la commune dans son propre nom, ne cache pas l'importance qu'elle donne à sa situation communale ; l'association *Derrière le Hublot* est aujourd'hui pleinement identifiée à la commune de Capdenac-Gare. Malgré le développement d'actions dans un territoire dépassant largement celui de la commune, le temps fort de leur programmation (le festival Jazz à Junas et l'Autre Festival) s'y concentre encore.

### (2) Le choix d'un travail à l'échelle d'un territoire

L'échelle d'action de l'association *Derrière le Hublot* est vaste, elle évolue constamment, en redessinant en permanence de nouvelles limites au territoire du projet. *Derrière le Hublot* s'affranchit des divisions administratives ou naturelles pour poser librement les contours de son *périmètre d'action* : le grand Figeac, la vallée du Lot, les chemins de Compostelle, l'A75, le Massif central…
Les membres de l'association *Jazz à Junas* expliquent comment ils ont créé « leur propre intercommunalité » - avec les communes voisines de petite taille ou plus importantes, mais également avec des communes plus éloignées comme celle de Vigan (30 120) (à 1 h de Junas), ou au-delà de la frontière départementale avec plusieurs communes de l'Hérault - à l'époque ou les intercommunalités n'existaient par encore.
L'élargissent de leur périmètre s'est accompagné d'un discours et d'une volonté : ne pas s'enfermer dans un bâtiment (une salle) ; proposer un travail à l'échelle d'un bassin de vie ; amener les propositions artistiques dans des spatialités du quotidien qui sont éloignées des milieux artistiques (EHPAD, usines, espaces publics, écoles, salles des fêtes, etc.).
L'origine de ces associations — une bande de jeunes souhaitant proposer un projet culturel dans leur commune — est comparable à celle de l'association Musicalarue (Luxey 40630), mais cette dernière a fait un choix bien différent : celui de construire un équipement dédié dans la commune.

- Quelles traces laisser pour dessiner un périmètre d'action ?

Contrairement à *la Forêt d'Art Contemporain* qui implante des œuvres pérennes au sein de la forêt des Landes de Gascogne — des œuvres qui « aident » au dessin et à la matérialisation de l'épicentre de l'association — les actions de Derrière le Hublot et Jazz à Junas ne donnent pas naissance à l'installation d'une œuvre « physique » qui a vocation à rester dans la commune à la suite de l'événement. Les traces peuvent être autres :

- des ouvrages, des publications, des objets qui font partie du processus du projet artistique (cartes postales sonores, bandes dessinées, jeux de cartes). Ils relaient et amplifient la mémoire des spectateurs et des acteurs impliqués dans le projet. Néanmoins, ces différentes réalisations ne s'ancrent pas au même titre que l'installation systématique des œuvres dans le projet de la Forêt d'Art Contemporain, elles fonctionnent davantage comme des *traces*.
- la régularité des événements constitue une *trame*. Jazz à Junas propose plusieurs rendez-vous réguliers dans certaines communes (le Festival Jazz en Pic St Loup depuis 2000 ou le Festival Jazz à Vauvert depuis 2003 pour ne citer qu'eux). L'intervention répétée de l'association *Derrière le Hublot* dans différents lieux du grand Figeac, peut contribuer à asseoir la présence de l'association.

La complexité de l'action de l'association *Derrière le Hublot* réside dans la grande diversité de ses propositions artistiques et dans sa capacité à jouer avec une multitude de supports. Cela rend difficile l'identification de l'entité *Derrière le Hublot*, mais cette complexité permet la richesse de cette initiative.

- Comment se présenter au *dehors* ?

Ces associations ne disposant d'aucune « vitrine » sur l'espace public, ni d'aucune présence véritable au quotidien dans les communes de leur territoire d'action, le site internet leur tient lieu de « vitrine ». C'est en partie sur internet qu'elles se présentent au public, diffusent leurs actions et leurs actualités.

### I.3.b Les interactions et les circulations des acteurs au sein du projet

#### (1) Des acteurs nombreux

Comme dans les cas de figure précédents, l'épicentre de ces projets rassemble une multitude d'acteurs qui vivent et participent différemment au projet et qui en ont des visions différentes.

- Une équipe habitante :

Dans nos deux exemples, les équipes salariées vivent et travaillent dans le bassin de vie de leurs actions. Les membres fondateurs de ces associations sont originaires de la commune, ils y résident encore pour certains et leur famille y est encore présente. Ils connaissent les habitants et les élus de la commune depuis longtemps, et ils y sont eux-mêmes identifiés comme habitants de la commune. L'installation dans la commune ou dans les communes limitrophes des nouveaux salariés est systématique, ils font le choix de s'intégrer à la vie locale.
La connaissance des différents acteurs du territoire et des lieux s'affine au fil des propositions des associations, par la création de nouveaux partenariats selon les besoins artistiques, ou par l'organisation de tel événement dans un nouveau lieu.

> *« De ne pas avoir de lieu, ça multiplie les relais, et les partenaires. Et du coup c'est intéressant d'aller voir des gens pour tenter de les convaincre du bien-fondé d'une action culturelle sur un territoire, car c'est cela qui faut partager ensemble. C'est bien justement si ça va au-delà d'un lieu d'accueil. C'est tenter de les rendre acteurs de leur territoire aussi. » Fred Sancère directeur artistique de l'association Derrière le Hublot*[1].

[1] Propos recueillis lors d'un entretien avec Fred Sancère, en juin 2017

Ils disposent d'une vision d'ensemble sur les différentes actions en cours ou réalisées, ainsi que sur l'étendue du périmètre d'action du projet.

- Les artistes de passage

La relation aux artistes est différente dans les deux cas : l'association Derrière le Hublot propose aux artistes de travailler avec les habitants du territoire, ses acteurs économiques et sociaux, en tenant compte des spatialités du territoire. De la même façon que les œuvres de *la Forêt d'Art Contemporain*, un grand nombre des propositions artistiques de l'association peuvent être appréhendées comme des actions in situ. Quant à l'association *Jazz à Junas*, même si elle développe de plus en plus d'interventions en milieu scolaire, elle se concentre avant tout sur l'organisation de concerts de jazz dans différents lieux. Les temporalités et les liens avec le tissu associatif sont différents (entre la résidence de plusieurs jours sur une thématique précise et le concert-événement pour une soirée), mais dans les deux cas les artistes interviennent pour des missions ponctuelles et n'ont qu'une vision très partielle du projet de l'association. Certains artistes sont certes amenés à être des invités réguliers, mais ils ne participent pas à *l'identification* du projet associatif, et réciproquement ils ne peuvent pas prétendre s'identifier eux-mêmes au projet.

- Des publics et des bénévoles mobiles

Nous retrouvons dans ces projets à la fois un public très local (habitants ou usagers de l'espace de l'action en cours) et un public extérieur qui vient plus précisément pour l'événement (un public « averti » composé d'amateurs de Jazz dans un cas ou de théâtre de rue dans l'autre, mais également d'artistes, de producteurs et de membres d'autres structures de programmation et de diffusion).
Un noyau de public fidèle se forme autour des projets et celui-ci se déplace de lieu en lieu, de commune en commune, de proposition en proposition. Cette mobilité contribue à identifier un territoire commun et reconnaissable par ce public (celui dessiné par les lieux investis) et les personnes impliquées (élus, associations partenaires…). Une équipe de bénévoles souvent solide forme la vie de l'association. Ils sont le plus souvent les membres fondateurs de l'association (ceux qui n'en sont pas devenus les salariés) ainsi que leurs familles et amis. Ces derniers font partie de l'histoire de l'association et ont le plus souvent une vision d'ensemble du projet de l'association.

> *« On a toujours les mêmes bénévoles de [19]93, ils ont beaucoup vieilli, mais ils sont toujours là et ils n'aiment toujours pas plus le Jazz que ça, mais ils sont là pour le projet de village. Il y a des gens qui sont bénévoles depuis 24 ans, et qui sont toujours là, du coup c'est beaucoup de*

*vieux, mais qui sont présents et encore en forme.»* Sébastien Cabrié directeur artistique de l'association Jazz à Junas. [2].

Ce noyau de public fidèle peut avoir une vision d'ensemble du projet de l'association, au contraire du public occasionnel pour qui un événement ne s'insère pas dans une perception totale des actions de l'association.

### (2) Les circulations et les interactions sont organisées par l'action des associations

Ces associations affichent la volonté de faire circuler les propositions artistiques, les artistes et les publics à l'échelle du territoire (du bassin de vie) et au-delà. C'est même leur raison d'être, puisqu'ils refusent de s'attacher à une adresse précise. Sur son site internet, l'association *Derrière le Hublot* donne des chiffres : « Ce projet culturel de territoire a permis en 2010 la circulation des œuvres et des artistes sur un territoire rural avec 30 compagnies accueillies pour 43 spectacles et 101 représentations, sur 26 communes et pour 17 334 spectateurs. » [3] On comprend que cet argumentaire légitime leur action itinérante : celle-ci permet un brassage de *mondes* qui n'ont pas l'habitude de se croiser - le monde artistique et les habitants de leur territoire.
Travailler cette « relation » entre l'artiste et le public est au cœur du projet de *Derrière le Hublot*. L'association porte une attention particulière à la création d'un cadre propice pour la rencontre et le dialogue entre les artistes et les habitants. Pour cela, ils proposent :

- De mettre l'artiste dans le quotidien de l'habitant et dans sa sphère domestique ou professionnelle, que ce soit son jardin, sa cuisine, son usine, son chantier… Il se crée ainsi une relation étroite entre deux individus, ou entre deux familles. Le public, à titre individuel, devient acteur du processus artistique.
- De loger les artistes le plus souvent possible chez l'habitant, ce qui contribue à favoriser les relations particulières entre les acteurs du projet, dont Gérard témoigne avec émotion.

*« Moi ce que j'aime, c'est discuter avec des gens qui viennent d'un autre milieu, c'est constructif. Je [ne] connais pas du tout ce milieu. Et pourtant [il] y a des artistes qui sont devenus des amis. Je leur prépare le petit-déjeuner spécial aveyronnais, le Tripou. Il y en a qui reviennent dans l'année chez nous. »*
*Gérard Pouyatos bénévole de l'association Derrière le Hublot[4].*

---

[2] Propos recueillis lors d'un entretien avec Sébastion Cabrié, en mai 2017
[3] Site internet de l'association Derrière le Hublot
URL : http://www.derriere-le-hublot.fr/spip.php?rubrique28 (consulté le 4 novembre 2019)
[4] Propos recueillis lors d'un entretien avec Gérard Pouyatos, en mai 2018

– D'investir l'espace public. Celui-ci est un terrain de prédilection pour l'équipe de Derrière le Hublot, par l'accompagnement de nombreux artistes des arts de la rue. L'espace public vu comme terrain d'action permet également de confronter ces deux mondes - celui de la quotidienneté des habitants et celui des artistes. Les résidents de la rue où se déroule la proposition sont sollicités à différents degrés : comme figurants, comme personne-ressource sur l'histoire de la rue et de la commune, ou comme simples spectateurs assistant aux représentations et au travail des artistes depuis leur fenêtre, leur jardin, leur pas-de-porte.

Nous retrouvons cette même volonté dans le projet de l'association Jazz à Junas, où Sébastien Cabrié témoigne de l'importance de nouer une relation étroite entre les artistes et les habitants, dans le cadre du festival ou des autres événements de l'année. Il explique cette réalité par le caractère « bricolé et rural des événements organisés »[5] par l'association. Cela implique qu'il n'y a véritablement ni loge ni parcours particulier pour l'artiste pour entrer sur scène et sortir. L'artiste circule dans le village ou la salle des fêtes. La relation avec les artistes se veut simple, ces derniers sont accessibles pour discuter du concert. Sébastien Cabrié raconte que l'été, dans la carrière, les artistes traversent le public avant de monter sur scène, il décrit ces moments comme des temps forts pour le public et pour l'artiste.
Lorsque nous parlons avec les habitants et les bénévoles de Capdenac-Gare, ce qui ressort le plus souvent c'est leur joie de côtoyer et de rencontrer les artistes. Enfants, adultes, retraités témoignent tous de la richesse des expériences vécues comme spectateurs, figurants ou hôtes.
La circulation des publics et des artistes à l'échelle du territoire du projet est organisée par les associations dans le sens où c'est l'équipe qui, par le biais d'une proposition artistique particulière, convoque artistes, public, bénévoles, habitants dans un lieu précis dans une temporalité définie. C'est par les actions artistiques que l'épicentre se dessine et que les circulations se font au sein du projet.

### I.3.c Des limites intangibles

#### (1) Des limites administratives insuffisantes pour en définir le périmètre

La définition de l'épicentre de ces projets est rendue compliquée à la fois par l'absence de bâtiment, qui permettrait de les identifier comme dans le premier cas, et par l'absence d'un processus identique qui s'étend sur une entité naturelle comme dans le second cas. La profusion des espaces investis donne à ces initiatives un périmètre flou. Les *limites* de cet épicentre ne peuvent se confondre avec de simples limites administratives, car cela réduirait le propos de ces associations et exclurait une

[5] Propos recueillis lors d'un entretien avec Sébastion Cabrié, en mai 2017

grande part de leurs actions. Elles sont donc *mouvantes* et évoluent au fil du temps, des actions menées et des propositions artistiques.
Néanmoins l'attachement qu'ils accordent à leur commune d'implantation première, et l'identification centrale qu'elle procure détermine ce que nous nommons leur épicentre.
Malgré l'absence d'un bâtiment dédié, le parc de la Capèle où sont implanté les bureaux de l'association devient au fil du temps et notamment lors de l'organisation de l'Autre Festival, un point de référence. Derrière le Hublot le définit comme un « point de ralliement » regroupant la billetterie, l'accueil, la librairie, le bar, la scène, des spectacles… Le temps du festival, l'association vient y créer un point de centralité. Les Carrières de Junas jouent le même rôle pour le Festival de Jazz.

### (2) Une difficulté à percevoir un en-dedans et un au-dehors

L'épicentre de ces projets matérialise difficilement un en-dedans et un au-dehors.
Même s'il n'y a pas de franchissement d'une limite pour accéder à un intérieur, nous pouvons observer une manière d'être dans le projet : cela se fait par l'action et la participation. Participer à un événement rend présent *au* projet, et à l'inverse observer un événement de loin — un spectacle de rue par exemple auquel un passant est confronté inopinément — provoque le sentiment d'une extériorité.
Notre hypothèse est que la complexité des limites vient précisément du fait que ces acteurs ne souhaitent pas dessiner de limite à leur action.
Les projets inscrits dans un bâtiment ont toujours à faire avec une limite physique : celle du mur/de l'enceinte/de la façade. Ils jouent plus ou moins avec celle-ci pour la rendre plus ou moins poreuse et s'en servir comme vitrine vers un *au-dehors*.
Dans le deuxième cas de figure (celui de la Forêt d'Art Contemporain) nous avons vu que la matérialité de la limite était plus ambiguë. Néanmoins par l'installation d'œuvre pérenne dans l'espace, une figure prend corps (au sens où elle est sensible, tangible, indépendamment d'un événement de médiation mené par l'association), celle d'un *paysage*.
Dans notre troisième cas de figure, aucune trace des événements passés n'est visible, affichée à la vue du passant, du promeneur, depuis un endroit qui serait un au-dehors. Ce ne sont que les actions qui définissent l'épicentre et ce n'est que leur *répétition* — dans le temps et dans l'espace — qui puisse permettre une identification de l'association à son épicentre.

## Conclusion : L'épicentre – Le lieu de l'identification

L'épicentre est le résultat de l'ébranlement premier du projet artistique tel qu'il a été conçu. Ces premières secousses sont les plus visibles, les plus exposées, celles qui d'une manière générale permettent que les témoins, les habitants, les visiteurs identifient le projet et permettent sa désignation.
Dans ce sens, la métonymie caractérise tous les épicentres, car à travers le nom du projet se réalise la conjugaison d'une action, d'une équipe et d'une spatialité.
Nous avons vu que derrière les trois formes repérées (un bâtiment dédié, une entité naturelle investie, une multitude d'espaces adoptés), il y a toujours la revendication d'une spatialité propre. Si dans le premier cas l'espace bâti et aménagé permet l'institution d'une permanence qui peut facilement organiser les circulations, favoriser les rencontres, constituer des groupes d'usagers (artistes-habitants, équipes, bénévoles, publics, visiteurs), et éventuellement susciter le sentiment d'une hospitalité en ouvrant cet espace aux libres circulations, les deux autres cas (les projets constitués à l'échelle d'une entité naturelle-paysagère et ceux investissant une multitude d'espaces) proposent un rapport plus paradoxal à l'espace, car ils affirment une inscription dans un territoire tout en réfutant l'existence d'un toit. Loin de l'espace clos, ils se projettent dans un territoire qu'ils ont pour projet d'ensemencer.

Ces trois formes ne proposent toutefois pas le même équilibre entre les trois termes de la métonymie (spatialité, équipe, actions). Les deux dernières formes se rapprochent par le fait que l'action y prend le pas, en s'inscrivant dans un espace déployé. Les équipes qui travaillent sont en quelque sorte dissimulées derrière l'action[6]. La dissémination des œuvres (dans le cas de la Forêt d'Art Contemporain) ou la multiplication des points chauds (dans le cas de Derrière le Hublot par exemple) mettent en avant la thématique artistique, qui à long terme conduit à une « invisibilisation » des acteurs (aussi bien des artistes invités que de l'équipe qui pilote le projet).
Cette prime à l'action est assortie d'une conception de l'épicentre davantage comme un champ d'action possible, étendu à un territoire dont précisément les interventions artistiques dessinent la carte.
Nécessairement, le discours de ces initiatives va dans le sens d'une recherche élargie de publics nouveaux, ceux qui se tiennent loin des espaces clos des salles de spectacle. L'épicentre diffus de la Forêt d'Art Contemporain peut réussir à saisir le promeneur sur un sentier, tandis que l'épicentre émietté de Derrière le Hublot ensemence largement au-delà de la base arrière de son équipe.

[6] Le cas de *Jazz* à Junas est frappant : c'est le type d'action qui est mis en avant dans le nom, au contraire de bien d'autres projets qui proposent un nom pouvant être perçu de manière polysémique quant à l'action, au lieu ou à l'équipe.

Mais la volonté de dépasser les limites qui seraient accordées par des formes circonscrites n'est pas l'apanage des seules structures que n'abrite pas de toit identifié. La forme la plus courante, celle de l'enceinte habitée, propose toujours un dépassement de ses propres limites. Il y a toujours une vision centrifuge et multiscalaire du projet qui se manifeste au-delà de l'espace premier. Il y a toujours des secousses qui résultent au-delà de l'épicentre. Car la plupart des projets formulent le besoin de « faire tomber les murs », en assumant par exemple un souci de toucher les populations de tout un bassin de vie ou en affirmant qu'elles sont porteuses d'une mission de démocratisation culturelle.

Il nous faut donc maintenant aborder le deuxième prisme de notre analyse : celui de l'intervention dans l'espace public.

## II_ L'ESPACE PUBLIC – le temps de l'action

L'épicentre constitue une des manières les plus évidentes d'identifier les initiatives, il permet aux acteurs de communiquer vers un *au-dehors* et d'affirmer leur présence dans un territoire. Cet *au-dehors* que représente l'espace public constitue notre second opérateur topologique.

Nous désignons plus communément par l'expression *l'espace public aussi bien* :

- le réseau viaire où l'on circule librement c'est-à-dire les rues, avenues, boulevards, les places, les jardins, les parcs, les squares, etc., en quelque sorte le *vide* crée entre les bâtiments ;
- que les lieux appartenant au domaine public, des lieux qui sont librement et gratuitement accessibles c'est-à-dire école, bibliothèque, salle des fêtes, lieux de culte, etc ;
- que les lieux privés que le public fréquente tel que cafés, restaurants, commerces…

L'expression *d'espace public* renvoie tout autant à une dimension symbolique — celle de la sphère publique et du lieu du débat public — qu'à une réalité matérielle — celle d'espace de rencontre, de passage et d'interaction sociale à l'usage de tous. [1]
La grande diversité d'espaces, de pratiques et de réalités que regroupe cette seule expression témoigne de la polysémie du terme et de la difficulté à le définir.
Le philosophe de l'urbain Thierry Paquot distingue *l'espace public* au singulier qu'il attache à la philosophie politique (le lieu du débat public) de son pluriel *les espaces publics* qu'il renvoie au domaine du projet urbain (les espaces matériels aménagés, structurés pour accueillir l'interaction sociale) [2]:

> « L'*espace public* est un singulier dont le pluriel – *les espaces publics* – ne lui correspond pas. En effet, *l'espace public* évoque non seulement le lieu du débat politique, de la confrontation des opinions privées que la publicité s'efforce de rendre publiques, mais aussi une pratique démocratique, une forme de communication, de circulation des divers points de vue ; *les espaces publics*, quant à eux, désignent les endroits accessibles au(x) public(s), arpentés par les habitants, qu'ils résident ou non à proximité. Ce sont des rues et des places, des parvis et des boulevards, des jardins et des parcs, des plages et des sentiers forestiers, campagnards ou montagneux, bref, le réseau viaire et ses à-côtés qui permettent le libre mouvement de chacun, dans le double respect de l'accessibilité et de la gratuité. (…)

[1] Fleury A. « Espace public », *HyperGeo*, 22/06/2010
URL : https://hypergeo.eu/spip.php?article482 (consulté le 20 août 2019)
[2] Damon J., Paquot T., *Les 100 mots de la ville*, Edition Presses Universitaires de France, collection Que sais-je ?, 2014, Paris, p 33

> Au singulier, *l'espace public* relève du vocabulaire de la philosophie politique et aussi depuis peu de celui des sciences de la communication, tandis que *les espaces publics* trouvent leur emplacement dans le glossaire des édiles, ingénieurs, urbanistes, architectes et plus récemment des paysagistes. »[3]

C'est cette double dimension — symbolique et matérielle — de l'espace public qui nous semble essentiel dans le fait d'en faire notre second opérateur topologique.

Dans notre topologie socio-spatiale, *l'espace public* s'inscrit dans le prolongement de l'épicentre des projets, dans la mesure où ces initiatives viennent s'approprier cet espace pour y inscrire leur travail, leurs actions et venir à la rencontre d'un large public comme nous l'explique Alain Reynaud directeur artistique de la Cascade

> *« Dans la diffusion, certes on a les sorties de résidence des compagnies, une vingtaine par an, mais sinon toute la diffusion est hors les murs. Au début, ce n'était pas vraiment un choix conscient, ça s'est fait comme ça. Mais aujourd'hui, je pense que ça fait la reconnaissance de la maison. Oui la reconnaissance vient de la diffusion qui se fait dans l'espace public, dans les villages autour. Du coup, on a beaucoup de contacts avec les élus, qui font appel à nous pour des évènements. On va répondre à des envies et on va chez les gens. Tu dois co-construire la venue de l'artiste. C'est moins confortable que quand tu as que ton lieu. Mais ça me semble plus pédagogique avec les élus, les institutions… »*
> *Alain Reynaud directeur artistique de la Cascade[4].*

L'espace public peut être appréhendé premièrement comme une vitrine possible et temporaire — le temps d'un évènement — au travail artistique. Au même titre que l'épicentre, cette appropriation et cet investissement de l'espace public contribuent à l'identification de ces initiatives artistiques.
Il peut deuxièmement apparaître comme le sujet du processus de création artistique de certaines initiatives, c'est-à-dire que l'espace public est à la fois l'objet et le cadre de l'œuvre. Cet investissement circonscrit (dans l'espace et le temps) et cette appropriation de l'espace public contribuent à une mise en abyme de ce dernier et viennent bouleverser temporairement son appréhension.
Dans un troisième temps, les initiatives artistiques, par leurs actions, viennent transformer en profondeur cet espace public dans le temps long de l'acte d'aménager.

---

[3] Paquot, T., « Introduction », in Paquot T. (dir), *L'espace public*, La Découverte, Paris, 2009, pp.3-9 URL : https://www.cairn.info/l-espace-public--9782707154897-page-3.htm (consulté le 10 septembre 2020)

[4] Propos recueillis lors d'un entretien avec Alain Reynaud, en juin 2017

### II.1. Le *travestissement* des espaces publics

Les initiatives artistiques rencontrées revendiquent dans leur grande majorité d'être des lieux de création pour les artistes : comme outils de travail ou comme structures d'accueil de projets en résidence.
La question de rendre visible ce travail artistique se pose. Nous l'avons déjà évoqué, la mise en résidence d'une équipe artistique s'assortit presque toujours d'une présentation au public (sous la forme d'une sortie de résidence, d'un atelier, ou de la réalisation d'un support sonore, écrit ou graphique), qualifiée le plus souvent de « work in progress ».
Au fil de l'année, ces lieux s'ouvrent pour des temps de rencontre avec le « public ». Ces moments privilégiés répondent à la nécessité du travail de création de l'artiste — celle de se confronter à un regard extérieur — en même temps qu'aux missions associatives des projets.
Mais comment rendre ces travaux accessibles au plus grand nombre ? Et comment dépasser le public fidèle et déjà conquis auquel s'adressent souvent ces présentations ?
Le *festival* est le moyen privilégié par la très grande majorité de ces initiatives pour déployer leur surface de projection.
Il est perçu comme l'opportunité de créer un temps fort — qui est presque toujours un évènement estival — qui doit marquer les esprits, car il doit montrer tout ce dont l'initiative est porteuse. Le festival vient excéder les limites de l'épicentre, les déborder en quelque sorte pour venir frapper directement au cœur des espaces publics. Le festival *occupe* les rues, les places, les parcs, les lieux publics de la commune — ne serait-ce qu'en couvrant les parkings de la commune des voitures des visiteurs. Spatialement, le festival *investit* et *s'approprie* le domaine public.
Pour trancher avec le quotidien, il crée son « univers », c'est-à-dire une unité spatiale physiquement singulière, autonome, unique. Le festival vient *travestir* les espaces investis pour s'imposer comme une totalité englobante.

Afin d'approcher ce phénomène du travestissement des espaces publics, nous proposons une présentation plus poussée de trois projets :

- *La Cascade*, Pôle National des Arts du Cirque et son *festival d'Alba-la-Romaine* qui se déroule dans la commune d'Alba-la-Romaine (07) durant une semaine au milieu du mois de juillet depuis une dizaine d'années.
- *L'association Musicalarue* et son *festival Musicalarue* dans la commune de Luxey (40), située dans les Landes, qui se déroule durant 2 à 4 jours autour du 15 août depuis une trentaine d'années.
- *L'association Uzeste Musical* et son *Hestejada de las arts* dans la commune d'Uzeste (33), qui se déroule la troisième semaine d'août depuis plus de quarante ans.

→ cf Annexe 3 : II _ L'espace public : Trois récits de travestissement de l'espace public

### II.1.a Une appropriation du domaine public pour y inscrire le travail artistique

#### (1) L'évènement : un concentré du travail de l'année

Tous les acteurs s'entendent pour dire que le temps fort de leur saison qu'ils proposent chaque année à la même période est le résultat des actions menées tout au long de l'année. Cet évènement saisonnier apparaît ainsi comme « la partie la plus visible » du travail quotidien de ces initiatives.
Pour une part, ce temps particulier est le moment de faire revenir les compagnies et les artistes venus travailler au cours de l'année ou de présenter les étapes de travail élaborées par l'équipe artistique à demeure — ainsi en témoignent les programmations du *festival d'Alba-la-Romaine* ou de *l'Hestejada de las arts.*
Pour une autre part, il s'agit d'aller plus loin dans la proposition artistique — en invitant de nouveaux artistes, en expérimentant des formats plus conséquents. Les moyens financiers, matériels et humains importants mis en œuvre pour le festival permettent à des projets plus ambitieux de développer pleinement leur voilure (régie lourde, besoin d'une grande scène, etc.).
L'effet « évènement » réalise ainsi en un temps et un lieu donné un concentré de toutes les actions et les talents de ces initiatives. Pour certains projets, cet évènement est la condition de leur survie, dans le sens où c'est lui qui permet de financer le travail de l'année et qui justifie ce dernier. C'est manifeste dans le cas du *festival Musicalarue* qui y constitue la plus grande part des recettes propres de l'association, et bouche ainsi les trous budgétaires que la saison induit. (cf. chap.2, IV.1.a., p.340).

Par leur ampleur et leur ancienneté, ces évènements festivaliers contribuent à l'identification de ces initiatives artistiques souvent au même titre que l'épicentre.
Cette reconnaissance est actée aussi bien par :

- les institutions publiques : celles-ci flèchent un financement spécifique pour ces évènements. Dans certains cas, c'est même la part la plus importante du financement en termes de subventions publiques (très peu d'aide à la création, à la structuration ou à l'entretien d'un espace) ;
- le milieu professionnel : artistes, professionnels de la culture, étudiants des disciplines culturelles… Figurer dans la programmation, repérer les nouveaux talents, se sentir dans le chaudron bouillonnant de l'activité festivalière sont autant de raisons de suivre de très près les festivals ;
- le « grand public » : les festivals touchent bien au-delà du public local familier du projet mené à l'année. Il suffit pour s'en convaincre de lire les nombreuses brochures (« guide des festivals ») qui recensent les festivals par thématique, par région, ou par format. C'est le grand jeu des magazines de proposer des sélections sur mesure adressées à leur lectorat (« coups de cœur », « festivals où il fait bon vivre », « les incontournables », « les jeunes pousses », etc.).

Tout ceci contribue à donner des festivals une image de « fleurons » de la culture française, et la plupart des initiatives que nous avons étudiées, pour installées en milieu rural et parfois loin des circuits établis de la diffusion culturelle qu'elles soient, n'échappent pas à ce mécanisme de « festivalisation ». (cf. chap.1, I.3.c.(1), p.132).

C'est que, précisément, le temps fort et la saisonnalité donnent un accès direct aux espaces publics. Pour les structures étudiées, le festival est le moyen le plus légitimement admis d'afficher leur action.

L'inscription dans un temps circulaire avec son retour annuel attendu est redoublée d'une inscription spatiale cruciale pour les festivals. Ils s'inscrivent toujours dans des lieux à haute valeur emblématique pour la commune, que ceux-ci soient les lieux publics les plus partagés (cœurs de bourg, places, jardins ou parcs publics, écoles), ou qu'ils en représentent les « hauts lieux » (églises/collégiales, théâtres antiques, carrières, châteaux, etc.). Comme l'analyse le géographe Guy Di Méo, ces lieux « ne se comportent pas comme de vulgaires cadres de l'action festive. Ils figurent au contraire parmi les acteurs les plus éminents et les plus signifiants de l'évènement. Ils sont consubstantiels de la fête. » [5]

### (2) Par l'évènement, les initiatives redessinent les limites et transforment les usages de l'espace public

Chaque été, ces évènements métamorphosent radicalement ces spatialités afin d'y inscrire le travail artistique. Cette métamorphose est tout aussi bien matérielle/physique, avec des aménagements particuliers, une scénographie propre, qui redessinent la carte du domaine public ; que sociale dans le sens où ces évènements perturbent la quotidienneté des modes de vie des habitants.

- Des transformations physiques

Les espaces publics sont travaillés dans leur ensemble pour accueillir les différentes propositions artistiques. Ce processus de transformation passe :

– par l'ajout de différents dispositifs scéniques et de mobilier d'aménagement. *Le chapiteau* en est un élément majeur, par sa capacité d'accueil, sa grande modularité, la protection qu'il procure contre les intempéries — mais aussi parce qu'il transporte en lui l'imaginaire du cirque, de la fête, du travestissement. Nous ne le retrouvons toutefois pas dans l'ensemble des initiatives, parfois écarté pour des questions économiques. Il y a ensuite *la scène* ou les scènes, de taille variable, que nous retrouvons à plusieurs emplacements des communes, avec

[5] Di Méo, G., « Le sens géographique des fêtes », *Annales de Géographie*, n°622, 2001. pp. 624-646, p635

leur équipement technique (son et lumière) ; *les barnums*, et les stands indispensables à l'aménagement d'espaces d'accueil (accueil, loge, billetterie), de convivialité (bar, restauration, boutique), d'espaces techniques (régie, tente des secours). Ces dispositifs « légers » et modulables fleurissent les derniers jours avant le début du festival et se démontent à la fin de l'évènement, selon des habitudes bien huilées, souvent avec l'aide de bénévoles. Chapiteaux, scènes, espace d'accueil, bar, etc. retrouvent en grande partie leur emplacement d'année en année et constituent les repères principaux dans le village en ébullition.

- par un travail de scénographie, avec la décoration des différents espaces d'accueil et de représentation — et notamment des dispositifs scéniques que nous venons d'évoquer (chapiteaux, barnums), car le plus souvent il s'agit de matériel de location, standard et donc impersonnel ; avec la décoration des différents parcours en lien avec une signalétique spécifique pour l'évènement. Une nouvelle signalétique vient se superposer à la signalétique officielle de la commune : de nouveaux noms de lieu, de scène inventés le temps du festival apparaissent pour identifier les lieux principaux de l'action (le chapiteau Marie et Alban Lubat, la grange Chao, Théâtre de la Roche, chapiteau du Carbu, le carbunica, la scène des Sarmouneys, la scène Saint-Roch, le théâtre de verdure, etc.), de nouveaux parcours et un nouveau sens de circulation se dessinent. Un travail de scénographie est plus ou moins important selon les projets (simple guirlande lumineuse pour un festival comme *Musicalarue*, véritable travail artisanal et artistique comme pour le *festival d'Alba*). Mais dans l'ensemble comme nous l'avons décrit pour le *festival d'Alba* ou *l'Hestejada de las arts*, la scénographie se peaufine d'année en année, en se basant sur une répétition des années précédentes pour assurer une identité visuelle et permettre une identification et une familiarisation. Comme nous l'explique la responsable de la scénographie sur le festival d'Alba-la-Romaine, Camille Allain-Dulondel :

  *« Oui, on réutilise les éléments et les principes des années précédentes, d'abord pour des questions économiques. Il n'y a pas un énorme budget sur le poste déco. L'idée c'est de faire une scénographie évolutive, qui peut se compléter d'année en année. Et cela crée aussi une continuité et une identité. »*
  *Camille Allain-Dulondel responsable de la scénographie du festival d'Alba-la-Romaine* [6]

- par l'investissement des édifices communaux (salle des fêtes, théâtres, écoles, églises, presbytères, gymnases), et des installations publiques telles que toilettes ou sanitaires publics, campings, etc.
- par une occupation des places et des rues, des jardins/parcs publics, du stade, des lavoirs, des ruisseaux, des sentiers communaux.

[6] Propos recueillis lors d'un entretien avec Camille Allain-Dulondel, en juillet 2018

– par la sollicitation des espaces privés ouverts au public : cafés, terrasses de restaurant, commerces, qui se mettent souvent aux couleurs de l'évènement, en aménageant spécialement leur aspect (devantures décorées), leur accessibilité (terrasses agrandies), leurs offres (menus spéciaux).
– par l'investissement d'espaces privés : granges, maisons, cours, jardins, etc. Ces derniers sont aménagés par l'équipe du festival pour y accueillir artistes, publics ou d'autres nécessités (parking ou camping), mais il n'est pas rare que certains particuliers aménagent eux-mêmes leur espace pour présenter leur propre travail ou bien pour organiser un espace de convivialité (salon de thé, bar, restauration) le temps de l'évènement. Les boutiques et espaces touristiques de Vézelay, par exemple, s'aménagent pour accueillir l'évènement. Cet investissement ne se fait pas sans heurts et âpres négociations avec les propriétaires — au sujet de la programmation de telles ou telles propositions artistiques, des conditions d'accueil des artistes et du public, etc. — comme nous l'explique l'artiste et co-directeur artistique de l'association Uzeste Musical Fabrice Vieira :

> « Ce n'est pas si facile d'investir les jardins et les cours des habitants, c'est toujours beaucoup de diplomatie et de négociation. Pour convaincre Pascal de programmer le film d'hier soir chez lui, ça n'a pas été si simple, j'ai beaucoup discuté avec lui. Aujourd'hui il est content, mais ce n'était pas gagné. »
> Fabrice Vieira artiste et co-directeur artistique de l'association Uzeste Musical.[7]

Au final, c'est donc une multitude d'espaces aux statuts très divers qui se trouve accessible au public. Le festival s'assortit d'un phénomène que l'on peut décrire comme une extension du domaine public : certains lieux connus comme publics, mais traditionnellement *réservés* s'ouvrent réellement à tous tels que les écoles. D'autres perdent leur spécificité d'usage pour être momentanément « déconsacrés » (les églises, souvent fermées en dehors des moments de culte, ou les gymnases, réservés aux pratiques sportives). D'autres lieux reconnus comme publics, mais souvent négligés par les habitants se trouvent mis en pleine lumière et se découvrent un nouvel usage (tel l'arboretum du village). Enfin, des lieux privés sont sollicités pour s'ouvrir au public, comme si les coutures privées/publiques de l'occupation traditionnelle du village se trouvaient retournées.
Une forme de décloisonnement s'opère entre des lieux publics et privés, une plus libre circulation s'installe entre des lieux libérés de leur usage habituel, une confusion peut même naître quant au statut des espaces. Qu'est-ce qui *appartient* au festival ? Si l'on sent bien qu'il est malaisé de répondre à cette question (ce n'est pas parce qu'on pénètre dans l'église qu'elle appartient au festival), c'est que précisément l'évènement qui déborde sur l'espace public tend à gommer la

[7] Propos de Fabrice Vieira tenus lors d'un atelier de réflexion « ESPACES PUBLICS ? ~~ESPACES PUBLICS ?~~ » animé par Dalila Boitaud Mazaudier et Diane Camus le 20/08/2020 lors de l'Été d'Urgence de l'association Uzeste Musical, Uzeste (33).

question de la propriété ou de l'appartenance, en encourageant la mise à disposition de nouveaux espaces.

Nous assistons à une forme de *communalisation* de tous ces espaces, alors même que l'initiateur de cette mise en commun est bien souvent un acteur privé (voir notre typologie des initiatives).

- Les pratiques habitantes bousculées

Ce travestissement du domaine public s'accompagne, pour le temps de l'évènement, d'un chamboulement des habitudes au sein du village :

- par une augmentation de la population, chaque année les commerçants et les habitants se préparent à voir affluer du public. La population peut doubler, tripler, voire exploser littéralement comme en témoigne l'afflux de près de 15 000 spectateurs par jour dans la commune de Luxey (650 habitants) durant le festival *Musicalarue*.
- les commerçants augmentent leurs stocks, préparent leur équipe et leur espace ; les hôtels bloquent les nuitées, et se préparent à l'accueil des artistes et des spectateurs ; certains habitants profitent de l'aubaine pour louer leurs biens, d'autres aménagent leur maison pour accueillir amis, famille, artistes invités.
- par le chamboulement des temporalités, la commune se met à l'heure du festival : la vie nocturne devient prédominante ; les plages d'activités de la vie pendulaire s'allongent comme en témoignent les commerçants qui étendent leur amplitude horaire.
- les pratiques hebdomadaires peuvent être perturbées ou carrément supprimées : marché, réunions associatives, pratiques sportives, etc.
- les déplacements au sein de la commune, qu'ils soient en voiture, à pied ou en vélo sont modifiés. La circulation des voitures peut être coupée dans certains secteurs de la commune, le stationnement est modifié. L'investissement et l'aménagement d'une grande partie des rues et des places, ainsi que l'afflux d'usagers éphémères dans ces espaces induit la piétonisation d'une grande part des communes, changeant ainsi momentanément la relation à ces espaces quotidiennement occupés par la voiture.

Ces phénomènes ne sont pas spécifiques au milieu rural, ils sont bien entendu l'apanage de toute dynamique festivalière. Mais ils peuvent prendre une dimension névralgique dans le village rural, dans la mesure où l'activité quotidienne annuelle y est souvent très réduite.

Pour certains habitants, le festival est le temps de la fuite. Les habitants agacés de ne plus reconnaître leur village prennent leur disposition en s'éloignant, comme le raconte Marcelle et Jacques Larrayadieu, habitants de Luxey : « Nous venions à Luxey en vacances pour nous reposer, et manque de chance, le festival amenait désordre et chahut. Quand on y était, on amenait nos enfants à la fête foraine l'après-midi, et c'était tout, sinon on partait chez des amis à Hossegor histoire d'avoir la paix. Un jour, le

JOSEM s'était installé dans notre forêt pour répéter tranquillement, et je n'avais pas apprécié le fait que le groupe ne nous demande pas la permission. On avait l'impression de n'être plus chez nous, de ne plus pouvoir circuler tranquillement. Des rumeurs circulaient et répandaient des histoires de beuveries, de coucheries, d'orgies. La moindre anecdote était montée en épingle. Des informations circulaient comme quoi la commune donnait des subventions à un festival de drogués, bref, nous reprenions ce qui se disait, ce que la rumeur faisait circuler. Musique à la rue fermait l'entrée aux Luxois et avait tout les défauts. En fait, nous ne côtoyions que des gens dérangés dans leurs habitudes. En 2002, nos fils, Pierre 17ans et Arnaud 25 ans, profitant de la gratuité d'entrée donnée aux Luxois, sont rentrés du festival hilares, […] et nous ont décrit le contraire de ce que nous pensions du festival. Du coup notre vision a commencé à changer, et de fil en aiguille, nous nous y sommes davantage intéressés. »[8]
C'est qu'il ne va pas de soi d'accepter le travestissement de son cadre de vie. En empiétant sur certains espaces privés, ou communaux, mais que l'on estime, être « sien » en chahutant le rythme routinier, la transformation brutale du cadre quotidien peut être vue comme une *défiguration* de la vie communale rurale, vouée à des usages traditionnels mieux admis.

Même si, au courant de l'année, les initiatives peuvent investir de manière ponctuelle les espaces publics pour le temps d'une action, l'évènement estival reste le moment privilégié pour faire revêtir les habits de la fête à des espaces souvent oubliés, invisibilisés, ou banalisés, voire « banals ».
Ainsi en témoigne l'association Uzeste Musical, qui investit les espaces publics à différentes périodes de l'année, avec un chapelet conséquent « d'Uzestivals » : l'Uzestival automnal et l'Uzestival de printemps sont l'occasion de virées sur les chemins forestiers communaux ; Uzestival du Nouvel An se fête la nuit du Premier de l'An avec une parade mêlant musique et pyrotechnie ; les « Imagin'actions éduc'actives » (ateliers et stages) s'emparent de la tonnelle du café du sport pour des apéros-débats ; les jazz-terrasses (concerts gratuits) font la tournée des terrasses des villages alentour… Par son action au fil de l'année, l'association Uzeste Musical rythme la vie et les lieux de la commune. Mais ce n'est que lors de *l'Hestejada des las arts* autour du 15 août que l'association investit l'ensemble du village, avec ses granges, ses jardins, ses parcs privés, ses rues, qu'elle installe le chapiteau et dévoile une nouvelle signalétique.

[8] Propos recueillis par Patrice Clarac dans son ouvrage *Musicalarue le livre, histoire d'un festival*.
Clarac, P., *Musicalarue le livre, histoire d'un festival*, Editions Confluences, Bordeaux, 2013, p 141.

### II.1.b Des évènements attachés à une culture de la fête

#### (1) Entre fête locale & festival : quelle position occuper ?

Le concept de festival s'est développé à partir des années 1980, avec une explosion au courant de la décennie suivante. « Fêtes » et « festivals » maillent aujourd'hui le territoire hexagonal. Régions, départements, métropoles et grandes villes, mais aussi villes moyennes et parfois même communes plus modestes, sont riches en propositions de ces types de festivités, défendus au nom d'un dynamisme économique, d'une valorisation du patrimoine culturel (les *traditions*) et/ou d'un souci de cohésion sociale. [9]

Parallèlement, des artistes, des habitants et des associations, se sont approprié ces formes de festivités, en proposant à leur tour des évènements, des rencontres, des fêtes et des festivals qu'ils qualifient d'artistiques, de culturels, de populaires, de locaux ou encore de traditionnels.

Foires commerciales aussi bien que salons du vin, fêtes foraines aussi bien qu'« étés culturels », qu'ils soient source de distraction ou de propositions artistiques diverses, tous ces évènements revendiquent le nom de « fête » ou de « festival », ce qui rend ces notions difficiles à démêler.

Pour mieux nous repérer, nous allons suivre la géographe Isabelle Garat[10] dans son analyse de ces termes.

La figure de la « fête » revendique souvent un attachement à une tradition très locale, par exemple une fête calendaire ou patronale. Les fêtes s'inscrivent dans une forme d'activité récréative, faisant appel à des dispositifs festifs, tels « les défilés, les bals, le travestissement et la beuverie. »

Déployées dans l'espace public, principalement à l'échelle communale, les fêtes sont fondées sur la gratuité. Selon Isabelle Garat les fêtes ont leur préférence principalement dans le milieu qu'elle qualifie de « socioculturel », avec une importance donnée à l'amateurisme et au bénévolat.

A contrario, la figure du festival s'avère garante d'une qualité de programmation, en tant qu'elle propose une offre diversifiée de spectacles et de représentations artistiques. De rayonnement régional, national ou international, les festivals sont financés par les

---

[9] Ronström, O., « Festivals et festivalisations », *les Cahiers d'ethnomusicologie*, (n° 27), 2014, pp.27-47
URL : http://ethnomusicologie.revues.org/2159 (consulté le 13 mai 2017)
Collard, F., Goethals, C. & Wunderle, M., « Les festivals et autres événements culturels », *CRISP*, (N° 83), 1/2014, pp. 9-115.
URL : https://www.cairn-int.info/revue-dossiers-du-crisp-2014-1-page-9.htm (consulté le 16 mai 2017)
Delfosse, C., « La culture à la campagne », *Pour*, (N° 208), 1/2011,pp. 43-48
URL : https://www.cairn.info/revue-pour-2011-1-page-43.htm (consulté le 16 mai 2017)
Laville, Y., « Festivalisation ? », *Cahiers d'ethnomusicologie*, (n°27), 2014, pp. 11-25
URL : http://ethnomusicologie.revues.org/2158 (consulté le 13 mai 2017)

[10] Garat I., « La fête et le festival, élément de promotion des espaces et représentation d'une société idéale », *Annales de géographie*, n°643, 3/2005, pp. 265 -284, p272

différentes collectivités (de l'État à la municipalité). En grande majorité cantonnée à des espaces fermés (parfois grillagés !) et surveillés, les festivals sont portés par des professionnels, et par un bénévolat spécifique très ciblé, comme les étudiants des filières des arts et du spectacle.
Isabelle Garat ne manque pas de nuancer ces deux catégories et de montrer leur possible hybridation. Un festival peut se confondre avec une fête lorsqu'il propose une ambiance festive, des spectacles gratuits, ou qu'il propose des buvettes et des stands de nourriture. À l'inverse, la fête peut convoquer des artistes et des propositions artistiques et glisser ainsi vers le festival.

Les temps forts des initiatives artistiques étudiées illustrent parfaitement l'ambiguïté révélée par Isabelle Garat entre fête et festival. On retrouve ainsi clairement certains des ingrédients identifiés par Isabelle Garat :

- Réactivation des figures traditionnelles de la fête : la fanfare, la parade, le déguisement, le bal.
- Appropriation de l'ensemble du village : ils travestissent l'espace public et en font le lieu de la fête.
- Sollicitation de nombreux bénévoles et implication de structures, commerces, associations locales.
- Attention particulière à favoriser l'intergénérationnel

Les acteurs de ces projets revendiquent ainsi un attachement fort à l'histoire de la « fête traditionnelle », mais, en se désignant comme « festival », ils convoquent une grande exigence artistique au cœur de leur évènement.
Cette ambivalence est relevée dès les années 1990 par le journaliste Francis Marmande lorsqu'il parle de l'Hestejada des las arts : *« Un festiaval de Jazz ? Sûrement pas, et pourtant, les séquences les plus vives sont de jazz. Un festival de théâtre ? Pas d'avantage, bien qu'Uzeste se change en théâtre pendant quatre jours et quatre nuits. Uzeste n'est ni dans la logique amateur, bricolo, sympathique, regardez notre bon village, youkaïdi, youkaïda, ici les clarinettistes jouent au basket et les garçons coiffeurs de la clarinette… Non, non. Uzeste invente une forme qui n'existe nulle part. Bien que suréquipée en grands professionnels, elle n'est pas davantage dans leur logique. "Nous n'aimons pas les spectacles trop bien léchés." dit le rappeur gascon André Minvielle. Et ça se voit… ça tient du Banquet de Platon avec palombes, ail et sauternes. Ça relève du cirque et de son rythme, des enchaînements du cirque, cette diversité des émotions fondues au pas de marche. Cela évoque les pastorales basques […] des heures d'un spectacle qui n'en est pas un, auquel tout le monde participe, qui mobilise tout, où le temps s'oublie. »*[11]

[11] Marmande, F., « Uzeste musical, l'utopie vécue, une manifestation plus inclassable que jamais », *Le Monde*, 26 août 1992

### (2) S'inscrire dans un héritage de la fête

- **La culture de la fête**

Au-delà du simple effet de communication, une majorité des projets revendique le fait de s'inscrire dans un héritage, celui d'une histoire locale et de ses traditions, qu'ils affirment travailler à renouveler en profondeur. L'imbrication de ces deux formes festives — cette manière de « remettre du sens dans la forme » comme le dit l'artiste Bernard Lubat [12] — semble être une voie possible pour y parvenir, comme l'explique le sociologue Patrick Champagne à la fin des années 1970 : « Ce chassé-croisé entre les valeurs d'hier et celles d'aujourd'hui, entre les pratiques« traditionnelles » (ou perçues comme telles) du groupe villageois et les pratiques importées de « l'extérieur » se laisse assez bien saisir dans l'évolution récente des diverses fêtes locales parce que c'est dans la fête que le groupe villageois exprime son unité et son intégration et que les changements qui l'affectent ne peuvent pas ne pas apparaître dans ce moment fort de la vie du groupe. »[13]

Les acteurs des trois projets que nous avons détaillés en annexe 3 sont originaires des territoires où ils œuvrent, ils y travaillent depuis de nombreuses années. L'artiste Alain Reynaud, directeur artistique de La Cascade et du festival d'Alba la Romaine, revenu avec sa compagnie à Bourg-Saint-Andéol au début des années 1990, s'attache à un vécu – celle d'une société villageoise des années 1970 et 1980, encore animée selon lui par une vie associative dense et rythmée et ses « fêtes au village ».
Les projets d'Uzeste Musical et de l'association Musicalarue sont nés à la fin des années 1970. Ils se sont situés dans le sillage de l'histoire du territoire des Landes de Gascogne et de la société post-paysanne des années 1950 et 1960. Leurs acteurs ont été les témoins directs de la transformation fulgurante de ce territoire landais, qui a vécu la disparition dramatique de son économie constituée autour du métayage et du gemmage et de l'organisation sociale qui l'accompagnait. C'est dans cette réalité sociale et dans le dernier élan d'une *culture de la fête* encore perceptible dans les années 1980 qu'ils ont proposé différentes manières d'agir et de vivre les formes traditionnelles de leur territoire.
Nous parlons de « culture de la fête » en nous référant aux témoignages de Bernard Lubat qui emploie cette expression pour parler de son village d'enfance. Il y avait lors des premières années de l'Hestejada encore une forme d'organisation spontanée (« parce que toujours vive ! ») qui conduisait les gens du village à s'impliquer dans

[12] Propos recueillis lors d'un entretient avec Bernard Lubat, fondateur de la compagnie Lubat et co-directeur artistique de l'association Uzeste Musical, en avril 2019
[13] Champagne P. « La fête au village », *Actes de la recherche en sciences sociales* (vol.17-18), 11/1977, pp. 73-84
URL :https://www.persee.fr/doc/arss_03355322_1977_num_17_1_2577 (consulté le 25 novembre 2020)

l'organisation, la mise en place et l'animation de la fête, peu importe la proposition ou l'occasion.

> *« Oui, quand j'étais enfant [années 1950], il y avait encore le carnaval ici, ce n'était pas mirobolant comme ailleurs, mais il y avait encore cette tradition, les masques et ça jouait partout dans le village.*
> *Les gens ici ils savaient et voulaient faire la fête. Du jour au lendemain, ils s'organisaient : ils sortaient les tables dehors, une petite scène était bricolée pour l'orchestre, on faisait à manger et c'était parti.*
> *C'est ça quoi, quand on a fait le premier festival d'Uzeste, tous les mecs d'Uzeste, ils ont collaboré. Tu le vois dans les films de l'époque, tu vois le film aujourd'hui, tu n'y crois pas. Tout le monde a marché avec les vieux, les jeunes, les tracteurs. Car c'était leur culture de la fête ! Toute l'année était ponctuée de fêtes, c'était une rythmique comme ça. C'est pour ça que petit à petit… ça a disparu et ça a été remplacé par les bals. Certaines fêtes ont disparu, mais au milieu il y a eu des bals. Et mon père a encore plus extrapolé, il a fait dancing, et en plus dancing toutes les semaines, sauf l'été. Juillet - août il laissait la place aux fêtes de villages. Sinon c'était tous les samedis, et les dimanches après-midi et soir. »*
> *Bernard Lubat* fondateur de la compagnie Lubat et co-directeur artistique de l'association Uzeste Musical [14].

- **Un héritage mobilisé de manière différente selon les projets**

Même si tous les porteurs de projet revendiquent un héritage local, les manières de mobiliser ce dernier différent largement entre eux, et ceci s'observe pleinement dans leur manière d'imbriquer les différentes formes festives – fête et festival.
*Uzeste Musical* et *Musicalarue* illustrent ainsi deux façons divergentes de se rattacher à une même histoire – celle de la société paysanne des années 50-60.
L'*Hestejada de las Arts* veut dire littéralement la « fête des arts » en occitan. Par le choix de cette dénomination, l'association d'Uzeste Musical affirme son attachement à cet héritage local. La « manifestivité » - comme les membres de l'association aiment à appeler cet évènement - reste inspirée par la « fête villageoise » et ses figures : le bal, la parade, la saisonnalité de la rencontre, la réunion villageoise de toutes les générations.

> *« Le festival n'est pas un festival. C'est une fête estivale, une fête poétique, une fête politique ou, pour mieux dire, une fête « poïélitique ».*
> *Bernard Lubat* fondateur de la compagnie Lubat et co-directeur artistique de l'association Uzeste Musical [15].

Au-delà du nom et des figures, *l'association Uzeste Musical* et la *Compagnie Lubat* s'approprient et questionnent la fonction sociale de la fête. Certaines des figures de la fête deviennent ainsi des éléments artistiques essentiels dans le processus de travail de

[14] Propos recueillis lors d'un entretient avec Bernard Lubat, en avril 2019
[15] Propos recueillis par le journaliste Francis Marmande dans les années 1990 : Marmande, F., « Uzeste, laboratoire de Lubat », *Le Monde*, 24 août 1993

la *Compagnie Lubat*, tels que le bal (cf. chap.2, III.3.a.(1), p.331 ; cf. Annexe 03, III.3.a, p.81), la fanfare ou la parade[16]. Ces pratiques artistiques font partie intégrante de l'ADN de la compagnie Lubat et sont au cœur des activités de l'association.
L'importance donnée par l'association et la *Compagnie Lubat* à la  dans ses actions est également le fruit de cet héritage. Uzeste Musical a toujours été un lieu de formation, de transmission, ou les jeunes et les anciens musiciens s'entremêlaient sur scène (cf. Annexe 03, III.3.a, p.81-86). Laisser une place aux enfants et aux jeunes artistes s'est toujours pratiqué à Uzeste. À la fin des années 2000, Bernard Lubat fait entrer trois adolescents (Thomas Boudet 14 ans, Louis Lubat 15 ans et Jules Rousseau 18 ans) dans la compagnie Lubat afin de les former, et de poursuivre les aventures de la Compagnie. Ce mélange des générations se retrouve dans l'équipe de l'association, dans le bénévolat et le public (un public très familial).
Le temps de l'Hestejada, la commune d'Uzeste devient le théâtre de la fête — un village ouvert — avec l'installation du chapiteau ; l'extension des terrasses dans les rues ; la proposition d'une grande offre artistique gratuite, notamment les bals du soir, les apéros swing (du midi et du soir), parades dans le village et des actions pyrotechniques.
Ces éléments qui renvoient à la figure de la fête cohabitent avec la nécessaire professionnalisation du projet (même si celle-ci peut être nuancée, au regard de l'équipe réduite de l'organisation de l'Hestejada, comme nous le verrons dans la quatrième partie de ce chapitre) - et avec une exigence artistique mise au cœur de toutes les actions de l'association depuis les débuts de l'aventure uzestoise.

L'évolution du *festival Musicalarue* a été tout autre. François Garrain explique comment la « bande de jeunes Luxois » qu'ils formaient à l'époque (des années 1970) avait pour ambition de reprendre en main l'organisation des anciennes fêtes locales. Ils proposent certaines modifications tout en s'inscrivant dans une continuité des traditions et du calendrier des évènements traditionnels. La forme de la fête comme divertissement est dans un premier temps conservée, ils proposent la tenue de banquets, la venue de fanfares, l'organisation de déambulations dans les rues du village, avec déguisements, jeux de rôle (grand Far-West en indiens et cow-boys), parodies de courses de taureaux (sans taureau). La volonté première est de poursuivre les fêtes locales d'antan, de créer une rupture dans le quotidien de la vie de la commune. Le divertissement et l'amusement sont au cœur des propositions de ces jeunes Luxois. Mais, peu à peu, ces derniers quittent la commune pour s'installer à la ville (pour la plupart à Bordeaux), la population de la commune change et les repères de la fête évoluent tout comme la relation à l'histoire culturelle du territoire. Le vécu de ces fêtes et leur organisation se conscientisent chez ces protagonistes : que nous disent ces fêtes locales sur la réalité

[16] Les *Soli-sauvages* est une forme artistique développée par la compagnie Lubat depuis les années 1980 : longue déambulation dans des espaces naturels, dans le bourg et en lisière – de nuit comme de jour –, rythmée par diverses interventions artistiques mêlant musique, verbe/poésie, théâtre, danse, vidéo, pyrotechnie, etc.

des territoires ruraux, sur l'effondrement de l'économie rurale (traditionnellement organisée autour du bois), sur l'exode rural encore effectif ? Quelle « culture » pour ce territoire ? Comment faire cohabiter l'héritage des fêtes locales de l'ancienne société rurale avec les festivals qui partout fleurissent comme signe d'une modernité sociale ?
Après une vingtaine d'années, François Garrain témoigne de l'essoufflement de l'aventure amateur. Les années 1990 signent le basculement vers une professionnalisation des activités avec la structuration de *l'association Musicalarue* en 1990 et le lancement du premier *festival Musicalarue* en 1991[17].

> *« (…) Par ailleurs, nous autres organisateurs, nous avions de véritables convictions sur la culture en milieu rural, sur le spectacle vivant, l'emploi culturel, l'aménagement culturel du territoire. Et c'est dans cette voie qu'on a décidé de prolonger l'aventure avec l'année suivante une ouverture sur un festival. Considérant que notre période d'acteurs amateurs avait atteint une limite, et que la rue, ce grand forum où tout le monde se retrouvait, devait être prise en charge par des professionnels du spectacle vivant.(…) La population a été un peu perturbée. Les gens ne pouvaient plus circuler à partir d'une certaine heure sans avoir un billet d'entrée. Le grand changement est venu de là, clôturer les enceintes du village et l'accès au cercle. Les premiers temps, les billets n'étaient pas gratuits pour les Luxois, on avait mis en place un système de tarifs préférentiels avec une entrée gratuite le dimanche. Et les vieux râlaient : "on ne va pas me faire payer pour aller boire un coup, nom de Dieu !". On bousculait les habitudes. Mais ils avaient un sacré dilemme, car ceux qui les avaient enchantés pendant vingt ans, étaient les mêmes qui continuaient l'histoire sous une autre forme. Donc, il leur était difficile de critiquer au grand jour les organisateurs qui donnaient bénévolement un autre contenu à la fête. Cette transformation spatiale du village a mis du temps à s'estomper dans les consciences."*
> François Garrain président et co-fondateur de l'association Musicalarue [18]

Les traditionnelles fanfares, bandas et représentations dans les rues, sont complétées par une programmation artistique de concert et de spectacle. L'association essaie de conserver l'esprit « bon enfant » de ses débuts, caractérisés par l'envie du partage et des rencontres incongrues, par le mélange des gens et des genres autour du plaisir des sens, du spectacle vivant et des échanges festifs comme l'explique son président. Mais rapidement, suite à l'évolution de la programmation, aux orientations de l'association et pour faire face aux nécessités économiques, la gratuité disparaît, entraînant avec elle la fermeture du village. Les fanfares se font moins nombreuses, au profit de la programmation d'artistes en vogue - à l'image de quelques dizaines d'autres festivals à travers le pays ; la jauge du public ne cesse de croître, s'éloignant des participations

[17] François Garrain nous explique l'essoufflement de l'organisation amateur : *« Alors nos propositions d'artistes amateurs pitoyables autour de la fête locale s'essouffle, on voit bien que l'attention des uns et des autres s'essouffle aussi, on voit que les gens sont moins attentifs pour préparer les choses, pour préparer les évènements, pour faire leur costume … On voit bien que l'on est au bout de cette histoire de pratique amateur. Et on se dit que le seul moyen de poursuivre cette histoire est de faire venir des gens dont c'est le métier. »*
Propos recueillis lors d'un entretien avec François Garrain, en avril 2019

[18] Propos recueillis par l'ethnologue Patrice Clarac :
Clarac, P., *Musicalarue le livre, histoire d'un festival*, *op. cit.,* p.114

des anciennes fêtes villageoises… La figure de la fête vacille devant le visage national de l'industrie du festival.

> *"Au début, dans la journée, on a marié la fête locale, avec la course cycliste, le concours de pétanque, et une activité privée le soir où le village était fermé. On a essayé de tuiler nos habitudes de fêtes locales avec ses rendez-vous traditionnels, avec le festival. Mais on a abandonné ça il y a une quinzaine d'années. Pourquoi ? Parce qu'avec la venue du public assez massive, ce n'était plus possible. La course cycliste ne pouvait plus passer parmi les tentes, les chiens, tout cela. C'était ingérable. Et en parallèle, une autre asso a souhaité s'occuper de la fête locale, et la déplacer en juin. (…) Cette séparation n'était pas une volonté, mais une réponse à quelque chose qui devenait ingérable."*
> François Garrain président et co-fondateur de l'association Musicalarue. [19]

- **La fête et la cohésion sociale**

L'appartenance à la fête est revendiquée avant tout pour sa dimension populaire, et sa valeur de cohésion dans la vie sociale locale. Alain Reynaud, directeur artistique de *la Cascade* et du *festival d'Alba*, résume parfaitement cet attachement :

> *"Quand le département nous a demandé de reprendre le festival, j'ai dit « moi, j'aime la fête. La fête populaire, le bal, la fanfare… » Et c'est vrai, d'autant que l'on a énormément besoin de ça. La culture a besoin de ça, de cet appel de la fête. Du coup, j'ai répondu que je ne voulais pas faire un festival, je voulais faire une fête". Alain Reynaud, directeur artistique de la Cascade*[20]*.*

Alain Reynaud explique combien il était important pour son équipe, dans un premier temps, d'organiser le festival autour de rythmes, comme des rituels :

> *« en référence aux prières des moines qui rythment leur journée. Chaque heure de la journée, l'équipe a imaginé une proposition artistique. On commence alors à 6 h du mat avec le lever de la montgolfière au-dessus du théâtre antique avec le lever du soleil. Et on finit à 1 h du mat avec le bal.» Alain Reynaud, directeur artistique de la Cascade*[21]*.*

La reprise d'un festival de théâtre « classique » n'était pas évidente selon Alain Reynaud. Il fallait imaginer une transformation radicale de l'évènement, d'autant que celui-ci jusqu'alors n'était pas un rendez-vous populaire, mais un rendez-vous d'amateurs de théâtre et d'abonnés de la programmation du CDN.
C'est pour cette raison que convoquer les habitants, et créer un espace ouvert accueillant la fête était primordial. Renouer avec les formes de la fête locale : bal, fanfares, déguisement des gens/travestissement des espaces, et reprendre la figure du chapiteau ont aidé à réintroduire l'univers de la fête dans la commune d'Alba.

---

[19] Propos recueillis lors d'un entretien avec François Garrain, en avril 2019
[20] Propos recueillis lors d'un entretien avec Alain Reynaud, en juin 2017
[21] *Ibid.*

Pour son directeur, l'implication des habitants est l'une des conditions de réussite du festival d'Alba-la-Romaine, ainsi que le fait de préserver la dimension familiale de l'évènement :

> *« On ne fait pas une com' à l'échelle nationale, car on a pas du tout la capacité d'accueillir beaucoup de monde à Alba, et ce n'est pas notre but. On fait une com' régionale, et ce qui nous intéresse c'est d'avoir des journalistes, pour avoir un regard extérieur.*
> *Et si un jour Alba devient comme Aurillac, ça n'aurait aucun sens, on surveille, on ne veut pas devenir dans le même format, on n'est pas dans la même philosophie. Ça reste très humain, très familial, et ça fait déjà beaucoup de monde. »*
> *Alain Reynaud, directeur artistique de la Cascade*[22]*.*

### II.1.c Un *travestissement* des espaces publics dépendant d'une implication des habitants

#### (1) Saisonnalité et inscription dans un temps long : venir rythmer la vie sociale de la commune

En transformant ces fêtes locales, les acteurs interrogent la vie de la société rurale contemporaine et surtout son rythme. Historiquement, les fêtes villageoises sont avant tout des fêtes calendaires, des fêtes patronales ou commémoratives. Les fêtes calendaires « traduisant le rythme cosmique des saisons »[23] — pour reprendre les propos du géographe G. Di Méo — sont en lien avec la vie paysanne et l'activité agricole. Elles célèbrent la fin des récoltes, le passage entre chaque saison, les équinoxes et les solstices. Les fêtes patronales sont des festivités célébrées autour d'une communauté sous l'autorité d'un patronage ou sous la protection d'un Saint. Elles prennent la forme d'un « moment où les familles se retrouvaient réunies autour d'un repas de fêtes[24] ». Les fêtes commémoratives se réfèrent à l'histoire nationale, telles que la fête du 14 juillet, les armistices et la célébration des victoires.
Toutes ces fêtes, inscrites dans le domaine public, viennent rythmer la vie sociale des communes. La fête vient rompre le travail quotidien, dans un équilibre établi. En un temps et un espace donnés, la fête offre une respiration dans la quotidienneté faite de travail et de forte hiérarchie sociale.
Dans cette lignée, les évènements proposés ici viennent rythmer la vie de la commune, et s'inscrivent dans le temps long. Le public, les habitants, les commerçants et les artistes attendent cet évènement avec impatience chaque année aux mêmes dates (ou avec réticence pour certains, mais cela marque tout de même l'inscription de l'évènement dans la vie quotidienne de la commune). Comme en témoigne Gérard

[22] *Ibid.*
[23] Di Méo, G., « Le sens géographique des fêtes », *op.cit.,* p626
[24] Di Méo G., « Le renouvellement des fêtes et des festivals, ses implications géographiques », *Annales de géographie*, (n°643), 3/2005, pp 227-243, p234

Pouyatos, un bénévole rencontré à Capdenac-Gare à l'occasion de l'ouverture de la saison de l'association Derrière le Hublot :

> *« L'Autre festival, on attend ça avec impatience, car ça redonne de l'animation à la ville. (…) Je sais que certaines personnes ici ne sont pas pour les actions de l'association, mais moi, ce qui m'importe, c'est que ça fait bouger la ville, ça donne un élan pendant 15 jours. Et on côtoie des gens de l'extérieur et des spectacles qui sont innovants. »*
> Gérard Pouyatos, bénévole dans l'association Derrière le Hublot[25].

Cette saisonnalité entraîne la création d'un noyau fidélisé de bénévoles, de festivaliers et d'habitants. Ces derniers positionnent chaque année leurs congés ou aménagent leur travail pour assister à l'évènement, ils témoignent tous de leur attachement à l'association, à l'évènement et à l'équipe/communauté constituée pour l'occasion.

> *« On a les mêmes bénévoles. Au festival à Junas, on a 100 personnes qui viennent bénévoles (vieux, jeunes, jeunes qui ont changé de vie, qui vivent à Paris, à Marseille…). Tous ces gens-là prennent leurs congés pour venir au festival. Ce sont des bénévoles qui viennent d'ici, mais qui sont partis vivre ailleurs, ou des copains de la première bande. »*
> *Sébastien Cabrié, directeur artistique de Jazz à Junas[26].*

### (2) L'implication des habitants comme condition de réussite

Selon les acteurs rencontrés, l'implication et la participation des habitants sont à la fois les signes d'une bonne intégration des évènements dans la vie de la commune (et par là même de l'initiative dans son ensemble), mais également la condition nécessaire au travestissement des espaces publics opéré par ces initiatives le temps du festival. Une telle transformation du domaine public ne peut pas se faire sans une approbation d'une part importante des habitants de la commune et une implication de ces derniers : que ce soit pour l'ouverture au public d'espaces privés (granges, jardins, cours, maisons, etc.) ou pour l'aménagement des terrasses de cafés, de restaurants comme nous l'avons expliqué précédemment.
Pour ce faire, les initiatives cherchent à impliquer le plus d'habitants possible comme bénévole ou comme simple public.

- des habitants et des associations bénévoles :

Certains habitants vont s'impliquer d'eux-mêmes, ou par l'intermédiaire d'associations, en s'engageant comme bénévoles, ou en hébergeant des artistes, des amis festivaliers. Comme nous l'explique François Garrain :

[25] Propos recueillis lors d'un entretien avec Gérard Pouyatos, en mai 2018
[26] Propos recueillis lors d'un entretien avec Sébastien Cabrié, en mai 2017

> *« Les habitants sont bénévoles pour plusieurs raisons, parce qu'ils prêtent des terrains, ils hébergent des artistes, dans l'année et pendant le festival, mais aussi ils donnent des coups de main. »* François Garrain président et co-fondateur de l'association Musicalarue. [27]

De nombreuses associations villageoises participent souvent dans un but lucratif. Par exemple en proposant une buvette, un stand de restauration. L'association du Foot Uzestois (avant de disparaître tout récemment) a de longues années durant contribué à nourrir les festivaliers d'Uzeste, tout en assurant sa principale rentrée d'argent de l'année. Les différents Comités des fêtes font de même dans les différents villages où l'Hestajada s'installe. L'association des parents d'élèves du RPI d'Alba-la-Romaine propose chaque année un stand de crêpes, de gâteaux et de gaufres dans le CARBUNICA (centre névralgique du festival d'Alba). Le Cercle de Luxey sort également le comptoir sur le trottoir lors du festival et l'association de la chasse monte son stand de nourriture.

> *« Le travail avec les associations locales est indispensable. Ça a été favorisé par deux choses bien précises : on a passé du temps avec les associations locales, qu'elles viennent spontanément ou pas, pour qu'elles en tirent parti et quelques fois de manière lucrative. Les associations sont présentes durant le festival. Elles installent leur stand et remplissent les caisses pour le reste de l'année. »*
> François Garrain président et co-fondateur de l'association Musicalarue. [28]

Le nombre de bénévoles varie grandement selon les évènements. Le festival d'Alba compte environ 160 bénévoles, un nombre important pour la taille du festival et les tâches dédiées au bénévolat. L'équipe a instauré un système de bénévolat, permettant une grande implication des habitants et des populations locales[29]. Une liste de toutes les tâches est dressée pour chaque jour (avec horaires et postes disponibles), où chaque bénévole fait son choix. Ainsi chacun ajuste son planning selon ses possibilités. Ce système laisse la latitude d'être bénévole seulement à raison d'une heure dans la semaine pour faire des boules de glaces, ou à l'inverse de travailler 4 heures par jour sur toute la durée du festival. Peu importe le nombre d'heures ou les tâches choisies, la personne bénévole fait partie de l'équipe. Beaucoup de bénévoles travaillent la journée, ils viennent donc en fin de journée donner un coup de main et profiter de « l'ambiance de la fête ». Certains vont assister à un spectacle quand d'autres restent au bar. Mais

---

[27] Propos recueillis lors d'un entretien avec François Garrain, en avril 2019

[28] *Ibid.*

[29] *André Barcet, Président du CA de la Cascade nous explique le principe de leur organisation bénévole : « Notre système de bénévolat permet qu'il y ait beaucoup de bénévole, que chacun fasse ce qu'il veut faire, ça permet une grande souplesse. Il y a beaucoup de gens du village qui travaille la journée, d'autre qui on pris une semaine de vacance. (…) Cette année, on est à 166 bénévoles. Il y en a qui sont là que pour une seule journée, et d'autres sur tout le festival. Il y a des amplitudes de travail très différentes selon les bénévoles. Il y a des bénévoles qui ne vont pratiquement pas aux spectacles, quand d'autres ne voudraient faire que des spectacles. »*
*Propos recueillis lors d'un entretien* avec *André Barcet, en juillet 2018*

tous témoignent de leur fierté de participer à cet évènement en étant bénévoles, en arborant le T-shirt de l'année ou le gilet de bénévole à l'effigie du festival.
Par ce système, les organisateurs affichent leur volonté d'inclure le plus de personnes possible dans l'aventure. Les bénévoles rencontrés ne cachent pas leur attachement au festival et leur attente impatiente chaque année de le retrouver.

- des habitants comme simple public :

Au-delà de cet engagement personnel d'une partie des habitants et de la population locale, les structures organisatrices mettent en place différentes stratégies pour impliquer l'ensemble de la population, par exemple la création d'espaces ouverts pouvant accueillir les habitants avec des propositions artistiques gratuites dans l'espace public (bals, apéros, concerts, fanfares, ateliers), ou la mise en place d'invitations aux propositions artistiques payantes pour les habitants de la commune. L'association Musicalarue propose ainsi gratuitement l'ensemble du festival aux villageois. Il faut dire que le nombre d'habitants représente une goutte d'eau dans l'ensemble du public participant, et que la décision de la fermeture de l'ensemble du village durant plusieurs jours a dû nécessiter cette contrepartie.
L'association Uzeste Musical et La Cascade quant à eux proposent une invitation à chaque habitant pour une soirée précise.

**Un temps pulsé**

Par la manière dont ces évènements interviennent de façon cyclique dans la vie de la commune, dont ils viennent redessiner les espaces publics et transformer les pratiques des habitants, ces évènements viennent pulser le temps local et rythmer la vie de la commune.
L'imbrication entre différentes formes festives — celles de la fête et du festival — est une manière pour les acteurs de se positionner entre attachement au patrimoine culturel local et exigence artistique. Cette position à cheval pousse les acteurs à faire des choix qui conditionnent la forme des festivités, des actions sur le territoire, des relations aux habitants et aux spectateurs. Le dilemme est souvent difficile à trancher entre : fête locale d'une part et festival d'autre part ; réception populaire ou excellence artistique ; association amateur ou professionnalisation des équipes ; action resserrée ou extension à l'année ; concentration du public ou éclatement des évènements.

Nous avons montré que la concentration — dans le temps et dans l'espace — des différentes actions menées contribuait à l'identification de ces dernières au même titre que l'épicentre. Nous pouvons affirmer que si l'épicentre renvoie essentiellement à la dimension spatiale qui singularise le projet — celle de l'espace occupé —, l'évènement permet de l'identifier à la fois dans ses dimensions temporelle (celle d'un temps pulsé) et spatiale (celle de sa transcription spatiale dans des lieux symboliques ou génériques spécifiques). L'emboîtement temps-espace qui s'opère dans ces évènements relève du même processus observé par le géographe G. Di Méo dans son étude « le sens géographique de la fête ». Il écrit que « la nature spatiale de la fête se combine à sa nature temporelle. Pour être efficace et pour se faire accepter par tous, la fête se concentre et se contracte dans l'espace. Elle s'incruste dans des lieux permettant des échanges intenses et faciles, des lieux non extensibles, car chargés d'un sens, une puissance symbolique qui s'épuise vite avec la distance. Des lieux qui ne souffrent pas la dilution, qui ne supportent pas l'éparpillement, sauf à s'inscrire dans un schème organisationnel bien précis. C'est que la fête s'affirme avant tout comme un espace-temps de rencontres et de connivences. Pour cela, elle abolit la distance. Elle se nourrit aussi de valeurs proxémiques. »[30]

Le travestissement des espaces publics, aussi extravagant qu'il soit lors de l'évènement, ne laisse que peu de traces dans le domaine public une fois l'évènement terminé. Il peut y avoir comme à Luxey la création d'un théâtre de verdure, présent toute l'année, mais ce dernier ne s'identifie pas à cet

[30] Di Méo, G., « Le sens géographique des fêtes », *op.cit.,* p635

**évènement. Le travail de signalétique disparaît, tout comme les installations, les terrasses se remballent, etc. Que reste-t-il comme trace ?**
**La saisonnalité et l'ancienneté de ces évènements, l'attachement à leurs spatialités et les conséquences dans la vie de la commune constituent les seules traces de ces évènements.**
**Cette absence de trace matérielle s'explique par le fait que le travestissement des espaces publics reste une mobilisation neutre des espaces, neutre du point de vue de leur sens, de leur occupation. L'appropriation et l'aménagement des espaces qui accueillent le travail artistique ne s'accompagnent pas nécessairement d'une interrogation sur le sens de la communauté de l'espace public (qu'en sont ses limites, ses matérialités, ses valeurs symboliques et ses usages).**
**L'espace public n'est qu'ici l'extension de l'épicentre des projets, il s'opère une inversion momentanée des places : on est dehors au lieu d'être replié chez soi.**
**Le travestissement festivalier n'est pas une perversion durable de l'espace ni de sa valeur, il se concentre dans un temps et un espace donné saisonnier.**

**L'imbrication forte du temps et de l'espace qu'opère la fête est analysée par le géographe G. Di Méo. Dans son article « Le sens géographique de la fête », il écrit : *«Ce qui attire notre œil et notre sensibilité de géographe, quand nous abordons les fêtes, c'est bien ce rapport particulier du temps et de l'espace entrelacés dans leur déroulement. C'est bien cette dimension de laboratoire des intrications séquentielles du temps et de l'espace (puissamment territorialisé) que revêt toute fête. Plus que tout autre évènement ou phénomène social, la fête exprime le rôle clé du temps et de l'espace, à la fois enchevêtrés et fragmentés, longs, étendus et sans limites, mais aussi brisés, découpés dans la vie quotidienne des sociétés comme dans leur structuration territoriale et leur rapport au monde.»*[31]**

[31] *Ibid.,* p635

### II.2. La mise en abyme de l'espace public

Au-delà d'une simple appropriation des espaces publics par les initiatives pour y mettre en scène leur travail artistique, certaines initiatives interrogent plus précisément, au travers de leur création, la notion d'espace public et des divers enjeux qu'elle soulève.
Cette *mise en abyme de l'espace public* passe par un travail artistique initié par les porteurs de projets eux-mêmes, ou qui peut donner lieu à l'invitation et l'intervention d'artistes ou de compagnies extérieures et prend la forme d'une création artistique.
Ces créations s'inscrivent dans un espace donné et dans un temps circonscrit. Elles peuvent être éphémères (une représentation, une installation), ou viser un temps plus long (une fresque), mais à la différence des évènements décrits plus haut, ces actions artistiques ne sont pas destinées à se répéter.
Malgré cette *ponctualité*, ces actions ne sont pas sans impact sur la vie de la commune : elles contribuent, par un *travail in situ,* à donner conscience de l'espace investi. Et elles convient tout un chacun à décaler son regard sur cet espace.

Ce n'est certes pas le cas de toutes les initiatives. Si la grande majorité des initiatives travestissent les espaces publics par le temps fort de la saison, elles sont très peu à s'emparer de l'espace public comme sujet de création. Les projets issus des arts de la rue y sont particulièrement sensibles (Derrière le Hublot, La Cascade), mais d'autres aussi s'y attèlent tels que la Forêt d'Art Contemporain, l'association Polyculture ou occasionnellement l'association Uzeste Musical.
Leur attachement au territoire d'implantation et leur souhait d'agir sur leur cadre de vie poussent les initiatives artistiques à s'interroger sur ce qu'il le constitue, y compris l'espace le plus indéfini qui soit : l'espace public.
Les initiatives concernées font de l'espace public leur terrain de jeu, autant comme objet que comme cadre. Ils s'interrogent par le biais de la création artistique sur ce qui le constitue aussi bien dans sa dimension symbolique que matérielle: qu'est-ce que l'espace public ? Quelles en sont ses limites ? Quelle frontière entre le domaine public et le domaine privé ? Quels en sont les usages, les fonctions ? etc.

Pour illustrer ce processus de mise en abyme nous proposons en parallèle une présentation de trois expériences différentes :

- la création « mes déménagements » de la compagnie Groupe ToNNe (mai 2018) à Capdenac-Gare
- la création « Entrain !, incorso, 4e Mouvement » de la compagnie Groupe ZUR (mai 2018)à Capdenac-Gare
- la création de la façade du Théâtre Amusicien d'Estaminet à Uzeste mené lors du worshop d'architecture Learning from à Uzeste (mai 2013)

Les deux premières créations s'inscrivent dans le travail de l'association *Derrière Le Hublot*, identifiée comme un haut lieu des arts de la rue, et qui a placé la question de l'espace public au cœur de son travail.
La troisième réalisation s'inscrit dans un partenariat entre l'association *Uzeste Musical* et l'école d'architecture de Toulouse, dans le cadre d'un semestre de master mené par les architectes Christophe Hutin et Daniel Estevez.

→ Cf. Annexe 03 : II _ L'espace public : trois œuvres in situ

### II.2.a Un travail in situ

Dans ces propositions artistiques, l'espace public est la matière même de la création, autant que son terrain de jeu. Les interventions *in situ* s'inscrivent pleinement dans le credo des initiatives de se confronter aux réalités spatiales et sociales de leur territoire et de ne pas s'enfermer dans leur outil de travail. C'est dans cet état d'esprit que ces initiatives portent une attention particulière à un travail avec un public ciblé et sa spatialité propre. (Nous analyserons cette notion de public ciblé dans la troisième partie de ce chapitre, cf. chap.2, III.1, p.295)
À l'image du projet de la *Forêt d'Art Contemporain* dans lequel les œuvres sont le fruit de la lecture d'un site, les actions artistiques dont nous parlons sont inscrites dans l'espace public et ne peuvent être transportées telles quelles dans un autre lieu.
La démarche artistique *in situ* est au cœur de la pratique du groupe Zur comme en témoigne leur proposition « InCorso, 4e Mouvement : Entrain ! ». Créée à Capdenac-Gare à la demande de l'association *Derrière le Hublot*, cette création est entièrement liée à l'ancienne barre d'habitation : autant comme *objet* de l'œuvre (son architecture, son histoire, les histoires qu'elle renferme, les symboliques qu'elle véhicule) que comme *cadre* ou *support* (les artistes se mettent en scène dans, sur et autour de l'immeuble, ainsi qu'une quinzaine de capdenacois qui se sont prêtés au jeu de la création comme comédiens amateurs). Le groupe Zur revendique cette démarche *in situ* dans le but de faire « résonner et réagir les lieux ». Le temps de ce travail, qui comprend l'élaboration, l'installation et la représentation, cet ancien immeuble d'habitation a été réinvesti par les artistes et les comédiens amateurs. Les habitants du quartier l'ont vu à nouveau occupé, ce qui inévitablement réveille les mémoires, génère des récits, libère la parole des habitants de la commune.

La démarche *in situ* défendue par *les arts de la rue* suscite un besoin constant de s'adapter au lieu de représentation. Une proposition comme « Mes déménagements », même si elle contient une part déjà bien écrite, nécessite une forte contextualisation pour être donnée dans un nouveau lieu : elle doit prendre en compte l'histoire du territoire d'accueil, elle doit trouver les fenêtres, les balcons, les pas de porte et murets

qui l'accueilleront. Seule la connaissance du cadre peut compléter l'écriture de la pièce et lui donner son sens.

La réalisation de la façade de l'Estaminet relève pleinement d'une démarche *in situ*. Sa mise en œuvre suscite des débats au sein de la commune : Est-ce une œuvre ? A-t-elle sa place dans l'espace public ? Pourquoi des mots, des phrases ? Cette œuvre pose ouvertement la question de la place de l'expression publique *dans* l'espace public ; elle pose la question de la valeur de l'espace public comme lieu de neutralité ou comme lieu du débat public.
Cette création est l'œuvre d'une étudiante en architecture dans le cadre d'un projet de partenariat entre l'association et l'ENSA de Toulouse. Mais le travail sur l'espace public ne passe pas seulement par des commandes ou des partenariats avec des artistes ou des structures extérieures. L'association *Uzeste Musical,* accompagnée par les artistes de la Compagnie Lubat, propose régulièrement des actions dans l'espace public et y développe des formes artistiques qui lui sont propres : déambulations artistiques ou parades dans le bourg, spectacles autour d'une architecture ou d'un paysage [1] . La proposition la plus emblématique est les *Soli-sauvage* : il s'agit de déambulations artistiques dans les rues et sur les sentiers - cette performance *in situ* s'inscrit tantôt dans le bourg, tantôt sur les lisières de la commune, les chemins communaux, les jardins et les parcs ou les bois et les rivières. En faisant déambuler le public à travers un parcours ponctué d'interventions artistiques, le projet accompagne le regard sur le paysage, en proposant des cadrages, des perspectives, des points de vue particuliers.



Figure Chap2-II-1 : Photographie de l'artiste Beniat Achary dans un chêne centenaire _ Uzeste _ 2009 _ Diane Camus



Figure Chap2- II-2 : Photographie d'un « Artifice-Opéra » au château de Roquetaillade _ Mazères_ 2014 _ Uzeste Musical



Figure Chap2-II-3 : Photographie d'un « Solo piano » de Bernard Lubat dans la collégial d'Uzeste _ 2019 _ Diane Camus

[1] Tel que les « Artifice Opéra », des spectacles pyrotechniques musicaux: concept emblématique de la Compagnie Lubat à l'œuvre depuis 40 ans, fruit de la « *rencontre explosive* » entre un artificier *Patrick Auzier « homme mèche »* et un musicien *Bernard Lubat « homme son ».*
La compagnie Pyrozie présente ce concept sur son site internet:
URL : https://www.pyrozie.fr/copie-de-feux-de-jour (Consulté le 15 juin 2020)

La temporalité de ces œuvres est très variable d'un projet à l'autre : l'œuvre de la façade de l'Estaminet à une durée de vie de plusieurs années ; la création « InCorso, 4e Mouvement : Entrain ! » s'étend sur quelques représentations. Dans la grande majorité des cas, la manière dont ces initiatives convoquent l'espace public dans leur processus de création donne naissance à des œuvres éphémères qui laissent peu de *traces*[2]. Seules des traces « immatérielles » de ces œuvres subsistent à la suite de l'expérience, restées dans les mémoires des participants et dans la petite histoire du village.

### II.2.b Des œuvres qui interrogent la notion d'espace public

Au travers de ce travail *in situ* les artistes ouvrent toute une série de questionnement autour de la notion d'espace public en termes de valeur symbolique (qu'est-ce que l'espace public ? De quelle valeur symbolique est-il porteur ?), de matérialité (quelles en sont les limites ? Quelle frontière entre le domaine public et le domaine privé ?), d'usages et de fonctions sociales (peut-on proposer, détourner les usages de ces espaces ? Est-ce qu'une rue, peut-elle être autre chose qu'un espace fonctionnel de circulation ? Comme un espace de vie ou de création ?).

#### (1) La valeur symbolique de l'espace public

Les espaces publics sont le terrain de jeu de ces initiatives artistiques, qui y investissent différents espaces : les rues, les places, les interstices, les marchés (le réseau viaire) tout comme les forêts, les sentiers et les chemins, mais également des cours d'école (lieu appartenant au domaine public) ou les cafés (lieux privés ouverts à la fréquentation du public)…
Elles les investissent comme cadre de leur travail artistique et les choisissent pour la valeur symbolique dont ils sont porteurs : qu'est-ce qu'un café[3], un marché[4], une cour d'école[5]… que représentent ces espaces dans la vie de la commune ?

---

[2] À l'exception bien sûr du cas de la Forêt d'Art Contemporain où les œuvres plastiques sont précisément destinées à rester.

[3] Nous pouvons citer ici l'exemple du projet « le bruit des ombres » par la compagnie de théâtre *Dans tes rêves*. C'est la création d'un théâtre sonore pour café. Les artistes s'interrogent sur la valeur symbolique que représentent ces espaces et sur les enjeux de leur disparition progressive.
Présentation du projet sur le site internet de la compagnie.
URL : https://www.ciedanstesreves.fr/spectacles/ (consulté le 26 10 2019)

[4] Nous pouvons citer ici l'exemple du projet « Souk, Une autre histoire du Maghreb ». C'est un spectacle de la Cie Uz&Coutume qui s'inscrit au cœur des marchés. Comme le présente la compagnie : « De 8h à 14h, dans les marchés de nos villes, un hommage à la littérature d'Afrique du Nord, pour les passants, les clients, les convives. Une chorba en préparation, des livres comme outils de Résistance et un étal pas tout à fait comme les autres…Une épopée épicée et littéraire pour se rencontrer là où nous sommes : dans la rue, au cœur du Souk. »
URL : https://www.uzetcoutumes.com/souk-une-autre-histoire-du-maghreb/ (consulté le 02 octobre 2020)

Que peut représenter une rue ? Selon qu'elle soit une ruelle de village, un boulevard de centre-ville ou un axe indéterminé dans un grand-ensemble ? Mais également quels usages et quelles perceptions nous pouvons en avoir selon que l'on est un enfant, un jeune étudiant, un adulte actif ou un retraité ?
Ce sont ces questions qui ont animé la compagnie ToNNe dans sa création « Mes déménagements ». C'est par le biais du récit d'un homme et du parcours des espaces qui ont abrité sa vie, que la compagnie met en scène, les évolutions des modes de vie et les transformations urbaines, territoriales, sociales de ces soixante-dix dernières années.
Tour à tour, les comédiens font revivre rêves, désillusions et frustrations :

- Le modèle collectif des « grands ensembles », il caractérise une forme d'habitat et de mode de vie qui a procuré beaucoup d'espoir jusque dans les années 1970, avant d'être rejetée ;
- Le retour à la campagne, associé à un idéal de vie communautaire, il incarne l'espoir des parents porté par une volonté de nature et par un rejet du mode de vie urbain ;
- Le retour à la ville, avec l'expérience de la colocation dans différents quartiers, synonymes de jeunesse et d'indépendance ;
- La maison pavillonnaire de banlieue, au premier travail et au premier enfant. Elle incarne un idéal celle de la maison individuelle avec son jardin protégé derrière sa clôture, assortie de l'objet fétiche de tous les trajets quotidiens : la voiture ;
- La maison de ville et son confort avec toutes commodités, mais dans une commune qui périclite. Les enfants y grandissent et errent dans les rues désertées avec l'espoir de s'arracher de là…

Les artistes relient toutes ces *mythologies* urbaines à des étapes de la vie (enfance, études, jeune couple, vie de famille, célibat ou divorce, retraite, quatrième âge), et à des façons spécifiques de vivre l'espace public et tout particulièrement la *rue*. Projeté de l'autre côté de la clôture pavillonnaire, la *rue* se réduit à un espace de circulation qui prend une allure menaçante. Une même rue peut être un espace de jeu pour les enfants, avant de devenir une prison mentale vécue pour l'adolescent qui rêve d'ailleurs. Les rues de la grande ville étudiante sont les lieux privilégiés de la fête, de la liberté et des nuits festives de la jeunesse, tout autant que l'espace symbolique de la contestation et de la lutte.
Comment un lieu pour lequel une classe d'âge semble jouir d'un *droit d'occupation naturel* peut-il perdre autant de sa valeur symbolique pour ne devenir plus qu'un simple lieu de passage, un sas entre domicile et travail ?

---

[5] Qu'est-ce qu'une cour d'école ? Qu'est ce que cela représente dans la vie de la commune ? Peut-elle devenir un espace de création ? Autant de questions que se pose l'équipe de La Cascade à Bourg Saint-Andéole lorsqu'il propose des tournées dans les cours d'école, comme nous le développerons dans la partie trois de ce chapitre. (cf. Annexe 03, III.1. (2), p. 69 ; cf. chap.2, III.1, p.298).

Ces évolutions personnelles des modes de vie trouvent des résonances dans les discours sur la ville et sur le logement, qui eux-mêmes évoluent au fil des décennies. Les comédiens donnent à entendre des extraits de discours des différents protagonistes de la construction de la ville, mettant ainsi en exergue les grandes certitudes des urbanistes et architectes, les orientations péremptoires et les promesses rarement tenues des hommes politiques.
Le spectacle « Mes déménagements » met à mal le modèle dominant de la construction du territoire, les paradigmes de la ville et les formes de l'habitat induits par ce modèle. Les artistes poussent le public à s'interroger sur l'impact de ces formes d'habitat, sur le vécu de chacun et sur les manières d'appréhender, de percevoir ce *vide* que représente la rue.

Par l'occupation de ces espaces et leur mise en lumière les artistes redonnent une valeur symbolique à des espaces parfois banalisés ou occultés comme en témoigne le travail de la Compagnie ZUR. L'occupation de la barre de logements par le groupe ZUR durant le temps de la création a redonné une forme de vie à ce bâtiment à l'abandon. Elle pousse passants et habitants à reconsidérer cet ensemble bâti et ce qu'il représente. Les comédiens replacent cet élément urbain (l'immeuble, le trottoir et l'esplanade qui le composent) dans son histoire et dans ses représentations : celle d'une barre d'habitation qui logeait cheminots et ouvriers, avec un RDC accueillant les locaux de la vie associative. Même si l'on passe quotidiennement devant, cette histoire a tendance à être oubliée, mise à mal par les dégradations, brouillée par l'image de la relégation sociale qui caractérise aujourd'hui ce type d'immeubles.

### (2) Les limites de l'espace public

Quelles sont les limites matérielles de l'espace public ? Quelle frontière entre le domaine public et le domaine privé ?

À travers leur création, les artistes s'attèlent à matérialiser une forme de limite physique faite de façades, de murets, de portails, de haies, de jardinets… une limite que les performeurs investissent et rendent visible par un travail de mise en scène. Ces éléments constitutifs de la limite deviennent le terrain de jeu pour les artistes.
Même si les artistes investissent toute sorte d'espaces publics comme nous venons de le dire (école, café, marché, etc), la rue, les places, les jardins (le réseau viaire) restent le terrain privilégié de ces propositions artistiques. L'espace public semble ainsi se dessine en creux et apparaître dans les vides. Néanmoins les artistes poussent plus loin la question de la limite et nous révèlent d'une certaine manière son épaisseur : une clôture dissimule un jardin et/ou une cour ; une façade dissimule un bâtiment…
Les artistes, par leur choix des lieux, invitent le public dans des espaces « privés » et viennent donner corps à cette limite en bousculant les barrières du visible et de l'invisible. Ils viennent rendre visibles des espaces dissimulés (tels que les cours ou les jardins…), et interroger le statut même des espaces (privé/public) et leur accessibilité.

Effectivement un jardin privé visible depuis la rue, mais inaccessible, quelle peut être sa valeur ? Comment celui-ci participe tout de même à la construction et à la perception de cet espace public ?



Figure Chap2-II-4 : Photographie d'artistes du groupe ToNNe sur la clôture et pas de porte d'un habitant lors d'une représentation de leur spectacle « Mes déménagements » _ 2018 _ Diane Camus



Figure Chap2-II-5 : Photographie d'artistes du groupe ToNNe chez l'habitant lors d'une représentation de leur spectacle « Mes déménagements » _ 2018 _ Diane Camus



Figure Chap2- II-6 : Photographie d'une artiste du groupe ToNNe appuyée sur la façade d'une habitante lors d'une représentation de leur spectacle « Mes déménagements » _ 2018 _ Diane Camus

La façade est un élément scénique privilégié de ces propositions artistiques : comédiens ou musiciens surgissent aux fenêtres et aux portes des maisons. Les façades deviennent des lieux d'apparition. Elles peuvent devenir un support de projection (groupe Zur). Nous l'avons déjà évoqué avec l'épicentre (cf. chap.2, I.1.a.(2), p.212), la façade est une zone sensible pour ces initiatives artistiques, elle est l'un des moyens de *se présenter* au monde. Elle montre autant qu'elle cache. La mettre ainsi dans la lumière permet d'interroger sa fonction de *passage* — passage entre les sphères privées et publiques. Que montre-t-on de nous-mêmes sur nos façades ? Que sommes-nous prêts à rendre visible à la vue de tous et à projeter dans l'espace public ? L'exemple de la façade du théâtre Amusicien l'Estaminet est un bon exemple, dans la manière dont elle présente une facette de la philosophie de l'association Uzeste Musicale et de la compagnie Lubat.
Le projet de la façade de l'Estaminet vient interroger l'homogénéité de la rue et de ses façades qui répond à un lissage du dessin de la rue.
L'intervention des bâtiments de France pour trancher dans le conflit entre la municipalité et l'association est intéressante (cf. Annexe 03, II.2.(2), p.54). Ils n'ont pas vraiment tranché directement sur la question de l'homogéisation de l'espace public, mais en acceptant la façade comme une œuvre, ils ont provoqué une rupture dans une prétendue « harmonie » architecturale de l'espace public de la commune. Au-delà de l'œuvre elle-même, le fait d'agir sur la façade interroge tout un chacun sur la manière dont les acteurs privés sont tous impliqués dans la composition de cet espace

commun, ce vide commun qu'est la rue, mais également les places. Tout un chacun donne à voir une partie de lui (dans les limites d'une normalisation institutionnelle : couleurs de crépi, couleur de volets, type de menuiserie, etc.) : que ce soit dans le choix de la couleur des rideaux (à défaut du choix de la couleur des volets) ; ou dans celui de l'aménagement du jardin ou de la cour de devant ; l'aménagement du seuil, du pas de porte, etc.

Par leurs créations, ces initiatives artistiques rendent poreuse la limite privée/public. Par le jeu, les artistes viennent flouter les frontières entre les sphères du privé et du public, en invitant le public à rentrer physiquement dans les jardins, les cours (des espaces invisibles, cachés ou interdits en temps normal) ou seulement en orientant son regard/sa curiosité avec une scène/action qui se déroule dans un espace privé et dont l'accès est empêché aux publics.
Jouant sans cesse sur cette limite, ces actions artistiques viennent l'épaissir, la rendent visible, plus complexe, mais aussi plus concrète.

### (3) Les usages de l'espace public

Peut-on proposer, détourner les usages de ces espaces ? Est-ce qu'une rue peut-être autre chose qu'un espace fonctionnel de circulation ? Peut-elle être un espace de vie et de création ?
La présence de l'artiste dans ces espaces publics vient perturber les pratiques quotidiennes de ces espaces. Nous nous sommes concentrés jusqu'à présent sur les œuvres elles-mêmes, sur la manière dont elles s'inscrivaient dans l'espace. Mais il nous faut convoquer la présence des artistes eux-mêmes dans ces espaces publics, ce qu'elle provoque — indépendamment de l'œuvre — pour les habitants ou les usagers.
Car le simple fait de la présence d'artistes au travail — repérage, répétition, puis représentation — dans l'espace du quotidien des habitants, décale le regard sur cet espace : ce dernier n'est plus simplement celui de la circulation, de la rencontre du voisin, il devient un espace de création, un espace de travail. Ce nouvel usage interroge chacun sur sa pratique de l'espace public et en propose une nouvelle vision : une rue, une façade peuvent être un objet et un support de création.
Par leur présence temporaire, les artistes imposent une *suspension du temps,* une *suspension du quotidien.* Dans le sens où ils viennent perturber la circulation (voiture, piétonne) en monopolisant l'espace et en y installant des éléments ; où ils occupent l'espace (rues, jardins, cours, places, bâtiments) en y transformant ses usages, l'utilisant comme un outil de travail avec des corps qui s'étirent, qui s'entraînent, des décors qui se créent, des temps de pauses qui s'organisent (discussion, collation, repos). Cette présence peut engendrer certaines nuisances, encombrement par des outillages de travail, nuisances sonores avec de la musique, constructions, discussions.

Ces propositions artistiques produisent une co-présence d'artistes, d'habitants, de spectateurs dans un espace et un temps donné. Le temps d'une création, la valeur symbolique de cet espace public reprend tout son sens. La rue, la place, le jardin deviennent des lieux de la rencontre, ils facilitent le lien social et la mixité sociale. Le temps de la création est un moment privilégié avec les habitants et usagers de l'espace investi (les artistes y glanent des informations, on y partage un café, un moment de convivialité ou de discussion). Les habitants et usagers assistent au processus de création avec des artistes qui dévoilent leur manière de travailler.

### Un temps syncopé

Ces exemples nous montrent comment ces artistes viennent en rupture dans le temps long du quotidien. Une œuvre plastique, la représentation d'un spectacle ou la résidence d'un artiste viennent bouleverser le quotidien sans le transformer de manière ostentatoire ou profonde, mais en poussant chacun à s'interroger sur son cadre de vie et ses pratiques de l'espace public.
Telle une syncope qui vient en rupture avec le temps du quotidien, les projets artistiques présentés génèrent un déplacement du regard et des pratiques à un moment que l'on n'attend pas.
Si le peu de traces physiques (matérielles) laissé par le travestissement ponctuel des espaces s'explique par une mobilisation neutre des espaces d'un point de vue de leur sens, ici au contraire le sens y est questionné, chamboulé temporairement. Néanmoins, la courte temporalité d'action et la mobilisation faible des espaces en terme physique ne permettent pas d'ancrer des traces matérielles profondes de cette irruption dans le quotidien.
Nous pouvons toutefois parler de traces immatérielles qui restent dans les mémoires et dans le récit de l'initiative.

Nous devons noter les nombreuses limites de cette mise en abyme de l'espace public :
Premièrement, nous l'avons précisé précédemment, ce n'est pas la majorité des initiatives artistiques qui s'empare de l'espace public comme objet de création artistique.
Deuxièmement, nous devons être conscients des limites de réception du public. Car si des habitants et des usagers sont pleinement impliqués et engagés, que d'autres se prêtent au jeu de l'observation discrète et lointaine, nous ne pouvons pas négliger toute une partie sourde et aveugle à ces propositions artistiques ou voire même parfois hostile.
Christian Hanser témoigne de cette hostilité au travers de son projet de Rév'othèque mobile :

> *« il y a ceux qui adhèrent tout de suite et investissent la roulotte avec enthousiasme, ceux qui hésitent, tournent autour et appréhendent, là un travail d'accompagnement est nécessaire, puis enfin ceux qui voient dans la présence des roulottes, une déstabilisation de l'ordre public et là c'est le plus difficile. »* Christian Hanser fondateur de la Rév'othèque.[6]

Troisièmement, il est clair que la reconnaissance et l'institutionnalisation des « arts de la rue » n'est pas sans conséquence sur la réception des propositions

[6] Propos recueillis lors d'un entretien avec Christian Hanser, en septembre 2017

**artistiques au sein de l'espace public. Les représentations s'inscrivent en grande majorité dans le cadre d'un festival et/ou d'un évènement dans l'espace public. Ce dernier est ainsi déjà transformé, travesti pour accueillir ces formes artistiques. Les artistes interviennent donc dans des espaces publics balisés. Cette question interroge certains artistes des arts de la rue malgré le discours et les ambitions d'investir l'espace public, de le bousculer dans sa quotidienneté, quel impact ont-ils ? Quel sens y a-t-il encore à jouer dans la rue en plein festival ? Est-ce encore subversif ? Néanmoins, le temps de travail — répétition, glanage, résidence — reste encore un temps privilégié par les artistes, car l'espace est moins balisé.**

**Certaine œuvre telle que la façade de l'Estaminet ou bien les œuvres de la forêt d'art contemporain par leur présence dans l'espace public indépendamment d'un évènement, ne posent pas ce genre de question, elles sont pleinement inscrites dans l'espace public du quotidien. Elles interrogent à l'inverse sur leur intégration dans le quotidien et le cadre de vie des habitants. Sont-elles des œuvres ou bien un aménagement de l'espace public ?**

## II.3. La mutation de l'espace public

La façade de l'Estaminet ou une installation artistique de la Forêt d'Art Contemporain, sont-elles de simples œuvres ou des aménagements de l'espace public ? La question peut se poser, la temporalité et l'impact durable dans le temps et dans l'espace nous amènent à interroger un tel acte de transformation.
Dans la continuité d'une mise en abyme de l'espace public par certaines initiatives artistiques — c'est-à-dire que l'espace public est appréhendé comme le support (l'objet et le cadre) du travail artistique — nous pouvons observer que certains vont encore plus loin et que l'espace public se trouve être le support même de leur processus artistique.
Dans ces cas de figure, les initiatives artistiques s'inscrivent dans un *acte d'aménager* qui vient transformer en profondeur et durablement l'espace public, ce dernier est ainsi autant l'objet que le cadre des actions des initiatives.

Pour illustrer, cet acte d'aménager qui conduit à une mutation de l'espace public, nous proposons en annexe de présenter trois cas de figure caractéristique de ce processus :

- Le projet de la Ronde des Ombelles de l'artiste plasticien Yves Chaudouët, développé dans le cadre de la Forêt d'Art Contemporain
- Le projet du Parc agricole du paysagiste Rémi Janin et de l'action de l'association culturelle Polyculture
- Le projet du baptême des rues de Junas mené par l'association Jazz à Junas

→ Cf. Annexe 03 : II _ L'espace public : trois projets d'aménagements

### II.3.a Agir sur l'espace public dans sa dimension symbolique et matérielle

#### (1) Agir en venant questionner les usages, les fonctions et les limites de l'espace public

- **Les porteurs de projet viennent proposer une démultiplication du sens**

Au-delà de simple projet de « transformation spatiale », « d'aménagement » de l'espace public — l'installation d'une aire de jeux, l'aménagement d'une exploitation agricole ou l'installation de plaque de rue — ces projets proposent une réflexion sur le cadre de vie de chacun dans ces territoires : sur les usages et fonctions de l'espace public (espace de jeux, de rencontre, œuvre d'art, espace mémoriel) ; sur la relation au paysage (direct et lointain) et notamment agricole ; sur les limites entre espaces publics/espaces privés ; sur la coprésence dans l'espace public (comment on se

rencontre ?) ; mais également sur les processus de transformation et d'aménagement du cadre de vie

D'un espace « mono-fonctionnel » et « standardisé » (une exploration agricole, une rue), à un espace mal défini (le vaste espace public de Pompéjac), ces projets artistiques proposent un changement de nature des espaces en question en y démultipliant leurs *sens* :

- exploitation agricole — espace de promenade — espace pédagogique - œuvre d'art et de paysage
- aire de jeu – œuvre d'art – espace de rencontre et de promenade…
- espace de circulation – espace mémoriel/témoin - œuvre d'art…

- **Les porteurs de projet viennent proposer un remodelage des limites de l'espace public**

Au travers de ces projets, les protagonistes (artistes, élus, habitants) entreprennent un travail sur les limites de l'espace public — que ce soit les limites public/privé, les limites entre les paysages (proche/lointain, bourg/grand paysage) — et leurs matérialités.

La volonté de la famille Janin d'ouvrir leur exploitation agricole concours de cette attention particulière à un travail sur les limites entre domaine public et sphère privée. Pour ce faire, l'aménagement de l'espace agricole (par du mobilier, des cheminements, une signalétique) est indispensable afin de le rendre accessible et de l'inscrire dans le prolongement du domaine public. L'acte d'aménagement apparaît ici comme un moyen répondant à des préoccupations plus vastes : celle de la place du paysage agricole dans le cadre de vie des territoires ruraux, tout comme celle relatives à la production agricole dans la société contemporaine. Les propositions artistiques concourent au même titre que les aménagements de l'espace agricole à requestionner les limites entre les paysages et à décaler les regards sur les enjeux fondamentaux soulevés par l'association et la famille Janin.

Cette recherche/expérimentation sur les limites constitutives du cadre de vie est indissociable d'un travail/une attention sur le parcours et la traversée. Nous pouvons l'observer parfaitement dans le projet de la ronde des Ombelles, où l'œuvre vient redonner chair à un espace auparavant dilaté et diffus, par la traversée de cet espace qu'elle induit. Au travers de cette œuvre circulaire, un nouveau parcours de l'espace se dessine et une nouvelle structuration se dégage de cet espace. L'artiste a proposé un travail sur la ronde et sur la ligne fuite dans le paysage, cela se traduit par une vue depuis chaque ombelle de la précédente et de la suivante. L'artiste propose ainsi un jeu du regard entre les œuvres près et lointaines, et le paysage proche ou lointain. L'habitant, le curieux, l'usager sont invités à parcourir un espace public, une aire de jeux, une œuvre, un paysage…

Le parcours est également au cœur du projet de Junas, où les porteurs de projets nous invitent à parcourir les rues et les places de Junas au travers de l'histoire de

l'association et des liens que cette dernière entretient avec le village. Une nouvelle carte se dessine au fil du temps et des nouveaux baptêmes de rue.

Les initiatives artistiques partent du postulat que la démultiplication du sens et le remodelage des limites concourent à un changement des codes (usages, sens, matérialité) de l'espace public et donc à un changement des représentations de ces espaces. Les transformations n'ont pas besoin d'être (et ne se veulent pas être) ostentatoires, un changement de nom de rue peut avoir un impact profond sur la perception et la représentation du cadre de vie comme nous l'explique l'artiste Jean Bojko

> *« J'ai proposé à la municipalité de Corbigny, de rajouter à Corbigny "la-belle". Pour une action sur le territoire, et ça coûte rien, il suffit de convaincre les gens de Corbigny de rajouter –la-belle. Du coup ça rentre dans les usages, et on fini par changer les panneaux, on met Corbigny-la-belle et les gens quand ils passent, ils ont envie de s'arrêter, ils se disent que ça doit être beau, même si ce n'est pas beau, ce n'est pas grave, c'est l'idée du beau qui est important et intéressant. Ils s'arrêtent, ils boivent un coup, ils se disent "ah pourquoi c'est beau ?" et ils s'interrogent sur le beau. Et ça ne coûte rien, pas besoin de budget, il y a juste besoin d'envie. (…)*
> *C'est comme nous, quand on est arrivé, on a appelé ce lieu l'abbaye du jouir quand on est arrivé, tout le monde s'est foutu de notre gueule, donc ils ont fait appel à une agence, qui on appelé ça "l'abbaïcité", c'est un jeu de mot-valise entre Abbaye et laïcité. Ça marche pas du tout. Abbaye du jouir, c'est beaucoup mieux. Et puis à Corbigny, il y a un café qui s'appelle "la passion", un garage qui s'appelle "l'amoureux" et donc l'Abbaye du jouir prend tout son sens. Déjà, ça apporte du désir, du désir du lieu, pour apporter le désir du lieu, il suffit d'insister. Pendant longtemps, j'ai poussé le propriétaire du café du centre, d'appeler son café, le café du bonheur, mais il veut pas, pour des questions de tradition. Mais tu fais apparaître quelques mots comme ça sur les commerces, il suffit d'en avoir une dizaine qui fonctionne, et le lieu en est différent, avec des plaques Corbigny-la-belle et plus voilà, on a changé l'image du lieu, de la commune. »* Jean Bojko fondateur de la compagnie du TéATr'éPROUVèTe.[1]

### (2) Agir par traces matérielles successives

Ces projets s'inscrivent dans le temps long, les transformations se font par étapes, c'est l'accumulation de traces qui vient dessiner le projet.
Dans un premier temps, nous observons l'installation d'éléments de mobilier qui viennent signifier le site d'intervention du projet - un ou deux bancs, une table, une première signalétique, etc. Puis au fil du temps, les éléments deviennent plus importants - un belvédère, une buvette, des escaliers, une ombelle faite de métal et de céramique. Les projets se construisent par « traces » successives :

– qui peuvent être la matérialisation du processus de participation ou de médiation (du travail des habitants et des artistes), comme l'illustre parfaitement la construction de la table dans le projet de la Ronde des Ombelles ;

[1] Propos recueillis lors d'un entretien avec Jean Bojko, en juin 2017

- qui peuvent venir signifier un évènement fédérateur : un évènement qui marque la vie du village (son rythme), comme le Festival de Jazz dans la commune de Junas. Les plaques de rue avec ces noms de musiciens viennent rappeler l'évènement et l'inscrivent durablement dans le village, dans sa vie sociale et dans sa chair (dans ce sens, ce projet peut également être rapproché d'un acte de travestissement de l'espace public) ;
- qui peuvent aussi traduire les marques du temps et la temporalité du projet. Les œuvres des anciennes éditions du cycle d'art contemporain de Polyculture côtoient les nouvelles œuvres et c'est l'ensemble qui crée la richesse du projet.

Ces projets d'aménagement se font dans le temps long, par strates successives. Cette caractéristique tranche avec un acte d'aménager traditionnel. Une démarche traditionnelle que nous pouvons qualifier de finie et linéaire, c'est-à-dire des projets qui répondraient à un besoin « précis » par une esquisse, une image de projet fini, qui donnerait lieu à une phase de travaux et à la réalisation de la transformation (d'un bloc).
À l'opposé, ces projets de mutation relèvent de transformations très lentes, faites par à-coup. D'une certaine manière, le projet n'a pas de fin, il est en perpétuel mouvement. Nous observons ce processus particulièrement dans le projet de Junas. L'installation de nouvelles plaques est toujours possible, l'association ne s'interdit pas de renommer des rues déjà renommées. De nouveaux musiciens et de nouvelles rencontres donneront lieu à de nouvelles plaques.
La dimension du temps long et l'aménagement par étapes ou tranches de travaux font partie intégrante du projet de parc agricole défendu par la ferme de Vernand. Le projet se bâtit, il se pense et se construit dans le temps. Par essence même, l'intervention sur le paysage nécessite cette prise en compte du temps et du vivant, et donc de la transformation, de l'imprévu.

### II.3.b Une mutation du cadre de vie rendu possible par l'implication des habitants

#### (1) Une aventure citoyenne et collective souhaitée par les initiatives

Ce qui caractérise ces expériences, c'est leur dimension collective et participative, et leur volonté d'intégrer les habitants dans un processus de mutation du cadre de vie afin d'impulser une « cohésion sociale » autour des questions d'espace public.

Un processus qui ne va pas forcément de soi et qui nécessite d'être provoqué par les élus, les artistes et/ou les porteurs de projet. Pour cela, un travail de médiation et une démarche participative sont au cœur de ces différents projets.

Un travail de médiation revendiqué et explicité par les acteurs comme un élément essentiel pour accompagner la mutation et *l'acte d'aménager*. Trois formes de médiation se dégagent de nos observations et du discours des acteurs : un travail avec les milieux scolaires, un travail avec les habitants et la proposition d'évènements artistiques autour du projet.

- Le public scolaire est ciblé dans ce travail de médiation. Les artistes interviennent dans les écoles des alentours en y proposant des ateliers et des rencontres, prenant la forme de « conférence » ou de « présentation » du projet. Ce temps devant le public scolaire permet d'aborder avec les plus jeunes des notions complexes telles que l'art, l'espace public, le paysage, l'agriculture, l'environnement.
- Le travail avec les habitants est une autre forme de médiation. Les artistes apportent outils et connaissances pour enrichir le débat public sur les questions d'espace public, d'art, de paysage, etc. Le débat se déroule dans le cadre de rencontres (thématiques) ou d'ateliers avec différents acteurs (artistes, architectes, paysagistes, agriculteurs, élus, penseurs…). Des invités viennent partager leur expérience, leur connaissance ou leur questionnement. Ils peuvent venir d'ailleurs (artistes nationaux et extérieurs au sujet central qui occupe), ou être locaux (au cœur du sujet et voisins). L'intervention de ces invités tiers ouvre le débat, déplace les enjeux de la question. Les témoignages d'expérience, ou l'apport de connaissances très pointues permettent à chacun d'avancer dans la réflexion collective.
- Enfin, l'évènement artistique apparaît ici comme un outil de médiation. L'évènement peut prendre la forme d'un concert, d'un spectacle, d'une installation plastique, etc. Il permet de décaler le regard, et voir le projet comme en biais. La proposition par l'association Polyculture d'un cycle d'art contemporain sur le site de la ferme de Vernand participe pleinement à cette forme de médiation. C'est également dans cette forme de médiation que la compagnie de théâtre Cie Morphologie des Eléments menée par le comédien Jacques Bonnaffé et la compagnie Pyrotechnique Pyro'Zié ont fait apparaître les

7 modules en construction (Ombelles) dans l'imaginaire collectif le temps d'une journée à Pompéjac.



Figure Chap2-II-7 : Photographie d'artistes de la Cie Morphologie des Eléments donnant vie au projet des Ombelle lors d'une journée de la 41· Hestejada des Las arts _ Pompéjac _2018 _ Yves Chaudouët



Figure Chap2-II-8 : Photographie du montage des ombelles en carton lors d'une journée de la 41· Hestejada des Las arts _ Pompéjac _2018 _ Yves Chaudouët

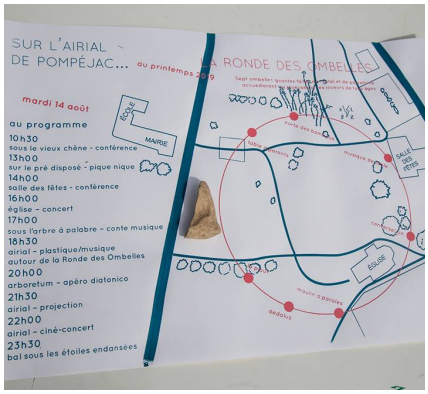



Figure Chap2- II-9 : Photographie du programme de la journée consacrée à l'œuvre de la Ronde des Ombelles lors de la 41· Hestejada des Las arts _ Pompéjac _2018 _ Yves Chaudouët

La participation des habitants dans le projet de transformation en cours est au cœur du travail de médiation de ces projets, l'idée de les rendre acteurs de la transformation de leur cadre de vie est au cœur des discours des porteurs de projet.
L'implication des habitants dans les différentes étapes du processus de projet a pour ambition de leur offrir une vision d'ensemble du projet et de les familiariser avec les mutations en cours. Devenant *acteur de la transformation*, les porteurs de projets témoignent qu'un sentiment d'appartenance se dégage chez les habitants-participants et une attention toute particulière se développe dans l'usage ou la préservation de l'œuvre, de l'aménagement en cours.
Ce travail participatif passe par différents dispositifs :

- Premièrement, rendre visible le projet — son processus, ses actions — est l'une des conditions majeures pour une bonne implication des habitants : tel que l'ouverture de la ferme de Vernand, pour rendre visible l'activité agricole ; ou bien dans le cas de la ronde des Ombelles plusieurs éléments pour rendre compte du projet (toile installée en grand dans le village, exposition des maquettes, les piquets marquants l'implantation des ombelles, l'installation de la table de projet, le prototype de l'ombelle en carton, les publications…). Les élus et les porteurs de projets rencontrés partent du principe que c'est par l'observation et par l'implication que naissent la curiosité et l'envie de s'engager. Cette présentation et communication des différentes étapes du processus confèrent un sentiment de fierté chez les habitants déjà impliqués par la concrétisation de l'engagement

collectif. Mais cela a pour but également d'intégrer de nouveaux habitants, soutiens ou acteurs.

– Deuxièmement, prendre le temps de l'échange au cours de rencontres, des débats organisés, d'ateliers de travail (maquettes, dessins, peinture), mais également lors d'échanges plus spontanés qui permettent simplement de jouer, de faire le tour du site, d'organiser un pique-nique, ou encore de bricoler des éléments bâtis (la table), d'implanter l'œuvre. Pour cela, le projet de la ronde des ombelles est caractéristique. L'artiste nous explique que :

> *« Le projet s'est construit autant dans un atelier, dans des séances de travail collectif, qu'autour d'un pique-nique ou d'une après-midi à observer les enfants jouer »* Yves Chaudouët*, artiste plasticien auteur du projet de la Ronde des Ombelles*[2]

– Troisièmement, le bénévolat est une autre forme de participation, nous pouvons l'observer parfaitement dans l'association Polyculture. Celle-ci compte une centaine de bénévoles (et une cinquantaine d'adhérents) qui s'engagent durant les différents évènements proposés sur le site de la ferme, et dans l'organisation et l'accueil des publics durant les cycles d'arts contemporains. Cette force bénévole permet aux projets d'exister. Les bénévoles, par leur action et leur engagement, se sentent appartenir à l'aventure.

Un travail de médiation et une démarche participative qui contribuent — selon les porteurs de projet — à l'acceptation du projet et permettent de soulever collectivement les interrogations qui sont à l'origine de ces projets : Comment vit-on notre environnement ? Quels impacts a-t-il sur nos modes de vie ? Qu'est-ce qu'un paysage agricole ? Quels systèmes de production souhaitons-nous ? …

### (2) Une multitude d'acteurs impliqués

Il est intéressant de noter que ces projets sont le fruit d'une multitude d'acteurs : élus, habitants, enfants, étudiants, professionnels de l'espace, artistes, techniciens/employés communaux, entrepreneurs locaux, associations… La dimension artistique semble ici venir ouvrir le débat et accompagner une prise de conscience citoyenne.

Avant l'activité de l'association Polyculture, la ferme de Vernand ouvrait déjà ses portes - elle organisait des portes ouvertes, l'accueil d'un public scolaire ; la vente directe est aussi une manière d'inviter les gens à pénétrer dans l'enceinte de la ferme - mais

[2] Propos recueillis lors d'une discussion avec l'artiste Yves Chaudouët le temps d'un pique-nique sur la table en bois avec quelques villageois avant une séance de travail des artistes (mai 2018). Un après-midi de printemps, Yves Chaudouët et Clémentine L'heryenat s'étaient installés sur la table du projet et devaient y peindre les 7 futures ombelles. Après le pique-nique du midi avec quelques habitants, les enfants sont arrivés en bande (entre 14 et 7 ans). Ils ont passé l'après-midi à peindre, imaginer des jeux avec les artistes, observer les artistes à l'œuvre, ils les ont interpellés, les ont interrogés, ils ont couru de piquet en piquet et fait des roues dans le pré. Cet après-midi-là les ombelles étaient déjà présentes pour ces enfants, le jeu et l'imaginaire étaient au rendez-vous.

comme en témoigne Rémi Janin, c'est la proposition artistique de l'association qui a engendré la venue de beaucoup plus de monde, et surtout qui a enrichi ~~le parcours~~ de l'exploitation. Selon lui, elle vient casse la vision frontale agriculteurs/public des anciennes rencontres, enrichissant ainsi le regard et les questionnements du public, qui dépassent les questions basiques de production ou de fonctionnement et s'ouvrent à des questions plus pertinentes sur le paysage, les troupeaux, le territoire, l'agriculture dans la société en général. Le paysagiste-agriculteur se félicite de cet enrichissement qu'il associe pleinement à l'évènement et aux potentialités qu'offrent les différentes propositions artistiques.

De plus, nous observons que ces exemples s'attellent à rebattre les cartes du rôle des différents acteurs et de la place de chacun dans « l'acte d'aménager » (dans l'acte d'agir sur l'environnement).

- Que ce soit la figure de l'élu local qui, au-delà d'une simple réponse formelle et technique, se lance dans un véritable travail de réflexion sur l'acte d'aménager (comme l'illustre les élus de Pompéjac) ;
- celle de l'artiste, qui comme dans le projet de la Ronde des Ombelles, vient donner le cadre de la médiation, notamment entre les élus et les habitants. Il vient casser la frontalité élus/habitants, ou décideurs/exécutants. Il aide, par son statut tiers, et par son statut intrigant d'artiste. Les questions d'aménagement, d'environnement, d'espace public ou de mode de vie sont abordées au prisme de l'artistique. Les questions sont ainsi dès le départ placées sous un autre angle, ni technique ni formel ;
- ou bien la figure de l'habitant, qui dans ces projets, prend conscience de la place potentielle qu'il peut occuper dans l'acte d'aménager et de son action possible sur la transformation de son cadre de vie. Cette prise de conscience peut naître de la participation de l'habitant au projet en cours, sollicité par la municipalité ou par l'artiste.

### Un temps lisse

Cette manière d'agir sur l'espace public — par l'acte d'aménager entre œuvre et aménagement — est d'une part très proche de la mise en abyme de l'espace public entrepris par certaines initiatives : l'espace public est autant l'objet que le cadre de l'œuvre, les acteurs y opèrent un travail in situ et une attention particulière à la question des limites qui constituent l'espace public. D'autre part, cette manière de transformer matériellement les espaces publics se rapproche également du travestissement des espaces publics engagé par les initiatives artistiques lors de leurs évènements. Les espaces publics sont aménagés pour accueillir le travail de création des artistes.
À la différence d'une œuvre in situ — ponctuelle et circonscrite (dans le temps et l'espace) — qui vient perturber le quotidien des habitants, et à la différence du travestissement temporaire des espaces publics, ces actes d'aménager s'inscrivent dans un temps long, nous pourrions même dire dans le temps de la permanence. Ce temps lisse de l'action des initiatives, est fait de différentes temporalités et actions : ateliers, rencontres, évènements en tout genre, qui s'inscrivent tous dans un temps long et diffus transformant en profondeur et durablement le cadre de vie. Nous sommes dans le processus de ces initiatives et non dans un projet fini.
Nous pouvons noter que c'est la mobilisation de l'espace public dans sa double réalité – symbolique (celle de la sphère publique et du lieu du débat public) et matérielle (celle d'espace de rencontre, de passage et d'interaction sociale à l'usage de tous), qui conduit à une mutation du cadre de vie.

## Conclusion : L'espace public – le temps de l'action

Si l'épicentre reste attaché à une spatialité, jouant le rôle d'un repère physique qui identifie les projets, l'espace public quant à lui est investi dans sa dimension temporelle, c'est-à-dire que l'intervention dans ce dernier se comprend à travers une temporalité et un type d'action.

### ➢ Le travestissement des espaces publics : le temps de l'événement




Figure Chap2- II-10 : Croquis schématique présentant les types de métamorphoses de l'espace public induites par l'événement _ Diane Camus

Les initiatives artistiques s'approprient les espaces publics afin d'y inscrire leurs actions et leur travail artistique. Les acteurs travestissent ainsi les espaces publics, en redessinent les limites et en bouleversent les usages, le temps d'un événement — le festival, la fête, la manifestation.

Les transformations induites sont ponctuelles, mais saisonnières (régulières). Par sa saisonnalité l'événement vient rythmer la vie sociale de la commune.

Nous sommes dans un type de mobilisation « neutre » de l'espace public en terme symbolique. Les traces matérielles de ce travestissement sont minimes en dehors de l'événement.

➢ La mise en abyme de l'espace public : le temps de l'œuvre in situ



Chap2- II-11 : Croquis schématique présentant les types d'impact dans l'espace public du travail artistique d'une mise en abyme de ce dernier _ Diane Camus

Les initiatives artistiques se saisissent de l'espace public tout aussi bien comme objet que comme cadre pour leur travail artistique.
L'œuvre in situ est inscrite dans un espace public et un temps donné. Ponctuelle et circonscrite, l'œuvre vient bousculer le quotidien de la commune.
Agissant sur la dimension symbolique de l'espace public, les traces matérielles y sont minimes, voire inexistantes.
Nous pouvons parler de trace immatérielle, celle de la mémoire du public, et de l'histoire de l'association.

➢ La mutation du cadre de vie : le temps de l'acte d'aménager



Figure Chap2- II-12 : Croquis schématique présentant les types de métamorphoses de l'espace public induites par l'événement _ Diane Camus

Les initiatives artistiques s'emparent de l'espace public dans sa double dimension — matérielle et symbolique.
La transformation du cadre de vie est au cœur du processus artistique des initiatives : c'est-à-dire que l'espace public est à la fois l'objet de l'action des initiatives et le mobile de leurs actions.

**À la différence du temps de la création — court, circonscrit — ou du temps du travestissement — circonscrit et saisonnier — le temps de l'aménagement est long — c'est celui de la permanence — et les traces des transformations sont inscrites durablement dans le cadre de vie.**
**L'appréhension de l'espace public comme objet et cadre même du processus artistique des initiatives de la Foret d'Art Contemporain ou bien de la Ferme de Vernand nous amène à observer une dilution et une confusion entre l'épicentre et l'espace public.**

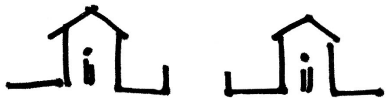
**Chacune de ces transformations est conditionnée par une temporalité. Un même projet peut faire appel simultanément à ces trois types de transformation de l'espace public.**

**Nous avons montré que l'intervention dans l'espace public (qu'elle soit le temps d'un événement, d'une œuvre, ou le temps long de la mutation du cadre de vie) nécessitait une intégration et une participation des habitants dans l'appropriation de ce dernier.**
**Une activité de médiation et d'accompagnement apparaît ainsi nécessaire à l'intégration et à l'acceptation de l'action des initiatives artistiques.**
**Il nous faut donc maintenant nous pencher sur ce travail de médiation et d'accompagnement, en mobilisant notre troisième opérateur topologique : celui du voisinage.**

## III_ LE VOISINAGE - la fabrique d'une proximité

Le troisième *opérateur topologique* que nous sollicitons pour décrypter ces projets artistiques est celui du *voisinage*. Celui-ci nous permet de nous recentrer sur la description et l'analyse des processus de médiation mis en œuvre au quotidien par ces projets afin de favoriser des relations, des rencontres et des liens sociaux sur leur territoire de proximité.
Nous distinguons le *voisinage* de *l'espace public*, premièrement dans la mesure où nous envisageons le *voisinage* comme l'espace de convivialité qui rassemble des habitants — des voisins qui ne se sont pas forcément choisis, mais qui cohabitent en un même espace. L'échange et la rencontre peuvent certes se faire au sein de l'espace public, mais comme nous le verrons dans cette partie ils peuvent se faire au sein des spatialités de chacun — espaces du quotidien, espaces de travail, espaces de création.
Et deuxièmement, dans la mesure où dans l'opérateur topologique de *l'espace public* nous étions dans le temps d'une action — un événement, une œuvre, un acte d'aménager — ici (*dans le voisinage*) nous sommes dans le temps du quotidien — celui de l'existence de l'association et de son inscription locale.

La notion de voisinage porte en elle l'ambiguïté du *vivre ensemble* : ce n'est pas parce que nous *vivons côte à côte* (spatialités disjointes) que nous *cohabitons* (spatialité commune) ; ce n'est pas parce que nous *cohabitons* que nous pratiquons un *vivre ensemble* (spatialité aux usages partagés).
Ces initiatives artistiques s'interrogent justement sur la manière dont peut se construire un vivre ensemble, un voisinage partagé.



VIVRE CÔTE À CÔTE



COHABITER



VIVRE ENSEMBLE

Figure Chap2-III-1 : Croquis schématique illustrant ce que nous avons nommé « l'ambiguïté du vivre ensemble » : vivre côte à côte/cohabiter/vivre ensemble _ Diane Camus

C'est au prisme de cet *opérateur topologique* que nous souhaitons éclairer une expression fortement présente dans le discours des acteurs rencontrés. Une majorité des projets rencontrés accordent effectivement une grande importance à ce qu'ils appellent le « travail de territoire ». À l'observation de leurs actions et à l'analyse de leur discours, nous associons cette affirmation à leur ambition de construire une *convivialité* à l'échelle de leur territoire de proximité. Pour ce faire, nous verrons comment ces acteurs :

- tissent des liens avec leur voisinage proche en les accueillant dans leurs propres espaces de vie ;
- interagissent avec les voisinages ciblés qui les entourent (personnes âgées en ephad, personnes incarcérées, personnes en situation de handicap, etc.) au sein de leurs propres spatialités ;
- se réapproprient des formes de sociabilités villageoises (telles que le bal) qui permettent de construire des représentations partagées.

## III.1. Un voisinage ciblé : poser les bases de la rencontre

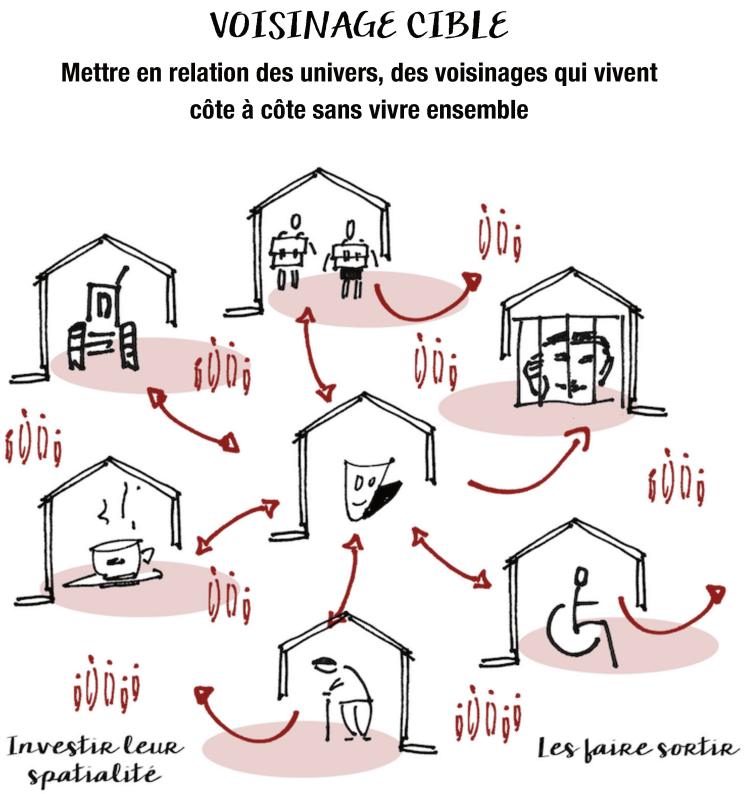



Figure Chap2-III-2 : Croquis schématique du travail de territoire auprès d'un voisinage ciblé _ Diane Camus

L'ambition de mener un *travail de territoire* est nourrie dans la majorité des initiatives par un élan d'éducation populaire, dans la mesure où celles-ci revendiquent le fait de questionner « le grand clivage » - pour reprendre les propos de Nicolas Roméas – entre « une pratique artistique « populaire » qui engage le groupe, la rencontre, l'échange » et « un art "noble", perçu comme le fleuron culturel du pays, porté par des individus d'exception[1] ».

Ces initiatives manifestent une attention particulière au *territoire* [2] par le biais d'un travail artistique mené avec et pour les habitants, sans renier l'exigence artistique qui les caractérise dans leur domaine respectif. Ces projets tentent – avec des hauts et des

[1] Roméas, N., « Passer la flamme », in Lepage F., Roméas N. *Éducation populaire. Une utopie d'avenir* Editions Les Liens qui Libèrent, Paris, 2016, p.12.

[2] Le territoire est un terme très générique qui mériterait d'être défini, et dont nous pouvons supposer qu'il ne désigne pas des spatialités équivalentes selon les interlocuteurs et la taille du projet. Dans la mesure où territoire évoque l'idée d'une extension spatiale sur laquelle on exerce une forme de *souveraineté* ou de *contrôle*, il semble bien curieux qu'il soit si facilement employé, mais c'est pourtant bien une des clés de la présentation de soi des projets qui s'appuient sur le travail de territoire qu'elles mènent pour légitimer leur implantation locale, justifier leur raison d'être, ou tout simplement demander des subventions.

bas - de s'inscrire dans la veine de l'éducation populaire définie par Nicolas Roméas comme « une utopie que l'on peut résumer ainsi : l'idée de pratiques culturelles au sens large – notamment artistiques – dont l'objet ne soit ni la "distinction" dont parlera plus tard Pierre Bourdieu, ni seulement la réalisation d'œuvres exceptionnelles vouées à l'admiration de tous – encore moins destinées au commerce –, mais une pratique collective grâce à laquelle les individus se réalisent ensemble et, en quelque sorte, s'initient collectivement à la vie ; un travail commun qui les élève et les pousse à donner le meilleur d'eux-mêmes par la confrontation aux autres et l'utilisation de matériaux symboliques. » » [3]

Ce souci de travailler avec un *voisinage ciblé* : personnes en situation de handicap, personnes en difficulté, personnes incarcérées, mais également personnes âgées ou tout simplement milieux scolaires, passe par la proposition d'un projet artistique et une collaboration avec les structures locales (associations, écoles, instituts, centre hospitalier, centre de détention).
Afin d'illustrer ces mécanismes, nous présentons en annexe trois exemples qui s'attachent à trois types de *voisinage ciblé* :

- La collaboration entre l'association Derrière le Hublot le centre ITEP de Massip
- Les missions *de la Cascade* en direction du public scolaire, au travers du projet du « Cirque dans la cour » dans les écoles de la Communauté de Commune
- Le travail artistique de la Compagnie d'Alfred Alerte avec les personnes en situation de handicap.

→ Cf. Annexe 03 : III_ Le voisinage: Trois exemples de tissage et de rencontre

### III.1.a Un travail artistique à l'échelle d'un territoire de proximité

Un *travail de territoire* que les acteurs rencontrés mènent avec la réalité de leur propre territoire d'implantation et donc avec les *voisinages* présents autour d'eux, mais également « disponibles » à un tel échange, dans le sens où ce sont des *voisinages*, dont leurs tutelles institutionnelles accompagnent la rencontre artistique. Nous parlons ici de personnes en situation de handicap inscrit dans le cadre d'un centre d'accueil ou d'un centre hospitalier, de personne en difficultés hébergées dans un centre d'insertion, de personnes incarcérées dans un centre pénitencier, mais également de personnes âgées en ephad, ou tout simplement d'enfants dans un cadre scolaire.
Ces initiatives proposent un travail artistique à l'échelle de leur territoire de proximité — la commune, les communes voisines, le bassin de vie voire le département.

[3] Roméas, N., « Passer la flamme », *op.cit.,* p12

Ce *travail de territoire* — par le biais de propositions artistiques que se soit des ateliers, des résidences ou des représentations — est une manière de faire avec l'autre et d'aller à la rencontrer de l'autre.

### (1) Le travail de territoire est un travail de collaboration

Les travaux artistiques dont nous parlons sont le fruit d'une collaboration entre la structure porteuse de l'initiative artistique et une autre structure locale (associations, écoles, collèges, lycées, instituts, centres hospitaliers, centres de détention, mais également comités d'entreprise, ou directement une collectivité territoriale, etc.). Cette collaboration peut émaner des acteurs artistiques eux-mêmes — qui souhaitent développer un projet particulier avec une structure précise —, mais pas nécessairement. D'autant que ces collaborations sont le plus souvent dues à des rencontres, des opportunités — l'envie de travailler ensemble, car présent sur le même territoire — tout comme elles peuvent aussi être le fruit d'une demande spécifique d'une structure dans le cadre d'un projet d'ensemble qui la concerne.
L'association Derrière le Hublot à travers de certaines collaborations illustre parfaitement ce phénomène, ces collaborations sont souvent le fruit d'opportunités, de rencontres ou rendues possibles par les compétences et le vécu de chacun. Membre fondateur et actuellement co-président de l'association, Hervé Malaret a enrichi sa formation d'éducateur spécialisé en lien avec les actions de l'association, il permet le développement de nombreux partenariats et projets avec des personnes en situation de handicap, se définissant plus comme un « facilitateur du lien ».
Les rencontres et les projets se dessinent collectivement selon les demandes, les attentes, les envies et les possibilités de chacun, mais avec au cœur la question artistique comme nous le rappelle Fred Sancère :

> *« Le point de départ, c'est toujours l'artistique donc on va essayer de trouver les lieux, les plus à propos, les plus proches de ce que sera la création, le désir de l'équipe, etc. Le mieux c'est quand on trouve la jonction entre les désirs du territoire et les désirs des artistes. Et donc ça peut être n'importe quoi. Quand on a eu une équipe qui voulait travailler sur le cochon, on a travaillé dans des fermes, dans les industries agroalimentaires, chez des charcutiers, dans des auberges, dans des restaurants, avec des paysans. Quand il a fallu travailler autour des personnes âgées, on a développé un travail autour de l'écriture et de la magie. Ça s'est passé en partie ici et en partie en maison de retraite ou avec le club de l'amitié en bas quand ils viennent jouer aux cartes en bas, parce qu'il était important de comprendre les gestes de ces personnes et de leur univers. Du coup chaque fois, c'est de trouver l'espace le plus juste. »*
> Fred Sancère directeur artistique de l'association derrière le hublot.[4]

Certaines collaborations sont plus fréquentes, notamment celles qui concernent les enfants dans le cadre scolaire. Les initiatives accordent une grande importance au travail avec ceux-ci dans un souci de transmission et de pédagogie. Mais le milieu

[4] Propos recueillis lors d'un entretien avec Fred Sancère, en juin 2017

scolaire est également un partenaire en demande de collaboration autour de projets artistiques. Ces collaborations artistes - milieu scolaire sont facilitées par des programmes institutionnels et des financements par le biais du Rectorat, des DRAC ou des collectivités territoriales.
Une structure comme *la Cascade* développe de nombreux projets artistiques au sein des écoles, et dispose pour cela d'une équipe d'intervenants artistiques en milieu scolaire qu'elle a spécifiquement constituée.

### (2) Un travail de territoire différemment appréhendé selon les projets

Les actions et les engagements auxquels les acteurs rencontrés renvoient l'expression polysémique — « *travail de territoire* » — varient selon les projets. La place donnée à celui-ci dans les projets et la manière dont il est revendiqué se distinguent selon la nature/le statut des initiatives.
Nous pouvons distinguer trois manières d'aborder ce *travail de territoire* :

- Comme une réponse à une commande dans les projets tiers et institutionnels

Dans la première approche — que nous retrouvons principalement dans les projets institutionnels ou tiers (tel que la Cascade) — le travail de territoire répond à un cahier des charges : celui de travailler à l'échelle du territoire de la collectivité (communauté de commune, département, région) et d'aller à la rencontre d'un « public éloigné ».
La Cascade aménage et oriente selon ses envies et ses possibilités cette mission. L'équipe de La Cascade développe autant des projets dans un cadre plus institutionnel (comme leur intervention dans le cadre des classes PAC[5]), ou bien élabore des propositions plus spontanées émanant d'envies comme le fait d'investir les cours d'école ou d'organiser des rencontres entre leurs artistes en résidence et la crèche de la commune.
Au-delà des projets institutionnels, d'autres initiatives affichent officiellement une mission de « médiation » dans leur « cahier des charges » tel le projet de la Foret d'Art Contemporain qui accorde une place importante au travail mené avec le milieu scolaire. Ce travail de médiation, mené en collaboration avec l'équipe du PNR des Landes de Gascogne, rentre également dans le cadre des missions des PNR, notamment dans ces missions de sensibilisation à l'environnement.

- Comme une vocation qui alimente les projets d'habitant

Dans la deuxième approche — qui concerne un petit nombre d'initiatives principalement les projets d'habitant — ce travail de territoire occupe une place centrale

[5] Dispositifs d'éducation artistique et culturelle, dans l'enseignement primaire et secondaire (Classes à Projet artistique et culturel)

dans l'action de l'association, telle une vocation. Comme en témoigne la politique de l'association de Derrière le Hublot : où l'un des fondements de cette association réside dans sa volonté de « s'adresser à tous » au travers d'un projet artistique et culturel sur son territoire et de mettre toute son « énergie dans l'action du terrain »[6] pour reprendre les propos de *Delphine* Datamanti médiatrice culturelle dans l'association.

> *« Moi quand je suis arrivée, on était deux du coup avec Fred, et les bénévoles déjà très impliqués et actifs. Cela impose de travailler avec les autres, d'inventer des partenariats, et puis de s'adresser, mais ça aussi c'est par rapport à la politique de Derrière le Hublot, à ces fondements qui restent, de s'adresser à tous. Donc on ne va pas forcément chercher des pairs culturels, mais c'est aller travailler avec le comité des fêtes du village ; l'association de foot, si c'est l'association de foot qui doit être un pivot important pour se mettre en relation avec les habitants ; les écoles ; une équipe municipale ; et à partir de là ça peut aller assez loin. »*
> *Delphine* Datamanti, médiatrice culturelle de l'association Derrière le Hublot.[7]

Dans ce cas précis, l'absence d'un toit, d'un espace dédié, contribue à la démarche de Derrière le Hublot ; le partenariat avec les acteurs locaux offre à l'association de nouvelles spatialités à investir (comme espace de travail et espace de représentation).

Dans une moindre mesure, le travail en collaboration que cela soit avec le pôle culturel ou les différents établissements scolaires de la Communauté de commune du Pays entre Loire et Rhône (COPLER), ainsi que la rencontre avec l'autre est au cœur de la démarche de l'association Polyculture. Les propositions artistiques ainsi que le travail de médiation auprès des habitants et des voisins sont les moyens pour ces acteurs d'interroger les problématiques de l'agriculture, du paysage et du « vivre ensemble ».

- Comme la résultante d'une permanence dans les projets privés d'artistes

Dans la troisième approche — qui concerne majoritairement des initiatives privées d'artistes — ce *travail de territoire* est plus ponctuel et s'effectue selon les opportunités, le temps et les énergies disponibles, ou les demandes. L'implication de ces initiatives évolue dans le temps, des partenariats peuvent se créer pour quelques années, puis s'arrêter et reprendre plusieurs années après sous d'autres formes.
C'est par leur présence sur le territoire que ces initiatives sont sollicitées par les structures locales afin de mener une collaboration autour de propositions artistiques :

---

[6] Un travail de territoire qui demande beaucoup d'énergie comme nous l'explique *Delphine* Datamanti, médiatrice culturelle de l'association Derrière le Hublot :*« Ce qui est important c'est de mettre notre énergie dans l'action du terrain, et cela c'est ce dire que rien n'est jamais acquis dans les relations avec les gens, qu'il s'agisse du public même si l'on parle de moins en moins de public aujourd'hui, comme des partenaires. Et il faut tout le temps se renouveler et se demander qu'est ce qu'on invente.(...) Pour moi c'est un dialogue, un dialogue avec des gens et qui ne doit pas se résumer à quelques rendez-vous que l'on proposerait de saison en saison, mais d'un dialogue que l'on va chercher à entretenir, d'une relation que l'on va essayer de développer au fil des années, avec cette notion de durée. »*
Propos recueillis lors d'un entretien avec *Delphine* Datamanti, en mai 2018
[7] *Ibid.*

comme peut l'être une demande du département pour travail dans le milieu scolaire ou social ou bien une demande d'un centre hospitalier pour intervenir avec des personnes en situation de handicap (exemple de la Bergerie de Soffin cf annexe), etc.
Mais c'est également leur présence sur ce territoire qui va nourrir des envies ou des opportunités chez ces initiatives artistiques pour travailler avec telles ou telles structures locales, telles ou telles réalités sociales : la proposition de travailler avec les ephad de la communauté de communes (exemple du projet « les 80 ans de ma mère » mené par le TéATr'éPROUVèTe[8])
Le cœur de l'action de ces initiatives reste la recherche et la pratique artistique au sein de leur outil de travail, et qui se nourrit de projets ponctuels et divers avec ce voisinage ciblé.

### III.1.b La rencontre avec l'autre passe par une confrontation avec des spatialités

La rencontre avec l'*autre,* avec ceux qui constituent leur voisinage ne peut se passer d'une confrontation avec les spatialités et les différents espaces qui constituent le cadre de vie :

- Autant avec les spatialités fortes de symbole dans la vie de la commune :
  Comme une cour de récréation — espace de jeu, de mixité sociale, d'apprentissage, de liberté, d'imaginaire — des symboliques avec laquelle les artistes viennent jouer en réinterrogeant leur place dans l'espace public et dans la société.
  Ou bien l'institution du café de village. Venir investir le bistrot du village a pour ambition de pousser — tout un chacun — à reconsidérer la place de cette spatialité synonyme de convivialité, de collectif et qui a longtemps été constitutive du cadre de vie villageois. C'est ce que la compagnie *Dans tes rêves* tente de questionner dans sa création « le bruit des ombres » en investissant un bistro de Capedenac-Gare : « *et si le café était le meilleur lieu pour écouter ? On y échange un verre, des histoires, un regard avec son voisin ; une émission de radio est sur les ondes. On tend l'oreille, nos mains sur le comptoir, la radio murmure…* »[9]

[8] Les « 80 ans de ma mère » est un projet artistique protéiforme mené par le TéATr'éPROUvèTe sur plusieurs années. Le projet prend différentes formes : expositions photo, film, écrit, résidence d'artiste, carte postale, etc. Il regroupe plusieurs artistes tels que Sylvie Roche photographe, Gérard Roussel musicien et Jean Bojko comédien, metteur en scène.
Plus de précision sur le site du TéATr'éPROUvèTe
URL : http://www.theatreprouvette.fr/htm/80ans/site/index.htm (consulté le 12 10 2020)
[9] Le « le bruit des ombres » de la compagnie de théâtre *Dans tes rêves*, est une création sonore pour café. Les artistes s'interrogent sur la valeur symbolique que représentent ces espaces et sur les enjeux de leur disparition progressive.
Présentation du projet sur le site internet de la compagnie.
URL : https://www.ciedanstesreves.fr/spectacles/ (consulté le 26 10 2019)

– Qu'avec des spatialités fermées, isolées, ou peu considérées :
  Les projets rencontrés n'hésitent pas à investir les spatialités réservées à un type d'occupant et à un type d'usage. Ces spatialités sont méconnues pour une grande partie du voisinage et souvent occultées tels : un centre de rétention, un hôpital, une maison de retraite ou un institut éducatif. Des spatialités qui peuvent parfois souffrir de stéréotype, et peuvent enfermer ses acteurs/habitants.
  Les projets artistiques viennent ici proposer l'ouverture de ces différents espaces (lorsque c'est possible), ou leur transformation, le temps d'un atelier, d'une résidence ou d'une représentation — en y créant un autre univers ou en amenant les habitants à pratiquer leur propre spatialité du quotidien d'une autre manière. De ce fait, le temps d'une collaboration, d'un projet artistique, les acteurs rencontrés témoignent du sentiment d'appartenance à une spatialité plus vaste — celle d'un voisinage en commun/partagé — qui envahit les différents protagonistes impliqués.

Les propositions artistiques, dans le cadre de ce travail de territoire, viennent rendre visible certaine de ces spatialités, bousculer les a priori, et interroger leur isolement vis-à-vis d'autres types de voisinage. Ce travail permet de mettre à jour la superposition d'un ensemble de voisinages sur un même territoire qui ne vivent pas forcément ensemble — des voisinages qui parfois même s'ignorent. Cette ambition de vouloir pour un temps lier/confronter ces univers permettant de dégager un sentiment d'appartenance à un voisinage commun/partagé se matérialise par deux dynamiques :
La première est celle d'introduire des artistes, mais également d'autres habitants (bénévoles des associations par exemple et parfois des spectateurs) dans ces spatialités et au contact de leurs occupants — comme l'illustre le partenariat entre l'association derrière le hublot et l'ITEP (Institut thérapeutique éducatif et pédagogique) ou bien lorsque le danseur Alfred Alerte investit un centre hospitalier (Cf. Annexe 03, III.1.(1), p.66 ; Annexe 03, III.1.(3), p.70). Ces nouveaux hôtes viennent travailler et vivre avec les habitants de ces spatialités le temps d'un processus de création ;
La seconde est, à l'inverse, de faire sortir ce voisinage ciblé de leur propre spatialité et de les introduire dans l'espace public ou dans d'autres spatialités de leur voisinage qu'ils ignorent ou connaissent très peu.
Dans le projet de FIAT LUX, le bonheur des jeunes de l'ITPE et la réussite du projet n'est pas — selon les protagonistes — seulement la rencontre avec l'artiste ou la création des mobiles/engins lumineux, mais bien le défilé dans les rues de la commune, partager une soupe dans l'espace public, danser sur la place centrale de la commune.
*« Tout le travail mené en amont dans le cadre de Fiat Lux ! a été très important pour nous, souligne Patrick Fauvel, le directeur. Des habitants de Capdenac et l'artiste de la compagnie sont venus dans nos locaux pour travailler avec les enfants, pour partager des moments. Il faut désacraliser l'établissement où, historiquement, étaient accueillis des enfants vus comme des délinquants, des ingérables. Dialoguer, rire, boire un verre*

*ensemble, tout cela contribue à changer la perception des gens. (…) Pour ces enfants à qui la rencontre avec l'autre pose problème, participer à une soirée comme celle du 20 décembre, c'est exposer aux habitants de la ville leur réalisation, se mettre en avant, être comme les autres enfants des écoles et collèges qui présentent des spectacles en fin d'année scolaire. »* [10]
Cette parade et cette mise en scène dans l'espace public ont redonné une place à cette population dans la société capdenacoise.

Lorsque l'association ADJAC propose ses stages estivaux de danse à la Bergerie de Soffin elle souhaite être en mesure de mêler autant les pratiques artistiques que les voisinages (plus ou moins proches). Durant plusieurs semaines, les stages se déroulent, s'entrecroisent, se chevauchent (danse contemporaine, danse africaine, danse en fauteuil, slam, graff, cirque…). Tout le monde se mélange : enfants, adolescents, adultes, personnes en situation de handicap. La sphère du voisinage s'étire, mêlant habitants de la commune et des communes voisines, du département voire de la France entière. Le petit collectif qui se crée autour de la Bergerie de Soffin se vit comme une communauté de voisinage.
Alfred Alerte tient au maintien d'un tarif très bas (des stages) pour les habitants de la commune et des communes voisines afin qu'ils puissent y participer aussi.

> *« Le problème c'est que les élus et techniciens (DRAC, Département, Région) n'ont pas conscience de la réalité du terrain. Car on peut dire ce que tu veux, même si les habitants ici sont accueillants, ils n'ont pas les moyens, les gens sont dans une forme de survie.*
> *Je le vois dans mon association, les amis parisiens qui font partie du bureau, n'ont pas conscience de la difficulté des gens ici, des petits retraités ou des familles en survie dans les alentours. Pour eux nos tarifs ne sont pas assez chers, 5 € pour un spectacle, c'est rien pour eux. Alors que pour des gens ici 5 € c'est déjà énorme.*
> *Un même spectacle certes à Paris ce sera 30 €, mais ce n'est pas le même public.*
> *C'est comme les stages, ici c'est 50 € la semaine et 25 € pour manger toute la semaine, à Paris quand je fais un stage c'est 300 € la semaine.*
> *Mais ici, je veux toucher un autre type de public et je dois m'adapter. Et ça, j'ai du mal à l'expliquer aux membres du bureau. »*
> *Alfred Alerte fondateur de la Bergerie de Soffin.* [11]

À l'écoute des membres de l'équipe, ces moments d'atelier et d'échange entre les différents publics au sein de la Bergerie de Soffin sont très importants, car l'accueil de personnes en situation de handicap, d'enfants du village, ou de personnes isolées dans un tel espace de création n'est pas sens provoquer des réactions. Au-delà d'une proposition artistique, les stagiaires participent à la vie en collectivité et partagent un moment de vie avec les artistes dans leur espace de travail et de vie.

[10] Gonon A., *Une utopie de proximité, petites et grandes histoires d'un territoire*, Derrière le Hublot, 2017, p8
[11] Propos recueillis lors d'un entretien avec Alfred Alerte, en décembre 2017

Accueillir « l'autre » — personnes âgées, enfants, personnes en situation de handicap — dans son outil de travail demande une adaptation de son propre espace.
Il est certes obligatoire aujourd'hui pour tout lieux publics d'être aux normes pour accueillir tout public, et particulièrement les personnes handicapées (à mobilité réduite). Des obligations parfois vécues comme une contrainte, répondant à des règles et non à une réflexion sur le handicap : quelles formes de handicap, quels besoins, quelles adaptations ?
À travers la transformation de la Bergerie de Soffin, Alfred Alerte a interrogé les questions du handicap et les manières d'aménager son outil de travail pour accueillir les différences et les fragilités de chacun. Avec le temps, Alfred Alerte a aménagé la bergerie de Soffin pour accueillir des personnes en fauteuil roulant, avec la construction d'une rampe en bois qui devient un élément architectural en soi et non une simple nécessité (Cf figure III- 4 et 5). (Il propose un traitement de sol (gravier, terre battue) et des cheminements (sans tout goudronner) pour que les fauteuils puissent manœuvrer facilement (Cf figure III-3). Dans la salle de travail, le plateau est de plain-pied et entre le plateau et le gradin, il y a de la place pour des fauteuils roulants.
De petits aménagements ont également été effectués, au fil du temps, pour les handicaps de chacun. Par exemple l'installation de fauteuils de théâtre (strapontin en velours rouge repliable) dans l'entrée. Ils sont au nombre de trois, pour les trois personnes âgées du hameau, pour qu'elles puissent s'asseoir avant de rentrer dans la salle : Odette Kurpiel, Marie Thérése Moussot et Suzanne Lievre. À chaque représentation Alfred ou un membre de l'association, a pour mission d'aller les chercher chez elles pour qu'elles assistent aux spectacles.

> *« Là on a gardé que celui-ci. Un moment, on avait gardé seulement 3 fauteuils, un ici, un autre ici et là, et celui qui reste là, car on avait 3 mamies qui venaient à tous les spectacles. En attendant l'ouverture de la salle, elles avaient leur fauteuil. Et les fauteuils disparaissent au fur et à mesure de la disparition de ces mamies. Il ne reste plus qu'un fauteuil. »*
> *Alfred Alerte fondateur de la Bergerie de Soffin.* [12]



Figure Chap2-III-3 : Photographie de la cour de la Bergerie de Soffin avec des revêtements accessibles aux personnes en fauteuils roulants _2018 _ Diane Camus



Figure Chap2-III-4 : Photographie de la sortie de la salle principale de représentation de la Bergerie de Soffin _2018 _ Diane Camus



Figure Chap2-III-5 : Photographie de la rampe d'accès à l'espace principale de la Bergerie de Soffin _2018 _ Diane Camus

[12] *Ibid.*

Ces différentes expériences artistiques assorties du discours de leurs acteurs (artistes, associations, et structure partenaire) revendiquent que construire un « vivre ensemble » dépend en partie de la capacité à dépasser les frontières entre des spatialités parfois en-fermentes et les clivages qui séparent les habitants d'un même territoire.

### III.1.c Un travail de territoire qui dialogue avec un cadre institutionnel

#### (1) Une relation ambiguë entre initiatives artistiques et institutions publiques

- **Une ambition politique**

Ce *travail de territoire*, mené par la plupart de ces initiatives depuis de longues années, s'inscrit également dans un processus de médiation artistique et culturelle dans la pleine continuité des politiques culturelles des années Jacques Lang orientées vers la démocratie culturelle : où l'objectif est de se demander comment toucher un public plus large ? Ou comment accompagner le public dans l'appréhension de l'œuvre et du processus artistiques ? (cf. chap1. I.3.a.(2), p.104)
À cela s'ajoute une injonction des collectivités territoriales de mener des projets de « développement culturel de territoire »[13] au nom de cette démocratie culturelle. Ces derniers flèchent leurs aides pour des projets dits de « territoire » qui contribuent « au maillage durable du territoire » par un travail auprès d'un large public et notamment des « publics empêchés ». La combinaison « action territoriale » et « médiation culturelle » dans le sens d'un travail en direction d'un public éloigné, voire empêché — « la culture

[13] Il est intéressant d'éplucher sur les sites internet des différentes collectivités territoriales (région et département), les intitulés des subventions allouées à des projets de médiation culturelle. Les termes tournent tous autours des notions de « développement culturel de territoire », de « cohésion du territoire », de « démocratie culturel ». En exemple, le site de la région Bourgogne-Franche-Comté.
URL : https://www.bourgognefranchecomte.fr/node/362 (consulté le 26 06 2020)
Ou bien le site du département de Saône-et-Loire où l'Introduction au dossier d'aide pour les manifestations culturelles du département Saône et Loire définit se objectif d'aide en ces termes: « L'objectif de l'aide est de soutenir l'organisation de manifestations d'intérêt départemental à caractère artistique et culturel (spectacle vivant, musique, danse, audiovisuel…) contribuant au maillage durable du territoire départemental et à la diversité des formes d'expression. »
Et où le département présente sa politique culturelle en se réclament : « le chef de file des solidarités, humaines et territoriales. À ce titre, il s'emploie à rendre accessible au plus grand nombre et sur l'ensemble des bassins de vie, une offre culturelle et artistique de qualité en portant une attention particulière aux publics éloignés de l'offre et des pratiques. Les aides pour favoriser une répartition équitable en structures de création, d'enseignement et de diffusion culturelle et artistique contribuent à ces objectifs tout comme le soutien aux manifestations culturelles. Soutenir les artistes favorise leur enracinement dans les territoires et contribue de ce fait à la qualité de vie des populations et à un développement humain durable. »
URL : https://www.saoneetloire71.fr/accueil/culture-1/action-culturelle (consulté le 26 06 2020)

pour tous »[14] — est de mise. Cette assimilation s'illustre parfaitement par la création, ces dernières années, d'un nouveau pôle dans les DRAC, nommé « démocratisation et Action territoriale » ou bien « Action culturelle & territoire » — selon les DRAC — où nous retrouvons les enjeux de « développement artistique et culturel en territoire rural » ou bien de « culture et agriculture », « d'éducation artistique et culturelle », « culture et santé », « culture et justice », « contrat de ruralité », « contrat de la politique de la ville », etc. Ce pôle peut légèrement varier selon les DRAC, mais il est défini le plus souvent comme un pôle transversal qui « permet de couvrir les domaines touchant à l'éducation artistique et culturelle et l'accès à la culture pour les publics empêchés, et la valorisation et la médiation, dans un objectif d'accès à la culture pour tous les publics. »[15]

- **Le cœur d'une ambiguïté**

Cette ambition institutionnelle ne peut pas être ignorée dans le *travail de territoire* mené par ces initiatives. Elles y trouvent des ressources financières et des soutiens institutionnels non négligeables. Mais les acteurs rencontrés se défendent de répondre à une injonction institutionnelle dans ce travail avec leur voisinage ciblé.

C'est à ce niveau que nous pouvons parfaitement observer l'ambiguïté présente entre ces initiatives artistiques et les institutions. Effectivement, toutes ces initiatives bénéficient d'aides publiques, elles en font la demande et revendiquent leur légitimité au regard du travail artistique qu'elles proposent, néanmoins certes de ces initiatives revendiquent également leur indépendance vis-à-vis de ces mêmes institutions, voire même leur opposition — une indépendance absolument nécessaire selon ces acteurs.

Cette dernière revendication (d'indépendance voire d'opposition) est évidemment graduelle selon les initiatives : un projet rattaché à la région ou au département ne manifeste pas la même indépendance et/ou relation aux institutions qu'un projet privé d'artiste.

Mais ce n'est pas pour autant que ces projets — appelés dans ce travail de thèse les projets institutionnels — ne manifestent pas une certaine marge de manœuvre face à leur tutelle, au niveau artistique et surtout au niveau de leur action locale. C'est au nom de cette marge de manœuvre que Nicolas Bucher (directeur de la Cité de la voix jusqu'en mars 2018) ou bien Marianne Lanavère (directrice de l'île de Vassivière) — deux projets régionaux — revendiquent leur pleine décision dans la mise en place d'un travail de territoire à l'échelle locale. Marianne Lanavère témoigne que cet attachement au territoire de proximité était au cœur de son projet d'établissement venant ainsi en

[14] Le dispositif des appels à projet « Culture pour Tous » est développé par la région Bourgogne-Franche-Comté avec comme objectif de financer des « initiatives originales et singulières qui mobilisent un large public. » notamment dans des territoires dit « reculés »
URL :https://www.bourgognefranchecomte.fr/une-culture-vibrante-et-rayonnante(consulté le 26 06 2020)

[15] Propos recueillis sur le site internet de la DRAC Bourgogne-Franche-Comté.
URL : https://www.prefectures-regions.gouv.fr/bourgogne-franche-comte/Region-et-institutions/L-action-de-l-Etat/Culture-et-patrimoine/Culture-et-patrimoine/Action-culturelle-territoriale/#titre (consulté le 26 06 2020)

complète opposition avec sa prédécesseur, quand Nicolas Bucher nous explique que la Région n'ambitionnait aucunement un tel travail local :

> « *Non, en fait la région, elle se foutait quasiment de ce qui pouvait se passer localement, ce qui est compréhensible. Parce que la région elle voyait un rayonnement régional et un rayonnement national. Au début, ils m'ont regardé avec un peu de condescendance (…), mais pour moi c'était une clé fondamentale de la réussite. Car si l'on veut réussir un peu d'intégration locale quand on est un truc beaucoup subventionné, qui fait de la culture dans un milieu comme cela, il faut réussir très vite à avoir une base de public local pour éviter la rupture*. »
> Nicolas Bucher directeur de la Cité de la Voix de 2011 à mars 2018. [16]

Les projets tiers se retrouvent dans la même position celle de négocier avec les collectivités dont elles dépendent. Les acteurs revendiquent tout autant une autonomie artistique et une posture de négociation permanente avec les institutions, comme en témoigne Alain Reynaud

> *« Globalement, on peut dire que les relations avec le département sont bonnes, après rien n'est jamais gagné, il ne faut pas s'endormir… ça demande un travail de pédagogie, de la pédagogie tout le temps. »* Alain Reynaud directeur artistique de la Cascade[17]

Pour plus de souplesse, La Cascade avec le soutien de la DRAC a imposé que les financeurs ne fassent pas partie du CA, pour permettre cette marge de manœuvre indispensable selon les acteurs.

> *" L'état, au travers de la DRAC, et nous-même avons refusé qu'il ait des partenaires financiers comme membre du CA. Car juge et partie. Mais on a un comité de suivi en parallèle avec tous les partenaires financiers qui se réunit minimum une fois par an, pour la validation des comptes. Et il se réunit au cours de l'année selon les besoins et les projets, les missions d'avenir. »*
> André Barcet, Président du CA de La Cascade[18]

Dans cette relation ambiguë, les initiatives négocient — insidieusement — le fait de s'inscrire dans les demandes des institutions, mais tout en requérant leur liberté artistique dans l'action. Nous parlons de *liberté artistique dans l'action* par le fait que ces initiatives choisissent le voisinage avec lequel elles veulent travailler, et ce sont elles qui sont force de proposition artistique. Cela est d'autant plus vérifiable dans les initiatives privées d'artistes ou les projets habitants, dont le travail de territoire veut s'inscrire bien au-delà d'une injonction institutionnelle.

[16] Propos recueillis lors d'un entretien avec Nicolas Bucher, en janvier 2018
[17] Propos recueillis lors d'un entretien avec Alain Reynaud, en juin 2017
[18] Propos recueillis lors d'un entretien avec André Barcet, en juillet 2018

### (2) Avant tout un projet collectif et un projet artistique

- **Une aventure associative**

Une *liberté artistique dans l'action* qui est d'autant plus grande que les acteurs-habitants et/ou artistes-habitants revendiquent que leurs actions s'inscrivent bien au-delà d'une demande institutionnelle et ne peuvent se réduire à la simple notion de *projet*. Les actions s'assimilent à un « bout de vie » comme nous l'explique Alain Reynaud pour qui le terme *projet* est trop « froid ».[19] L'artiste Alfred Alerte nous explique en quoi ces actions, et son engagement s'apparentent avant tout à un *projet de vie* :

> *« Oui tout à fait, car pour moi, c'est la vie. Et c'est pour ça que je parle de projet de vie. »*
> *Alfred Alerte fondateur de la Bergerie de Soffin.* [20]

Un sentiment que nous retrouvons chez la très grande majorité des initiatives rencontrées, elles s'associent au souhait des acteurs-habitants et/ou artistes-habitants de s'inscrire dans le territoire et d'agir collectivement pour améliorer leur cadre de vie. « Habiter et travailler "ici" » voici ce qui anime ces acteurs-habitants, œuvrer collectivement pour construire un environnement propice à un « mieux vivre », notamment culturellement, voilà le point de départ de l'action de nombre de ces acteurs et dont le *travail de territoire* trouve ici pleinement sa place.
C'est l'histoire de Fred Sancère, de Hervé Malaret lorsqu'ils lancent avec leurs amis de l'époque l'association Derrière le Hublot, et c'est un sentiment qui ne les quitte pas depuis plus de vingt ans. Hervé Malaret devenu éducateur spécialisé est toujours très engagé dans la vie de l'association. Il confie que ce qu'il le fait rester dans cette association après toutes ces années :

> *« C'est que je vis sur ce territoire, je veux qu'il vive, qu'il s'y passe des choses. Et puis la question du lien social, ça m'intéresse, c'est au cœur de mon métier. »* Hervé Malaret co-fondateur de l'association Derrière le Hublot et aujourd'hui bénévole de l'association. [21]

> *« Et je crois que ce qu'il dit (Fred), ce que je l'ai toujours entendu dire, c'est tient nous à un moment donné on estime que ce n'est pas parce que l'on habite ici, qu'il faudrait que rien se passe, donc la meilleure façon d'être sûre qu'il se passe un truc, c'est quand même de s'en occuper nous-même. Et ça encore muté, c'est-à-dire Fred dans son idée et l'équipe en général et les membres du CA et tout le monde, les bénévoles sont aussi convaincus que ce qui font là, ils le font pour le territoire sur lequel ils habitent. C'est un projet de vie. (…) Et c'est extrêmement important dans cette relation justement au territoire, c'est-à-dire que ce n'est pas juste à un moment donné ce serait bien de se préoccuper de qui habite autour, non c'est comment en tant*

[19] *« Pour moi ça à avoir avec la vie, c'est un bout de vie, le mot projet est presque un peu froid, c'est une construction. »*
Alain Reynaud directeur artistique de la Cascade, propos recueillis lors d'un entretien en juin 2017
[20] Propos recueillis lors d'un entretien avec Alfred Alerte, en décembre 2017
[21] Propos recueillis lors d'un entretien avec Hervé Malaret, en mai 2018

*que structure culturelle, on est acteur en tant que tel de la vie, et de ce qui se passe, et de l'activité qu'il y a sur ce terrain. »*
Anne Gonon, co-présidente du CA de l'association Derrière le Hublot. [22]

De nombreux habitants et bénévoles s'engagent dans l'association, ils sont tous guidés par cette même volonté, comme en témoigne Claude, cheminot à la retraite :

*« J'ai travaillé 30 ans dans cette ville. Je me sens redevable un peu, je veux toujours donner à cette ville qui m'a fait vivre. Donc j'ai envie de la faire vivre aussi. Je rends la monnaie de la pièce. »* Claude Miguel bénévole de l'association Derrière le Hublot. [23]

Le travail de territoire entrepris par ces acteurs-habitants et/ou ces artistes-habitants prend tout son sens dans une dynamique collective, associative — dont l'artistique et la culture sont un ciment. Le choix de la structure associative pour la très grande majorité des initiatives artistiques rencontrées est manifeste de cette ambition. La construction de cette dynamique collective passe par la proposition :

- Une vie associative riche :

Cela passe par des rencontres régulières de ces membres et des bénévoles pour participer à des projets artistiques, mais également pour réfléchir ensemble aux projets à venir, échanger sur les difficultés ou le fonctionnement de l'association, le choix des partenaires… Proposer un engagement quotidien à l'année.
Comme peut l'illustrer le CA de l'association Derrière le Hublot, qui propose *« les rencontres du vendredi du mois »,* un vendredi par mois le CA invite adhérents, bénévoles, habitants à discuter autour d'une thématique, d'un questionnement, d'un sujet particulier que l'association veut aborder. Des personnalités extérieures (artistes, élus, professionnels, associations, etc.) peuvent parfois être invitées pour « *apporter de l'eau au moulin pour réfléchir »* comme nous l'explique Jean-Louis Pons, co-président de l'association. Chaque rencontre est animée par un des 5 co-présidents de l'association

*« Nous fonctionnons avec un système de co-présidence, actuellement 5 co-présidents, avec plus ou moins chacun sa spécificité : Hervé est chargé du social, Thierry des finances, Anne et Jean-Sébastien Steil [directeur de FAI-AR] sont chargés de la commission qui s'appelle "remue-méninges" et sont plus en charge de parler de DLH en dehors du microcosme de Capdenac [— Gare], et moi même je suis plus en charge de la vie associative. Ce système permet d'alléger la tâche et la responsabilité du poste de président, ça permet aussi de partager le pouvoir. Et puis c'est une manière d'impliquer plus de bénévoles dans l'aventure. (…) Au total dans le CA on est 23, des habitants de Capde [nac-Gare], des communes voisines et d'autres qui viennent d'ailleurs. C'est un savant mélange de locaux et de personnes extérieures. Sur les 5 co-présidents, on en a trois de Capdenac [— Gare] ou des environs et une personne qui vit à Paris*

[22] Propos recueillis lors d'un entretien avec Anne Gonon, en mai 2018
[23] Propos recueillis lors d'un entretien avec Claude Miguel, en mai 2018

*et une qui vit à Marseille. Ce mélange assure une forte présence des administrateurs dans le quotidien de l'association. »*
*Jean-Louis Pons,* co-présidente du CA de l'association Derrère le Hublot. [24]

- Un recours à la participation sous toutes ses formes (bénévoles, figurants, constructeurs, hébergeurs d'artistes, etc) :

Cette participation est une des conditions de la création d'un collectif, d'une communauté autour du projet. Les trois exemples que nous avons décrits en introduction émanent tous de structures associatives où le CA est très engagé et qui disposent d'une basse de bénévoles locaux (habitants) conséquents, présents toute l'année selon les besoins des associations, comme nous l'explique Fred Sancère directeur artistique de Derrière le Hublot :

*« On a un noyau dur de bénévoles, composé d'une trentaine de personnes fidèles à l'année. Ils participent à la vitalité de l'association. Une équipe qui est renforcée durant le festival où on compte une centaine de bénévoles. »*
Fred Sancère directeur artistique de l'association Derrère le Hublot. [25]

*« Je suis bénévole depuis 2011, c'est-à-dire depuis que je suis en retraite à l'âge de cinquante ans, pourquoi je me suis engagé, parce que je travaillais ici, et que j'ai toujours aimé ce que faisait cette association, donc je venais, j'assistais au spectacle comme spectateur et donc dès que j'ai cessé mon activité je me suis présenté comme bénévole. (…) Je suis bénévole du premier jour de l'année, jusqu'au dernier jour de l'année. (…)Ce qui me fait adhérer à DLH, c'est que j'aime ce qu'ils proposent toute l'année, et comment ils nous impliquent dans cette aventure »*
Claude Miguel bénévole de l'association Derrière le Hublot. [26]

Dans le même esprit, la Bergerie de Soffin a mis en place un fonctionnement très communautaire, où chacun est appelé à participer aux tâches de la vie collective de la bergerie. Un tableau des tâches est affiché dans la salle commune et chacun s'inscrit. Tout le monde doit participer, et tout le monde se prend au jeu de ce fonctionnement :

*« C'est vraiment bien, pour les enfants de participer à la vie collective, ce n'est pas comme à la maison, les enfants comprennent mieux la nécessité de faire collectivement et d'aider cette micro-collectivité. C'est très formateur pour toute la famille »*
Erika bénévole-stagiaire de la Bergerie de Soffin, venue avec ses deux enfants (de 10 et 15 ans). [27]

- Une attention particulière à la dimension intergénérationnelle

[24] Propos recueillis lors d'un entretien avec Jean-Louis Pons, en mai 2018
[25] *Ibid.*
[26] Propos recueillis lors d'un entretien avec Claude Miguel, en mai 2018
[27] Propos recueillis lors d'un entretien avec Erika, en juillet 2018

La base de bénévoles, dans la majorité des initiatives, est intergénérationnelle, relevant du souhait des porteurs de projet que toutes les générations se côtoient et construisent ensemble une communauté. Un caractère intergénérationnel qui est également recherché par les bénévoles et les stagiaires eux-mêmes comme le soulignent de nombreux témoignages :

> *« Ce qu'on aime ici, c'est que l'on peut venir passer des vacances en famille, il y "en a pour tout le monde. C'est pour cela que l'on revient chaque année »*
> Marie et Philippe, bénévoles à la Bergerie de Soffin. [28]

Une dimension intergénérationnelle que nous retrouvons particulièrement dans l'équipe de bénévole de l'association Derrière le Hublot. À la création de l'association, ses membres avaient une vingtaine d'années, leurs parents étaient les premiers bénévoles comme le racontent Janine et Jean-Claude Sancère, les parents de Fred Sancère :

> *« On est les bénévoles de la première heure, je me rappelle encore lors des premiers festivals que l'on faisait les tee-shirts dans le garage après la journée de travail. »*
> Jean-Claude Sancère, bénévole de l'association Derrière le Hublot. [29]

Vingt ans plus tard, les parents sont toujours présents aux bricolages, en cuisine, figurants pour le tournage d'un long-métrage…

> *« Partout où l'on a besoin de nous, et encore plus présents depuis qu'on est à la retraite »*
> Janine Sancère, bénévole de l'association Derrière le Hublot. [30]

Effectivement, beaucoup sont devenus bénévoles à leur retraite, après avoir été festivaliers pendant longtemps : Claude, Monique, Marie Odile, Michelle, Jean-Jacques…

> « Moi je suis née à Aubin dans le bassin, donc je suis arrivée à Capdenac, j'avais 1 an, donc après j'ai travaillé à la mairie pendant une quarantaine années, donc j'ai toujours connu Derrière le Hublot. Mais c'est vrai que tant que je travaillais, je ne me suis pas plus investie que ça, par contre j'allais au festival et autre, mais sans m'investir, et j'ai toujours dit que quand je serai à la retraite je m'investirai. Et voilà c'est ce que j'ai fait. Depuis ma retraite je suis bénévole, et toute l'année. » Monique, bénévole de l'association Derrière le Hublot. [31]

Nous trouvons également la « troisième génération », celle des enfants qui occupent leur place dans la vie de l'association comme figurants ou/et spectateurs, en cuisine ou dans la construction :

---

[28] Propos recueillis lors d'un entretien avec Marie et Philippe, en juillet 2018
[29] Propos recueillis lors d'un entretien avec Jean-Claude Sancère, en mai 2018
[30] Propos recueillis lors d'un entretien avec Janine Sancère, en mai 2018
[31] Propos recueillis lors d'un entretien avec Monique, en mai 2018

« *Nous sommes bénévoles, on participe à l'organisation de l'autre festival. On est polyvalents, on fait un peu de tout* »
Gianni Sancère, enfant bénévole de l'association Derrière le Hublot. [32]

« *On participe même à certains spectacles, comme des apprentis artistes !* »
Zacari Péron, enfant bénévole de l'association Derrière le Hublot. [33]

« *Je fais plein de choses différentes, mais ce que je préfère c'est faire le service des repas* »
Anna Sancère, enfant bénévole de l'association Derrière le Hublot. [34]

« Je participe depuis 4 ans, parce que Papa était là au tout début de l'association, et puis je participe aux différents cours organisés dans l'année par l'association, le théâtre, la musique, dessin et la danse. »
Rozenn Delclaux, enfant bénévole de l'association Derrière le Hublot. [35]

Ce n'est pas rare de croiser parent et enfants — de toutes les générations — travailler ensemble, Atos (Gérard Pouyatos) et son fils Claude, tout deux retraités de la SNCF ou Hervé Maralet et ses enfants. Ce dernier nous explique qu' :

*« ici, il y a les trois générations, nous, nos parents et nos enfants. Après dire que c'est la relève, je ne sais pas. Je sais que c'est notre projet et nos enfants auront peut-être envie de poursuivre leur propre projet et de faire autre chose. En attendant, on fait ensemble et c'est déjà très beau. »*
Hervé Malaret co-fondateur de l'association Derrière le Hublot et aujourd'hui bénévole de l'association. [36]

- **Les réalités sociales d'un territoire comme le fruit d'un sens artistique**

Dans certaines initiatives, ce travail de territoire — la rencontre des artistes et de ce voisinage ciblé — ne doit pas être appréhendé comme un simple « travail social », répondant à une volonté de faire « le bien » pour des populations/habitants éloignées de la culture et de l'artistique ou bien de répondre à une mission institutionnelle.
Les différentes rencontres et partenariats qui se créent, viennent nourrir le travail de création des artistes, c'est particulièrement manifeste dans l'exemple du travail de l'association ADJAC et du chorégraphe Alfred Alerte — dont le travail avec des personnes en situation de handicap à nourri son propre travail de création sur « l'acte dansé » et a donné lieu à de nombreuses créations (cf. Annexe 03, III.1.(3), p.70) —, mais nous pouvons retrouver cette complicité dans d'autres projets tels que le travail du téatr'éprouvète ou encore, le projet très reconnu « les percussions de Treffort » mené

[32] Propos recueillis lors d'un entretien avec Gianni Sancère, en mai 2018
[33] Propos recueillis lors d'un entretien avec Zacari Péron, en mai 2018
[34] Propos recueillis lors d'un entretien avec Anna Sancère, en mai 2018
[35] Propos recueillis lors d'un entretien avec Rozenn Delclaux, en mai 2018
[36] Propos recueillis lors d'un entretien avec Hervé Malaret, en mai 2018

par l'association des résonances contemporaines sous la direction de l'artiste Alain Goudard[37].

Par leur travail ces artistes nous rappellent à quel point le travail artistique est pleinement connecté aux réalités sociales comme l'écrit l'auteur Nicolas Roméas : « l'art n'est pas en dehors du monde. Sa force tient à sa capacité à exprimer ce monde en le symbolisant. La séparation de nos vies en problématiques sociales et artistiques mène à une impasse. Le renouveau des arts vivants passe par un retour de ces pratiques vers les communautés qui les suscitent et les appellent. »[38]

[37] La présentation du projet des « percussions de Treffort »
URL : http://resonancecontemporaine.org/les-percussions-de-treffort/ (consulté le 23 06 2020)

[38] Roméas N. « Un peuple d'artistes », *l'Observatoire, la revue des politiques culturelles*, (n°33), 05/2008 pp. 36-41, p 37
URL : https://www.cairn.info/revue-l-observatoire-2008-1-page-36.htm (consulté le 22 06 2020)

### Des initiatives lucides des limites de leurs actions

**Les ambitions qui nourrissent ce travail de territoire sont louables et les associations y travaillent, mais le constat est malheureusement le même pour chacun : que c'est souvent les mêmes qui s'engagent et qu'il est difficile de toucher les personnes les plus isolées ! Pour un vivre ensemble, il faut aller chercher le plus de monde possible et notamment les personnes isolées. Les acteurs des projets rencontrés y œuvrent par différentes actions comme nous venons de le décrire. La différence, la mixité, le mélange, tout cela ne va pas de soi, il faut le forcer, le provoquer et l'entretenir. Mettre les personnes en lien, des personnes qui sont souvent dans une proximité, mais chacune isolée dans son univers. Cette mission n'est pas facile, et ne donne pas toujours les résultats escomptés. Il y a des échecs, des imprévus, Anne Gonon le résume joliment : « cette recherche se tricote artisanalement, avec des accrocs et des mailles serrées, du tâtonnement et de la réussite. En résumé, il y a de la tentative, des convictions, mais aucune certitude, car collaborer avec d'autres, c'est accepter l'imprévu et l'imprévisible. »** [39]

> ***« Je pense qu'il y a une part de rêve là-dedans, mais c'est ce qui nous fait avancer de toute façon, parce que ce dialogue là, quand on le regarde vraiment au microscope, on est obligé de se demander avec qui il est réellement, on change de partenaires des fois, il y a des gens avec qui on a mené des projets très forts, qui ont été très marquants, je pense à des comités d'entreprises à un moment pour le projet "rêve général", mais on n'a pas depuis réussi à réenclencher et réimpliquer ces comités d'entreprises de manière aussi forte. Après moi je reste persuadée, qu'il y a des graines qui ont été semées, qu'il y a des gens qui viennent au festival simplement, tranquillement, alors qu'avant ils auraient pu être impressionnés ou pensaient que ce n'est pas pour eux, alors je me dis que déjà si ça agit là, c'est déjà quelque chose.*** **»**
> **Delphine Datamanti, médiatrice culturelle de l'association Derrière le Hublot.**[40]

> ***« Ici, il y a une vraie tentative de mise en pratique. Alors qui ne marche pas toujours, il y a des projets de participation où les gens sont déçus, il n'y a pas autant de participants que prévu, on se dit merde. Là aussi on a tendance à toujours toucher les mêmes. On est confronté à des problématiques qui sont réelles. Que cette dimension d'avoir un vrai projet associatif, avec beaucoup de gens dans le CA, ça ne se décrète pas, il faut vraiment le faire vivre. Ce lien entre le projet culturel, de création et la dimension d'éducation populaire, ici ce n'est pas que des mots.*** **» Anne Gonon, co-présidente du CA de l'association Derrère le Hublot.** [41]

[39] Gonon A. « Une utopie de proximité, petites et grandes histoires d'un territoire »,*op.,cit.,*p3
[40] Propos recueillis lors d'un entretien avec *Delphine* Datamanti, en mai 2018
[41] Propos recueillis lors d'un entretien avec Anne Gonon, en mai 2018

**Néanmoins, les différents acteurs manifestent la nécessité qu'un tel travail soit mené au quotidien, en s'inscrivant dans le temps long du quotidien. Un travail qui relève d'une certaine forme de militantisme, dans le sens où il est le fruit d'un fort engagement.**

### III.2. Un voisinage proche : tisser les liens du quotidien

Dans la poursuite de ce *travail de territoire*, une attention toute particulière est donnée au *voisinage proche* des projets. Une attention que nous retrouvons avant tout dans les projets privés d'artistes ou bien dans les projets-habitants.
Ces acteurs ouvrent leur espace — lorsqu'ils en possèdent un — ils ouvrent leur espace de travail et de vie, ils reçoivent le *voisinage proche* dans leur vie quotidienne.
Des échanges, et des liens se tissent en dehors de toutes propositions artistiques programmées. Ces actions relèvent plus d'une multitude de petites choses, de petites attentions à l'autre, des détails du quotidien : partager un repas, un trajet en voiture, un café quotidien, l'organisation plus ou moins spontanée d'un atelier pour les enfants, une discussion sur un banc, la photocopie d'un document administratif…
Des petites actions et attentions qui sont parfois difficiles à percevoir, à attraper, et à en mesurer les conséquences pour les acteurs de projets et pour les voisins impliqués.
Une difficulté d'autant plus grande à saisir pour un observateur extérieur.

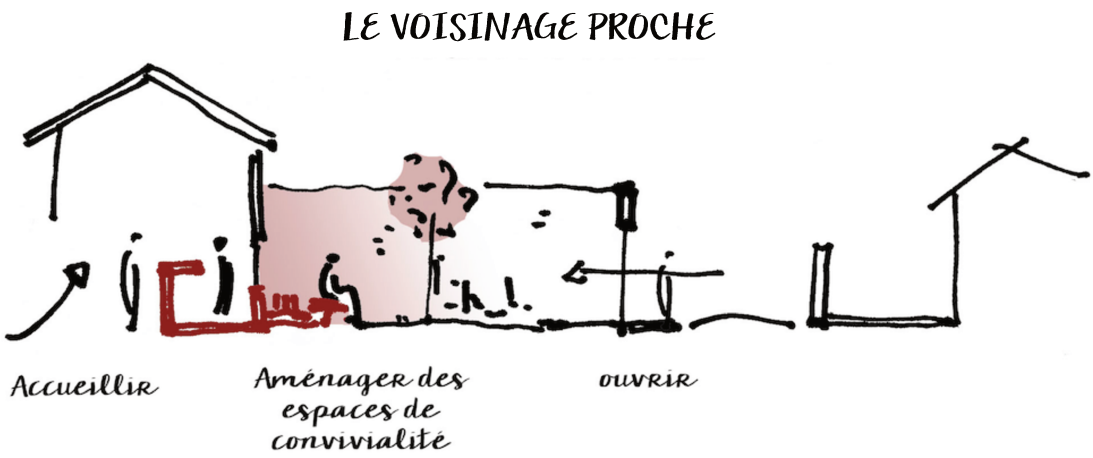



Figure Chap2-III-6 : Croquis schématique illustrant les actions et dispositifs mis en place par les initiatives artistiques auprès de leur voisinage proche _ Diane Camus

Nous proposons tout de même, en introduction, trois récits de voisinage : deux auxquels nous avons participé, que ce soit lors du terrain de thèse, ou bien dans un parcours plus personnel (une enfance au côté des actions de l'association d'Uzeste Musical), et une troisième histoire qui est le fruit d'une observation de terrain et nourrie par le récit des acteurs.

- Un repas partagé avec les membres de la Bergerie de Soffin et des voisines
- Une enfance uzestoise au sein d'une troupe de théâtre
- Des ateliers de cirque et une cabane d'enfant au Château de Monthelon

→ Cf. Annexe 03 : III_ Le voisinage : Trois récits d'expériences

### III.2.a La construction d'un voisinage dans/par la permanence

Certains facteurs extérieurs aux actions menées spécifiquement par les acteurs-habitants conditionnent la relation entre eux et leurs voisins tels que :

- la situation de l'outil de travail et de vie des acteurs-habitants dans la commune. Le type et le nombre de voisins évoluent selon la situation du projet, et impliqueront des relations différentes d'un projet à l'autre. La situation en cœur de bourg de projet tel Uzeste Musical ou en centre d'un hameau tel que la Bergerie de Soffin favorise une proximité immédiate avec les habitants de la commune, dont le château de Monthelon, implanté au milieu des champs en lisière de la commune, ne bénéficie pas ;
- la manière de vivre des acteurs-habitants — seul, en collectif, en couple, avec ou sans enfants — détermine également la place *des voisins* dans le projet. Nous pouvons observer que la présence d'enfants implique une socialisation particulière ;
- le statut affiché dans la commune de l'espace de création et de vie de ces acteurs — un lieu privé ou un équipement public.

Les attentions portées par ces artistes-habitants/acteurs-habitants auprès de leurs voisinages ne sont pas planifiées, elles ne sont pas toujours impulsées directement par eux, mais elles sont le fruit de la réaction à une réalité « ultra-locale » : celle d'une demande spontanée d'un groupe d'enfants, celle d'un besoin de quelques personnes âgées du village, de voisins-amis directs ou d'associations voisines.

#### (1) Intégrer et « occuper » les enfants

Les expériences de vie que constituent ces initiatives artistiques abritent un nombre important d'enfants (enfants des artistes et enfants des salariées ou bénévoles des associations). Une masse d'enfants de plusieurs générations qui grandissent aux côtés de ces initiatives et ce voient nourries par leurs actions. Les « occuper » s'avère souvent indispensable pour focaliser les énergies et leur offrir une place dans l'expérience en cours de construction. Cela se fait souvent sans préméditations ni anticipations, les initiatives sont surprises par l'énergie de ces enfants et de leurs demandes. Cela s'explique principalement par le fait qu'une majorité de ces initiatives ont débuté à une époque ou les principaux protagonistes n'avaient pas encore d'enfants.

Les « occuper » va se faire dans un premier temps par le biais d'un travail artistique : atelier de théâtre, de cirque, de musique, d'écriture, de radio, etc. … Puis par un accompagnement plus ou moins formalisé dans leur parcours de *spectateurs* des différentes propositions artistique et dans leur cheminement vers la construction de leur connaissance artistique : en leur offrant une place comme spectateur, leur demandant

leur avis/contributions dans le choix de projets[1], en les faisant parler sur ce qu'ils voient, entendent, vivent, etc. Et enfin par l'intégration (plus tard et de ceux qui le souhaitent) dans l'avenir de l'association : comme artistes, bénévoles, techniciens, salariés, membre du CA, etc.
Nous parlons d'un accompagnement plus ou moins formalisé dans la mesure où selon les initiatives et les aventures, l'encadrement par un artiste et/ou un animateur est mis en place par la structure. C'est le cas par exemple dans l'expérience des jeunes Capdenacois, où l'association Derrière le Hublot a employé Paul, animateur socioculturel, pour encadrer la petite bande d'enfants et mener avec eux différents projets :

> *« Pendant les vacances, on a eu une réunion pour savoir ce que nous voulions faire. Il y a Paul qui est là pour nous, pour nous encadrer. Puis on a mis au point des plannings et des activités. On va voir des spectacles ensemble ici ou ailleurs. »*
> Héloïse Péron, enfant bénévole de l'association Derrière le Hublot. [2]

Ou bien dans le cas de l'aventure théâtrale de la Cie UzCoutume, où Dalila Boiteaud va être chargée d'encadrer la troupe d'enfants uzestois en demande, elle va les accompagner près de sept ans dans toutes sortes d'aventures.
La spontanéité des propositions envers les enfants — qui gravitent autour du projet — et les multiples formes qu'elles peuvent prendre au fur et à mesure que les enfants grandissent ou qu'une nouvelle génération apparaît font que ce n'est pas un travail qui est forcement bien affiché dans les actions des structures. La communication est souvent réduite, cela se fait beaucoup par le bouche-à-oreille, et une communication directe avec les enfants et leurs parents.
Ce travail avec les enfants ne se réduit pas aux seuls enfants issus du projet, car effectivement ces enfants sont source d'une socialisation de proximité importante, ces quelques enfants nés dans le projet vont entraîner d'autres enfants du village, leurs amis de l'école, et des communes limitrophes. Des enfants qui vont devenir avec le temps une force artistique, un public, une équipe bénévole et qui vont permettre à leurs parents d'intégrés également la vie de l'association.

> *« On fait l'atelier théâtre toute l'année et on va voir plein de spectacles. On est une bande d'amis, il y a mes frères et sœurs, des amis, et des amis du collège, on fait le théâtre tous ensemble, ou*

---

[1] L'association Derrière le Hublot a lancé une invitation à une douzaine de jeune capdenacois âgés de 8 à 12 : la sélection d'un spectacle repéré au festival des arts de la rue d'Aurillac qui sera programmé à l'Autre Festival dans la saison suivante. Pour ce faire la bande de jeunes et deux encadrants vont s'immerger dans l'édition 2018 du festival d'Aurillac ; au programme, rencontre avec des artistes et les organisateurs du festival et aller voir des spectacles pour accomplir au mieux leur mission.
Gonon A. « Une utopie de proximité, participer au devenir culturel d'un territoire », op.cit., p18
*Programme de la 23e Edition de L'autre Festival*, Derrière le Hublot, 06/ 2019, p6
URL :https://www.derrierelehublot.fr/wp-content/uploads/2020/06/2019_Plakette1_Juin.pdf
[2] Propos recueillis lors d'un entretien avec Héloïse Péron, en mai 2018

*bien le mercredi on se retrouve pour aller à la bibliothèque, faire du vélo ou pêcher des écrevisses. »*
Héloïse Péron, enfant bénévole de l'association Derrière le Hublot. [3]

### (2) Recevoir l'autre

- **Accueillir un voisinage âgé**

Nous avons déjà évoqué l'attention portée par les acteurs — dans leurs actions et dans la vie associative des projets — à la dimension intergénérationnelle. Toutes les générations se côtoient au sein de l'association Derrière le Hublot, comme celle d'Uzeste Musical ou dans l'aventure de la Bergerie de Soffin. Un caractère intergénérationnel que nous retrouvons autant au niveau des bénévoles que du public, de l'équipe ou de l'artistique. Cette mixité générationnelle est le fruit d'une volonté affichée de ces initiatives, elle s'explique en partie par l'importance que les acteurs-habitants et artistes-habitants accordent à la transmission comme mode d'enseignement artistique (et donc au brassage des générations). Et l'ancienneté des projets vient appuyer ce brassage générationnel.
Installées de longue date dans des territoires ruraux fortement vieillissants, les initiatives s'entourent d'un voisinage âgé.
Nous pouvons distinguer différentes manières dont ce voisinage âgé est intégré aux initiatives :

- Des personnes âgées qui s'intègrent au projet comme bénévoles pour s'occuper et se sociabiliser au moment de leur retraite comme nous l'avons développé précédemment dans le cas de l'association de Derrière le Hublot.
- Des personnes âgées qui font pleinement partie de l'aventure, comme en témoignent Marie et Alban Lubat. Ils ont été présents longtemps dans la vie de l'association et le sont toujours dans la mémoire. Une mémoire qui se lit aujourd'hui sur les murs de l'estaminet : les photos de Marie et Alban Lubat, tels la trace d'une histoire et d'une réalité sociale d'antan viennent témoigner de l'aventure de la compagnie et de l'association.
- Des personnes âgées présentent dans la vie quotidienne des initiatives par habitude, par co-présence, mais sans lien aucun avec une action artistique (ou une fonction dans la vie associative). Dans le cas d'Uzeste, nous pouvons bien analyser une forme de persistance des habitudes de ces personnes âgées que l'association respecte, voire encourage : Jeannette Duprat et Riquet Dartiguelongue ont vécu près de l'Estaminet bien avant l'installation de l'association Uzeste Musical et de la compagnie Lubat. Riquet a mangé et passé tant de temps à l'estaminet, qu'il était normal pour l'équipe de

[3] *Ibid.*

l'accueillir et de prendre le temps de discuter avec lui lors de sa balade hebdomadaire.

Dans le cas de la Bergerie de Soffin, c'est une attention particulière que l'équipe de la Bergerie adresse aux trois personnes âgées vivant seules dans le hameau de Soffin — Odette Kurpiel, Marie Thérése Moussot et Suzanne Lievre — en les aidant dans leurs courses, pour un trajet quelconque ou simplement par une présence et le partage d'un repas comme en témoigne Alfred Alerte.

Une attention qui se manifeste également dans l'organisation de l'espace même de ces initiatives, comme l'illustrent les aménagements faits pour accueillir ces personnes âgées à la Bergerie de Soffin. (cf. chap.2, III.1.b, p.300)

Au même titre que Marie et Alban Lubat dans le projet d'Uzeste Musical[4], ce voisinage âgé qui gravite dans la vie quotidienne de ces initiatives représente une mémoire collective de la vie sociale du village. Une mémoire que les acteurs-habitants cultivent par la relation qu'ils entretiennent avec ce voisinage au quotidien et qu'ils affichent à la mort de ces derniers comme en témoigne les portraits de Odette, Marie et Suzanne à la Bergerie de Soffin ou le portrait de Riquet dans le Théâtre Amusicien l'Estaminet d'Uzeste.

*« S'interroger sur le cœur du village, ce que représentent ces vieilles femmes, elles sont une mémoire, et elles sont une passation, le témoignage d'une histoire. En faisant ça, on ne cherche pas à recréer l'histoire, mais comment faire un pont. » Alfred Alerte fondateur de la Bergerie de Soffin.* [5]

Ce voisinage-âge peut finir, avec le temps, par participer aux différentes propositions artistiques, comme invités (spectateur) ou bien par des petites actions bénévoles à la

---

[4] *Dans un entretien de la metteuse en scène et comédienne,* Dalila Boitaud *, mené par le sociologue Fabien Granjon, l'artiste témoigne de cet attachement à ces figures du passé : « Nous nous souvenons bien des heures passées à l'Estaminet avec Marie Lubat, Jeannine Planton, Riquet Dartiguelongue, Lou Trin, ces anciens qui nous contaient l'histoire d'un territoire, de ses habitants, des conditions de la vie. Ce n'était pas anecdotique, c'était éminemment politique et tout a fait nécessaire pour appréhender et penser les lieux. Nous nous souvenons aussi de Mickey, Gigi, Jeannot La Sauce, ces autres anciens que nous retrouvions au café du sport, chaque soir. C'était fleuri, c'était bruyant (sans doute même un peu théâtral), mais là encore, c'était un enseignement et une aide précieuse pour se positionner dans l'espace et le temps. En tant qu'artiste de surcroît. Avec eux et avec le village, nous avons joué au Carnaval, à la halha de nadau, à la nuit de la palombe… Ces fêtes traditionnelles revisitées par les artistes et les jeunes générations réalisaient une passerelle indispensable entre un patrimoine passé et une transformation du présent. Pendant de nombreuses années, les créations de la Compagnie Lubat de Gasconhà ont été habitées par ces mémoires, comme un dialogue permanent, poreux et fertile. Ces anciens aujourd'hui ont disparu et Bernard Lubat de devenir à son tour un Ancien – ressource, un des derniers détenteurs de cette mémoire et de ses secrets. » p 111*

Granjon, F., Denouël J., *Uzeste, Politiques d'UZ, critique en étendue,* Edition du commun, (vol 2), Condé-en-Normandie, 2019

[5] Propos recueillis lors d'un entretien avec Alfred Alerte, en décembre 2017

hauteur de ce qu'ils peuvent faire : accueil d'artiste chez eux, bénévoles en cuisine, prêt d'électricité, ou de matériel, etc..

> *« Moi, je ne fais pas grand-chose, enfin ce que je peux… quand on me demande… "tien" l'autre fois, j'ai lavé des salades pour le restaurant. J'en ai lavé, je sais pas combien… (rire). Et puis tu sais chaque année je loge des gens dans la chambre en haut… ça tourne. Une fois c'était même le couple, tu sais…, le couple Delmas. (…)*
> *Oh, je ne viens plus trop [au théâtre Amusicien l'Estaminet], tu sais moi, je deviens vieille… Puis l'été il fait trop chaud pour moi à l'Estaminet, et le soir je me couche tôt maintenant. Bon j'y vais de temps en temps, mais tu le sais toi… (pause), mais qu'est-ce que j'y suis allée moi… (rire)*
> *(…) Sur le banc [devant théâtre Amusicien l'Estaminet] ? Il est loin pour moi maintenant, et depuis qu'il n'y a plus Suzanne et les autres, tu veux que je fasse quoi moi. »* Jeannette Duprat, habitante d'Uzeste. [6]

La relation établie avec ces personnes âgées ne peut pas être assimilée à un travail artistique au sein d'un Ehpad ou bien d'une volonté spécifique de travailler avec ces personnes, que les initiatives peuvent par ailleurs développer dans un autre cadre. Cette relation se tisse grâce à la présence de ces artistes-habitants/acteurs-habitants et donc par leur cohabitation en un même espace et le partage d'une quotidienneté. À ce niveau, la dimension artistique intervient au second plan, ce voisinage âgé peut être intégré par la force des choses dans la vie des initiatives sans préméditation.



Figure Chap2-III-7 : Photographie de Jeannette Duprat et de sa voisine plongées dans la lecture du programme de la 36e Hestejada de las arts au stand de la CGT _ 2013 _ Diane Camus



Figure Chap2- III-8 : Photographie du portrait de Riquet Dartiguelongue accroché sur un mur du Théâtre Amusicien l'Estaminet avec l'épitaphe : « Riquet Dartiguelongue, Ami de mon enfance, B.Lubat » _ 2019 _ Diane Camus




Figure Chap2-III-9 : Photographie des portraits de Marie-Thérèse Moussot et Odette Kurpiel accrochés sur un mur la Bergerie de Soffin _ 2018 _ Diane Camus

[6] Propos recueillis lors d'un entretien avec Jeannette Duprat, en décembre 2016

- **Accueillir un voisinage-ami**

Un *voisinage proche* se crée progressivement avec le temps, composé de voisins directs, d'habitants de la commune ou des communes limitrophes. Ce dernier peut rassembler autant des personnes qui habitent le territoire de longue date (indépendamment de l'implantation de l'initiative) que des habitants qui connaissent de près ou de loin les actions du projet. Devenus au fil du temps des *voisins-amis*, ces derniers investissent progressivement les espaces de création et de vie de ces projets pour venir manger, chercher un outil, un livre, faire une photocopie ou un scan, prendre un café, etc. Lors de la promenade quotidienne dans le village, ces derniers vont passer devant l'espace de travail et s'arrêter un instant pour discuter.
Un voisinage qui se cultive en dehors d'une quelconque proposition artistique, même si certains peuvent s'impliquer par phase progressive dans le projet, selon leur disponibilité et leur envie dans la vie associative : par le bénévolat, en hébergeant des artistes peu importe la ligne artistique de l'initiative ; ou bien dans des partenariats/échanges artistiques (avec d'autres artistes-habitants du territoire, mais qui ne sont pas forcément membres de l'association).
Certains de ces *voisins-amis* deviennent avec le temps indispensable au bon fonctionnement de ces projets. Des voisins dont l'énergie et les savoir-faire — le plus souvent dans le domaine de la construction — sont grandement sollicités par les structures. Ce type de voisinage — entre voisin, ami, bénévole, acteur — se retrouve dans tous les projets d'artiste : Les frères Ragon à la Bergerie de Soffin, ont mis en pratique leurs multiples savoir-faire qu'ils ont en partie découverts en expérimentant dans la rénovation de la Bergerie (cf Annexe 03, III.2.(1), p.72) ; Dani au Château de Monthelon, que Jean-Benoit Mollet définit comme l'« *homme de toutes les situations* », il fait office de régisseur du lieu, présent depuis des années, il connaît tous les recoins du château et aide à tout bricoler ; Mano à Uzeste Musical, technicien-ami-voisin il est toujours présent pour tous les aménagements et réparations à faire…
Leur présence ne dépend pas d'une proposition artistique précise, et les acteurs-habitants et artistes-habitants tissent avec eux ces relations de voisinage par leur présence quotidienne sur le territoire.

### III.2.b Des dispositifs spatiaux favorisant la sociabilité

Ces liens de proximités et la convivialité que nous pouvons observer dans ces projets sont facilités par certains dispositifs spatiaux : l'assise, le comptoir, le jardinage, et la cabane. L'espace de vie de ces initiatives artistiques s'aménage pour accueillir ces moments de convivialité et d'échanges au quotidien.

### (1) L'assise

Des éléments spatiaux élémentaires comme le banc, le muret ou la table viennent accompagner et encourager la fabrique du lien social, ces derniers contribuent à l'hospitalité des lieux de ces artistes-habitants.
L'opérateur topologique de l'épicentre nous à permis d'analyser en quoi l'aménagement de ces aménités était un signe du degré d'hospitalité et d'accueil des différents projets inscrits dans un bâtiment. Leurs aménagements et leur utilisation diffèrent selon le statut du projet (projet privé d'artiste, tiers, institutionnel ou habitant) et la nature du bâtiment (espace accueillant du public, équipement public, espace de résidence, atelier privé, etc.). (cf. chap.2, I.conclu., p.245)

L'assise s'entend ici dans ses deux sens : celui de l'acte de s'asseoir, mais également nous pouvons entendre l'assise comme fondation c'est-à-dire dans le sens de la fondation du lien social.
L'installation d'un banc sur le seuil du bâtiment devant la façade invite à la pause, à la discussion, à la rencontre. Devant l'Estaminet, il y a toujours eu un banc, Marie Lubat s'y est assise tous les jours. À la fin de la journée, le banc était au complet, les voisines et voisins s'y alignaient pour discuter jusqu'à la tombée de la nuit. Aujourd'hui encore le banc est toujours là, les artistes y font une pause au soleil durant leur journée de travail, les voisins viennent se connecter au réseau internet de l'Estaminet, ou s'y assoient pour faire une pause dans la promenade quotidienne. Placé à un carrefour, le banc est un poste d'observation idéal de la vie du village, et c'est également un endroit stratégique pour rencontrer les habitants qui passent.
(cf. Annexe 03, III.2.(2), p.74)
Le banc devient également à certains moments un élément scénique, situé devant la façade de l'Estaminet à un carrefour qui donne sur le haut du village, le banc a accueilli de nombreux évènements (apéros swings[7], les musiciens et danseurs des fins de soirée de l'Hestajada, interventions au sein des Soli-sauvages[8],)

Le muret construit le long de la façade de la bergerie de Soffin, remplit les mêmes fonctions. (cf. Annexe 03, I.1.(1), p.13)

Entre le dedans et le dehors, cet élément spatial permet le mélange des genres et des gens, il représente le point de rencontre entre les habitants et les artistes. Il matérialise en quelque sorte la *frontière/limite*, que certains auront du mal à franchir, mais ils s'aventureront tout de même à s'asseoir sur le banc et/ou le muret pour discuter.

[7] L'apéro swing est un concept artistique développé par la Cie Lubat et l'association Uzeste Musical : le principe d'un apéro musical regroupant différents musiciens.
[8] cf. chap.2, II.2.a, p.273

La table et le banc en bois installés devant la cuisine commune du Château de Monthelon jouent également ce rôle (cf. Annexe 03, III.2.(3), p.78) c'est autour de cet élément spatial que se retrouvent artistes, habitants, enfants, curieux et visiteurs.

### (2) Le comptoir

Le comptoir est un élément que nous retrouvons dans l'ensemble des projets inscrits dans un bâtiment, mais également qui est construit et/ou improvisé dans un grand nombre de cas lors d'un évènement en extérieur ou dans les projets ne disposant pas d'espace dédié.
Outre le fait qu'il peut être une source de revenus financière pour les structures (lorsqu'il y a une vente de boisson et de nourriture), il est avant tout un élément qui symbolise la convivialité.
Le comptoir peut être un élément plus ou moins aménagé et central dans les projets :

- Il peut être aménagé au cœur du bâtiment accessible par tous comme au Théâtre Amusicien l'Estaminet, au Château de Monthelon, à la Bergerie de Soffin (deux comptoirs, un dedans et un dehors) ou à la Cascade
- Mais il peut être aussi plus informel comme à la cité de la voix, où ce dernier n'est qu'un comptoir de cuisine dans un espace pas immédiatement accessible par le public (dans la cuisine de l'équipe).

Malgré ces différences tous les acteurs rencontrés témoignent de l'importance du fait que les habitants, les artistes, les bénévoles, l'équipe de la structure se retrouvent autour d'un verre et/ou d'un morceau à manger après et/ou avant une proposition artistique. C'est le moment de se rencontrer et d'échanger. Pour beaucoup, ce moment de convivialité est selon eux ce qui les distingue d'un lieu culturel « standard », car c'est un moment où l'ensemble des acteurs se réunissent et se retrouvent tous à « égalité » : l'artiste est abordable, présent pour discuter et échanger.
Cette convivialité — aussi modeste que le partage d'un verre — contribue à une *cohésion sociale* et s'avère primordiale selon les acteurs rencontrés dans le tissage des liens de voisinage.
De nombreux acteurs nous racontent que c'est dans cet instant informel que beaucoup de choses se décident et se créent : des échanges entre différents artistes qui ne se connaissaient pas, des idées de projets à venir, des rencontres, etc. Des relations et des échanges qui échappent à la maîtrise des initiatives.
Même les projets les plus institutionnels tels que la Cité de la Voix revendiquent l'importance d'un tel moment notamment pour permettre aux habitants de s'approprier le projet :

> *« Il y a un travail sur la gratuité, qui est vraiment important, pour que les gens puissent rentrer, et essayer de s'approprier un peu le lieu. Puis il y a une grosse question de convivialité, c'est-à-dire*

*que l'on propose systématiquement un pot après les concerts, dans la cuisine, parfois à l'extérieur quand il fait beau, mais le plus souvent dans la cuisine.* »
Nicolas Bucher, directeur de la Cité de la Voix de 2011 à mars 2018. [9]

Dans le cas des projets privés d'artiste tels que la Bergerie de Soffin ou bien Uzeste Musical, c'est également autour de ce comptoir que l'accueil du voisin peut se faire, le temps d'un café ou d'une discussion.
Ce processus de convivialité dépasse la question de l'espace public dans la mesure où c'est bien l'espace de création et/ou de vie qui s'ouvre au public et qui propose un espace de convivialité. C'est-à-dire que contrairement à l'évènement (festival ou autre proposition) dans l'espace public, ce temps de convivialité demande à ce que nous sortions de l'espace public pour rentrer dans l'espace du projet : nous rentrons chez un voisin.



Figure Chap2-III-10 : Photographie du bar dans la salle d'accueil du public du château de Monthelon _ 2018 _ Diane Camus



Figure Chap2-III-11 : Photographie du bar dans la bodega du théâtre Amusicien l'Estaminet _ 2017 _ Diane Camus



Figure Chap2- III-12 : Photographie du bar/cuisine intérieur dans la pièce principale de la Bergerie de Soffin _ 2018 _ Diane Camus

### (3) Le jardinage

Nous avons vu que pour les projets s'inscrivant dans un bâtiment, l'aménagement du seuil passait en partie par un travail de plantation et de fleurissement - sous forme de plate-bande, de culture en pot. Les projets disposant de plus de terrain s'aventurent souvent dans la création d'un jardin potager — comme en témoigne la Bergerie de Soffin ou le Château de Monthelon — pour leur propre consommation, mais aussi parfois pour la cuisine collective.
Ce travail de culture/plantation a certes un objectif/rôle évident d'ornementation (décoration), mais il reflète également un mode de vie (celui d'un goût pour le jardinage et d'une relation à la terre), tout en actant la présence quotidienne des artistes. Il traduit le caractère domestique des bâtiments.
De plus, ce travail de jardinage contribue à la création des liens avec les voisins — avec l'échange de semences, de boutures ou astuce, un partage des récoltes — indépendamment de la dimension artistique de ces initiatives.

[9] Propos recueillis lors d'un entretien avec Nicolas Bucher, en janvier 2018

### (4) La « cabane »

*« La cabane, c'est la liberté, ce qui peut sembler paradoxal avec l'argot, qui l'associe à la prison ! Pas de cabane sans arbres, forêt, nature. C'est le refuge des origines du monde. L'enfant qui n'a pas cabané saura-t-il rêver sa demeure ? »*
*T. Paquot*[10]

La cabane représente l'espace consacré à un usage, à un groupe à l'intérieur d'un espace plus vaste. La cabane est un élément qui fédère en un espace dédié, un groupe (bande d'enfants par exemple) au sein d'un ensemble et offre ainsi une place particulière à ces groupes.
Cet élément permet d'accueillir au sein des projets des pratiques relativement autonomes du projet artistique initial.
Le cas de la cabane d'enfant est très parlant : elle représente un univers propre/indépendant au sein de ces ensembles bâtis. Par le nombre d'enfants vivant au château de Monthelon ce dernier est particulièrement pourvu en cabane : les tipis d'Anuska et de Luz, les cabanes des enfants, le studio de Satya etc., chacun dispose de son propre espace. Certaines de ces cabanes ont été construites par les enfants eux-mêmes et d'autres par les parents et aux adultes. (cf. Annexe 03, III.2.(3), p.78)
Le principe d'organisation spatiale du château permet d'accueillir ce système de diverses cabanes, où chacun y construit son propre univers, comme l'illustre la roulotte à Parfum d'Ayin De Sela, la cabane du Piano ou les différentes roulottes et constructions qui parsèment le site du château de Monthelon.



Figure Chap2-III-13 : Photographie d'un hébergement d'artiste-résident en roulotte au Château de Monthelon _ 2018 _ Diane Camus



Figure Chap2- III-14 : Photographie du « studio » de Satya, le fils ainé d'Ayin De Sela _ Château de Monthelon _ 2018 _ Diane Camus



Figure Chap2- III-15 : Photographie de la roulette de Parfum d'Ayin De Sela _ Château de Monthelon _ 2018 _ Diane Camus

[10] Calvet C., « Thierry Paquot : « Les lieux contribuent indéniablement à faire de nous ce que nous sommes. », *Libération*, 3/07/2020
URL : https://www.liberation.fr/debats/2020/07/03/thierry-paquot-les-lieux-contribuent-indeniablement-a-faire-de-nous-ce-que-nous-sommes_1793288 (consulté le 13 août 2021)

Sans aller jusqu'à la construction d'une « cabane » en dur, les ensembles bâtis des différents projets privés d'artistes rencontrés offrent la possibilité d'imaginer et d'organiser des spatialités consacrées à un groupe plus ou moins extérieur : un voisin, un acteur du projet, un bénévole ou des enfants viennent aménager leur propre univers au sein du projet. Les lieux s'adaptent.

Les enfants d'Uzcoutume occupaient l'espace de travail de l'association Uzeste Musical et de la Compagnie Lubat, mais ils avaient créé au fil du temps leur propre espace et leur place dans la Menuiserie[11].

C'est au sein du Château de Montelon que Dani (voisin-ami du Château) va trouver l'espace pour installer ses différents outils (à bois, a soudé, etc.), lui permettant de travailler et de stocker son matériel.

La Bergerie de Soffin, au même titre que le château de Monthelon s'organise autour de différentes spatialités à « l'architecture bricolée » (toilette, cuisine, bar, bloc-douche, plateau extérieur…). (cf. Annexe 03, I.1.(1), pp.6-10). C'est dans cette organisation spatiale que Jean-François Ragon a imaginé, expérimenté et installé sa « machine » pour rôtir les cochons de lait et les jambons. À l'intérieur de la Bergerie, ce voisin a trouvé l'espace et l'opportunité de créer son propre univers. Jean-François Ragon propose certes chaque année lors du festival « Chemins des Arts », un repas concocté avec sa « machine » - comme il aime à la nommer-, mais depuis la création de son invention et son utilisation au sein de la Bergerie de Soffin, Jean-François Ragon a de plus en plus de commandes pour des mariages, des réunions de famille, des évènements en tout genre. Le stockage de sa « machine », les réparations et les expérimentations se font au sein de la Bergerie. (cf. Annexe 03, III.2.(1), p.72)

[11] Ancien espace de travail de la Cie Lubat et de l'association Uzeste Musical avant la transformation du café l'Estaminet en Théâtre Amusicien l'Estaminet dans les années 2008-2009. La menuiserie a été vendue à l'artiste Dalila Boiteau qui en a fait son espace de vie et l'outil de travail de la Cie UzCoutume.

### Cultiver une convivialité du quotidien

L'accueil de l'autre, le partage, l'entraide, etc., ces initiatives artistiques habitantes (artiste-habitant et/ou acteur-habitant) sont le moteur d'une convivialité avec leur voisinage proche.
Cette convivialité et le maillage tissé avec les voisins proches sont rendus possibles par la présence quotidienne des acteurs de ces initiatives. Seuls le temps long du quotidien et la coprésence permettent de tisser ces liens de proximité et d'aider à l'acceptation de l'autre et des différences — dans les deux sens, c'est-à-dire des artistes-habitants vis-à-vis de leurs voisins et des habitants vis-à-vis du mode de vie des artistes-habitants. Ce n'est pas anodin que ce processus se s'observe plus aisément dans les projets privés d'artiste, où la notion d'artiste-habitant prend tout son sens.
Le franchissement — dont nous parlions dans l'épicentre, celui d'entrée dans un lieu artistique ou dans une aventure artistique — peut sembler plus aisé avec le temps pour ce voisinage proche, d'autant qu'il peut se faire par des biais détournés et progressifs (échanges amicaux, entraide, bénévolats, parents d'élèves, etc.). Car toutes les actions que nous venons de décrire se font de manière spontanée selon les besoins et les compétences de chacun, mais également selon les ententes de chacun. De plus, l'adhésion artistique n'est pas systématique, elle n'est pas indispensable — dans un premier temps — pour créer les liens avec le voisinage proche, car s'il adhère au projet, cela se fait pour une grande partie de ce voisinage proche par le biais de la vie associative. Lorsque l'adhésion artistique a lieu, elle n'est pas immédiate, elle se construit dans le temps long de la cohabitation. Elle se fait le plus souvent de manière subtile. Ces voisins proches se définissent le plus souvent comme éloignés de toutes préoccupations artistiques et se défendant de tout jugement sur le projet artistique, mais ils finissent avec le temps par avoir emmagasiné de nombreuses expériences auprès des artistes (spectacles, concerts, rencontres, débats…). Riche de ces expériences, ce voisinage proche devient un public averti, c'est avant tout le cas pour les personnes âgées et les voisins-bénévoles qui se sont impliqués dans un premier dans temps dans l'action collective.
Il est difficile de faire parler ce voisinage proche. Ils nous répondent souvent qu'ils ne « savent pas », qu'ils « y connaissent rien », mais en engageant la conversation à la suite d'un spectacle, les langues se délient, et les avis s'argumentent, les comparaisons avec des projets vus antérieurement. L'adhésion au projet artistique se fait souvent de manière imperceptible :

> *«Ici, les bénévoles qui sont là depuis plusieurs années, ont une connaissance artistique de malade du coup et qui ne s'en rendent pas compte, qui ont vu beaucoup de spectacles, et qui te disent "ah oui, là par rapport à telle compagnie, leur nouvelle création, c'est quand même moins bien, que celle d'avant." Il y a des projets et des spectacles qui les ont*

*marqués très fortement. Évidemment, bien sûr que cette dimension d'éducation populaire et d'implication des habitants elle est hyper présente, elle est mise au travail en permanence, et encore une fois elle ne se décrète pas, il faut tout le temps la travailler. Mais je pense que cette dimension artistique, cette exigence artistique est aussi présente. Et c'est les deux ensembles qui sont importants.»*
Anne Gonon, co-présidente du CA de l'association Derrière le Hublot. [12]

Néanmoins, la relation avec les enfants qui gravitent autour des initiatives se fait un peu différemment, dans le sens où la confrontation avec la pratique artistique facilite une adhésion au projet artistique plus rapidement.

Il nous semble important de préciser que tous les habitants des villages n'adhèrent pas à ces initiatives, et ne développent pas forcément une amitié avec les artistes-habitants et les acteurs-habitants. L'implication n'est pas systématique et les réticences peuvent être nombreuses. Ce long tissage de relation — fait de micro-actions — n'est pas nécessairement l'ultime maillage social du village, et les acteurs rencontrés ne cherchent pas à l'être.
De plus, nous ne pouvons pas négliger la critique souvent entendue lors des entretiens et observer sur le terrain : la critique d'un entre soi. Si ces initiatives ne choisissent pas pleinement leur voisinage et tissent des relations avec les personnes qui les entourent, ceux avec qui elles cohabitent sur le territoire, les acteurs rencontrés sont bien lucides sur le nombre de personnes qu'ils touchent et les types de personnes. Ce voisinage concerne des habitants qui ont rencontré le projet par «accident», soit, car ils en sont un voisin direct et que la relation s'est établie dans le temps, soit par une rencontre, un échange ou le partage d'une activité souvent sans rapport direct avec la dimension artistique.
Un brassage générationnel, et sociologique s'opère au sein de ces initiatives, mais c'est sans compter le voisinage fortement sensible au projet (artistes/intellectuels, bénévoles, publics fidèles, amateurs, etc.) qui s'est installé dans la commune ou dans les communes voisines. Ces derniers peuvent soit être installé depuis longtemps indépendamment du projet, mais sont minoritaire soit dans la grande majorité des cas avoir fait le choix de s'installer à proximité de ces initiatives. Ce voisinage plus spécifique est également constitutif du voisinage proche de ces initiatives.

[12] Propos recueillis lors d'un entretien avec Anne Gonon, en mai 2018

### III.3. Proposer et partager des représentations communes

La majorité des initiatives rencontrées affichent leur volonté de ré-imaginer le patrimoine culturel local du territoire, entendu aussi bien comme pratiques ou traditions que comme formes spatiales ou paysagères. Nous avons par exemple déjà évoqué :

- l'attachement à la question de la fête locale, qui en tant que pratique sociale et culturelle rythme la vie du village (cf. chap.2, II.1.b., p.257). Les exemples sont nombreux : Musicalarue à Luxey, La Cascade à Bourg-saint-Andéol, Jazz à Junas à Junas.
- l'attachement à un patrimoine bâti, qui en tant que témoin d'une histoire et d'un mode de vie passé a une place de choix dans la commune (cf. chap.2, I.1.a.(1), p.211). Les exemples sont ici aussi nombreux : La Bergerie de Soffin à Authiou, Le château de Monthelon à Montréal ou la Cité de la Voix à Vézelay d'une certaine manière.

En décrivant ces actions de réappropriation, nous avons mis l'accent sur les opérations d'inscription dans l'espace physique (rénovation de bâti, déploiement d'un épicentre, occupation des espaces publics) et dans la rythmique sociale du village (création d'événements annuels, performances ponctuelles). Mais nous avons négligé de regarder l'impact qu'elles avaient sur la réception dans le cercle de proximité immédiat (que nous appelons ici le voisinage).
De fait, nous savons que toutes les initiatives sont inégalement perçues. Elles peuvent susciter de l'adhésion, de la participation, mais également de la méfiance ou des phénomènes de rejet, surtout lorsque les projets « empiètent » sur ce qui est perçu comme l'espace public.
Comment les projets que nous suivons peuvent-ils gagner l'acceptation des habitants ? Nous avons déjà évoqué des réponses apportées : « ouvrir » les espaces pour les rendre accessibles, rendre accueillants les abords, impliquer directement le voisinage en le sollicitant, mener des actions auprès de personnes isolées ou peu enclines à approcher le projet (ce que nous avons appelé le voisinage ciblé).

Mais il y a une autre manière de faire, plus indirecte, qui consiste à travailler les *représentations* de la ruralité pour proposer des *figures* dans lesquelles chacun puisse se reconnaître.
Nous l'avons dit en introduction, le monde rural contemporain peine à proposer des représentations de lui stables, positives, acceptables, partagées par tous. Il est perçu comme un monde fracturé, désenchanté. (cf. chap.1, I.2.a.(1) p.65)
En s'attaquant à *l'image de soi*, les acteurs n'agissent plus ici au niveau du bâti, de l'implantation dans la commune, ou de l'implication du voisinage, ils agissent sur la valorisation de ce que nous pouvons caractériser comme un patrimoine immatériel. En

proposant des figures communes et partagées, ils revisitent les formes de la sociabilité de la vie villageoise.
Ces figures n'ont pas vocation à être homogènes et à s'imposer à tous. Elles questionnent plus qu'elles n'affirment, elles invitent plus qu'elles ne convoquent.
L'opérateur topologique du voisinage nous permet donc de poser cette question : s'il n'est pas question que tous les habitants vivent de la même façon et perçoivent de la même façon leur lieu de vie, peut-on néanmoins trouver des figures (et quelles sont-elles ?) qui permettent une identification *positive et créative* du territoire qui suscite du vivre ensemble ? Quel est le rôle des artistes dans cette recherche ?

Pour illustrer ces propos, nous proposons une présentation de deux projets (en annexe 3) qui s'attaquent à deux *institutions locales traditionnelles* que sont le bal et la ferme :

- le bal jazzconcubin de la Compagnie Lubat
- le parc agricole expérimenté à la ferme de Vernand par la famille Janin

Nous proposons d'observer comment, par la transformation des pratiques et des spatialités, ces acteurs-habitants et artistes-habitants en renouvellent l'image et les valeurs symboliques.

→ Cf Annexe 3 : III_ Le voisinage : Deux institutions locales traditionnelles réinvesties

### III.3.a Entre histoire personnelle et patrimoine à ré-enchanter

Bernard Lubat et Rémi Janin n'ont évidemment pas le même vécu du monde rural et quand ils en parlent ils n'évoquent pas les mêmes réalités. Cependant, ils se retrouvent tous deux aux prises avec des formes de représentations dépréciées du monde rural.
Ces deux projets « s'attaquent » à deux *figures locales traditionnelles* stéréotypées : les pratiques et les spatialités du *bal*, comme celles de la *ferme*, véhiculent l'image d'un monde rural caricatural et vieillot. Elles sont prises en étau entre les projections de deux époques : celle d'un ancien monde révolu — incarnée par la figure du paysan et du bal campagnard dont ils veulent s'extraire — et celle de la « modernité » — incarnée par la figure de l'agriculture manager et du bal DJ du 14 juillet dont ils sont critiques — qui paradoxalement ne se départit pas de valeurs folklorisées idéalisant l'âge d'or rural (la communauté villageoise, la fête du village, la première place pour le propriétaire terrien…).

Quel positionnement adopter, sachant que le sentiment de dépréciation du monde rural peut peser sur les habitants eux-mêmes, et qu'il est donc urgent de redonner du sens à ces figures traditionnelles ? Comment se situer dans l'intervalle entre revivalisme et tabula rasa ?

Et dans ces conditions de quelles traditions les artistes parlent-ils, de quelles traditions se réclament-ils ou se détachent-ils ? Que proposent-ils qui puisse être accepté, et qui donne une image positive et créative du monde rural ?

Face à ces questions, les acteurs rencontrés engagent simultanément deux postures :

### (1) Un patrimoine culturel local au prisme des questions artistiques

Premièrement, ces initiatives requestionnent les anciennes figures locales *au prisme de l'artistique*. Les artistes poursuivent et transforment leur héritage au regard de leur vécu et de la réalité sociale qu'ils connaissent. Ils initient un renouvellement des pratiques, ils en élargissent et en revitalisent les fonctions. Cela se fait par un processus d'hybridation de cet héritage. Nous parlons ici d'hybridation pour décrire la confrontation qu'ils proposent entre les pratiques locales et la dimension artistique dont ces acteurs sont porteurs :

- Dans le cas de la ferme de Vernand : la question de l'exploitation agricole est revisitée au prisme d'une réflexion plus large sur le « paysage » (comme discipline) et les arts visuels.
- Dans le cas du bal uzestois : cette forme traditionnelle est revisitée au prisme de la redécouverte d'une culture occitane (par la rencontre d'intellectuels tels que B. Manciet et F. Castan), des danses traditionnelles d'avant-guerre et d'une pratique du Jazz.

Un processus similaire s'observe dans la grande majorité des initiatives artistiques rencontrées : les projets Jazz à Junas et Jazz in Marciac où la culture des fêtes votives est revisitée par une culture jazzistique, la compagnie des Nouveaux Nez et la Cie Tout Samba'l où les traditions des fêtes locales sont requestionnées au prisme des arts de la rue et de la pratique du cirque, etc.

Nous aborderons plus en profondeur ce processus d'hybridation avec le cinquième opérateur topologique — celui de la relation.

Cette hybridation s'accompagne d'une formalisation conceptuelle plus ou moins importante selon les projets. Uzeste Musical, Polyculture, Derrière le Hublot, la Forêt d'Art Contemporain par exemple sont producteurs d'écrits (manifestes, revues, articles, autres supports) où ces problématiques apparaissent et sont débattues.

### (2) L'inclusion du voisinage dans le projet collectif

Deuxièmement, les artistes-habitants ou les acteurs-habitants transforment leur héritage familial (une histoire personnelle) en un projet collectif dans lequel le voisinage peut se reconnaître.

Dans les deux projets que nous venons de décrire, l'héritage est emblématique dans le sens où les acteurs revendiquent une filiation et où elle s'inscrit pleinement dans le récit de l'association. Cette question de l'héritage est plus ou moins marquée dans d'autres

projets. D'une manière générale, les acteurs témoignent d'un attachement fort aux expériences vécues dans les lieux de leur enfance et à un l'héritage reçu par un tiers (parent, élu, animateur socioculturel, artiste) qui a œuvré à la vie sociale de la commune. Ainsi en témoignent Alain Reynaud (de la Cie les Nouveau Nez) dont la mère était très active dans la vie associative de la commune et qui lui-même était impliqué déjà très jeune dans les fêtes de village[1] ; Annie Rhode (de la Cie Tout Samba'l), qui parle d'une transmission filiale[2] ; les jeunes fondateurs de Derrière le Hublot, nourris de l'histoire politique d'une ville ouvrière socialiste qui a mis en place un encadrement culturel pour les jeunes ; ou bien Antoine Brugière (de l'association Sans-aveu) et sa filiation avec les actions de l'artiste Alexandre Del Perugia (de Pontempeyrat) sur le même territoire (cf. Annexe 02 : la présentation des projets, pp.40-43).

Ces projets poursuivent (pour Janin), réinventent (pour Uzeste) ou formalisent (pour Derrière Le Hublot) leur implantation locale en faisant de leur héritage une aventure collective qu'ils proposent comme un nouveau patrimoine que chacun peut s'approprier :

- Le parc agricole et culturel proposé par la famille Janin est une aventure collective, comme en témoigne la création de l'association Polyculture issue d'une volonté habitante (la famille Janin, un groupe de clients de la ferme, des voisins). Cette association répond au souhait de renforcer l'ouverture de la ferme pour donner à voir l'activité agricole, ses paysages, ses pratiques ainsi que d'impulser une vie collective dense autour des transformations en cours. Différentes actions sont mises en place : vente à la ferme, projets de médiation, propositions d'événements. Mais cela commence avant tout par le réaménagement de l'ensemble de l'exploitation pour la rendre plus « perméable » et accessible par un plus grand nombre. Cette initiative invite voisins, bénévoles, publics ou simples promeneurs à devenir partie prenante des transformations du paysage et du cadre de vie.

  C'est par cette intégration du plus grand nombre dans le projet de transformation que l'appropriation des paysages et des pratiques agricoles semble possible et que se construit un sentiment d'appartenance. (cf. chap.2, II.3.b., p.285)

---

[1] *« Et puis moi pour le coup j'étais hyper enraciné, car mes parents avaient la menuiserie, et ma mère était très engagée dans la vie associative. Ils étaient reconnus pour ça, quoi. J'ai baigné là-dedans. Et moi j'avais déjà monté ici un cirque d'enfant quand j'étais gamin. Je suis accordéoniste, donc je faisais des bals. J'avais déjà ce truc de la vie associative locale, la fanfare, les majorettes, la totale. »*
Alain Reynaud, directeur artistique de la Cascade, propos recueillis lors d'un entretien en juin 2017

[2] *« Je me dis, c'est la plus belle transmission. C'est celle que tu as quand tu es gosse, et que tu te rends compte à mon âge, que cette fantaisie-là je la tiens de ma mère. L'art de toutes ces petites choses me vient de ma mère, qui la tient de son père, c'est la plus belle des transmissions, elle est subtile et digérée, elle va être transformée. Et ça, c'est rigolo. »*
Annie Rhode fondatrice de la Cie Tout Samba'l, propos recueillis lors d'un entretien en juin 2017

– De son histoire personnelle du bal Bernard Lubat (avec la Cie Lubat et Uzeste Musical) a su préserver les valeurs populaires du bal (gratuité, régularité, attractivité du lieu) qui réunit encore aujourd'hui un public de proximité[3]. On vient pour danser, pour participer à l'ambiance festive du bal, pour rencontrer du monde, etc. L'observation de ce public nous permet de mesurer à quel point le bal a la faculté d'atténuer certaines rivalités au sein de la communauté uzestoise. Sur la piste de danse se côtoient les « familles » du village. Nous retrouvons autant les sœurs Daudet, que la fratrie Boudé, les filles Deletrez, les filles Regetie, que les membres du Jardin partagé ou ceux d'Uzeste d'Audace[4], et bien d'autres personnes plus éloignées du cercle du village.

  Pour ce public, le bal Uzestois suscite un sentiment d'identification : on vient à « son » bal, on y invite les copains de passage, la famille. La signature d'un « tube », d'un rythme, d'une danse ou l'évocation du nom d'un musicien provoquent le sentiment d'appartenir bel et bien à l'aventure uzestoise.

  Dans cette même veine, la transformation du café-épicerie-dancing Estaminet témoigne de la place de choix que Bernard Lubat a voulu offrir au bal, avec une attention particulière portée au dessin de l'espace du bal :

  – l'ancien carrelage du dancing est conservé, il signifie encore la piste de danse. Un plancher de danse est créé dans le patio pour des bals d'été ;
  – les balcons permettent d'offrir une vue parfaite de l'espace de danse et sur la scène des musiciens, pour les non-danseurs. Ces balcons prennent la place du tour de chaises d'antan où les mères s'installaient pour surveiller les filles, les couples en formation et où les célibataires observaient les danseurs ;
  – la conservation du comptoir contribue à la convivialité de cet instant.

---

[3] Clarac, P., *Musicalarue le livre, histoire d'un festival*, *op. cit.,* p29
L'ethnologue Patrick Clara rapporte dans son ouvrage sur Musicalarue un témoignage de Bernard Lubat (fondateur de la Cie Lubat et co-directeur artistique de l'association Uzeste Musical) sur sa relation à la figure du bal :« *Mes premiers bals à luxey, je les ai joués avec l'orchestre Louis Breteau place Saint-Roch ; les gens dansaient sur un plancher entouré de gradins où les anciens regardaient la jeunesse s'amuser. À ce moment-là, il y avait de la connivence entre les musiciens et les danseurs, un lien quasi intime, mystique, les reliait ; les musiciens ressentaient les pulsations de la fête, son évolution, et donnaient le tempo ; ils étaient aimés et respectés. J'ai la mélancolie de cet érotisme, le monde de la relation n'est plus le même. Les bals étaient le théâtre des jeunes, des vieux, des futures couples, des regards furtifs, pesants, langoureux, des rencontres, des ruptures, des rejets, et jouer de la musique pour maintenir ce niveau de relation fut pour moi de la haute maitrise. (…). Ces bals avait une fonction fantastique, ils formaient la jeunesse à la culture de la relation.* »

[4] Le Jardin Partagé et Uzeste d'Audace sont deux associations du village d'Uzeste. La première d'une dizaine d'années (2011) se concentre sur la création et l'animation d'un jardin collectif en cœur de bourg sur un terrain communal le long du ruisseau. La seconde plus récente (2017) est une association en lien avec un projet d'habitat partagé (l'écolieu Lespiet) et d'une activité en permaculture situé dans un hameau du village.
URL :https://uzestedaudace.com/ (consulté le 24 avril 2020)

Dans ce seul lieu de l'Estaminet cohabitent musiciens, danseurs, spectateurs, voisins ou curieux qui viennent prendre un verre ; ainsi s'incarne le bal uzestois. (cf. Annexe 03, III.3.( 2), p.81)

### III.3.b De la figure traditionnelle à une nouvelle institution locale ?

Au fil des années, on parle du bal comme d'une *institution*, dans le sens où il apparaît comme un *patrimoine* local partagé et reconnu par une communauté artistique — musiciens formés au bal sur les scènes uzestoises — et par une partie de la population locale (habitants de la commune et des villages voisins.).

Dans l'histoire de l'association d'Uzeste Musical, le bal est un marqueur récurrent. Il illustre la passation entre les générations. Dès son retour au village natal, Bernard Lubat incite son père à remonter l'ancien orchestre de bal avec ses compères du village. Les « Lous Pignadhars » partent sur les routes avec la Cie Lubat (Venise, Berlin, Paris…), et celle-ci n'hésite pas à inviter les musiciens de l'orchestre dans ses projets artistiques, mêlant ainsi free-jazz et bal populaire.

À partir de là, le bal ne cessera pas d'être ce temps d'hybridation (entre musique traditionnelle et musique jazz) ainsi qu'un espace de rencontre entre jeunes, vieux, amateurs et professionnels.

C'est la préservation de ces deux dimensions « populaire » et « collective » qui permet l'adhésion du plus grand nombre. Le « public » du bal Uzestois n'est pas forcément celui de l'ensemble des actions de l'association Uzeste Musical. Les danseurs n'ont pas tous écouté le concert ou participé à la soirée, mais ils se retrouvent le temps du bal.

De plus, le bal uzestois revitalise certaines fonctions traditionnelles du bal, notamment son rôle sur le *marché matrimonial*[5] — pour reprendre les termes de Pierre Bourdieu — dans la vie locale : les corps s'attirent et se séduisent, les couples se forment. Les enjeux matrimoniaux dans la société contemporaine ont fortement évolué, le marché matrimonial est certes moins codifié et beaucoup plus multifactoriel que dans la société rurale ancienne[6], il est néanmoins significatif d'observer que (sans conduire

---

[5] Bourdieu P., « Reproduction interdite. La dimension symbolique de la domination économique», *Études rurales,* (n°113-114), 1989, pp. 15-36

L'auteur y écrit : « Le bal est en effet la forme visible de la nouvelle logique du marché matrimonial. Aboutissement d'un processus à travers lequel les mécanismes autonomes et autorégulés d'un marché matrimonial dont les limites s'étendent bien au-delà du monde paysan tendent à se substituer aux échanges réglés du petit marché local, subordonné aux normes et aux intérêts du groupe, il donne à voir, concrètement, l'effet le plus spécifique - et le plus dramatique - de l'unification du marché des échanges symboliques et la transformation qui, dans ce domaine comme ailleurs, accompagne le passage du marché local à l'économie de marché » p25

[6] Bourdieu P., « Célibat et condition paysanne », *Études rurales*, (n°5-6), 1962, pp. 32-135

L'auteur y écrit : « Ainsi, ce petit bal de campagne est l'occasion d'un véritable choc de civilisations. Par lui, c'est tout le monde citadin, avec ses modèles culturels, sa musique, ses danses, ses techniques du corps qui fait irruption dans la vie paysanne. Les modèles traditionnels des conduites de fête se sont perdus ou bien ont cédé la place à des modèles urbains. Dans ce domaine comme ailleurs, l'initiative

nécessairement au mariage !), le bal reste une *institution du marché conjugal* : un lieu vécu comme celui où peuvent se former les couples.

De la même façon, la ferme de Vernand s'offre comme une institution pour la commune. Le parc agricole dessine les prémisses d'une « *campagne partagée* » — pour reprendre les propos de Rémi Janin — où l'espace agricole fait partie intégrante de l'espace commun, en étant un élément structurant de la construction du territoire rural. L'aménagement du site — par des sentiers, des escaliers, des pontons, des portillons, du mobilier — l'installation d'une signalétique pour proposer les possibilités de traverser l'exploitation ainsi que la manière de lire le paysage permettent aux habitants de la commune (et au-delà) de s'approprier ces terres agricoles et d'y développer à leur tour des usages divers : promenade en famille, cueillette de champignons, observation des animaux et de l'activité agricole, sortie « culturelle », etc.

Autant la figure du bal uzestois que celle du parc agricole de la ferme de Vernand constituent une source d'attractivité pour la commune et même une source de désir : on attend le bal, on projette la visite la ferme de Vernand. Se joindre à l'événement ou rejoindre un lieu unique devient un marqueur d'identification pour tout un voisinage.
La représentativité du territoire local qu'ils signent pour les habitants, la familiarité vis-à-vis d'un lieu ou d'un événement qu'ils impliquent pour un voisinage, le caractère transmissible d'un bien considéré comme partageable qu'ils suscitent, et même le désir de s'y joindre qu'ils provoquent, tous ces traits nous incitent à proposer l'idée d'une institution locale pour désigner ces faits culturels.

---

appartient aux gens du bourg. Aux danses d'autrefois qui portaient la marque paysanne dans leur nom (la crabe, lou branlou, lou mounchicou, etc.), dans leurs rythmes, leur musique et les paroles qui les accompagnaient, ont fait place les danses importées de la ville. Or il faut admettre que les techniques du corps constituent de véritables systèmes, solidaires de tout un contexte culturel. » p99

## Conclusion : Le voisinage – La fabrique d'une proximité

Au regard de l'observation des actions et de l'analyse des discours, le travail de territoire entrepris par les initiatives s'assimile à un travail de tissage social réalisé dans un périmètre de proximité (communal, intercommunal et au plus large celui du département) et offre des pistes pour un « vivre ensemble ». Celui-ci consiste:

- dans un premier temps, un travail auprès de personnes isolées ou éloignées du milieu artistique que nous appelons le voisinage ciblé — les personnes en situation de handicap (instituts médicaux), les personnes en difficulté (instituts d'insertion), les personnes âgées (ehpad) ou les personnes incarcérées (centres de détention). Le travail de territoire ouvre les portes des lieux du quotidien des habitants, tels que les cours d'école, les bistrots, les cuisines, les usines etc. Ce volet du « travail de territoire » est lié à une action artistique ;
- dans un second temps, la fabrication d'une quotidienneté avec un voisinage proche : les habitants de la commune (parfois des communes limitrophes) et les associations communales. Ce volet est induit par la présence au quotidien des artistes-habitants et/ou des acteurs-habitants ;
- dans un troisième et dernier temps, une transformation des représentations. Certains acteurs revisitent des figures locales — anciennement ou encore partagées — telles que le bal ou le paysage agricole. Par la transformation des pratiques et des spatialités de ces figures locales, les acteurs contribuent à leur réécriture symbolique et à la constitution de nouvelles formes de représentations partagées par un voisinage au sens large.

Il nous faut néanmoins admettre la polysémie qui entoure cette expression de « travail de territoire », dont tous les projets rencontrés se revendiquent. Car même si chaque projet l'emploie, tous n'y accordent pas le même sens et ne lui offrent pas la même place dans leur cahier des charges : il peut aussi bien être une mission parmi d'autres, que constituer la raison d'être de toutes les actions de l'association, ou tout simplement la conséquence d'une présence.

Finalement, nous nous sommes attardés sur les projets habitants, ou les projets privés d'artiste, dans la mesure où leur dimension domestique les place au cœur de la vie du village comme espace vécu.
Le territoire semble être entendu par ces acteurs-habitants/artistes-habitants comme un voisinage qui demande que l'on tisse des liens de proximité pour construire un vivre ensemble.

**C’est par ce travail à l’échelle du voisinage que les initiatives artistiques s’intègrent pleinement au tissu social local. Elles en deviennent une maille à part entière et le plus souvent une maille clé.**
**Il est temps maintenant d’observer plus précisément l’impact de l’inscription dans le tissu local notamment dans le domaine économique, ce que nous nous proposons de faire à l’aide de notre quatrième opérateur topologique : celui du bourg.**

## IV_ LE BOURG – porteur d'une économie habitante

Nous faisons appel à la notion de *bourg* en tant qu'opérateur topologique pour sa capacité à signifier l'activité économique locale du village (cf. chap.2, intro., p.206). Les initiatives artistiques étudiées peuvent ne pas s'inscrire *spatialement* dans l'enceinte du bourg, mais leur activité et leur contribution à la vie économique de la commune les insèrent toujours pleinement dans le dynamisme du bourg : par la création d'activités salariées, par la participation à la « revitalisation » des centres bourgs, par le travail avec des entreprises locales…
La sollicitation du *bourg* nous permet donc d'aborder le volet économique de ces initiatives artistiques, en observant comment elles s'insèrent dans le tissu local et comment elles interagissent avec l'économie du territoire.

Nous emploierons la notion d'économie dans un sens large et non restreint à son acception marchande et financière. Parler d'économie dans son sens spécifique (le plus couramment employé aujourd'hui) revient à parler de production, de distribution, de consommation, de recettes, d'administration des richesses… Le PIB étant l'indicateur économique central de la société contemporaine, il régit toutes les politiques publiques y compris les politiques d'aménagement du territoire[1]. Cette posture économiste conduit presque mécaniquement à réduire les territoires ruraux au secteur agricole et à l'industrie agroalimentaire. Même si la solidité du modèle économique du secteur agricole est remise en cause : secteur fortement subventionné, construit sur l'endettement des exploitations, peu productif et peu source d'emplois.[2] Il reste néanmoins dominant d'un point de vue macroéconomique et cache une autre réalité :

---

[1] Gautier A., « Quatre questions à propos de l'économie solidaire », in Colin B., Gautier A., *Pour une autre économie de l'art et de la culture*, ERES, Toulouse, 2008, pp. 13-24.
URL : https://www.cairn.info/pour-une-autre-economie-de-l-art-et-de-la-culture--9782749209 92-page-13.htm (Consulté 4 avril 2020)
L'auteur y déplore la réduction simplificatrice de l'économie au seul marché. « Négligeant la redistribution et la réciprocité (considérées comme des principes résiduels ou néfastes), cette vision tronquée idéalise le marché comme seul principe de comportement économique valide. Cette vision est à rapprocher de la pensée libérale. Le libéralisme, devenu « le principal (sinon l'unique) principe actif des politiques gouvernementales et des transformations civilisationnelles de l'Occident, a en effet contribué, dans son versant économique, à imposer l'idée que le *mécanisme* de marché est seul qualifié pour assurer le bien-être individuel et collectif. »

[2] Lévy J., *Les territoires ruraux seront urbains (ou ne seront pas)*, Conférence lors des 20e Controverses européennes de Marciac, 10/2014
http://www.agrobiosciences.org/archives-114/agriculture-monde-rural-et-societe/nos-publications/actes-des-controverses-de-marciac/article/les-territoires-ruraux-seront-urbains-ou-ne-seront-pas#.Xnj-oW7jKVw (consulté le 23 mars 2020)
Le géographe y affirme : «Il est tout aussi évident que l'agriculture française ne peut en l'état constituer un modèle souhaitable de développement […] Deux chiffres : l'agriculture française représente 1,6% du PIB ; elle emploie 2,4% des actifs. Malgré les 10 milliards d'euros qui lui sont versés chaque année, elle demeure une branche peu productive, fortement assistée et administrée. »

celle d'une économie rurale faite de petites entreprises de type familial d'une grande diversité et d'un réseau économique entrepreneurial[3].

Par l'opérateur topologique du bourg, nous souhaitons montrer dans un premier temps que les initiatives artistiques étudiées font partie de ce réseau économique entrepreneurial rural : par le choix qu'elles font, d'installer leur siège social et leurs salariés dans ces territoires. Ces initiatives présentent des retombées économiques directes en lien avec leur propre structure (salaires, bénéfices, dépenses…) et indirectes, générées par l'impact de leur activité sur les structures économiques locales (commerces, hôtellerie, entreprises, etc.).
Notre objectif dans un second temps est de nous attacher à une autre dimension de l'économie qui s'appuie sur une définition plus large de celle-ci[4] et prend en compte tous les échanges de valeurs entre les acteurs du territoire, y compris non-monétaire et donc le plus souvent non observée. Nous montrerons ainsi comment ces initiatives artistiques produisent des « *valeurs collatérales invisibles en termes de PIB* »[5] pour reprendre les termes de Xavier Guillot et Peter Versteegh.

---

[3] Guillot X., Versteech P. « Ruralités, économies, métromilieux» in Guillot X., Versteech P. (dir), *Transitions économiques et nouvelles ruralités, vers l'émergence de « métromilieux »* , Publications de l'Université Saint-Étienne, Saint-Just-La-Pendue, 2019, p 18
En introduction de leur ouvrage, les deux auteurs nous rappellent que: « l'espace rural est aussi un immense berceau de petites entreprises familiales qui profitent de dynamiques, de valeurs et de modes de vie bien spécifiques. L'espace est porteur d'une économie d'entrepreneuriat, d'expérimentation et d'innovation technique motivée par des changements d'usages rarement évoqués dans les discours économiques. Ces entrepreneuriats sont pourtant d'une grande diversité : purement productifs, culturels ou poursuivant des buts sociétaux, artistiques, humanitaires, politiques. Ils sont producteurs de valeurs collatérales invisibles en termes de PIB, donc par définition mal asservis par cet indicateur. Ils s'appuient sur des valeurs chères à l'innovation entrepreneuriale, in fine assimilables à d'anciennes traditions paysannes perdues dans l'organisation fordiste du monde du travail divisé. »

[4] Rey A. (dir), *Le Robert dictionnaire historique de la langue française*, Dictionnaires le Robert, (vol.1), Paris, 2000, [1[e]éd.1992], p1171 et p1173
Deux définitions nous intéressent particulièrement :
« Éco – est un élément tiré du grec *oikos* « maison, habitat », mot très important du groupe indoeuropéen, à rapprocher du latin *vicus* « bourg », « quartier » (→ vicaire, voisin) […]. Ces mots s'appliquaient à l'origine, dans les langues indo-européennes, à des clans regroupant plusieurs familles. Éco – entre dans la formation de substantifs avec le sens de « maison, choses domestiques », ou plus souvent, avec celui de « milieu naturel, habitat », d'après écologie. »
« Economie n.f., est emprunté, d'abord sous la forme *yconomie* (1370-1372) puis économie (1546), au grec *oikonomos*, puis au latin *oeconomia* « organisation, disposition ». (…) Économie a désigné dans son premier emploi l'art de bien administrer une maison puis la bonne gestion des biens d'autrui. »

[5] Guillot X., Versteech P. ,« Ruralités, économies, métromilieux», *op. cit.* p18

## IV.1. Les acteurs d'une économie monétaire : l'inscription dans le tissu local

Les dix projets de notre corpus sont des structures qui ont la capacité d'employer des salariés. Néanmoins, ces projets diffèrent en termes de budget de fonctionnement, de nombre de salariés (d'un à une dizaine), de postes de salariés (administrateur, chargé de diffusion, chargé de projet, chargé de communication, comptable, etc.), mais également en termes de statut juridique (associations 1901, associations 1901 bénéficiant d'une délégation de service public, établissements publics).
Les statuts de salarié ne sont pas les mêmes d'un projet à l'autre, pas plus que la relation au bénévolat ni le passage du statut de bénévole à celui de salarié.
Pour illustrer au mieux ces grandes différences, nous proposons de présenter en annexe 3, trois types de projets :

- *la Cité de la Voix* : un projet institutionnel
- l'association *Musicalarue* : projet tiers régi par une délégation de service public
- l'association *Uzeste Musical* : émanant d'un projet privé d'artiste.

La matière dégagée par la présentation de ces trois cas nous permettra de montrer en quoi ces initiatives artistiques, malgré des différences et un poids économique très variable, participent à l'économie marchande locale : via la dynamique financière qu'elles impulsent ; et via leur présence quotidienne sur le territoire, facteur de ce que nous nommerons une *économie habitante*.

→ Cf. Annexe 03 : IV_ Le bourg : Trois structures artistiques et culturelles dans les territoires ruraux

### IV.1.a La participation à une économie marchande

#### (1) L'installation d'une « entreprise artistique et culturelle » dans le village

Le premier impact économique perceptible de ces initiatives artistiques est celui de l'installation du siège social et d'une équipe administrative dans la commune — créant ainsi une « entreprise artistique et culturelle ».
Dans les trois cas d'études présentés en annexe 03, l'activité administrative de ces structures est logée directement à l'intérieur de l'outil de travail artistique (théâtre, salle de spectacle, lieu de résidence). Les initiatives étudiées ne disposant pas d'espace dédié à leur pratique artistique installent leurs bureaux dans des locaux loués ou mis à la disposition par les communes (l'ancienne poste pour l'association *Jazz à Junas*, un local communal partagé avec d'autres actions associatives pour *Derrière le hublot*), ou sont hébergées dans les locaux d'une autre structure (la Forêt d'art contemporain a aménagé ses bureaux dans les locaux du PNR des Landes de Gascogne).

La grande majorité des projets rencontrés — c'est vrai de l'ensemble des dix projets de notre corpus le plus étroit — emploie au minimum un salarié permanent et génère une masse salariale tout au long de l'année par l'emploi occasionnel d'intermittents (artistes et techniciens). Ces projets artistiques peuvent ainsi être comptés comme des « entreprises » importantes pour leur commune.
L'association *Musicalarue* et l'établissement public de *la Cité de la Voix* sont les projets les plus conséquents en termes d'emploi et de masse salariale (respectivement huit et dix emplois permanents, cf Annexe 03, IV.1., p. 88). Un projet tel que l'association *Uzeste Musical* est beaucoup plus modeste économiquement, mais il emploie, en tant qu'intermittents, nombre d'artistes et de techniciens tout au long de l'année. Le système de l'emploi intermittent lui permet d'assurer le fonctionnement général du lieu et des activités de l'association malgré le peu de salariés permanents dans l'association.

En regardant ces projets artistiques comme des « entreprises artistiques et culturelles » nous pouvons dégager deux spécificités : premièrement leur potentiel attractif du point de vue de l'emploi — emplois qualifiés dans les domaines artistiques (artistes), culturels (métiers de la culture), techniques (techniciens du spectacle) et administratifs (métiers de la comptabilité, du secrétariat) — ; et deuxièmement leur capacité à être un espace de formation professionnelle, que l'on peut qualifier d'informelle dans sa manière d'orienter depuis le bénévolat vers le salariat.
Pour cela, il est intéressant d'observer les origines des salariés et le processus de recrutement dans ces initiatives artistiques.
Plus la structure se professionnalise et plus nous observons un besoin en recrutement extérieur[1]. Elle recherche spécifiquement les compétences des professions du monde de la culture : administrateurs, chargés de production, chargés de mission, chargés de diffusion, chargés de communication ou des relations publiques, etc. Ce recrutement se fait ainsi au niveau national (voire international), ce qui a pour conséquence une forme de brassage des origines géographiques des salariés. On retrouve ce même processus au niveau artistique, comme en témoigne le choix du chef d'orchestre Mihály Zeke[2] dans le cas de *la Cité de la Voix*.
Les emplois techniques, comme ceux de régisseurs, ainsi que les besoins en renfort techniques lors des événements ponctuels (blackline, son, lumière) sont majoritairement plus locaux, de même que les emplois de comptable ou d'accueil.

[1] Citons par exemple Céline Ferry, l'administratrice de la Cie Trans Express qui nous explique que : « contrairement aux artistes et aux techniciens, les administratifs sont des gens qui répondent à des annonces et qui s'installent ici pour travailler sur le projet. »
Propos recueillis lors d'un entretien avec Céline Ferry, en juin 2017

[2] Né 1982 à Londres, Mihály Menelaos Zeke grandit à Budapest puis Athènes. En mars 2015 il est nommé successeur à Pierre Cao à la tête de l'ensemble vocal Arsys Bourgogne.
URL : https://www.orchestredijonbourgogne.fr/artistes/mihaly-menelaos-zeke (consulté le 22 mars 2020)

Le cas uzestois est révélateur en ce sens, comme en témoigne le parcours de ces « jeunes du coin » qui se sont formés par le biais des activités de l'association. Dans un premier temps présents comme bénévoles dans la structure, ils ont dans un second temps intégré les équipes techniques en tant que régisseur lumière, son, ou technicien blackine. Ils ont appris « sur le tas » et ont obtenu la reconnaissance de leurs camarades de travail et du milieu artistique, ce qui leur a permis d'acquérir progressivement un statut professionnel (par ex : David Brunet, cf. Annexe 03, IV.1(3), p.93) ou les a incités à poursuivre des études diplômantes dans ces domaines (par ex : Antoine Colin, cf. Annexe 03, IV.1(3), p.93). Ce même processus opère pour les artistes : de jeunes musiciens se sont formés au contact des activités de l'association Uzeste Musical et de la Compagnie Lubat (au travers des stages, des bals, ou en tant que bénévoles, etc.). Ces jeunes ont peu à peu fait fructifier cet apprentissage jusqu'à en faire leur métier (par ex Fabrice Vieira, Yoann Scheidt, cf. Annexe 03, IV.1(3), p.93).
De ce processus témoignent de nombreux acteurs rencontrés :

> *« On avait déjà commencé à faire des ateliers de danse et de percussion et les premières personnes que l'on a sollicitées, c'est ces personnes qui ont suivi nos ateliers, que l'on a commencé à faire rentrer dans l'histoire professionnelle. Du coup c'était des gens du coin, des forgerons, ou autres du coin qui participaient aux ateliers). »*
> Gilles Rhode co-fondateur de la compagnie Trans Express.[3]

Nous retrouvons souvent un récit similaire, celui d'une « bande de jeunes » qui ont comme souhait premier de faire vivre leur territoire et qui se lancent ainsi dans le bénévolat associatif. De ces premiers pas découle une professionnalisation progressive. Les premiers postes occupés sont le plus souvent précaires (*emplois jeunes*, *contrats aidés*) et se consolident par la suite au gré des activités de l'association, comme en témoignent les associations *Derrière le Hublot* avec Fred Sancère[4], *Jazz à Junas* avec Sébastien Cabrié[5],, où même l'association *Musicalarue* et *Jazz in Marciac*. Dans les

[3] Propos recueillis lors d'un entretien avec Gilles Rhode, en juin 2017

[4] Fred Sancère témoigne de ces premières années, où il n'y avait pas d'argent pour financer un poste : « On est resté longtemps sans salarié, nous étions tous bénévoles, puis j'ai fini mes études, c'était à l'époque où Jospin à crée les mesures « emploi jeune », et voilà il y avait une possibilité sur Capdenac, on a saisi l'opportunité. Ce qui s'est passé n'est qu'une suite d'événements en fait, il faut savoir jouer des fois l'opportunité. »
Propos recueillis lors d'un entretien avec Fred Sancère, en juin 2017

[5] Sébastien Cabrié nous explique le passage du tout bénévole au premier emploi salarié, et la précarité de ce passage : *« Voilà en gros comment c'est né, sauf que très vite s'est posé la question [dès 1998-99] de la suite, car en 3-4 ans ça a pris une grande ampleur, c'était deux jours on accueillait 350/400 personnes dans les carrières, ont a du changer la scène de sens pour pouvoir accueillir plus de personnes près de 1 200 personnes… Comment organiser ça ?*
*Ils avaient une vingtaine d'années à l'époque, la Fac, les premiers emplois, l'armée, certains sont partis… Fabrice directeur du théâtre de Rouen, Stéphane est parti sur Paris… la vie d'étudiant et des premiers métiers. Ils se sont rendu compte que s'ils voulaient poursuivre cette aventure-là, il fallait quelqu'un sur place qui puisse faire le travail.*

associations dont l'initiative revient aux habitants (les projets habitants et les projets tiers), ce processus est très manifeste. Il s'observe également, mais dans une moindre mesure dans les projets à l'initiative d'artistes. Les artistes rencontrés racontent comment, avant de pouvoir dégager des emplois sur le territoire en lien avec leur structure, ils se sont engagés bénévolement de longues années et ont davantage vécu de leur participation à des projets extérieurs. Ainsi en témoigne le parcours d'Alain Reynaud à la Cascade[6].
Pour les métiers administratifs, nous observons la même opportunité de formation professionnelle sur le tas au sein des structures culturelles. C'est le cas de Céline Rutali dans l'association *Uzeste Musical,* ou bien de Florence Couroux à la *Cité de la Voix*. Ces deux salariées ont été recrutées pour leur diplôme en qualité de comptables, et parce qu'elles habitaient à proximité, il ne leur pas été demandé une formation spécifique dans le domaine culturel. Elles se sont donc spécialisées dans ce domaine sur place, par un apprentissage à l'intérieur de la structure.

Au regard de ces différents parcours, nous pouvons affirmer que les initiatives artistiques sont pourvoyeuses d'une forme d'économie entrepreneuriale « visible », source d'emplois variés : qualifiés et moins qualifiés, locaux et/ou nationaux.

### (2) Des retombées économiques sur le tissu local

La présence tout au long de l'année de ces structures, les différentes activités qu'elles proposent (soirées, résidences, stages, petits festivals de saison) et notamment le temps fort de l'association — majoritairement en période estivale — profitent pleinement au tissu économique local : commerçants, restaurateurs, hôtellerie,

---

*Ils ont décidé d'embaucher un « emploi jeune », ça aurait pu être Pascal, mais à l'époque il était emploi jeune au département, mais ils ne voulaient pas quelqu'un d'eux. Ils voulaient quelqu'un d'extérieur à leur noyau. Le premier emploi jeune était un copain de copain, il est arrivé fin 98 pour s'occuper du festival.*
*Ce fonctionnement a duré 3-4 ans, où les emplois jeunes pour la partie festival se sont succédé. Et moi je suis arrivé en 2004, à la suite de 4 emplois jeunes.*
*À partir de là on a fait grossir la chose, pas mal. Le tournant a été l'idée que le festival devienne professionnel, mais sans perdre le train des bénévoles avec les vieux et les jeunes, etc. Il y a eu quelques virages à négocier, mais ça s'est bien passé, car on a toujours les mêmes bénévoles de 1993, ils ont beaucoup vieilli, mais ils sont toujours là et ils n'aiment toujours pas plus le Jazz que ça, mais ils sont là pour le projet de village. Un projet qui a fait la reconnaissance de Junas, car aujourd'hui on connaît le village pour le festival de Jazz.»*
Propos recueillis lors d'un entretien avec Sébastien Cabrié , en mai 2017

[6] Alain Reynaud témoigne de cette action bénévole sur le territoire en parallèle d'un travail de tournée pour gagner sa vie : « On arrive en 1991 et très rapidement après, dès 92, on se dit, un lieu ce serait pas mal pour répéter et stocker, et là, la menuiserie se libère. Donc on commence à y répéter et à faire trois-quatre actions dans la commune, de formation et d'atelier, des choses comme ça. Mais pendant 10 ans, on mène principalement notre vie de tournée, de création. Et dans l'enceinte de la compagnie, on est cinq artistes, une administratrice, un producteur et on tourne dans le pays, en Europe et ailleurs.
Et au bout d'un moment, cette idée de faire un lieu, et de mieux structurer nos actions sur le territoire commence à gonfler dans la compagnie, on y réfléchit, on en parle entre nous « comment faire », on commence à en parler aux élus. »
Propos recueillis lors d'un entretien avec Alain Reynaud, en juin 2017

entreprises de location de matériel technique [son, lumière, « matos » scénique], loueurs de véhicules, imprimeurs, artisanat local…

Nous ne disposons pas de chiffres exacts des retombées économiques de ces activités sur le tissu local. Effectivement, les initiatives artistiques ainsi que les acteurs économiques rencontrés dans les communes de notre corpus, n'en produisent pas. À l'échelle nationale, nous pouvons retrouver différentes études macro-économiques traitant avant tout des publics et des retombées économiques des festivals. Ces études sont souvent le fruit de certaines collectivités territoriales[7] — régions, département, communauté de commune —, de certaines structures[8] elles-mêmes, ou du ministère de la Culture[9]. Au regard de ces différents travaux, nous pouvons observer que l'étude des retombées économiques est basée sur deux indicateurs :

- les dépenses des festivals en termes de fonctionnement (ce poste est souvent peu détaillé par ces études) et de masse salariale (permanents et artistiques), pour cela les études se basent sur les bilans financiers des structures ;
- les dépenses des spectateurs au sein de la structure (billetterie, boissons, nourriture, achat divers) et sur le tissu local (hébergement, nourriture, déplacements, consommation touristique), pour cela les études (qui présentent leur méthodologie) se basent sur des questionnaires à destination du public.

Par manque de données concernant les publics de l'ensemble des initiatives artistiques de notre corpus, nous nous baserons sur les bilans financiers.

Leur lecture peut effectivement nous donner une idée générale des retombées potentielles : les dépenses en hébergement pour les artistes sur une période de festival ou sur l'ensemble de l'année[10], la location de matériel technique auprès d'entreprises locales[11], les prestations de catering[12], etc. Ces postes de dépenses annuelles illustrent les interactions avec les structures d'activités économiques locales.

---

[7] L'exemple d'une étude faite en 2016 sur les festivals musiques actuelles en Pays de la Loire l'étude se base sur 9 festivals
URL :https://lepole.asso.fr/media/library/file/file/2016/10/synth%C3%A8se_festival_11.10.16_l9cDoi3.pdf (consulté le 6 nov 2020)
Ou l'étude faite en 2009 par la communauté de commune du cœur-herault :
URL :https://www.coeur-herault.fr/sites/default/files//field/pdf/rapport_festivals.pdf (consulté le 6 nov 2020)

[8] Par exemple l'étude faite en 2012 par le festival International d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence
URL : https://festival-aix.com/sites/default/files/rapport%2520nova%252010_0.pdf (consulté le 6 nov 2020)

[9] Nous avons retrouvé une étude menée en 1998 par le ministère de Culture sur les retombées économiques des festivals, consacrée principalement au festival d'Avignon, mais nous n'avons pas trouvé d'autres études de ce genre plus récentes :
URL : (https://www.culture.gouv.fr/var/culture/storage/mag-culture/33.pdf (consulté le 6 nov 2020)

[10] À titre d'exemple : *Le bilan financier Musicalarue*, 2017, pointe 13 296 € en hébergement d'artiste pour les trois jours de festival, et autour de 2 000€ pour la saison de la salle de spectacle.

[11] À titre d'exemple : *Le bilan financier Musicalarue*, 2017, pointe près de 178 000€ en location de matériel (son, éclairage ; backline, matériel scénique, matériel logistique) et près de 145 000 € en emploi de personnel technique et de sécurité d'entreprises extérieures.

[12] À titre d'exemple : *Le bilan financier Musicalarue,* 2017, pointe près de 84 000€ en catering pour trois jours de festival.

L'organisation des différentes actions et tout particulièrement celle d'un festival nécessite de faire appel à de nombreux prestataires locaux pour toute la logistique (hébergement, transport, nourriture, matériel technique, sécurité, entretien, etc.), mais aussi aux associations des villages, comme nous le rappelle le président de l'association *Musicalarue.*

> *« Tous les commerces sont sauvés grâce au festival, le boulanger, l'alimentation, le café, le cercle fait 70 000 € de chiffre d'affaires en quelques jours. Ça sauve les deux emplois, le restaurant le midi en semaine. (…)*
> *Toutes les associations du village peuvent avoir un stand durant le festival, en échange d'une patente symbolique, l'objectif est qu'ils soient présents et qu'ils puissent remplir leur caisse pour leurs activités à l'année. (…) Les chasseurs de Luxey ont les plus beaux équipements de tout le Sud-Ouest. Ils ont un stand qui doit leur rapporter 20 000 € par an, et donc leur lieu de chasse, c'est de grands frigos, un super équipement, c'est un hôtel presque. Heureusement que l'on ne fait pas un sondage sur ce qu'ils pensent de la culture à Luxey, mais ils font avec, ils ne sont pas contre, ils font avec en se rendant compte que cela leur rapporte, et malgré tout ils ont des oreilles, et ils entendent des discours, des concerts. »*
> François Garrain, co-fondateur et aujourd'hui président de l'association Musicalarue. [13]

Ponctuel, mais reconduit d'une année sur l'autre à la même période, l'afflux de spectateurs et de bénévoles (qui peut aller jusqu'à doubler ou tripler la population du village) profite à l'économie de tout le bourg.
Les acteurs économiques des différents secteurs (commerces, hôtellerie, artisanat, services) sont amenés à aménager leur activité : anticiper leurs stocks, modifier leurs horaires de travail selon le calendrier des actions de l'association, renforcer leurs équipes avec des emplois saisonniers. Souvent, ils font appel aux amis et à la famille qui « donnent la main » bénévolement et profitent dans le même temps des festivités[14].

Il y a bien entendu de très grandes disparités dans ces retombées économiques, en fonction de la taille et du budget des événements, mais également en fonction des objectifs politiques et philosophiques des initiatives.
Si certains projets tournent avec des budgets de fonctionnement de l'ordre du million (*Musicalarue*, la Cité de la Voix, le centre d'art de Vassivière), les autres présentent plus

[13] Propos recueillis lors d'un entretien avec François Garrain, en avril 2019

[14] *Le Café du Sport* est l'un des points de restauration pendant l'Hestejada pour les artistes, les bénévoles, les spectateurs. Pendant une semaine, il assure près de 350 repas par jour. Pour cela, Marie-Jo Righetti et sa fille Betty (qui a repris le café-épicerie depuis 2018) font appel à une équipe bénévole et à une dizaine d'amis pour la cuisine, le service, le bar. Amis du village et d'ailleurs, tous présent depuis les années 1990, cette équipe est autonome de celle de l'organisation du festival, mais elle fait entièrement partie de l'histoire du projet uzestois, comme en témoigne la signalétique du café du sport qui est identique à celle du festival (par la main de Jacky Liégiois, cf. Annexe 03, III.1.(3), p.46); ou le fait que chacun arbore le tee-shirt du festival et de ses éditions précédentes avec le tablier du café du sport fait également par Jacky Liégiois ; ou tout simplement le fait que la tonnelle du Café du Sport accueil débats, apéros swings et bals du festival.

modestement des budgets qui se comptent plutôt en dizaines de milliers[15]. Les retombées locales sont logiquement dépendantes de ces chiffres et de la capacité de ces événements à mobiliser un public plus ou moins important. Les conséquences sur la trésorerie des commerçants de Luxey et ceux d'Uzeste sont difficilement comparables quand le festival Mucicalarue de Luxey draine près de 50 000 personnes sur trois jours (public, bénévoles, artistes) et donc plus de clients potentiels, alors que l'Hestejada d'Uzeste Musical ne dépasse pas les 3 000 personnes sur la semaine.

La différence entre une association comme *Musicalarue* et l'Établissement Public de *la Cité de la Voix* est intéressante. Ces deux grosses structures ont certes des budgets qui ne sont pas les mêmes, mais elles ont surtout les objectifs différents : quand le premier doit assurer 15 000 entrées payantes par soir pour garantir son équilibre financier[16], le second se doit, dans le cadre d'une mission de « service public » et d'une politique de démocratisation de l'accès à la culture, de favoriser la gratuité d'une grande partie de ses actions. Cette nuance radicale entre les deux structures entraîne des différences de gestion capitale.

La différence d'échelle entre les projets ne tient pas qu'à des facteurs économiques, elle tient aussi à la nature même des projets. La mise en parallèle, des projets des associations *Uzeste Musical* et *Musicalarue,* illustre bien cette divergence. Des différences d'orientation politique, artistique et philosophique les divisent, et ceci se traduit dans des choix économiques opposés.
*Uzeste Musical* avec une jauge relativement modeste (autour de 300 personnes par jour dans les villages voisins et entre 800 et 1 000 sur Uzeste) ne mène pas le même projet artistique et politique que l'association *Musicalarue*. Cette différence est revendiquée par les acteurs et guidée par des choix politiques et artistiques comme le clame Bernard Lubat à propos de l'Hestejada : « nous on ne veut pas grossir, mais grandir ».
Pour attirer 15 000 personnes par jour, l'association *Musicalarue* démultiplie l'offre artistique (dans une programmation peu différente des festivals des *Vieilles Charrues*, de *Rock en Seine*, de *Garorock*), les espaces scéniques montés et suréquipés (location de scène, matériel son et lumière), les points de consommation (installation d'une

[15] 2,5 millions de budget annuel pour l'association *Musicalarue*, à comparer avec les 280 000€ d'Uzeste Musical.

[16] François Garrain nous explique l'équilibre financier qui s'opère entre les différentes activités de l'association : « Le modèle économique de l'association c'est que le festival gagne des sous, pour que les trois autres actions de l'année soient équilibrées. Avec la salle on perd 150 000€ par an, *Musicalarue domicile* on doit en perdre 20 000, *Musicalarue sur un plateau* et tout les réseaux dans lesquels on est – on est dans beaucoup de réseaux, syndicats, collectifs, fédérations, pour rompre un peu l'isolement dans lequel on est – tout cela ce sont des actions déficitaires. […]
On doit faire payer 15 000 personnes par jour, pour assurer le fonctionnement de ces actions. Je ne parle pas des invités, c'est 15 000 entrées payantes. On ne fait pas payer plus de 15 000 personnes par soir, c'est beaucoup. S'il y a moins, on est en danger. C'est un équilibre difficile, on prend des risques inconsidérés, mais il n'y a que comme cela qu'on peut sauver le projet ».
Propos recueillis lors d'un entretien avec François Garrain, en avril 2019

trentaine de stands de bouche par des associations et de commerçants indépendants), etc. (renvoyer à l'annexe 3 — espace public). L'ampleur de l'événement élargit le rayon des retombées économiques sur les acteurs locaux. Une faible part des artistes est hébergée sur place, la majorité est logée dans des hôtels à Mont-de-Marsan (environ 45 km), Agen (environ 110 km) ou encore Bordeaux (environ 80 km), au plus près des gares et des aéroports ; les commerçants de Luxey profitent certes du festival, mais n'offrent pas la voilure suffisante pour absorber les besoins. D'autres commerces des localités voisines ou des commerçants saisonniers ambulants (qui font souvent une tournée estivale de festival) viennent en renfort et payent une patente de 1 200 € pour les trois jours (cf. Annexe 03, IV.1.(2), p.91).

L'impact économique d'un projet comme l'*Hestejada d'Uzeste Musical*, avec sa jauge beaucoup plus modeste, est bien plus local : l'hébergement des artistes se fait dans les hôtels à proximité (Villandraut à 5 km, Bazas à 10 km, Langon à 16 km), dans les chambres d'hôtes et gîtes du village (au Café du Sport, dans les gîtes privés et/ou communaux), ou chez l'habitant. Les espaces scéniques sont souvent réduits au strict minimum en termes de matériel son et lumière. Pour des questions économiques, la location d'un chapiteau n'a pas lieu chaque année. De nombreux lieux ne sont pas équipés scéniquement, car une partie des propositions est pensée avec la contrainte d'une économie de moyens techniques (concerts acoustiques dans les églises, les granges, les jardins, « apéro swing » à la terrasse des cafés, spectacles en forêt).
Comme nous l'avons vu, commerçants et associations s'organisent pour l'accueil des festivaliers, des artistes et des bénévoles. *Uzeste Musical* installe un bar et un point de restauration dans les murs de *l'Estaminet* ; le Café du Sport tourne à plein régime (restauration, bar, tabac, épicerie) ; l'association du foot tient un stand de nourriture (jusqu'en 2014) ; la CGT, partenaire historique de *l'Hestejada*, monte une buvette au pied de la Collégiale ; le restaurant « Stella et Bernard » fait une offre de restauration midi et soir (de 2009 à 2019) ; la boulangerie et la boucherie-épicerie ne désemplissent pas. Quelques commerces et associations voisins (entre 2 et 5 suivant les années : le Café d'Oc de Bazas, le Burger du Coin de Villandraut…) complètent cette offre très locale en s'acquittant de la patente de 300 €.

### IV.1.b Une économie habitante

#### (1) « Vivre et travailler sur le territoire »

Au-delà de ces impacts directs[17], nous pouvons repérer d'autres conséquences plus indirectes qui s'inscrivent dans une économie que nous proposons de qualifier d'*économie habitante*.

Nous l'avons vu, l'installation des salariés des associations dans la commune ou à proximité est fréquente et souvent nécessaire. Lorsque le recrutement se fait au-delà du cercle local, cela peut conduire à l'implantation d'une famille qui contribue ainsi à construire un nouveau voisinage et à participer au dynamisme local : commerces de proximité, tabacs, presse, café du village, restaurants… Vivre sur le territoire veut également dire contribuer au secteur des loisirs (associations sportives, cinémas, médiathèques), de l'éducation (écoles du village, collèges), de la santé, ainsi qu'à la fiscalité locale. Autrement dit, *habiter* le territoire contribue à le faire vivre, y compris, bien sûr, dans sa dimension économique.

Lorsque nous leur demandons de décrire leur relation avec le village, avant même d'évoquer d'éventuels partenariats avec des structures locales, la plupart des acteurs interrogés nous parlent de leur manière de vivre au quotidien dans leur commune : aller déjeuner au Cercle de Luxey le midi, commencer sa journée en prenant un café en terrasse sur le chemin du bureau, faire ses courses chez les commerçants du village… Ils témoignent ainsi spontanément d'une participation à la vitalité des bourgs.

Mais tous les acteurs ne font pas le choix de s'implanter sur le territoire de leur nouveau travail. L'engagement à habiter sur place[18] peut être difficile à prendre pour certains salariés dans la mesure où cela implique des changements importants en termes de mode de vie et de sociabilité, notamment pour les plus jeunes qui sortent des études ou qui n'ont pas encore de vie de famille.

> *« Je cherchais à travailler dans un lieu de résidence et à être un maillon de la création. Puis après je connaissais le travail de la compagnie [trans Express], et j'aimais son esthétique. Et je pense que pour travailler dans un lieu porté par une compagnie c'est important.*
> *Ce n'était pas un choix la campagne, il faut s'adapter, changer ses habitudes, c'est un autre rythme, les saisons sont plus importantes en milieu rural, les rythmes ne sont pas les mêmes, tu*

[17] Ce que nous nommons « impact économique direct » dépendant de l'activité des initiatives artistiques c'est-à-dire de l'activité de fonctionnement des structures, des résidences, des festivités en tout genre, des événements publics, etc.

[18] Le refus d'habiter sur place semble rare, mais nous l'avons tout de même rencontré au sein de l'association *Musicalarue*, où son président et fondateur François Garain témoigne de son besoin de dissocier nettement travail au sein de l'association et espace de vie : « Vivre à Luxey, c'est un engagement fort, et moi je suis heureux de vivre à Talence… Je me serais fait bousiller par le qu'en-dira-t-on, parce on a toujours les oreilles qui sifflent. Donc s'extraire du bazar ça fait du bien. Par contre la voiture, elle y va toute seule, j'y vais 2 à 3 fois par semaine, plus le téléphone et les mails, donc je ne décroche pas. Mais vivre à Luxey, non, et puis il y a les histoires de famille, un peu de mélancolie de revenir sur ces lieux. Mais bon, il y a la maison familiale comme pied-à-terre. »
Propos recueillis lors d'un entretien avec François Garrain, en avril 2019

*ne peux pas trouver n'importe quoi à n'importe quelle heure du jour ou de la nuit, il faut se plier au fait que tout est fermé le dimanche. On arrive dans une toute petite ville, tout le monde se connaît, c'est vraiment particulier la place de l'individu et l'anonymat qu'il peut y avoir dans les grandes villes par rapport à ici ».* Céline Ferry coordinatrice de la *Gare à Coulisse*[19]*.*

Conscients du changement profond de vie induit, certains acteurs préfèrent même paradoxalement conseiller aux nouvelles recrues de différer leur installation dans la commune[20].

Finalement, emménager dans une commune à la suite d'un recrutement s'inscrit dans une trajectoire professionnelle classique. Mais ce qui peut être particulièrement signifiant dans notre cas de figure c'est que les projets affichent fortement leur ancrage dans la vie de la commune, ce qui implique plus ou moins tacitement l'implication de tous les salariés à la vie de la commune.

*« À la campagne, tu vis à 100 % pour le projet dans lequel tu t'es engagé, à la ville c'est différent, il y a une séparation qui se fait plus facilement notamment parce qu'il y a une vie culturelle potentielle en sortant du travail. »*
Céline Ferry coordinatrice de la *Gare à Coulisse*[21]*.*

*« Je ne connaissais personne, je connaissais deux-trois personnes en région […] je me suis installé là, j'ai même vécu dans la cité les premiers mois, puis j'ai très vite trouvé une maison à louer dans le coin, et j'ai fini par acheter ici même il y a deux ans.*
*Toute l'équipe (on est neuf actuellement), sur les neuf on a eu jusqu'à trois personnes (maintenant elles ne sont plus que deux) qui sont vraiment nées ici, qui ont grandi ici, Julie et puis notre comptable Florence. Et le reste ce sont des gens qui sont venus s'installer ici pour travailler. L'administrateur, moi-même, le chargé de prod », la chargée d'accueil et la chargée de com », ça, c'est des gens qui ont déménagé ici, car ils avaient un poste. Parce qu'ils ont été recrutés. »*
Nicolas Bucher directeur de la Cité de la Voix de 2011 à mars 2018[22].

Les initiatives étudiées ne choisissent pas leur commune au hasard. Elles ne la choisissent pas en fonction d'avantages fiscaux offerts pour l'installation dans une zone d'activité en lisière de commune. Elles sont certes des *entreprises* artistiques et culturelles, mais elles revendiquent avant tout une interaction avec la vie du bourg. Pour

[19] Propos recueillis lors d'un entretien avec Céline Ferry, en juin 2017

[20] L'exemple nous vient de Luxey : « Le recrutement, c'est particulier, pour une jeune femme célibataire, ce n'est pas évident, on fait à chaque fois le contraire de ce qu'on a dit, car on demande aux gens de s'installer ici, mais là on vient juste d'embaucher une nouvelle salariée, 22 ans, célibataire, et on lui a conseillé de ne pas habiter à Luxey. Elle vit alors à Mont-de-Marsan (une demi-heure de route), avec un point de chute à Luxey si besoin. Elle veut faire du théâtre, du sport… Il vaut mieux qu'elle reste à Mont-de-Marsan et progressivement qu'elle finisse par s'installer à Luxey, plutôt que le contraire et qu'elle parte très vite, car elle se sentirait trop isolée. »
Propos recueillis lors d'un entretien avec François Garrain, en avril 2019

[21] Propos recueillis lors d'un entretien avec Céline Ferry, en juin 2017

[22] Propos recueillis lors d'un entretien avec Nicolas Bucher, en janvier 2018

les communes rurales qui souffrent d'être reléguées comme simples zones résidentielles, les initiatives artistiques assurent une présence quotidienne, faite d'allées et venues des salariés et d'animation des espaces publics du village.

### (2) Une attractivité habitante

L'emploi salarié offre une (rare) opportunité pour l'arrivée de nouveaux foyers, mais l'attractivité offerte par l'activité générée est aussi attestée pour d'autres acteurs : artistes, bénévoles, et spectateurs… Certaines personnes sensibles à l'action des associations peuvent faire ce choix de l'installation dans le village ou ses alentours pour bénéficier d'un effet de proximité avec l'univers artistique déployé. L'assurance de pouvoir trouver sur place un climat propice à nouer des relations sociales, la connivence avec l'esprit créatif et stimulant des porteurs de projet jouent de manière décisive en faveur du choix d'un lieu de résidence.
Deux cas de figure sont à distinguer :

- Ceux qui font le choix d'installer leur foyer et de développer leur activité[23]. Certains artistes installent leur lieu de travail ou de résidence dans la commune ou dans un rayon proche.[24]

[23] C'est le cas de la famille Fouquet qui s'est installée à Uzeste en 2005-2021 et qui a développé une activité de chambre d'hôte et de cours de Yoga. Lucie et Emmanuel Fouquet (chanteuse et comédien) se sont installés à Uzeste en 2005 avec leurs deux garçons. Ils ont rénové une demeure bourgeoise en plein coeur de bourg (en face du théâtre Amusicien l'Estaminet). Au fil des années, ils ont créé des chambres d'hôtes et tissé des liens amicaux et artistiques avec l'équipe d'Uzeste Musicale.

[24] Nous avons donné l'exemple en annexe 3 de l'artiste Yves Chadouët qui, après plusieurs collaborations avec la *Cie Lubat,* s'est installé dans la commune de Bazas à 10km d'Uzeste. Ou celui de la metteuse en scène et comédienne Dalila Boiteau qui implante sa compagnie de théâtre Uz & Coutume dans la commune d'Uzeste après avoir travaillé de longues années comme artiste de la Cie Lubat.
Ce processus s'observe très bien dans la commune de Saint-Julien-Molin-Molette, avec l'installation de nombreux artistes et intellectuels comme nous l'explique Delphine Gaud (chorégraphe et fondatrice de la compagnie Trisande) : « Dans l'historique de ce village, il y a un couple qui a fait beaucoup dans l'avancée artistique de ce village, c'est Jean-Pierre Huguet, et Jeanine Grossier. C'est des personnes qui ont monté une imprimerie, maison d'édition d'art. Et ils sont toujours là. Jean-Pierre est le président du GAC (le groupe d'art contemporain d'Annonay). Il est aujourd'hui à la retraite de son imprimerie, mais il publie encore des livres d'art.
Lui lorsqu'il est arrivé au village, il a pris contact avec la mairie, et les acteurs locaux du coin. Et il a fait avancer beaucoup de choses à cette époque-là. C'était les années 1980. À l'époque les bâtiments commençaient à se vendre, les usines et autres, les propriétaires commençaient à vendre, mais un peu n'importe comment, détruisaient beaucoup de choses en passant, sans savoir que ça pourrait être précieux, comme des bibliothèques d'ouvriers qui ont été brulées. Et il a fait en sorte que la mairie (car il était rentré au conseil municipal) fasse un appel d'air, un appel aux artistes pour qu'ils s'installent à Saint-Julien. Et je pense que dans l'inconscient collectif, c'est ce qui reste de cette histoire, qui rayonne encore. Alors qu'aujourd'hui ça n'a rien à voir.
Des artistes sont venus, ils ont pu acquérir des bâtiments peu chers, et développer leur travail à l'intérieur. Il y a avait aussi un projet que Jean-Pierre avait initié autour de la mobilité, autour de la préservation de certains chemins communaux, autour de l'architecture.
Nous on est arrivé dans les années 2000, à l'époque je travaillais avec des plasticiens pour un spectacle, un couple d'amis, qui habitaient déjà le village. Christophe Gauné et Giselle Jacquemet, ils habitent l'usine d'à-côté. Christophe travaille à l'école d'architecture de Lyon. Grâce à eux quelques années plus

– Ceux qui aménagent dans une maison secondaire. L'occupation estivale est privilégiée, car elle coïncide avec les temps forts culturels.

Tous ces nouveaux habitants contribuent à *l'économie habitante*, quand certains vont jusqu'à créer leur propre entreprise.

Cette capacité à créer une dynamique territoriale contribue (certes modestement) sinon à le repeupler, du moins à donner l'image d'un territoire animé. Ce phénomène évidemment variable est incontestable pour certains projets.

> *"Et il est important de noter que sur un rayon de 10 km, il y a environ une vingtaine d'artistes qui se sont installés, et d'autres qui ont acheté des pied-à-terre dans les alentours. On peut dire que près de 80-100 personnes se sont installées ici, et font vivre les écoles et les commerces. On a un impact économique local fort."*
> Ueli Hirzel fondateur du château de Monthelon. [25]

Certains villages repérés jouissent ainsi d'une réelle attractivité culturelle[26] qui peut faire tache d'huile en incitant un premier cercle de connaissances à venir rejoindre le territoire.

L'arrivée de cette nouvelle population peut conduire à la formation d'un regroupement d'intellectuels, d'artistes et de professionnels associés. Sans aller jusqu'à parler de "communauté[27]", nous pouvons analyser ces phénomènes sociaux comme ceux de la constitution d'un *voisinage choisi*, plus ou moins homogène, formé d'habitants issus de catégories socioprofessionnelles proches les unes des autres. Celui-ci peut mener à la création d'une forme d'entre soi, et provoquer un clivage avec une partie des habitants réfractaires au projet. Il peut conduire à une forme particulière de gentrification[28], certes très localisée, mais d'autant plus repérable qu'elle s'assortit de l'achat de maisons secondaires.

Cette économie habitante reste difficile à rendre visible et chiffrable. Pour autant, elle n'en est pas moins importante pour les communes, comme en témoigne l'intérêt porté

---

tard, ils nous ont appris que cette usine était à vendre. Ils savaient que j'étais passionnée par ce sujet et que je voulais avoir un projet en dehors de la ville. »
Propos recueillis lors d'un entretien avec Delphine Gaud, en juin 2017

[25] Propos recueillis lors d'un entretien avec Ueli Hirzel, en juin 2017

[26] Les géographes Claire Delfosse et Pierre-Maire Georges ont étudié les différentes dynamiques créatives à l'œuvre dans les territoires ruraux et parlent de pôles ruraux d'économie créative.
Delfosse C., Georges P-M. « Artistes et espace rural. L'émergence d'un dynamique créative », *Territoire en mouvement*, (n°19-20), 2013, pp. 60-76
https://journals.openedition.org/tem/2147#tocfrom2n7 (consulté le 20 03 2017)

[27] La très grande majorité des initiatives rencontrées se défendent d'être des projets communautaires, seul le projet de la Papeterie du Ciron revendique tout spécifiquement un mode de vie en communauté. La Papet' c'est 23 propriétaires qui vivent ensemble et y développent un projet de vie commun.

[28] Nous sommes conscients que l'usage de ce terme a ici quelque chose de paradoxal dans la mesure où la notion de gentrification provient de l'analyse du monde urbain.

par les élus locaux à la question du repeuplement des communes[29]. L'une des préoccupations principales des municipalités rurales est l'attractivité "résidentielle" comme moyen de redynamiser la commune. Cette préoccupation est discutable tant du point de vue de la forme — elle justifie la plupart du temps le développement du modèle pavillonnaire — que du fond — lorsque la seule logique numérique guide cette préoccupation —, mais l'intérêt des collectivités locales pour la question démographique atteste de l'importance pour les bourgs du rôle structurant que tient cette "économie habitante".

[29] Elhadad M., *Rêve pavillonnaire, les dessous d'un modèle*, film documentaire, Production Temps Noir, 2019
https://www.france.tv/france-5/le-monde-en-face/1138467-reve-pavillonnaire-les-dessous-d-un-modele.html consulté le 15 01 2020

## IV.2. Les acteurs d'une économie non-monétaire fondée sur les principes du don et de la réciprocité

Par delà la dynamique chiffrable générée par ces initiatives (ou plutôt *en deçà*), nous pouvons repérer une autre forme d'économie, non plus marchande, sonnante et trébuchante, mais basée sur l'échange, le partage, le don. Le *bénévolat* illustre parfaitement cette économie. Toutes les initiatives artistiques y ont recours pour mener leur action sur le territoire. Il offre une *plus-value sociale* indispensable pour ces projets (cf. chap.1, III.1.c(2), p.307), mais il fournit aussi une *ressource économique* non négligeable, bien que peu quantifiée.
Dans le prolongement de notre notion d'économie habitante, le fait d'habiter — en entretenant un lieu, un voisinage, un *milieu* — contribue à une forme d'économie non-monétaire, mais essentielle à la vitalité d'un territoire.
Pour illustrer les différentes formes de bénévolat que nous observons et cette dimension habitante qui nous paraît cruciale dans notre vision de l'*éco*-nomie nous proposons de nous appuyer sur deux cas issus de projets privés d'artistes : *la Bergerie de Soffin* et le *Château de Monthelon*. Que nous développerons en annexe.

→ Cf. Annexe 03 : IV_ Le Bourg : Acteur d'une économie non-monétaire fondée sur le principe de réciprocité : deux projets privés d'artistes.

### IV.2.a Engagement bénévole et militant, partenariats non monétaires : une force vive non quantifiée dans l'économie des initiatives

Nous ne disposons pas de données chiffrées sur ce que représente économiquement la part bénévole dans chaque projet. Les initiatives souvent ne le chiffrent tout simplement pas. Nous développerons donc cette partie au regard des observations et des discours relevés sur le terrain.

#### (1) Quatre formes d'engagement : du bénévolat au soutien militant

Nous proposons ici de distinguer quatre formes principales d'engagement, qui se mêlent plus ou moins fortement dans les projets étudiés :

- Un bénévolat local

Ce bénévolat local est constitué des voisins et des amis de la commune ou des communes des alentours. Il se manifeste principalement par un engagement sur l'ensemble de l'année et pour toutes les activités. Il est au plus proche de la vie quotidienne de l'association et il est mobilisable spontanément, au besoin. Ces

bénévoles ont le sentiment d'agir directement pour leur commune, et se sentent acteurs de la vie sociale locale((cf. chap.1, III.1.c(2), p.307)).
Ce bénévolat est multigénérationnel. Certains bénévoles sont présents depuis les débuts de l'aventure. Ils peuvent intervenir : dans l'hébergement des artistes, dans l'organisationnel ou la logistique (courses, cuisine, rangement, nettoyage), dans l'accueil (billetterie, bar, vente, chauffeur), en soutien technique (backline, construction en tout genre, scénographie), ou dans l'artistique (comme figurants, participants aux ateliers, musiciens amateurs au bal…)
Cas particulier de ce cercle de bénévoles : les membres des CA. Dans la majorité des cas, ceux-ci sont des acteurs très engagés dans la vie de l'association. S'ils ne sont pas tous issus de l'échelon le plus local (la commune ou le bassin de vie), ils se rendent souvent utiles pour leur compétences propres, qui peuvent être très pointues dans certains domaines. Ils peuvent ainsi représenter l'association à l'extérieur, être producteurs d'écrits sur l'association, ou fournir une aide juridique, etc. Ce fort engagement des membres des CA s'observe principalement dans les projets privés d'artiste, les projets habitants et dans certains projets tiers (ceux qui étaient au départ des projets habitants ou privés d'artiste).

- Un bénévolat de « niche ».

Ces bénévoles sont spécialistes d'un domaine artistique (étudiants des écoles d'art, de cirque, de théâtre, des conservatoires, ou cercles d'amateurs dans une discipline), ou en formation dans les filières culturelles. Ils s'investissent avant tout pour le projet artistique et avec l'intention de pouvoir assister aux événements de l'association. Ce bénévolat n'est donc pas nécessairement lié à l'idée de s'impliquer dans un territoire et se constitue principalement à l'occasion des événements phares.
Les *Rencontres de Vézelay* illustrent bien ce bénévolat de niche : plus de la moitié des bénévoles est issue d'un même chœur amateur, et habite dans la région parisienne.

- L'action « bénévole » des acteurs eux-mêmes et de leur famille

> *La philosophie du lieu est véritablement de donner de manière inconditionnelle, sans formuler de demande, notamment marchande, en retour. Une philosophie loin des courants dominants de notre société contemporaine. C'est évident que tu es récompensé en retour, par la générosité des gens, les rencontres, les expériences… Il ne faut pas se tromper : l'aspect communautaire de* Monthelon *n'est pas le but, mais le moyen. Le but est, reste l'artistique, le projet artistique qui nécessite la communauté, car le projet artistique nous dépasse, nous situe, et nous ancre. »*
> Ayin de Sela, artiste-habitante du château de Monthelon.[1]

[1] Propos recueillis lors d'un entretien avec Ayin de Sela, en septembre 2018

Les initiatives artistiques n'existent et ne durent que du fait de l'engagement plein et entier des acteurs principaux, ce qui ne signifie pas qu'ils tirent l'essentiel de leurs revenus de leur activité d'animateur de la structure. Au contraire (et cela est vrai en particulier pour les projets privés d'artiste et les projets habitants, les moins subventionnés parmi l'ensemble des projets étudiés), *la qualité de directeur artistique est bien souvent bénévole*, car ce qui compte avant tout c'est de faire vivre l'initiative.
Dans notre corpus nous avons constaté que c'est souvent le travail de création artistique qui est une source de revenus, et parfois même, lorsque celui est mené dans un *autre* lieu.
Voici quelques exemples qui illustrent l'engagement bénévole des acteurs et la façon dont s'opère la séparation entre les activités d'artiste et de directeur artistique (lorsque ce dernier est un artiste).

- François Garrain, cofondateur de l'association *Musicalarue*, est aujourd'hui président de l'association. Le travail et l'énergie qu'il déploie sont entièrement bénévoles. François n'a jamais été salarié de l'association, il a toujours dissocié son activité professionnelle de son engagement associatif.
- Fred Sancerre, directeur artistique de l'association *Derrière le Hublot*, est aujourd'hui salarié de la structure, mais son action porte toujours en elle la force de l'engagement bénévole. Tout au long de la saison et à l'occasion de *l'Autre festival,* il ne compte pas son temps ni ses efforts. Il faut se souvenir que bien avant que la structure puisse dégager la masse salariale pour ce poste de direction pleinement rémunéré, Fred Sancère a enchainé pour les mêmes fonctions les statuts de bénévole et de salarié précaire (emploi jeune) dans la structure.
- Bernard Lubat, artiste fondateur de la Cie Lubat et cofondateur de l'association *Uzeste Musical*, est intermittent du spectacle (aujourd'hui retraité). Directeur artistique de l'association, il occupe ce poste bénévolement. Il est ponctuellement employé comme musicien au cachet (intermittent du spectacle) pour certaines activités de l'association.
- Alfred Alerte, artiste fondateur de la *Compagnie Alfred Alerte*, est propriétaire de la *Bergerie de Soffin*, qui accueille gracieusement sa compagnie ainsi que l'association AJAC. Alfred Alerte vit du travail de création (en tant que chorégraphe et interprète) qu'il mène en dehors de la *Bergerie* et dans une moindre mesure au sein de la *Bergerie*. Il est également intermittent du spectacle.
- Ueli Hirzel, artiste et producteur, est le propriétaire du *Château de Monthelon* et le fondateur de l'association du *Château de Monthelon*. Il vit du travail de création qu'il mène en-dehors de l'association. Aujourd'hui, Ueli Hirzel est à la retraite, ce sont d'autres artistes-habitants qui ont repris l'activité de l'association sur le site (Cille Lansade, Jean-Benoît Mollet, Ayin de Sela, Molly Gruey). Certains d'entre eux sont membres du CA de l'association et tous assurent de manière bénévole le fonctionnement du *Château* : la direction artistique, la

logistique, l'organisation quotidienne. Pour eux aussi, c'est le statut de l'intermittence, obtenu par des cachets réalisés pour la plupart dans d'autres lieux, qui leur assure leurs revenus.

Un autre « symptôme » de cet engagement des équipes est la sollicitation des membres de la famille (parents, enfants, conjoints, frère et sœur). Bien souvent, les acteurs principaux ne se contentent pas de donner le plus clair de leur temps pour les réalisations de l'initiative, ils impliquent aussi leurs familles comme bénévoles en renfort à l'occasion des événements. Exemple parmi tant d'autres : lors du festival *Chemin des Arts* à la *Bergerie de Soffin*, les fils d'Alfred Alerte, ainsi que son frère et sa sœur sont présents en cuisine, sur le plateau ou à la manutention, etc.

De ce constat (d'une activité de directeur artistique la plupart du temps bénévole), nous pouvons tirer deux conclusions :

- Que seuls un travail dans la durée et un fort soutien des collectivités (traduit par des conventionnements DRAC par exemple) permettent de parvenir à une consolidation financière suffisante du projet, autorisant la rémunération des tâches de direction artistique.
- Que le statut de l'intermittence, en complétant le salaire des cachets artistiques, permet aux artistes-habitants de dégager du temps pour leur activité d'animation de la structure, qu'ils font le choix de ne pas rémunérer pour ne pas grever son budget.

En fin de compte donc, cette intrication de tâches rémunérées (celles de la création artistique) et de tâches non (ou peu) rémunérées en rapport avec la charge de travail qu'elles demandent (celles de direction artistique) nous amène, plutôt que de bénévolat, à parler *d'engagement militant* au sujet des acteurs-habitants principaux. En cela, nous rejoignons ce que ces acteurs formulent eux-mêmes, lorsqu'ils parlent d'« engagement de toute une vie », ou de « projet de vie ».

- La réciprocité bénévole au sein du milieu artistique : les artistes-amis

Le sentiment de faire partie d'une même famille, l'affinité développée de longue date entre artistes ou compagnies peut amener ceux-ci à se produire bénévolement, ou quasi bénévolement.
Ces *artistes-amis* partagent la « cause » du projet, en connaissent les moyens toujours précaires, et acceptent ainsi des conditions financières très réduites : un seul cachet pour plusieurs dates, ou des cachets minimums (là encore, le système de l'intermittence permet de compléter des prestations trop peu rémunérées), participation à un projet sur le territoire en plus du projet prévu dans le contrat, parfois simple dédommagement pour les déplacements, etc. Les artistes-amis s'accommodent des

dates, des conditions d'accueil sur place dans des conditions modestes, des défraiements.
Pour ces artistes, il convient de parler *de soutien militant au projet*. Certains artistes à la notoriété nationale peuvent apporter une plus-value importante à la programmation d'un lieu[2], sans obérer le budget fragile des structures.
Ces artistes-amis peuvent être d'anciens artistes de l'aventure, de jeunes artistes formés par la structure concernée, ou simplement des compagnons de route. C'est bien sûr avant tout dans les projets privés d'artistes où l'interconnaissance joue un rôle important dans la programmation que se trouve ce soutien militant.
Bien souvent, ceux qui ont accueilli ces artistes-amis venus généreusement devront « renvoyer l'ascenseur », et iront à leur tour se produire gracieusement, en échange du gîte et du couvert. Ainsi se tissent des liens souples entre des projets parallèles, qui peu à peu forment comme une constellation d'initiatives apparentées (cf. chap.2, V.2.a., p.377), et qui résonnent entre elles par l'entremise de dons et de contre-dons.

### (2) Une manne financière et une mine de compétences

En plus de sa dimension sociale (cf. chap.1, III.1.c(2), p.307), le bénévolat remplit une fonction économique déterminante pour les projets étudiés. Les différentes formes d'engagement concourent toutes à dégager une force de travail, une énergie et des savoir-faire indispensables au fonctionnement quotidien de ces initiatives. Leur chiffrage en terme économique est difficile à faire, mais les acteurs sont unanimes pour témoigner de l'importance que constitue la force bénévole dans la vie de leur structure et de la manne économique qu'elle représente, comme en témoigne François Garrain, Président de l'association *Musicalarue* :

> *« Et objectivement pour un projet comme cela, avec toutes ces missions, si on n'avait pas des bénévoles qui remplissent de fait des missions de salariés, il faudrait le doubler le nombre de salariés. »*
> François Garrain, fondateur et président de l'association Musicalarue. [3]

Ce qui frappe également, c'est la variété des compétences que ces forces vives mettent à disposition. Chaque bénévole arrive avec son « bagage » personnel, prêt à être employé : compétences techniques, organisationnelles, culinaires, pédagogiques, artistiques, rédactionnelles, médicales, juridiques, etc. Anne Gonon, journaliste, membre du CA de l'association *Derrière le Hublot* offre ses compétences rédactionnelles pour mettre en forme la pensée et la philosophie de l'association sous

[2] Nous pouvons citer par exemple pour le festival des *hestejadas* d'Uzeste Musical les venues de Richard Bohringer, Philippe Torreton, Ernest Pignon-Ernest, Jacques Higelin, Maguy Marin, Jacques Bonnaffé, Michel Portal.
[3] Propos recueillis lors d'un entretien avec Ayin de Sela, en septembre 2018

forme de publication ; Alain Amanieu, notaire, artiste et président de l'association *Uzeste Musical*, intervient sur les problématiques juridiques et notamment immobilières ; Sophie Bauer, fidèle bénévole de *la Bergerie de Soffin* et la présidente de l'association, toutes deux médecins, sont en charge des questions sanitaires durant le festival.

> *« Je viens depuis 11 ans maintenant, la* Bergerie *c'est mon lieu de ressource chaque année, je quitte Paris le temps des stages et du festival. Je retrouve les amis des années précédentes, Alfred et Lucie. Je me sens un peu chez moi ici après toutes ces années. Et puis depuis quelques années, je suis devenue avec Nadège [présidente de l'association] le médecin du stage, c'est important, car il n'y a aucun médecin à 30 km à la ronde. Chaque année, il y a des changements, mais on retrouve toujours ses petites habitudes »*
> Sophie Bauer, bénévole de la Bergerie de Soffin. [4]

- **Le développement de partenariats non-monétaires**

Les initiatives étudiées peuvent créer des partenariats non-financiers avec des municipalités ou des associations qui souhaitent les soutenir au quotidien ou ponctuellement.

Nous avons vu précédemment que toutes ces initiatives artistiques bénéficient de subventions publiques, mais les échelons communaux et intercommunaux ne sont pas toujours en mesure d'apporter un soutien financier. Dans ce cas, ils optent pour d'autres formes de soutien :

- un soutien « spatial », avec la mise à disposition gratuite des espaces communaux (écoles, salles polyvalentes, parcs, terrains municipaux, douches et sanitaires communaux).
- un soutien logistique, avec le prêt de matériel issu des services communaux (chaises, utilitaires, etc.), assorti parfois de la mise à disposition des employés communaux, par exemple pour préparer les espaces des festivités : tonte, déblayage, aménagements.

  La mise à disposition des toilettes publiques, la tonte d'un champ, etc., ces formes de soutien peuvent paraître dérisoires dans l'organisation d'un évènement comme un festival ; mais a contrario nous observons que lorsque la municipalité refuse ces petites choses, cela peut cruellement faire défaut et freiner le bon déroulement des activités.

  C'est dans un climat de tension entre *Uzeste Musical* et la municipalité d'Uzeste que celle-ci a refusé pendant de nombreuses années l'accès aux douches publiques pour les bénévoles de l'association. En 2009, elle a voté un décret municipal limitant le nombre de tentes installées dans les jardins privés. De nouvelles restrictions sont venues s'imposer chaque année à l'association. La municipalité a multiplié les entraves pour compliquer la tenue des manifestations de l'association.

[4] Propos recueillis lors d'un entretien avec Sophie Bauer, en juillet 2018

*« Si l'on regarde Uzeste, qui est un projet que nous observons beaucoup et avec attention, et quand on sait que ce village est handicapé par une municipalité qui refuse de collaborer, qui refuse de permettre, c'est dur (…) Nous on est accompagnés depuis longtemps et récemment par des élus qui approuvent nos actions. Tu vois bien la facilité que peut favoriser une Mairie, quand elle met tout à disposition : un gite, un foyer municipal pour manger… Cette liberté d'en jouir, on est libre d'accepter un projet, de l'accueillir, c'est essentiel. »*
*François Garrain, fondateur et président de l'association Musicalarue.* [5]

– un soutien symbolique, par l'appui des demandes de subvention à l'échelon supérieur. Les initiatives tiennent particulièrement à ce soutien politique local, car il est souvent exigé par les autres subventionneurs : Département, Région, DRAC. Il est évidemment facilité lorsque des élus locaux sont également membres des assemblées départementales ou régionales.

D'autres types de partenariats non-monétaires peuvent être menés, avec des artistes, des associations ou d'autres structures. L'association *Uzeste Musical* a ainsi développé de longue date des partenariats qui lui sont propres. Depuis 1989 la CGT est un partenaire associé à *l'Hestejada*. Elle fait des propositions artistiques et des propositions de débats qu'elle anime pendant le festival, elle assure la sécurité sur l'ensemble du site, elle tient un stand sur *l'Hestejada*[6] ; depuis 2003 l'association Artistes & associés [7] est également partenaire de l'évènement, elle réalise un programme de projections, de rencontres et de débats autour de la question des arts vivants ; depuis les années 1990 le CCAS (régional) est s'associe au festival, avec la proposition d'expositions, la tenue d'un stand, le prêt de matériel. *Uzeste Musical* a pu accueillir des enfants et des adolescents encadrés par le CCAS de leur commune pour des ateliers et des spectacles.
Dans le cas d'Uzeste, on voit bien que ces partenariats ne sont pas de circonstance. Ils font partie de l'ADN du projet, dans la mesure où ils sont associés aux propositions artistiques du festival.

#### IV.2.b Dans le prolongement d'une économie habitante : « Prendre soin » et « faire avec »

L'observation de ces initiatives et l'analyse de leur manière d'habiter les territoires ruraux nous révèlent le talent de ces acteurs-habitants pour *faire avec* ce qui leur est donné et pour *prendre soin* de ce qui constitue leur « oïkos ». De telles

[5] Propos recueillis lors d'un entretien avec François Garrain, en avril 2019
[6] L'histoire de ce partenariat, cette amitié est retracée dans l'ouvrage *Le swing des œuvriers, 30 ans de compagnonnage entre la CGT et la Cie Lubat à Uzeste* de Leterrier J-M
Leterrier J-M., *Le swing des œuvriers, 30 ans de compagnonnage entre la CGT et la Cie Lubat à Uzeste*, Editions In8,Serres-Morlaàs, 2019 p.37
[7] Ce partenariat est mis en avant par les deux parties sur leur site internet :
http://www.artistesetassocies.org/association-2/ (consulté le 22 octobre 2020)
http://www.artistesetassocies.org/festival-uzeste-musical/ (consulté le 22 octobre 2020)

capacités sont-elles inhérentes à leur implantation dans les territoires ruraux, et relèvent-elles de valeurs spécifiquement rurales[8] ? Nous ne pouvons l'affirmer. Mais ces manières de faire impliquant mises en commun, échanges, disponibilité traduisent une attention particulière au *milieu* : à l'environnement, au patrimoine, au tissu local, aux habitants.

Dans leur définition du *soin* que nous trouvons dans l'introduction de leur ouvrage « Transitions économiques et nouvelles ruralités, vers l'émergence de "métromilieux", X. Guillot et P. Versteech lient indissolublement soin, attention, temps long, qualité et bien-être[9]. De la même façon, nous considérons que les actions de recycler ou de bricoler ("faire avec") constituent une forme d'intelligence par rapport au milieu. C'est ainsi que l'économie se trouve liée à l'écoumène cher à Augustin Berque. Nous parlons ici d'une forme d'économie non-marchande qui échappe aux radars et se trouve donc être pas ou peu considérée[10].

### (1) « Prendre soin » et « faire avec »… : un patrimoine, un environnement

Dans les processus de rénovation mis en place par les acteurs-habitants pour installer leurs espaces de travail et leurs espaces de vie, ils font preuve d'une économie du *faire avec* souvent par nécessité, mais également pour des raisons que nous pouvons qualifier de philosophiques ou politiques. Ceci se manifeste par exemple dans :

- le fait de privilégier un travail avec des artisans locaux. Même si une partie importante des travaux de rénovation sont le fruit d'auto-construction dans beaucoup de projets privés d'artiste, la majorité d'entre eux a, tout de même,

[8] Guillot X., Versteech P., « Ruralités, économies, métromilieux», op. cit., p 22
Les auteurs s'interrogent :: « À une autre échelle, il en est de même de la structure de nos petites et moyennes villes, et du réseau qu'elles constituent à l'échelle territoriale ; le regain de la notion de biorégion apporte son lot de critiques sur la faillite écologique du système métropolitain et sur le fait que nos modes de vie urbains, contemporains et consuméristes ont bouleversé cet équilibre. Il n'en reste pas moins vrai que le réflexe de « faire-avec » notre ancrage terrestre, ce qui nous entoure et ce qui constitue notre oïkos au sens large – de le soigner – demeure une valeur rurale opérationnelle, une qualité territoriale qui n'a pas pour autant disparu. »

[9] *Ibid.*, p 28
Guillot X., Versteech P. donnent leur définition du *soin* : « Le soin est une action, une pratique créative réflexive engagée, qui nécessite de l'attention et du temps, et qui est […] le corollaire de la qualité. Le soin et la qualité sont des ingrédients irréductibles à la notion – si vague soit-elle – de bien-être. L'économie a de facto relégué la notion de soin dans des recoins de la non-rentabilité. Le soin est un service non marchand puisque son résultat n'est pas quantifiable. »

[10] *Ibid.*, p 28
Les auteurs déplorent le manque de prise en compte des actions du *soin* dans la pensée économique : « Au sein du paradigme économique néolibéral, les activités de soin aux biens et aux êtres qui nous entourent dans notre habitat, et qui constituent l'oïkos, sont des services non marchands. Elles sont structurellement négligées car elles ne sont pas synonymes d'une productivité quantifiable – il n'y a pas de corrélation directe entre valeur qualitative (l'augmentation du bien-être, du bien-vivre) et quantitative (principalement le temps). Or, elles ne deviennent visibles économiquement que lorsqu'elles sont mesurées quantitativement – ce qui n'est souvent pas le cas. »

recourt à des artisans pour certains postes (notamment pour le gros œuvre et les travaux de charpente). Certains projets privés d'artiste comme le *Théatre Amusicien l'Estaminet* (à Uzeste) ou *La Cimenterie* (à Forcalquier) ont entièrement été réalisés par des artisans locaux et la part d'autoconstruction s'y est limitée à des petits chantiers de finition telle que la peinture. Les projets-tiers, du fait de leur dimension institutionnelle, ne permettent pas ou très peu d'auto-construction, le recours à des artisans locaux y est la norme.

- Le recours à l'économie informelle du « travail au black » pour certains projets privés d'artistes, principalement dans l'entretien des lieux (plutôt que dans la phase de construction). Des artisans locaux, des voisins bricoleurs ou des amis dans le besoin sont sollicités. Nous retrouvons également ce recours au travail au black dans des petits chantiers de certains projets privés d'artistes où la rénovation se fait au coup par coup et sur un temps très long.
- L'utilisation de matériaux de récupération dans les opérations de rénovation. Cela relève certes d'un souci économique, mais également éthique : être dans le respect des lieux, de l'environnement et de l'histoire du bâtiment, du territoire. Nous retrouvons cette manière de faire aussi bien à *la Bergerie de Soffin* qui en fait son principe de base, que dans des projets plus institutionnels, beaucoup plus contraints par les normes de construction et de rénovation pour répondre à l'accueil du public. C'est avec ce même respect du lieu et de son histoire que l'équipe de *la Cascade* et les architectes ont souhaité conserver et mettre en valeur le cloître et le plus possible de petites traces (tel les carrelages[11] de l'ancien collège)

> *« C'est donc une rénovation de l'ancien collège et la construction de deux bâtiments accolés qui sont neufs. Il y a eu un cahier des charges élaboré avec un programmiste pour dire ce dont on avait besoin. Puis on a eu une super rencontre avec un architecte. Car sur les 5 projets déposés, il y en avait 4 qui rasaient tout, le cloître et tout. On n'avait qu'une voix au jury, on a donc mis notre démission en jeu, si le projet rasait le cloître. Le porteur de projet c'était le département. Sur quatre des projets, quatre proposaient pour des raisons financières de raser le cloître, mais même d'un point de vue symbolique, on ne pouvait pas. Imagine, tous les gens du coin sont venus à l'école ici, si on rase tout pour y mettre du cirque ! c'est fou, super pour s'intégrer. Mais c'est grave ! l'agence Fabre Speller a été retenue, ils ont gardé le cloître. »* Alain Reynaud directeur artistique de la Cascade. [12]

Le travail de rénovation entrepris par ces initiatives participe d'une économie de revitalisation d'un bourg, d'un quartier, d'un hameau. Il concourt à une forme d'attractivité, tout en économisant du point de vue de l'espace et du réseau,

---

[11] Marie-O Roux, secrétaire générale de la Cascade nous raconte comme : *« Les carrelages ont été gardés au maximum par les architectes lors de la rénovation, on a environ une vingtaine de carrelages différents dans la cascade. Ça fait, ça participe au charme de notre maison. »*
Propos recueillis lors d'un entretien avec Marie-O Roux, en mai 2018

[12] Propos recueillis lors d'un entretien avec Alain Reynaud, en juin 2017

contrairement à ce que propose la création d'un bâtiment dans les logiques urbanistiques sectorielles de zone d'activité (cf. chap.1, I.1.a.(3), p.39). Sur l'ensemble de notre corpus des trente initiatives, seulement trois d'entre-elles ont eu recours à la construction d'un équipement neuf. Pour ces dernières nous pouvons de facto parler d'équipement dans la mesure où ce sont trois projets tiers :

- L'association *Jazz in Marciac* a créé en 2011 la salle de concert *l'Astrada* dans le centre historique de Marciac,
- *Musicalarue* à Luxey a construit en 2015 la salle de concert *les Cigales* en lisière du bourg de Luxey
- Le *Trans Express* a durant près de vingt ans investi une ancienne maison bourgeoise et son parc au cœur de la commune de Crest. En 2007 à la suite d'un désaccord avec la municipalité la Compagnie se voit dans l'obligation de quitter son lieu historique. À la recherche d'un nouvel espace, la commune voisine d'Eurre leur propose de construire un outil de travail sur la nouvelle zone d'activité qu'elle met en place. C'est ainsi que naît *la Gare à Coulisse*.

#### (2) « faire avec » : un voisinage, un tissu local

Nous rejoignons ici ce que nous avons décrit précédemment avec l'opérateur du voisinage. Par leur situation dans la commune, par leur stature de "structures clés" dans le bourg, les initiatives artistiques ont la capacité et l'ambition de se mettre "au service" des autres associations du territoire, et de proposer des formes d'entraide, d'échange ou de simple don avec les acteurs du territoire. Nous pouvons lister :

- Le prêt et/ou le don de matériel ainsi que les coups de main qui vont avec :
  L'association *Jazz à Junas* a investi dans l'achat de tentes, de chaises et de tables pour leur activité, mais elle les prête à l'ensemble des associations de la commune.

  *"À Junas, il se passe toujours quelque chose" et en effet, il se passe toujours quelque chose. Les tentes et les chaises sortent tout le temps, ça s'abime (on s'est posé la question de la caution ou d'une location, mais au final on prête), mais bon ça fait vivre le village on y contribue comme ça, on est là pour ça. Au final, on est un "service public". On le dit aux subventionneurs, on est un "service public" qui ne coûte pas cher ! C'est un choix éthique et politique, on a rien à vendre, si on veut de nous, on est là on travaille, du coup c'est la subvention qui prévaut si c'est on commence à faire de la prestation, ce n'est plus pareil. »*
  Sébastien Cabrié directeur de l'assication Jazz à Junas. [13]

  Ce n'est pas rare que l'équipe de *la Bergerie de Soffin* dépanne un voisin, un ami qui a besoin de telle ou telle chose, ou bien d'un coup de main pour réparer, bricoler, comme nous le témoigne Jean-François Ragon ami-voisin de la Bergerie de Soffin (cf. Annexe 03, III.2.(1), p. 72 ; IV.2.(1), p.98). Lors de chantiers

[13] Propos recueillis lors d'un entretien avec Sébastien Cabrié, en mai 2017

participatifs organisés par la municipalité pour rafraîchir certains bâtiments de la commune, l'équipe de la *Bergerie* a donné de son temps, de son savoir-faire et quelques matériaux glanés.

*« Dans mes achats, et mes récupérations dénichées à droite à gauche, je me suis retrouvé avec plein de choses en trop notamment énormément de planchers. La mairie organisait comme un chantier participatif pour réaménager une salle en bas d'un bâtiment communal, j'avais trop de bois, je l'ai donné et participé au chantier. »*
Alfred Alerte fondateur de la Bergerie de Soffin. [14]

- La mise à disposition de savoir-faire artistiques ou organisationnels au profit d'autres associations. Maîtrisant les outils graphiques et disposant du matériel d'impression, il n'est pas rare que l'équipe d'*Uzeste Musical* soit sollicitée afin de réaliser et d'imprimer une affiche : pour le jardin partagé du village, pour le comité des fêtes, etc. Bernard Lubat et Fabrice Vieira sont eux aussi souvent sollicités pour participer aux actions organisées par les associations du village (un apéro, un bal). La mise à disposition de la salle de *l'Estaminet*, des compétences des techniciens et de l'équipe pour accueillir le projet d'une association du village (pièce de théâtre jouée par l'association de la chasse, projection d'un film par l'association du Jardin partagé, stage de chant organisé par une habitante du village).
  Ce sont également les établissements scolaires qui peuvent bénéficier de cette mise à disposition de l'outil de travail :

  « Là, c'est une classe du collège de Bourg qui fait un projet théâtre avec leur prof de français, alors comme la salle est libre, on leur met à disposition. »
  Marie-O Roux, secrétaire générale de la Cascade. Marie-O Roux, secrétaire générale de la Cascade [15]

  Le statut d'équipement public départemental de *la Cascade* encourage l'équipe qui l'occupe à soutenir les projets associatifs ou scolaires de son bassin de vie.

[14] Propos recueillis lors d'un entretien avec Alfred Alerte, en décembre 2017

[15] Propos recueillis lors d'un entretien avec Marie-O Roux, en mai 2018

## Conclusion : Le bourg – porteur d'une économie habitante

**Une façon de conclure consiste à nous demander si ces initiatives artistiques peuvent être considérées comme des projets d'économie sociale et solidaire – concept en plein essor. À la lecture des économistes et sociologues JL. Laville, B. Colin, A. Gautier et M. Hersent[1], la grande majorité des initiatives artistiques rencontrées empruntent des valeurs propres à l'économie solidaire, à savoir :**

- **Leur structure organisationnelle, qui est le plus souvent celle de l'associatif et du collectif où le partage des pouvoirs tente de s'horizontaliser[2]. Cela passe en partie par une forte implication des membres du CA et des bénévoles pour faire vivre la vie associative** (cf. chap.1, III.1.c(2), p.307)**. De plus, même si ces initiatives artistiques peuvent s'apparenter à des « entreprises artistiques et culturelles », elles ont la particularité en tant qu'entreprises de ne pas avoir pour vocation de faire du bénéfice. Associations ou équipements publics, ces structures cherchent un équilibre budgétaire, mais pas le profit. Ceci qui a un impact non négligeable sur les relations hiérarchiques et les mécanismes de prise de décision au sein de la structure.**

- **Leur positionnement critique par rapport au modèle économique dominant - celui du « tout marché » (sont critiqués autant le projet d'une société guidée par l'économie de marché que le marché de l'art lui-même.). Cela s'observe plus aisément dans les projets privés d'artistes, où une économie non-monétaire (partenariat, bénévolat, entraide) et une économie parallèle (troc, recyclage) prennent une place importante.**

---

[1] Hersent M., « L'économie solidaire en France » in Laville J.L., (dir), *L'économie Solidaire*, CNRS Éditions, Paris, 2011 pp.23-35
URL : https://books.openedition.org/editionscnrs/15198 (consulté 2 avril 2020)
L'auteur y analyse la place du secteur culturel et artistique dans le domaine de l'économie sociale et solidaire. « Dans la mouvance de l'économie solidaire, se retrouve également le secteur culturel et artistique. Un foisonnement d'initiatives, souvent de très petite taille, entreprennent dans diverses disciplines (théâtre, musiques actuelles). Hybrides dans leur financement et logiques d'actions. »

[2] Laville, J-L., « Travail social et économie solidaire, vers un dialogue », *Le sociographe*, (vol. hors-série 5), 2012, pp. 21-46.
URL : https://www.cairn.info/revue-le-sociographe-2012-5-page-21.htm (consulté 2 avril 2020)
« L'économie sociale se caractérise par une approche juridique, elle regroupe les activités économiques exercées par des organisations non capitalistes, coopératives, mutuelles et associations ; s'y expriment des principes qui expliquent l'identité comme une finalité de services aux membres ou à la collectivité, autonomie de gestion, processus de décision démocratique, primauté des personnes »

**Le fonctionnement économique de ces initiatives artistiques est le résultat d'un équilibre entre une économie monétaire (classique) quantifiable et une économie non-monétaire difficilement quantifiable.** (cf. figure chap.2-IV-1)

- **Leur proposition, par l'expérimentation d'un modèle économique alternatif, d'un nouveau projet de société[3]. L'expérimentation de nouveaux modes d'habiter fait l'objet d'une revendication politique et sociale des artistes-habitants et acteurs-habitants. Cela passe par des attitudes qui visent à « prendre soin » et « faire avec » : rénovation d'un patrimoine bâti ou paysager, valorisation des filières locales, recours au réemploi et au recyclage, etc.**
  **Ces initiatives artistiques revendiquent l'acte d'habiter comme moteur économique de la vie locale – ce que nous avons nommé l'économie habitante.** (cf. figure chap.2-IV-2)

- **Leur volonté de s'inscrire dans un projet de « bien commun » et de s'engager dans le registre du politique (lutter contre les inégalités sociales, lutter contre les « déserts culturels », lutter contre la paupérisation/désertification des territoires ruraux, etc.). Ces initiatives cherchent à occuper une place dans le débat public en proposant une forme de lutte artistique et culturelle[4].**

- **Le fait que, malgré la critique du modèle économique dominant et des modes de vie qu'il implique, ces initiatives artistiques ne revendiquent pas une rupture avec la puissance publique ni une forme « d'autodétermination ». Au contraire, portées par leur volonté d'agir pour un « bien commun », elles sont liées à la puissance publique[5] : tous les projets rencontrés touchent des subventions**

---

[3] Gautier A., « Quatre questions à propos de l'économie solidaire », *op. cit.*
L'auteur présente l'expérimentation de nouveaux modes de vie comme une caractéristique des projets d'économie solidaire : « L'économie solidaire suscite des débats dans l'espace public, propose des solutions et expérimente des façons de mieux vivre ensemble. Modestement, elle est à l'origine de nombreux changements institutionnels, sans pour autant se dissoudre dans l'économie privée lucrative ou publique. Contre un déficit d'utopie, l'économie solidaire ouvre une voie pour une société diversifiée de pluriactivité, où chacun trouve sa place et se réapproprie le sens de son travail. »

[4] Laville J.L.« Présentation générale. Économie solidaire et changement social » in Laville J.L., (dir), *L'économie Solidaire*, CNRS Éditions, Paris, 2011, pp.9-22
URL : https://books.openedition.org/editionscnrs/15192 consulté 2 avril 2020
« Se distanciant du répertoire des mouvements sociaux au sens traditionnel, les initiatives citoyennes de l'économie solidaire se singularisent donc en utilisant des moyens économiques pour réaliser des finalités humaines qui sont du registre politique (lutte contre les inégalités, contre les dégradations écologiques, contre la standardisation culturelle). »

[5] Hersent M. « L'économie solidaire en France », *op. cit.*

**publiques — pour leurs actions et la dimension artistique de leur travail — mais ces liens ne les subordonnent pas pour autant à la puissance publique, ils sont au contraire critiques à l'égard du système institutionnel et revendiquent indépendance et droit à la singularité (nous reviendrons sur cette ambiguïté dans le chapitre 3).**

- **Le fait de jouer sur une hybridation public/privé, notamment en ce qui concerne les projets privés d'artistes. Ceux-ci tendent à ébranler la dichotomie privé/public (cette hybridation sera au cœur du chapitre 3).**

- **Le fait de mettre l'humain et le lien social au cœur du projet[6]. Les opérateurs du voisinage et du bourg nous ont permis d'observer la manière dont les initiatives artistiques s'intégraient à leur environnement (tissu social et économique local). Ces processus d'intégration passent par la construction de liens avec les acteurs du territoire : des partenariats se créent par affinité et rencontre ; les frontières entre voisin-ami-bénévole sont étroites ; la volonté de se rapprocher d'un voisinage isolé et stigmatisé, etc. L'attachement à la prise en compte de « l'humain » apparaît au cœur des initiatives artistiques.**

  **Ces initiatives sont porteuses d'une grande dynamique humaine, c'est-à-dire qu'elles brassent un nombre important de personnes : artistes, salariés du monde de la culture, techniciens, bénévoles, spectateurs. Elles sont à la fois source d'une attractivité professionnelle (salariés, artistes, etc) mais également d'une attractivité habitante (installation de nouvelles populations).**

  (cf. figure chap.2-IV-3)

---

L'économie solidaire ne cherche pas une rupture radicale avec la puissance publique comme le rappelle l'auteur : « Des politiques publiques sont indispensables car le lien entre action publique et économie solidaire est essentiel. »

[6] *Ibid.*

« Les activités d'économie solidaire se construisent en mettant la personne humaine, et non le profit, au centre. Elles privilégient des réponses de proximité centrées sur les besoins des femmes et des hommes tout en relevant de l'écologie politique. Ces initiatives citoyennes fonctionnent sur des agencements complexes où les personnes sont actrices et collectivement responsables de la gestion de leur activité. »

« L'économie solidaire telle que nous la concevons, s'appuie sur les potentiels, les énergies de tous ses membres. Elle prend en compte le développement de la capacité d'action des personnes et de transformation à court, moyen et long terme, des rapports sociaux. »

La porosité de cet opérateur invite à regarder les « relations » qui connectent les initiatives « au monde ». Dans l'épicentre, l'espace public et le voisinage nous étions dans une analyse centrifuge des initiatives, c'est-à-dire que nous regardions ce qu'elles produisaient, et comment leurs actions rayonnaient autour d'elles. L'opérateur topologique du bourg quant à lui nous pousse à une analyse centripète, dans la mesure où il nous amène à observer ce qu'apporte « l'extérieur » (le bénévolat, les autres acteurs économiques) au fonctionnement de ces initiatives.
Cet opérateur esquisse ainsi une nouvelle ligne de fuite dans l'analyse des initiatives, celle de leur relation à un monde dépassant leur ancrage local, ouvrant la voie à notre dernier opérateur topologique : celui de la Relation.

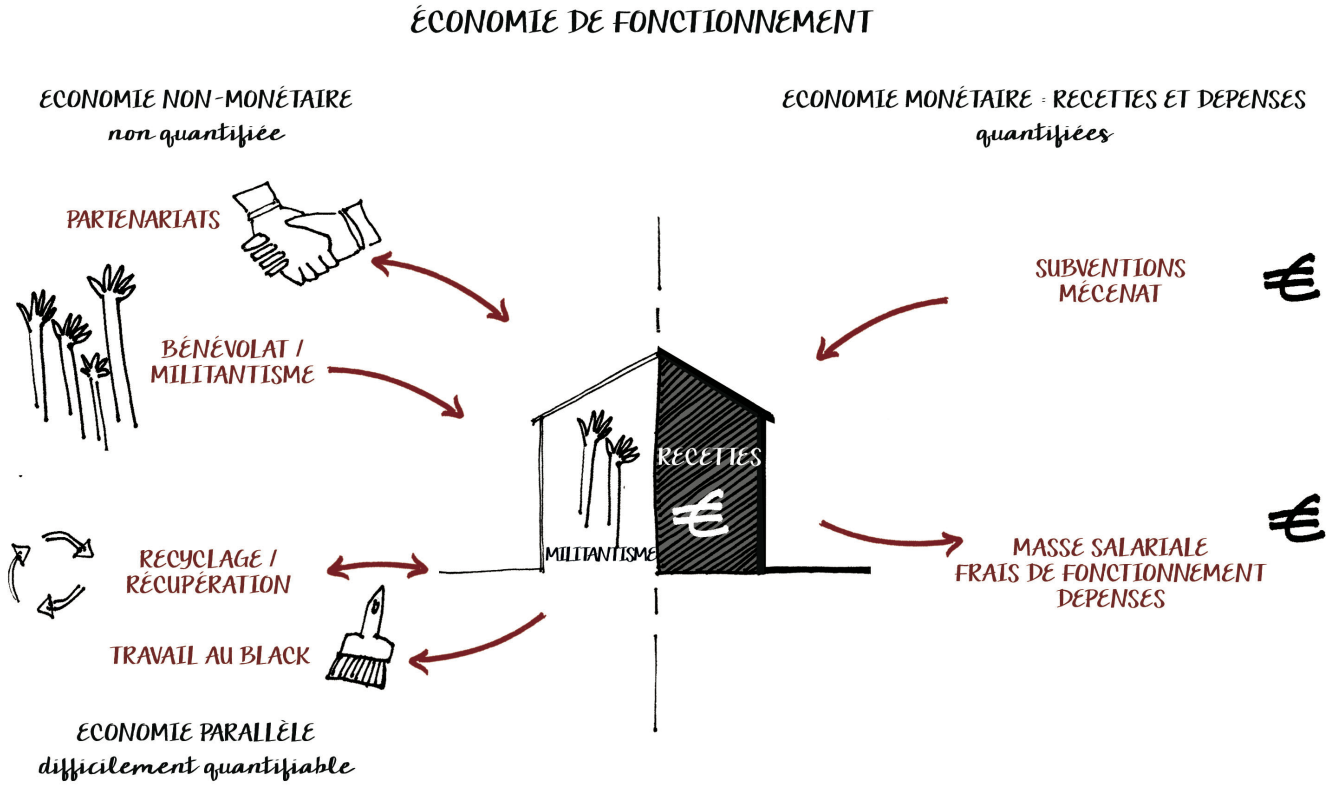



Figure Chap2- IV-1 : Croquis schématique du fonctionnement économique des structures artistiques _ Diane Camus

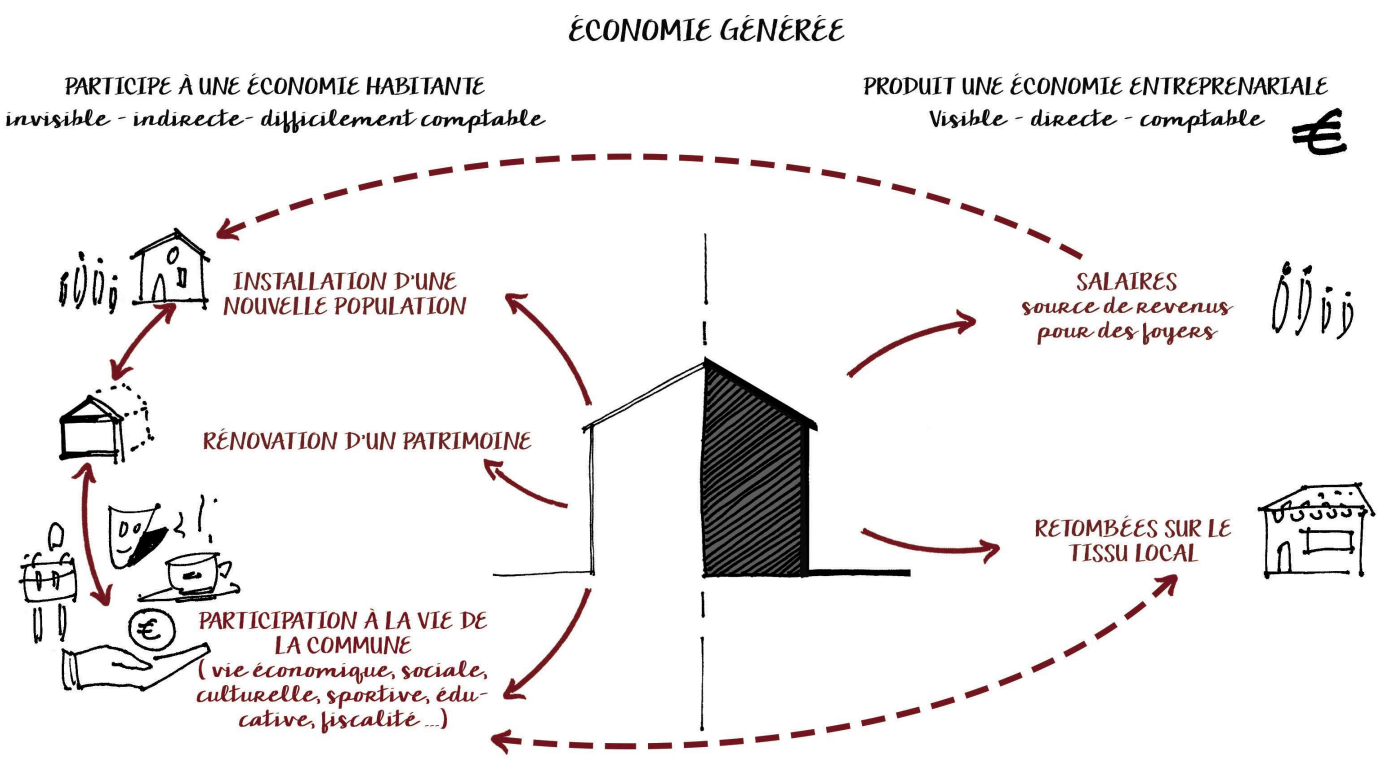



Figure Chap2-IV-2 : Croquis schématique des dynamiques économiques générées par les initiatives artistiques _ Diane Camus

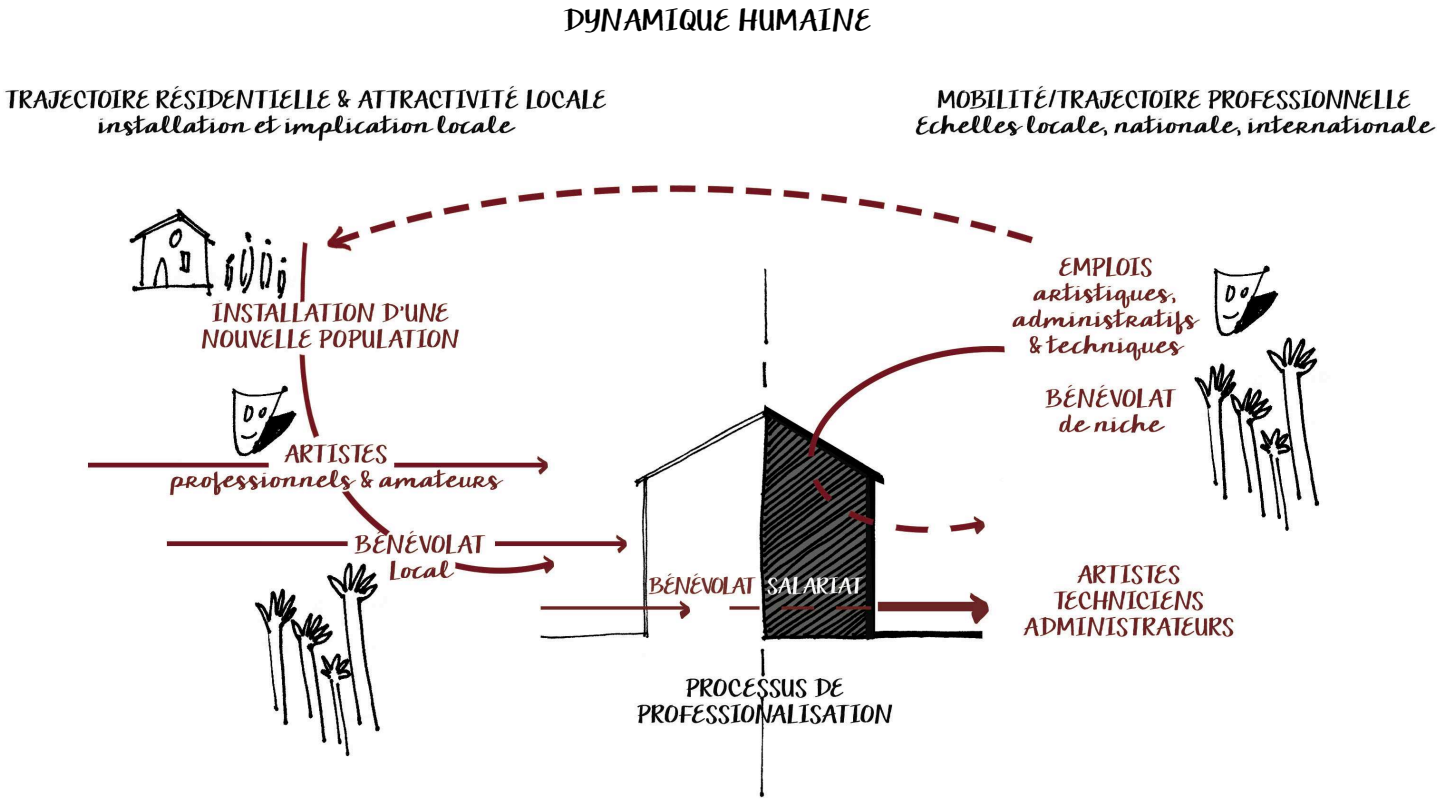



Figure Chap2- IV-3 : Croquis schématique des dynamiques humaines à l'œuvre (attractivité /mobilité) dans les initiatives artistiques _ Diane Camus

## V_ La relation – l'ici et l'ailleurs

Tout au long de ce chapitre nous avons décrit et analysé les différentes manières dont les initiatives artistiques habitent les territoires ruraux, comment elles y œuvrent et les dynamiques qu'elles y induisent. Le « travail de territoire » (cf. chap.2, III.1., p.295) mené par les acteurs-habitants sur le terrain ne doit pas se réduire à un enfermement local, bien au contraire.
Afin de montrer comment les projets s'inscrivent dans un *ensemble de relations* qui dépasse le territoire local et comment ils interagissent avec une multiplicité d'autres spatialités, nous faisons appel à un cinquième opérateur topologique : celui de *la relation*.

Nous entendons ici la notion de relation dans le sens donné par Édouard Glissant. Lors d'un entretien avec Laure Adler en 2004, le poète-philosophe définit la relation ainsi :

> « Pour moi la relation, c'est la quantité finie de toutes les particularités du monde, sans en oublier une seule. Et je pense que la relation c'est notre forme d'universel aujourd'hui, c'est notre manière à nous tous — d'où que nous venions — d'aller vers l'autre et d'essayer, comme je dis souvent, de se changer en échangeant avec l'autre, sans se perdre, ni se dénaturer. »[7]

Cette approche de la relation comprend tout autant la dimension spatiale que sociale. L'emprunt à la pensée d'Édouard Glissant nous permet pour cette dernière partie de mettre en mots la capacité qu'ont les initiatives artistiques à créer des relations entre l'« ici » et l'« ailleurs », à nourrir un engagement territorial depuis un lieu particulier tout en appartenant au « Tout-monde ».[8]
Puiser dans la langue d'Édouard Glissant nous aide à penser la dialectique du détail et de l'ensemble : le « Tout-monde » est totalité de singularités et reconnaissance du divers.

> *« J'appelle Chaos-monde le choc actuel de tant de cultures qui s'embrasent, se repoussent, disparaissent, subsistent pourtant, s'endorment ou se transforment, lentement ou à vitesse foudroyante : ces éclats, ces éclatements dont nous*

---

[7] Adler L., *Entretien avec d'Edouard Glissant, L'invitation au voyage*, Cinétévé / TV5/ RFO, 2004
URL : http://www.edouardglissant.fr/video2.html (consulté le 13 novembre 2019)

[8] À la fin des années 1990, Edouard Glissant développe le concept de « Tout-monde », qui opère une synthèse de la pensée de l'auteur en désignant la coprésence nouvelle des êtres et des choses, l'état de mondialité dans lequel règne la Relation. Ce concept fera l'objet d'un roman et d'un essai :
Glissant E., *Tout-monde,* Edition Gallimard, 1995 et Glissant E., *Traité du Tout-monde Poétique IV* , Edition Gallimard, 1997.
Le glossaire de la « pensée archipélique » propose cette définition du « Tout-monde » : « J'appelle Tout-monde notre univers tel qu'il change et perdure en échangeant et, en même temps, la "vision" que nous en avons. La totalité-monde dans sa diversité physique et dans les représentations qu'elle nous inspire : que nous ne saurions plus chanter, dire ni travailler à souffrance à partir de notre seul lieu, sans plonger à l'imaginaire de cette totalité. »
URL : http://www.edouardglissant.fr/toutmonde.html (consulté le 24 mai 2020)

*n'avons pas commencé de saisir le principe ni l'économie et dont nous ne pouvons pas prévoir l'emportement. Le Tout-Monde, qui est totalisant, n'est pas (pour nous) total.*

*Et j'appelle Poétique de la Relation ce possible de l'imaginaire qui nous porte à concevoir la globalité insaisissable d'un tel Chaos-monde, en même temps qu'il nous permet d'en relever quelque détail, et en particulier de chanter notre lieu, insondable et irréversible. »* [9]

Pour la suite nous avons dégagé trois manières dont les initiatives artistiques s'inscrivent dans une forme relationnelle :

- Au niveau des *initiatives* : dans leur manière de dessiner des relations entre des spatialités et des actions
- Au niveau des *artistes* : dans leur nécessité d'entrer en relation avec d'autres artistes et leurs initiatives
- Au niveau des *pratiques* : dans leur capacité à mettre en relation divers horizons, disciplines et pratiques.

[9] Glissant E., *Traité du Tout-monde Poétique IV*, *op.cit*., p. 22

## V.1. Un processus d'archipélisation[1] : des projets artistiques qui dessinent des relations

C'est la question des « limites » des initiatives artistiques que nous voulons interroger ici. Nous avons esquissé cette question avec l'opérateur topologique de l'épicentre. Celui-ci nous a permis de nous concentrer sur l'enveloppe apparente des projets, c'est-à-dire sur la figure aussi complexe soit-elle — un bâtiment, un paysage, une commune, un bassin de vie — qui les identifie extérieurement.
Or la question de l'implantation physique des projets et de leurs limites ne s'arrête pas là. Les initiatives ne se cantonnent pas à une enveloppe perçue, elles *débordent* des murs. Constituées de rameaux et de racines, elles opèrent par des processus de *ramification* et de *marcottage,* dessinant un ensemble vaste et complexe qui va au-delà des limites explicites.

→ Cf. Annexe 03 : V_ La Relation : Un processus d'archipélisation dans les initiatives artistiques.

### V.1.a Un processus de ramification constitutif des initiatives artistiques

L'ensemble des projets rencontrés affiche la volonté de travailler à une échelle plus vaste que la commune d'implantation. Leurs actions couvrent une échelle plus ou moins importante selon les projets.
D'une part, nous avons vu grâce à l'opérateur topologique de l'épicentre que la délimitation des périmètres des initiatives artistiques était variable selon les projets : initiatives qui s'inscrivent dans un corps de bâtiment, initiatives qui investissent une entité naturelle ou adaptent une multitude d'espaces. Mais ces différences n'empêchent pas que nous les identifions eu égard à leur spatialité (leurs lieux, leurs communes d'action) :

---

[1] L'archipel est l'un des schèmes fondamentaux de l'œuvre d'Edouard Glissant.
Dans son article « La relation, imprédictible et sans morale », Edouard Glissant écrit : « L'archipel qui est une réalité physique, géographique, etc., peut devenir aussi une réalité sociologique, politique, linguistique ; les continents peuvent s'archipéliser, tout en restant massivement des continents. »
Glissant E., « La relation, imprédictible et sans morale », Rue Descartes, 2002/3 (n° 37), p. 76-95. 2019
URL : https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2002-3-page-76.htm (consulté le 13 novembre 2019)
L'image de l'archipel est au cœur de la constellation conceptuelle de la pensée de la relation, il est la figure qui rend visible le concept de créolisation si cher au poète-philosophe. « L'archipel est une réalité-source de son imaginaire réunissant l'ici et l'ailleurs, ralliant des rives et mariant des horizons. »
Rosemberg M., « La géopoétique d'Édouard Glissant, une contribution à penser le monde comme Monde », *L'Espace géographique*, (vol.45), 4/2016, pp. 321-334.
URL : https://www.cairn-int.info/revue-espace-geographique-2016-4-page-321.htm (consulté le 13 novembre 2019)

- la *Cascade* ou la *Bergerie de Soffin* désignent autant l'équipe, le lieu et les actions des projets
- la *Forêt d'Art Contemporain* est indissociable de la forêt des Landes de Gascogne
- *Derrière le Hublot* est identifié à Capdenac-Gare et au bassin de vie de Figeac.

Les initiatives artistiques qui investissent une multitude d'espaces ou une entité paysagère s'inscrivent déjà dans une forme d'archipélisation du territoire, dans la mesure où elles s'ancrent en faisant fi d'un toit. C'est dans un large territoire qu'elles ambitionnent d'ensemencer leurs propositions artistiques. La définition du périmètre de ces projets est complexifiée par son caractère mobile, discontinu, difficilement perceptible.

D'autre part, nous avons vu grâce à l'opérateur topologique du voisinage que le *travail de territoire* — revendiqué par l'ensemble des initiatives — amenait les acteurs à s'extraire de leur espace de création pour aller à la rencontre des voisinages (proche et ciblé) et de leurs spatialités, mais également à adapter leur spatialité pour accueillir l'autre. Le tissage de ces relations de voisinage vient densifier la consistance des initiatives : des contours faits de mailles plus ou moins lâches ou serrées.

Aucun projet ne se contente ainsi d'investir la (ou les) spatialité(s) qui le défini(ssen)t, mais tous « repoussent leurs murs » et élargissent leur périmètre au-delà de leur spatialité quotidienne, à une échelle beaucoup plus vaste et discontinue :

- Une initiative comme *Uzeste Musical* revendique et conceptualise un processus d'archipélisation de ses actions (cf. Annexe 03, V.1.(1), p.104). Depuis ses débuts, l'association déclenche des propositions artistiques dans différents lieux du territoire, dont certains sont éloignés de l'épicentre.
- Une initiative comme *La Cascade*, revendique un travail hors les murs dont le temps fort de la saison (le festival) se situe à une trentaine de kilomètres de son équipement (cf. Annexe 03, V.1.(2), p.108).
- Une initiative comme Derrière le Hublot décline les projets et les propositions artistiques au-delà de son territoire d'implantation de Capdenac-Gare et du grand Figeac (cf. Annexe 03, V.1.(3), p.109).

Les actions proposées vivent une forme de récurrence, c'est-à-dire que les relations dessinées avec telle ou telle commune s'inscrivent dans un temps long : la commune d'Alba-la-Romaine accueille l'équipe de la *Cascade* chaque année depuis 10 ans ; *Uzeste Musical* tisse des relations avec la commune de Villandraut depuis près de 40 ans, et même si ces relations évoluent au gré des années, des équipes municipales successives, de la vie associative et des opportunités ; le projet *Fenêtre sur paysage* lancé en 2016 est prévu pour durer de longues années.

Ces relations ne sont pas linéaires, mais vivantes et organiques dans le sens où elles évoluent, se complexifient, peuvent parfois se mettre en sommeil, ou se rompre, avant de renaitre autrement.

C'est cette forme de récurrence qu'il est important de saisir ici, car elle fait de ces relations des éléments constitutifs des initiatives artistiques. Nous pouvons ainsi parler d'une *mise en résonance* des projets, des spatialités investies et des acteurs ainsi mis en relation.

Toutes ces relations nées du travail quotidien des initiatives constituent les ramifications profondes qui les composent et qui participent à leur *enrhizomement* dans le territoire.
Nous employons le terme d'enrhizomement en parallèle à celui d'enracinement. En se référant à Gilles Deleuze et Félix Guattari (et Edouard Glissant avec eux) nous préférons nous référer à la notion de *rhizome* pour son caractère mouvant et non hiérarchique - plutôt qu'à la notion de *racine* qui connote davantage l'idée d'origine et comporte une valence identitaire.

### V.1.b Un processus de marcottage à l'œuvre

Les ramifications des projets prolongent donc l'action des initiatives, elles en sont comme les formes excentrées. Mais l'engagement sur le territoire et les modes d'habiter que nos initiatives donnent à voir impulsent d'autres projets — similaires et particuliers à la fois. Avec le temps elles deviennent un « exemple », une « référence ».
Avec plus de quarante années d'existence, le projet de l'association *Uzeste Musical* a marqué à la fois le territoire et le milieu artistique. De nombreux projets culturels ont été directement influencés par *Uzeste Musical*, que ce soit à l'échelle régionale (les festivals de *Musicalarue*, des *Sous-fifre de St Pierre*, des *Nuits Atypiques*) ou à l'échelle nationale (les festival *d'Errobiko Festibala* au Pays basque, de *Fruits de Mhère* dans la Nièvre, le projet *Chez Lily [l'Utopique Théâtre]* dans les Hautes-Pyrénées).
Mais *Uzeste Musical* a aussi exercé des influences plus indirectes, que les acteurs uzestois ne soupçonnent pas toujours. La notoriété artistique de la Cie Lubat et l'action territoriale de l'association sont reconnues dans le milieu culturel français comme en témoignent bien des acteurs rencontrés (Jean-Benoît Mollet au *Château de Monthelon*, Jean-Louis Mercuzot et Isabella Kayser à *la Cité du Verbe*, Nicolas Bucher à la *Cité de la Voix*, Gilles Rhode et Brigitte Burdin au *Trans Express*, Annie Rhode à la Cimenterie, Antoine Brugière au projet de *La Saillante*, Alain Reynaud à la Cascade). Ces acteurs de disciplines, générations et régions différentes ont témoigné de leur connaissance précise de ce projet et certains se sont situés par rapport à lui au cours des entretiens (dans une forme de continuité ou de rupture).

> *« C'est important, car moi je suis accordéoniste et Uzeste c'est un lieu qui inconsciemment m'a beaucoup formé, appris. Des manières de faire, c'est important pour moi. C'est des gens qui m'ont inspiré, de dire que l'impossible n'est jamais très loin ni inaccessible. »* Alain Reynaud directeur artistique de *la Cascade*.[2]

[2] Propos recueillis lors d'un entretien d'Alain Reynaud, en juin 2017

*Uzeste Musical* n'est pas la seule initiative dont nous puissions suivre les influences, les parrainages ou les cousinages. À partir de chaque projet se produit une sorte de bourgeonnement de projets plus ou moins proches, dont les liens sont plus ou moins tendus. C'est cette irrigation que nous appelons le *marcottage*[3] des initiatives.

Ce phénomène de marcottage s'observe d'autant plus que :

- Les initiatives s'inscrivent dans un temps long. La longévité leur confère une notoriété et une forme d'exemplarité.
- Les initiatives prennent sous leurs ailes de nombreux artistes ou associations. Cette forme de parrainage a souvent lieu par l'entremise d'une des figures emblématiques de l'initiative.[4]

---

[3] « Le marcottage est une méthode de multiplication des végétaux par la rhizogenèse (développement de racines) sur une partie aérienne d'une plante mère. »
URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/Marcottage (consulté le 28 octobre 2020)
Selon le dictionnaire Le petit Robert : le marcottage (nom, masculin) est un «mode de multiplication d'un végétal par lequel une tige aérienne est enterrée et prend racine. »
Le Petit Robert, Dictionnaire de la langue française, 2000

[4] *32+32= 2000 et même plus* et *l'Alimentation Générale* initiés par le *TéATR'éPROUVèTe* en sont une belle illustration.
Le projet protéiforme *32+32= 2000 et même plus* vient répondre à la demande faite par le Département de la Nièvre à l'équipe de Jean Bojko pour fêter l'an 2000. Pour ce passage à un autre siècle, l'artiste imagine « le mariage de l'art et de la campagne. »
L'artiste propose donc de marier un artiste avec une commune. À chaque union est associée un ordinateur avec un accès internet (une « cabine télématique ») pour que l'ensemble des projets tisse une « contre-toile ». L'artiste se marie avec la commune et entreprend un compagnonnage avec celle-ci, qui peut donner lieu à toute sorte de propositions artistiques. L'ensemble du travail de l'artiste est collecté, rassemblé et mis en ligne pour rejoindre l'ensemble des projets en cours. 32 communes du département et 32 artistes ont été sélectionnées pour cette aventure, ainsi que 32 RMistes embauchés par le Département dans le but de coordonner dans chaque union les villageois, les artistes et l'informatique.
Les formes artistiques qui ont découlé de ces couples ont pris des formes très variables (selon le champ disciplinaire de l'artiste). Les suites de ce projet ont été tout aussi variables : arrêt du projet, poursuite du partenariat ou transformation du partenariat. La commune de Nannay s'est mariée avec l'artiste plasticien François Davin en mai 2000. Il y a proposé différentes installations (sculpture, Land Art), mais il a surtout accompagné et réveillé la dynamique associative du village. Afin de « ne pas en rester là », l'association du village organisée autour d'une petite salle de cinéma associative se lance en 2001 dans la création d'un festival de cinéma : *les Conviviales de Nannay*, essayant ainsi « d'imaginer des suites [du projet 32+32=2000] dans l'esprit du travail proposé par François Davin ». Le président de l'association témoigne de sa filiation avec ce projet atypique : *« L'idée du festival est né en 2000 à la suite d'une opération menée par le TéATR'éPROUVèTe et Jean Bojko son directeur, pour fêter l'an 2000 dans le département. »*
Site internet du festival des conviviales de Nannay
URL : http://www.nannay.fr/les-conviviales/une-envie-d-artiste/l-exposition-permanente/francois-davin-2000/ (consulté le 15 oct 2020)
« Ni vu ! ni connu ! Projet 2013 des Conviviales de Nannay, » dossier de présentation de l'association des Conviviales de Nannay
URL : https://fr.calameo.com/read/0022447615a52e4cad3e5 (consulté le 27 oct 2020)
Collectif Trois Tiers, « Le pari de campagne », Production Collectif Trois Tiers, mars 2020
URL : https://www.youtube.com/watch?v=rGO121zXT2U&feature=youtu.be (consulté le 15 oct 2020)
Le cas du projet de *l'Alimentation Générale (culturelle)* est intéressant par la manière dont le *TéATR'éPROUVèTe* a légué ce projet au Département afin que celui-ci le poursuive à sa guise. Ce projet se présentait comme un questionnement sur *« la disparition du commerce ambulant (…). Face à cette disparition, l'idée est venue de monter un service d'alimentation générale culturelle, sur le modèle des épiciers et des autres commerçants ambulants. Et de dire vous voyez ça marche ici, parce qu'on est*

– Les initiatives mènent des actions pédagogiques (ateliers, stages, formations professionnelles).

C'est ainsi que l'artiste Alexandre Del Perugia (de *l'hôtellerie de Pontempeyrat*) — au sein de son lieu ou au long de sa carrière de pédagogue — a fait germer des désirs chez de jeunes artistes auxquels il a transmis des outils, sans projeter les suites de son action. Il n'a ainsi pas prémédité la création de l'association *sans-Aveu* dans l'ancien couvent de la commune de Saillant (cf Annexe 2).

*« Bien sûr que Pontempeyrat est important pour nous, c'est un repère. Quand je dois situer Saillante, je dis aux gens, c'est à côté de Pontempeyrat. Et puis c'est une référence pour nous. Je connais ce lieu et Alexandre depuis que je suis gamin, quand on venait là avec mes parents, et qu'il y avait un truc là-bas, on y allait. Puis Alexandre a été un de mes profs dans ma formation, donc oui, c'est un repère important pour moi… ça donne du sens à ce qu'on fait aujourd'hui. »* Antoine Brugière, co-fondateur de *la Saillante.* [5]

Ce qui frappe c'est qu'un tel processus de marcottage n'est pas maitrisé par les acteurs eux-mêmes. Même dans les cas où ils sont impliqués directement il leur échappe. Ceci s'explique par le fait que :

- il n'est pas une intention première des projets ;
- l'ambition d'agir sur le territoire nécessite, selon eux, est d'être à plusieurs : Il faut encourager d'autres à poursuivre, mais cela ne se fera que si ceux-ci suivent une voie qui est la leur, de manière singulière et autonome.

C'est « par le faire » que des projets en influencent d'autres. Pour reprendre les termes de la comédienne et metteur en scène Annie Rhode[6], ce processus relève d'un travail

---

*dans un espace où les idées et les formes peuvent circuler différemment et pas au même moment. » (Jean Bojko, propos recueillis lors de son entretien en juin 2017).* Dans un camion réaménagé en plateau ambulant l'équipe du *TéATR'éPROUVèTe* proposait une tournée chez les habitants, sur les places de villages, dans les hameaux. Les habitants accueillent et invitent leurs amis, le camion de l'alimentation générale arrive et offre une proposition artistique surprise pour les habitants (une pièce de théâtre, un concert, une conférence, des lectures, de la danse, d'une durée d'une demi-heure et gratuite).

« Nous tenions à cette surprise de nos propositions, car ce n'est pas la promotion de l'artiste que nous proposons mais celui du commerce ambulant, et les spectateurs ne sont plus des spectateurs mais des militants du commerce ambulant. Les gens sont surpris par l'artiste qu'ils rencontrent : « ils ne le connaissaient pas le matin, ils ne savaient pas qu'ils allaient le rencontrer, et ils se laissent surprendre. » *(Jean Bojko, propos recueillis lors de son entretien en juin 2017).*

*L'Alimentation Générale (culturelle)* a effectué sa tournée chaque été entre 2011 et 2013. Mais une fois à la fin de l'aventure, le Département a proposé de se réapproprier le projet pour continuer à le faire vivre. La compagnie a légué le camion et le concept au Département qui a repris le format de la tournée et la surprise des représentations. Depuis, chaque été, le camion de *l'Alimentation Générale* du Département sillonne la campagne deux jours par semaine en juillet et août.

Autre marcottage imprévu, le concept s'est étendu à d'autres territoires, animé par d'autres structures : en 2015, une association se crée dans le Beaujolais *l'épicerie culturelle*, avec l'accord du *TéATR'éPROUVèTe*, qui s'approprie l'idée et le dispositif (logo, communication, charte graphique, aménagement du camion).

https://nievre.fr/dans-tous-les-domaines/la-culture-le-sport-et-les-loisirs/ (consulté le 27 octobre 2020)
https://www.banquedesterritoires.fr/tutt-tutt-voila-le-camion-culturel (consulté le 27 octobre 2020)
http://www.epicerie-culturelle.com/les-tournees/ (consulté le 27 octobre 2020)

[5] Propos recueillis lors d'un entretien avec Antoine Brugière, en juin 2017

[6] *Annie Rhode* Cofondatrice de la Compagnie Tout Samba'l et du lieu artistique *la Cimenterie* à Forcalquier témoigne de son travail de transmission : *« Car tout cet univers poétique et artistique se*

sur « l'invisible », un travail de transmission qui est mené quotidiennement depuis de longues années par ces initiatives, auprès d'enfants, d'amateurs (artistes, bénévoles), de professionnels (artistes, administrateurs).

### Des initiatives artistiques enrhizomées dans leur territoire

**Chacune des initiatives artistiques peut être vue comme un organisme végétal : au-delà de leur enveloppe apparente, elles s'enrhizoment dans le territoire, par ramifications successives, dans le temps long de la permanence et de la quotidienneté. Les relations qu'elles tissent forment un vaste ensemble, un système archipélique à l'étendue non-définie et non-maitrisable.**

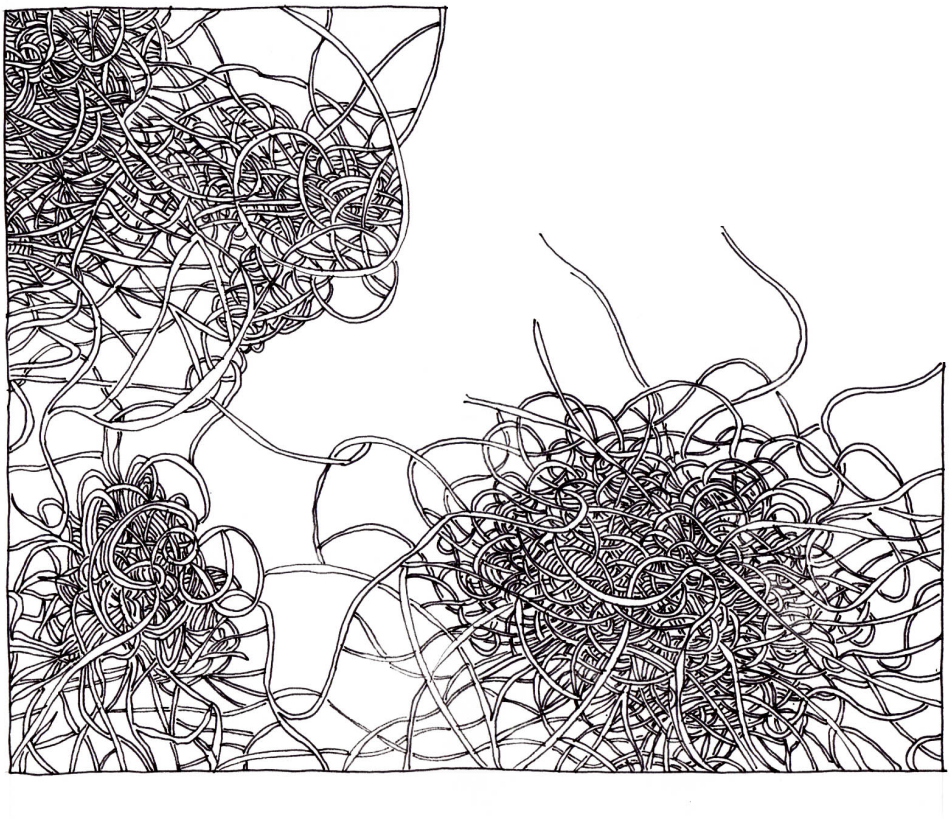


Figure chap.2-V-1 : Croquis _ Enrhizomement _ Diane Camus

---

*transmet, inconsciemment souvent, mais il se transmet. Je sème comme ça. Il y a toute une équipe qui est venue aider, a été bénévole ici, maintenant ils organisent un festival à Rihane, juste à côté et ils ont appelé ça « le grand bouillon et les chimères », quand tu regardes l'affiche de nos trente ans « bouillonnement de chimère » (rire).*
*Je suis dans des transmissions qui sont de l'ordre de l'invisible, car même ce qu'ils font, ils ne savent pas d'où ça leur vient. Je me dis, c'est la plus belle transmission. C'est celle que tu as quand tu es gosse. (…) On propose quelque chose, des univers, de la poésie, on travaille avec des gosses, ou autres et des années après, on voit resurgir des bribes de cet univers, de cette poésie, transformée, réinterprétée, poussée plus loin chez ces gosses devenus adultes. »*
Propos recueillis lors d'un entretien d'*Annie Rhode, en juin 2017*

## V.2. Être en relation : la relation comme condition d'existence de l'artiste

L'artiste est un nomade. Pour travailler, il se doit d'être sur les routes, en tournée ou en résidence. Ceux que nous avons rencontrés n'échappent pas à ce mode de vie. Mais dans leur nomadisme, ils se sont organisés « un point de chute » leur permettant de revenir et de repartir.
Tous vivent avec cette idée d'un mouvement entre l'ici et l'ailleurs, autant les projets privés d'artiste — dont les acteurs sont sur la route — que les projets tiers, institutionnels ou habitants — qui sont des lieux de résidence accueillant des artistes eux-mêmes nomades.
Nous pouvons qualifier ces derniers de « lieux sédentaires pour nomades », pour reprendre les termes de l'artiste Alexandre Del Perugia qu'il emploie pour décrire son propre lieu, *l'hôtellerie de Pontampeyrat (*cf. Annexe 02, pp.42-43)[1].
On trouve dans l'idée de ces lieux celle des caravansérails, qui assurent l'abri pour les gens de passage, au carrefour des axes de circulation.

### V.2.a Des artistes qui circulent entre l'ici et l'ailleurs

Les initiatives se présentent comme des lieux où se jouent la rencontre, le croisement, l'échange. En sus d'un ancrage local travaillé et revendiqué, nos projets s'inscrivent pleinement dans une appartenance multiscalaire, se jouant ainsi de la dialectique local/global (« agir local, penser global ») et se nourrissant de celle-ci.

> *« Si l'on écoute le discours des élus, ils sont dans l'argumentaire du local, localo-local. Mais pour moi cela n'a aucun sens. Car l'artiste il est de nulle part. Un artiste il est de là ou il doit être à un moment donné. Ici on veut qu'il y ait des artistes qui aient des choses à dire, peu importe qu'ils soient locaux. »*
> Jean-Louis Mercuzot, co-fondateur de la compagnie *l'Eygurande* et du lieu de *la Cité du Verbe.*[2]

#### (1) Accueillir l'autre

Les résidences artistiques qu'elles offrent sont des temps d'accueil au sein de leurs murs. La résidence est même la mission centrale de certains projets comme *la Cascade* ou *la Cité de la Voix*.
L'accueil de projets artistiques est également le cœur de l'activité de l'association *Derrière le Hublot*. Le « projet de territoire » de l'association repose sur la venue et

[1] Del Perugia A., *La présence dans l'ailleurs. Réflexions sur l'art du Jeu*, Thèse de l'Université de Paul Valéry-Montpellier 3, 2016
Il y présente son lieu : « J'avais une idée assez précise de ce que je désirais : un lieu vaste, vierge et sobre au service du jeu, qui me permettrait de continuer ma recherche. Un lieu autonome sur tous les plans. Un lieu où la recherche serait le but principal, en lien avec la population et en respectant l'écosystème. Un lieu sédentaire pour nomades. », p82

[2] Propos recueillis lors d'un entretien de Jean-Louis Mercuzot, en mai 2018

l'échange avec des artistes d'horizon national ou international, qui viennent en résidence au contact des paysages, des spatialités, des habitants. L'artiste de passage apporte une lecture singulière du territoire et la met en débat. Les projets artistiques accueillis sont comme le rappelle Fred Sancère *« autant d'occasions d'agir sur la perception des endroits où nous vivons, de bousculer notre quotidien, voire de renforcer le désir d'y habiter. »*[3]
L'artiste en résidence devient le catalyseur privilégié de la vie associative foisonnante du projet de *Derrière le Hublot* : *« En chahutant le quotidien, en cherchant à le révéler et le réveiller, en provoquant l'étonnement,* Derrière Le Hublot *contribue à ce que chacun participe de son devenir culturel pour l'émancipation de son imaginaire, l'affranchissement de sa condition et l'épanouissement de soi. Nos principaux alliés pour mettre en œuvre ce projet sont les artistes que nous invitons sur notre territoire*[4]*. »*

Un même processus s'observe dans les projets privés d'artistes. La forte incarnation et le caractère privé des lieux pourraient, à première vue, être interprétés comme un signe de repli sur soi, mais les artistes rencontrés témoignent tous du contraire. L'accueil d'artistes en résidence et de chantiers artistiques d'horizons divers est affirmé comme crucial par ces acteurs. Plusieurs raisons sont avancées :

- « la rencontre », « l'échange », « le partage » avec d'autres artistes, d'autres vécus nourrissent leur propre travail artistique ;
- la nécessité de répondre à une situation jugée critique pour les artistes contemporains, celle de trouver de réels espaces de création : ceux où la recherche artistique est libre et non soumise à une obligation de résultat ;[5]
- l'accueil de personnalités extérieures est vécu comme un véritable « bol d'air frais » dans un travail à l'année pas toujours facile.

Par sa grande capacité d'accueil (hébergement et espace de travail), *le Château de Monthelon* illustre à l'extrême le brassage artistique. Plusieurs équipes peuvent y travailler en même temps. Elles viennent souvent de disciplines et de pays différents. Chacun des artistes-habitants qui animent *le Château* porte ses projets artistiques de son côté. La diversité et l'indépendance que cela induit permettent d'assurer une présence constante de compagnies extérieures et donc de multiplier les interactions avec les artistes-résidents.

---

[3] Sancère, F., *Programme de la 23e Edition de L'autre Festival*, Derrière le Hublot, 06/2019

[4] *Ibid*.

[5] Ueli Hirzel témoigne de cette nécessité à la journaliste Myriam Lebret : « Pour moi, il était urgent d'offrir aux gens un espace où ils peuvent se perdre, chercher l'inspiration sans être obligé de sortir avec un produit fini. »
Lebret M. *« La nouvelle vie du château de Monthelon » L'Yonne Républicaine, 11/08/2016*
*URL : https://www.lyonne.fr/montreal-89420/actualites/la-nouvelle-vie-du-chateau-de-monthelon_12031282/ (consulté le 20 décembre 2019)*

*« Effectivement si on est nombreux, il y en a plein qui ont d'autres projets. Tu travailles avec des musiciens, ces gens-là ont des groupes, tu travailles avec des danseurs et c'est pareil.*
*Donc automatiquement, le lieu qui t'appartient, tu peux le partager avec ça. Et inversement, les autres gens qui viennent répéter chez toi, mêmes amateurs, sont des gens qui potentiellement pourront travailler avec toi. Donc l'idée est de générer une belle ventilation dans le travail, voir les gens qui travaillent c'est stimulant. Et partager les locaux c'est chouette. »* Gilles Rhode, co-fondateur de la Compagnie *Trans Express.* [6]

### (2) Aller vers l'autre

À ce besoin revendiqué par les acteurs-habitants *d'accueillir l'autre,* s'ajoute la nécessité d'aller voir ailleurs, d'être soi même en situation de découverte et de confrontation.
Les artistes-habitants des projets privés d'artistes créent et se produisent dans leur propre lieu, mais ils partent également en résidence ou en tournée dans des structures institutionnelles, des théâtres, des salles de spectacles, dans des lieux similaires aux leurs, dans des festivals. Ainsi en témoigne Alfred Alerte :

*« Le travail de création se fait ici, mais également en résidence à l'extérieur. Même si j'ai un lieu, je ne veux pas créer qu'ici, j'ai besoin d'aller voir ailleurs. Et j'en profite pour laisser* la Bergerie *à d'autres compagnies qui en ont besoin. » Alfred Alerte, fondateur de la Bergerie de Soffin.* [7]

Le temps de résidence à l'extérieur permet aussi de se consacrer pleinement au travail de création. L'éloignement temporaire offre de pouvoir prendre de la distance vis-à-vis du travail quotidien sur le territoire.
Quant au temps de la tournée dans d'autres lieux, il offre une reconnaissance et une visibilité au travail artistique mené par les artistes.
C'est donc sur le ton de la nécessité que les acteurs parlent de cette mobilité :

*« Sur la question de la vie ici, nous sommes comédiens, notre vie c'est d'être sur le plateau et de jouer. Et si ici, on joue trois fois le même spectacle, on a épuisé tous les spectateurs possibles, la potentialité du public. Ici on fait 25 km pour venir voir un spectacle, mais bon, on fait vite le tour. Donc évidemment pour être comédien et vivre de notre travail, on ne peut pas être là tous les jours, toute notre vie. On a un peu une triple vie : entre notre vie de comédien, notre travail de création et de transmission, et enfin tout le travail d'accueil qui est la vocation de ce lieu »* Isabella Kaiser, cofondatrice de la Cie *l'Eygurande* et du lieu de *la Cité du Verbe*. [8]

Les artistes-habitants ne sont pas les seuls à éprouver le besoin de construire des projets en dehors de leur périmètre d'action. L'équipe de l'association *Derrière le Hublot* est très engagée dans des projets au-delà de son territoire d'action quotidien (par exemple « Fenêtre sur le paysage », cf. Annexe 03, V.1.(3), p.109). Elle est depuis

[6] Propos recueillis lors d'un entretien avec Gilles Rhode en juin 2017
[7] Propos recueillis lors d'un entretien avec Alfred Alerte en décembre 2017
[8] Propos recueillis lors d'un entretien avec Isabella Kaiser en mai 2018

longtemps motrice dans l'initiation d'une dynamique de « réseau professionnel » développant des projets culturels à une échelle plus large. Des projets de partenariat sont en cours tels que « *En rue Libre* »[9] à l'échelle de l'ex-région Midi-Pyrénées ou bien le projet transrégional du DAV « Développement des Arts Vivants en Massif Central »[10] regroupant 8 partenaires à l'échelle du Massif Central, avec pour projet de proposer des résidences d'immersion et un travail de territoire sur trois années (2016-2018).

> *« Donc ça a toujours été important pour moi, c'est-à-dire d'avoir un ancrage évident, un ancrage très fort, où les bénévoles sont du territoire (…) c'est une des choses sur lesquelles on travaille. Et l'autre c'est un travail qui permet de voyager, enfin de voyager, je le dis vite, mais en tout cas qui permet au projet d'aller se confronter à d'autres ailleurs et d'être dans l'extra-local, c'est-à-dire quand on travaille en rue libre sur le Massif Central, on n'est pas, on ne le fait pas forcément depuis Capdenac, dans le seul intérêt de Capdenac ou de ce territoire-là, on fait beaucoup plus largement. Et en même temps, l'un est l'autre se renforcent et se renvoient la balle systématiquement, c'est parce qu'on a un travail très ancré ici que l'on est légitime à porter des boulots de résidence d'immersion et des projets de territoire ailleurs. Et c'est parce qu'on le fait ailleurs que l'on continue ici… c'est un va-et-vient permanent que moi j'essaye d'entretenir depuis des années*. »
> Fred Sancère, directeur artistique de l'association *Derrière le Hublot.*

Afin de s'*oxygéner* eux-mêmes les acteurs ont besoin de la relation avec l'autre, l'ailleurs et le divers. Depuis leur ancrage local, nos acteurs cultivent des relations avec des expériences multiples, élargissant ainsi leur champ de vision. C'est l'image entomologique du butinage de fleur en fleur qui semble décrire le mieux ces allées et venues avec un retour à la ruche.

> *« Agir local et penser global, c'est une idée formidable. C'est une balise à laquelle nous sommes accrochés et à partir de laquelle le projet de* Derrière le Hublot *s'est toujours construit. On agit à Capdenac en ayant le désir d'agir beaucoup plus largement et globalement. L'enjeu, en participant à créer du sens, du partage des savoirs et des cultures, est de nous permettre de mieux appréhender le monde dans lequel on vit, de pouvoir le comprendre, le critiquer et l'inventer. Pour autant, la problématique fondamentale de cette dualité entre local et global est qu'elle doit s'appuyer sur un ancrage très solide. Pour que le local bouge, pour le perturber, le réveiller, le déséquilibrer, participer à son devenir, il faut savoir qualifier ce que nous faisons pour mieux l'amplifier. »*
> Fred Sancère, directeur artistique de l'association *Derrière le Hublot.*[11]

---

[9] Un regroupement une dizaine de structures artistiques et culturelles sur huit départements unissent leurs compétences pour imaginer un projet d'itinérance et la tournée de plusieurs compagnies d'arts de la rue.
URL http://derriere-le-hublot.fr/spip.php?rubrique19 (consulté le 21 mai 2020)

[10] Site internet de présentation du projet. URL http://www.dav-massifcentral.fr/ (consulté le 21 mai 2020)

[11] Sancère F. *« Il nous faut continuer de progresser en humanité.* Entretien avec Eric Favey et Fred Sancère » in Gonon A. *Une utopie de proximité, participer au devenir culturel d'un territoire*, Derrière le Hublot, 2019 pp. 12-15

*Accueillir l'autre* et *aller vers l'autre* constituent les deux forces — l'une centripète et l'autre centrifuge — qui opèrent conjointement au sein des projets artistiques. Ces deux mouvements enrichissent et entérinent les actions des initiatives au niveau local dans la mesure où :

- les artistes invités apportent un regard extérieur sur le territoire, et éventuellement critique sur les actions menées ;
- les acteurs ont l'occasion de montrer leur travail et de le confronter à d'autres ;
- faire venir à soi des artistes, des publics, des partenariats, etc., ou à l'inverse être appelé à se produire ailleurs déclenche une reconnaissance des actions des acteurs bien au-delà du voisinage ou du bourg, et ceci contribue à l'acceptation locale (pas toujours acquise).

En fin de compte, la double dynamique d'*accueillir l'autre* et d'*aller vers l'autre* est une manière pour ces initiatives « de se changer en échangeant avec l'autre, sans se perdre, ni se dénaturer[12] » pour reprendre la conception de la relation d'Édouard Glissant.

### V.2.b L'ancrage local n'est pas synonyme d'enfermement !

#### (1) La famille des artistes et des acteurs culturels

La notion de local est lourde de sens, souvent associée aux idées d'enracinement, d'enfermement, de repli sur soi. La vision mythique d'une origine, le poids de l'immuable, de la tradition, de la propriété du sol, renvoie simultanément au conservatisme politique et au folklore culturel[13].

Les acteurs rencontrés battent en brèche cette conception du local. Ni les singularités de leur initiative ni leur fort ancrage local (revendiqué et travaillé) ne doivent être compris comme un enfermement. La double dynamique centripète et centrifuge dont les initiatives sont porteuses les inscrit dans une relation signifiante au monde.

Ces acteurs-habitants forment un vaste ensemble de relations, ils ont le sentiment de participer à un « tout » :

---

[12] Adler L., *Entretien avec d'Edouard Glissant, L'invitation au voyage,* Cinétévé / TV5/ RFO, 2004
URL : http://www.edouardglissant.fr/video2.html (consulté le 13 novembre 2019)

[13] Carle, Z., Casanova, V., Krikorian, G., Lalande, A., Ponticelli, A. & Vermeersch, L. « Voir loin, faire ici. » *Vacarme*, (n°81), 04/2017
URL : https://www.cairn-int.info/revue-vacarme-2017-4-page-1.htm (consulté le 23 oct 2020)
Les auteurs se demandent dans quelle mesure le localisme peut être une valeur appropriée par un courant politique de gauche non au nom d'un combat identitaire mais comme une manière de se réapproprier une lutte de proximité pour y construire des alternatives.
Ils rappellent le lourd passif du terme : « Le localisme a longtemps été associé à une pensée de l'enracinement, à un mythe des origines, une pensée identitaire où le local se réfère à l'immuable, au vrai, où l'ancrage au sol et à la terre (qui ne mentent pas) se substituerait à tout rapport au temps, et donc politiquement aux conservatismes les plus rigides. »

– Certains acteurs rencontrés sont en relation entre eux par une forme d'interconnaissance. Ils entretiennent différents échanges : des projets artistiques, des artistes, des publics ou des bénévoles circulent entre leurs initiatives. Ces échanges peuvent être facilités par la proximité spatiale de certaines initiatives (présence sur un même territoire) ou bien disciplinaire (pratiques artistiques communes). Les liens entre *Uzeste Musical* et *Musicalarue* à Luxey illustrent la possibilité de tels liens spatiaux. Outre l'influence qu'a pu représenter l'aventure uzestoise pour la jeune équipe Luxoise, les deux projets font aujourd'hui appel à des techniciens en commun, et une part du public uzestois se retrouve également à Luxey. Dans cette même idée d'interconnaissance l'équipe de *la Bergerie de Soffin* tisse des liens aussi bien avec la Cie des *alentours rêveurs* (à l'Abbaye de Corbigny — cf. Annexe 02, pp.26-27) — tous deux défendent la danse contemporaine dans la Nièvre), qu'avec le projet du *Château de Monthelon* comme lieu de résidence partenaire.
– Ces relations peuvent également se cristalliser sous la forme de réseaux professionnels, culturels ou artistiques comme l'illustre le projet du « Développement des arts vivants en Massif Central » (DAV) qui met en lien sur un territoire immense l'équipe de l'association *Derrière le Hublot* à Capdenac avec les artistes du *collectif Pixel [13]* à Busséol, l'équipe de *la Transverse* à Corbigny ou encore les artistes du chœur San Salvador de l'association *Lost in tradition* à Chamboulive.
  Le même souhait d'appartenir à un ensemble qui embrasse largement conduit l'équipe de *la Cascade* (Pôle National du Cirque) à s'impliquer activement dans le réseau *Territoire du Cirque*[14].

Bien sûr, la majorité des acteurs artistiques rencontrés ne se connaissent pas. Ils n'échangent pas directement entre eux, mais peuvent pourtant, sans le savoir, faire appel à des artistes en commun, qui eux-mêmes tissent des relations indépendamment des initiatives et dessinent un vaste écosystème.
La singularité d'un projet ne prive donc pas les acteurs-habitant, du sentiment de faire partie d'un vaste ensemble. Celui-ci constitue comme une *famille* dont on partage les valeurs, la philosophie, les modes d'habiter.

#### (2) Des artistes cosmopolites

Dans ce mouvement de circulation fait d'accueil et de visites, les acteurs rencontrés ne se limitent pas au contexte franco-français.

[14] L'association *Territoire du Cirque* rassemble près de cinquante structures engagées dans le soutien à l'émergence, la création, et la diffusion du cirque. Elle regroupe entre autre les différents Pôles Nationaux du Cirque.

D'une part, ils sont à l'origine d'échanges internationaux :

- ils invitent au sein de leur espace de création des compagnies ou des artistes internationaux. Ces rencontres débouchent sur des résidences, des représentations, des stages, des ateliers. Certaines d'entre elles s'inscrivent dans le temps long ;
- ils tournent et diffusent leur travail à l'échelle internationale[15] ;
- ils sont connectés au réseau international du marché de l'art. Ils répondent à/ou lancent des appels à projets à l'échelle européenne pour partir à l'étranger ou recruter des artistes internationaux[16] ;
- ils créent des partenariats et des projets d'échanges internationaux sur plusieurs années[17].

D'autre part, ils font eux-mêmes vivre des lieux cosmopolites. *Le château de Monthelon* est un lieu cosmopolite par essence. Il a été acheté dans les années 1980 par Ueli Hirzel (Suisse) et sa femme Eva Bruderer (Américaine). Ils y installent leur compagnie, cosmopolite donc. Metteur en scène et producteur, Ueli Hirzel a formé et accompagné de nombreux artistes du monde entier. Le *Château* devient au fil des années un lieu de résidence où cohabitent de nombreuses nationalités. Aujourd'hui encore les artistes-habitants viennent des quatre coins du globe : Ayin de Sela (Américano-Mexicaine) y vit

---

[15] La très grande majorité des artistes rencontrés revendiquent une activité à l'échelle internationale, mais la compagnie *Trans Express* a fait de l'international son échelle principale de diffusion. La Compagnie développe depuis les années 1990 un travail de création qu'elle a baptisé « Art céleste », qui demande des moyens financiers tels que les spectacles tournent pour de gros événements et quasiment exclusivement à l'étranger et en milieu urbain.

[16] Les projets institutionnels tels que le *Centre d'Art contemporain* de l'île de Vassivière ou bien *la Cité de la Voix* de Vézelay, mettent en avant leurs collaborations avec des artistes internationaux de renommée mondiale (tels que Andy Goldsworthy, Michelangelo Pistoletto, ou Yona Friedman pour le *Centre d'Art* de Vassivière, Mihály Zeke le chef de chœur de l'ensemble Arsys).
L'équipe de l'association *Polyculture* se félicite que leur choix d'ouvrir à l'international leur appel à projet trouve petit à petit écho dans les réseaux des artistes internationaux, comme en témoigne Rémi Janin :
*« On assiste à un élargissement géographique des artistes intervenants, pour l'édition 2018, il y aura 2 Allemands, et dans les dossiers reçus près de 30% venaient d'artistes étrangers, principalement des artistes européens, d'Allemagne, de la Belgique, des Pays-Bas »*
Propos recueillis lors d'un entretien avec Rémi Janin en décembre 2017

[17] Les projets de partenariats sont nombreux et divers, allant d'une longue collaboration sur plusieurs années donnant lieu à des aventures protéiformes à des collaborations plus ponctuelles autour d'une création unique. Nous citons ici deux exemples :
Depuis plus de 10 ans, les artistes de l'association *Pixel [13]* développent des collaborations avec des équipes artistiques égyptiennes, tunisiennes, grecques, turques, espagnoles, et monténégrines pour réfléchir et créer autour « de l'idée nécessaire et urgente d'un espace mental de culture commune euro-méditerranéenne sur la fabrication de notre cadre de vie et sur la prise de parole habitante dans les espaces publics ».
URL : https://www.pixel13.org/europe-mediterranee-monde/ (consulté le 2 novembre 2020)
Le projet L'ENVOL / SAFAR , porté par la Compagnie *Eygurande* de la *Cité du Verbe* à Missery est issu de la rencontre entre les artistes Zakaria Kassi et Jean-Louis Mercuzot, mais c'est aussi une rencontre entre le Maroc et la France autour de l'envie commune de proposer du théâtre aux tous petits.
URL : http://eygurande.net/l-envol-safar.html (consulté le 2 novembre 2020)

avec ses enfants, Cille Lansade (Danoise) y a fondé son foyer, Molly Gruey (Américaine) s'est installée là il y a une dizaine d'années.
Des ponts entre cultures se tissent :

- Molly Gruey raconte comment Eva Bruderer a passé de longues années entre sa Californie natale et le *Château de Monthelon*. C'est par l'entremise de cette « femme très rurale » (selon Molly) qu'elle a découvert le *Château*, à des milliers de kilomètres de chez elle.
- Cille siège au conseil d'administration de l'association. Co-chargée de la direction artistique, elle développe de nombreux partenariats avec le Danemark, pays de ses origines.

Aujourd'hui, 40 % des résidences du *Château* sont le fruit de compagnies et d'artistes du monde entier[18]. La vie collective y est de mise. Les résidents (artistes-habitants et artistes-résidents) se retrouvent pour échanger entre eux à l'occasion des cours de yoga du matin mené par Ayin De Sela ; des présentations d'étapes de création des artistes-résidents ; des repas dans la cuisine principale. Mais il ne faut pas oublier que ce caractère cosmopolite — auquel répond une reconnaissance internationale — est adossé à une implication très locale et un travail avec des acteurs et artistes locaux.
Nous retrouvons cette dimension cosmopolite dans l'aventure de *la Bergerie de Soffin*. Il s'y est construit un pont entre le mode de vie local de la petite commune nivernaise d'Authiou et celui de la Martinique. L'artiste Alfred Alerte revendique sa culture martiniquaise et en joue. Celle-ci se lit dans l'aménagement et le fonctionnement de l'ancienne bâtisse bourguignonne du XVIII[ème] siècle qu'il occupe. L'organisation spatiale du lieu avec une séparation des espaces et un quotidien partagé entre l'intérieur et l'extérieur, ainsi que l'emploi de matériaux pour ces constructions externes (principalement du bois et de la tôle) en sont les marqueurs visibles affichés. (cf. Annexe 03, I.1.(1), p.6 )
Mais c'est avant tout par son hospitalité qu'Alfred Alerte témoigne de son attachement à sa culture martiniquaise qu'il veut faire perdurer dans ce petit hameau :

> *« Parce que moi je viens de la Martinique, et en Martinique, il y a cette notion de famille qui est primordiale. Et ma famille est loin, je ne cherchais pas à me recréer une famille, ce n'est pas ça, mais plutôt retrouver du lien, des liens sociaux. En Martinique, quand on mange, il y a toujours une ou deux assiettes posées sur la table pour je ne sais pas qui, pour un voisin, un voyageur, un passant, un ami…*
> *Et ici c'est pareil, s'il y a quelqu'un qui passe, tu vois bien, il reste à manger. Et moi, j'ai toujours vécu comme ça, j'ai toujours fait ça. Les gens me disent "arrête Alfred c'est trop", mais non pour moi c'est important. »*
> Alfred Alerte fondateur de *la Bergerie de Soffin*.[19]

Dans ce pont entre la Nièvre et la Martinique des relations se tissent, entre :

[18] Données de l'année 2019, bilan d'activité de l'association du Château de Monthelon.
URL : http://www.monthelon.org/le-chateau/les-activites/ (Consulté le 02 mai 2020)
[19] Propos recueillis lors d'un entretien avec Alfred Alerte en décembre 2017

- des artistes et des projets artistiques ;
- des publics : lors des stages d'été plusieurs stagiaires sont venu de la Martinique, ils ont vu le travail d'Alfred Alerte en Martinique, et souhaitent poursuive leur rencontre à la Bergerie ;
- les institutions : Alfred explique comment la reconnaissance et le soutien de la DRAC Bourgogne s'est opérée par le biais de la DRAC outre-mer.

> *« Le DRAC de Dijon, a connu* la Bergerie *par sa collègue de la DRAC Martinique, depuis il s'est déplacé deux trois fois pour venir voir ce qui se passe. »*
> Alfred Alerte, fondateur de *la Bergerie de Soffin*.[20]

Cependant, ces deux lieux font figure de cas particuliers dans notre corpus, le premier (*le Château de Monthelon)* pour l'ampleur du brassage cosmopolitique qu'il offre, le second (*la Bergerie de Soffin*) dans la mesure où la position de passeur entre cultures d'Alfred Alerte est pleinement revendiquée. Mais ils n'en sont pas pour autant uniques.
Les membres de *la Papet' du Ciron* (à Saint-Michel de Castelnau, cf. Annexe 02, pp.54-55), se sont rencontrés sur les routes à travers l'Europe. Membres de compagnies itinérantes, ils ont construit leur *point d'amarrage* à Saint-Michel de Castelnau dans une ancienne papeterie. Cet ancien bâtiment industriel est devenu un lieu de vie pour cette communauté cosmopolite.
Christian Hanser (« rêveur-journaliste-poète ») fondateur de *la Rêv'othèque (Annexe 2)*, ou Martina Raccanelli (comédienne et metteuse en scène) cofondatrice de l'association *Lost in tradition (Annexe 2)*, mettent tous deux en avant leur origine nationale (respectivement allemande et italienne) et revendiquent au même titre qu'Alfred Alerte leur posture de *passeur*, *d'entre-deux*.

[20] Ibid.

## V.3. Une mise en relation des pratiques

Nous avons montré à travers l'opérateur topologique du voisinage comment les initiatives rencontrées requestionnaient le patrimoine culturel local au prisme de l'artistique, afin de renouveler les pratiques et les imaginaires locaux. (cf. chap.2 III.3., p.329)

Cette manière de convoquer l'artistique pour repenser les pratiques et l'histoire locale relève d'un processus de *métissage* (au sens anthropologique du terme, tel développé par l'antropologue François Laplantine[1]) des genres – fruit d'une mise en relation constante du local et d'ailleurs multiples.

Nous analyserons ce processus de métissage (E. Glissant préfère parler de créolisation ou d'hybridation) sous deux angles :

- Premièrement, la capacité des initiatives artistiques à mettre en relation des disciplines et des pratiques venues horizons divers, par un travail de transdisciplinarité et/ou d'interdisciplinarité ;
- Deuxièmement, le *parcours* des porteurs de projets et le caractère *composite* de leur vécu – se situant entre héritage familial, formation académique et expériences personnelles, alternant pratique et pédagogie, mêlant action et recherche – comme clé pour comprendre leur faculté à métisser.

### V.3.a La transdisciplinarité et l'interdisciplinarité, une caractéristique revendiquée

#### (1) La transdisciplinarité et l'interdisciplinarité dans le champ artistique

Toutes les initiatives artistiques rencontrées sont identifiées par une discipline, un domaine « de prédilection » : la musique (le baroque et classique pour *la Cité de la Voix* ; le jazz pour *Junas*, *Marciac* ou *Uzeste Musical* ; l'improvisée pour *Bords de Mhère* ; l'actuelle pour *Musicalarue*), le cirque (*la Cascade*, le *Trans Express*), les arts de la rue (*Derrière le Hublot*, *la Transverse*, *Tout samba'l*), le théâtre (*TéATR'éPROUVèTe*, *la Cité du Verbe*), la danse (les compagnies *Androphine*, *Alfred Alerte*, *Trisande*), les Arts plastiques et visuels (*Polyculture*, *la Forêt d'Art Contemporain*, *les sentiers des Lauzes*, *le Centre d'Art de Vassivière*). Mais la grande majorité des projets font fi de

[1] L'anthropologue François Laplantine définit le métissage comme un processus mouvant et en constante évolution. « Il importe de rompre avec les confusions : le métissage, ce n'est pas le multiculturalisme, la juxtaposition de cultures ni même une double appartenance ; ce n'est pas davantage l'intégration, l'osmose, le syncrétisme. Ni dans l'homogénéité, ni dans l'hétérogénéité, la pensée métisse évolue dans un « entre-deux », fragile, menacé, précaire comme un objet transitionnel ; ce n'est pas un état stable, c'est un processus en un perpétuel mouvement de désappropriation, à la fois dans la différence et la pluralité. Le métissage, c'est en même temps la résistance contre l'oppression de l'uniformisation et contre l'exacerbation des particularismes identitaires. »
Laplantine F., « Pour une pensée métisse » in Molin M., Capanema S., Deluermoz Q., *Du transfert culturel au métissage*, Presse Universitaires de Rennes , pp.31-44
URL : https://books.openedition.org/pur/89353?lang=fr#entries consulté le 23 avril 2020

cette étiquette, et ne veulent pas y être réduits. De fait, dans la pratique toutes ces initiatives proposent un travail interdisciplinaire et/ou transdisciplinaire : elles mélangent, convoquent et mettent en relation les genres, les pratiques et les disciplines.
Nous entendons par interdisciplinarité la capacité de faire travailler ensemble des personnes ou des équipes de divers domaines sur un projet commun. La transdisciplinarité se définit par un nouveau stade dans cette capacité, lorsque la collaboration et la finalité débordent les champs disciplinaires de départ.
Cet entremêlement des disciplines se retrouve dans l'ensemble des initiatives : les artistes musiciens convoquent des danseurs, des comédiens, des circassiens ou des plasticiens et vice-versa ; des propositions artistiques hybrides s'écrivent dans chaque lieu rencontré.
De nombreux artistes sont eux-mêmes poly-instrumentistes ou artistes trans/poly-disciplinaires (danseur/musicien, musicien/plasticien, plasticien/écrivain, comédien/danseur, musicien/artificier, comédien/vidéaste … etc.). Leur travail est déjà en soi le fait d'une hybridation.
Voici quelques initiatives qui mettent en œuvre au quotidien ces mélanges :

- *le Château de Monthelon* ouvre ses portes à toutes les disciplines artistiques (danse, théâtre, musique, arts plastiques, écriture, etc.). Les artistes-habitants qui le font vivre pratiquent des disciplines différentes (Molly Gruey est musicienne et cheffe cuisinière, Ayin de Sela est créatrice parfumeuse et « yogi », Cille Lansade est metteuse en scène et circassienne) ;
- Le collectif *Lost in Tradition* abrite des compagnies issues de divers pratiques artistiques : la Cie de théâtre *les Nuages Noirs*, la Cie de musique *Le Zoo*, le pôle graphique *les travailleurs de nuit*. Tous ensemble animent *la Manufacture*, une coopérative « de contamination artistique ». L'équipe du collectif se présente comme « une plateforme pluridisciplinaire pour la création et la diffusion de projets artistiques »[2].
- Le collectif *Pixel [13]* se définit comme un collectif artistique « pluridisciplinaire et multiforme » qui cherche à décloisonner les disciplines et les publics au moyen « d'installations contextualisées » au service d'un questionnement sur la ville, l'architecture et les territoires. Les artistes du collectif mixent les disciplines (arts en espace public / arts visuels et plastiques / scénographie / création audiovisuelle, documentaire et multimédia / spectacle vivant… etc.) proposant ainsi des projets protéiformes, en dehors des étiquettes.
- Dans la même veine, nous pouvons encore citer les associations *Sans Aveu* ou *la Papet' du Ciron*.

[2] Site internet du Collectif Lost in Tradition
URL : http://www.lostintraditions.com/index.php/projets-associatif/ (consulté le 4 novembre 2020)

### (2) Des projets qui s'échappent du champ artistique

Certains projets proposent d'autres formes d'hybridations qui mettent les disciplines artistiques en présence d'autres domaines et impliquent d'autres collaborations : art et robotique[3], art et action syndicale[4], art et recherche scientifique, art et gastronomie, art ….et « quotidien ».

C'est ainsi que la *Cie Eygurande* travaille depuis une quinzaine d'années sur des liens possibles entre artistes et scientifiques : ce travail a débuté sur les thématiques du goût et de la nutrition en collaboration avec l'Ecole Nationale Supérieure de Biologie appliquée à la Nutrition et à l'Alimentation (ENSBANA - AGROSUP), à la Cité des Sciences et de l'Industrie (La Villette, Paris), et à l'Université de Bourgogne pour deux spectacles : *La truite à la Menthe*[5] en 2004 et le *Festin de Didi* en 2010.

Leur proposition la plus récente est celle de « Sciences en Campagne », un projet qui souhaite réunir habitants, scientifiques et artistes de manière transversale autour des questions liées aux nanotechnologies. En partenariat avec l'Université de Bourgogne, et le laboratoire d'Excellence Lipstic, la Compagnie interpelle les scientifiques pour qu'ils expliquent leur travail et provoquent l'échange. Ce partenariat a donné lieu en 2017 à la première Biennale en Auxois « Sciences en Campagne »[6].

Dans cette collaboration art / recherche scientifique, nous pouvons également citer la coopération entre la *Compagnie Lubat* et le musicologue Marc Chemillier de l'Ircam (l'Institut de Recherche en Informatique Musicale) sur la mise au point d'une « machine à improviser ». Cette collaboration dure depuis plus de dix ans et a donné lieu à de multiples concerts, enregistrements, conférences, colloques et captations vidéo[7].

Dans ce même souci d'interdisciplinarité, l'équipe de *Derrière le Hublot* s'est lancé à l'assaut du monde de la gastronomie, en proposant des projets qui interrogent le moment privilégié du repas. Parce qu'elle a toujours accordé une grande importance au moment convivial du repas dans la vie de son association (comme moment privilégié de

---

[3] L'exemple du projet « Robot pour être vrai » mené en 2017 par la *Compagnie Lubat* et l'Université de Bordeaux
URL : https://oara.fr/residences/robot-pour-etre-vrai (consulté le 4 novembre 2020)
URL :https://www.profession-spectacle.com/bernard-lubat-et-les-robots-entre-art-et-science-friction/ (consulté le 4 novembre 2020)

[4] Nous faisons ici référence à la collaboration artistique et politique entretenue depuis près de 30 entre l'association Uzeste Musical et le syndicat CGT.
Leterrier, J-M., *Le swing des oeuvriers : 30 ans de compagnonnage entre la CGT et la Cie Lubat à Uzeste*, op.cit.

[5] Présentations des projets sur le site internet de la *Cie l'Eygurande* :
URL : http://eygurande.net/la-truite-a-la-menthe.html ;
http://eygurande.net/le-festin-de-didi.html (consulté le 4 novembre 2020)

[6] http://eygurande.net/biennale-sciences-en-campagnes.html (consulté le 3 novembre 2020)

[7] http://recherche.ircam.fr/equipes/repmus/OMax/ (consulté le 3 novembre 2020)
http://ehess.modelisationsavoirs.fr/seminaire/seminaire09-10/10-12mai10-BL/transcription/transcription.html (consulté le 3 novembre 2020)
http://www.cie-lubat.org/L-enchantier/IRCAM-Cie-Lubat (consulté le 3 novembre 2020)

partage entre l'équipe, les bénévoles, les artistes et aussi le public), elle a souhaité réunir artistes et professionnels afin qu'ils bousculent et magnifient ensemble ce moment, autour d'un « art culinaire ». Ce travail de collaboration débuté au milieu des années 2000 s'est étendu dans le temps. En 10 ans, il a donné naissance à des projets menés par des photographes, des plasticiens, des compositeurs et en partenariat avec des acteurs du monde gastronomique (chefs cuisinier, éleveurs, bouchers, jardiniers, habitants)[8].

Ces démarches de collaboration avec des acteurs éloignés du monde artistique recoupent nos deux précédents opérateurs topologiques (le voisinage et le bourg), car elles s'inscrivent dans le *travail de territoire* revendiqué par ces acteurs auprès d'un voisinage ciblé et proche (cf. chap.2, III.1., p.295 ; III.2., p.315), et s'appuient sur un tissu local mobilisant des partenariats (cf. chap.2, IV.1.a.(2), p.343 ).

Il est cependant important de ne pas séparer la dynamique inter/transdisciplinaire mise en évidence et le discours que les artistes tiennent sur leur travail : dans les documents de communication officielle (site internet, édito de programme), dans les jeux de langage (invention de nouvelles appellations), dans l'affirmation d'un credo d'ouverture et de transdisciplinarité (entretiens, articles de journaux, parole publique).

---

[8] Quatre aventures « artistico-culinaires » de formes et de temporalités différentes :

- La Trilogie gastronome menée entre 2007 et 2013 avec deux artistes de la compagnie Ouï-dire : Marc Pichelin, compositeur, preneur de son, et Kristof Guez, photographe.

Les deux artistes sont partis à la rencontre des habitants aveyronnais (particuliers ou professionnels) dans leur cuisine, dans leur potager, leur étable, leur lieu de travail, à la découverte de ces porteurs de savoir-faire et d'histoire. Ils ont ensuite produit des portraits sonores et photographiques, matérialisés par des cartes postales sonores (un livret de photos accompagné d'un mini-CD de compositions sonores) et par des rencontres sensibles avec les gourmets (repas spectacle): «L'Estofinade» en 2008, puis «Cochonailles» en 2009, «Potage et potager» en 2012
https://ouiedire.com/produit/lestofinade/ (consulté le 3 novembre 2020)
https://ouiedire.com/produit/cochonnailles/ (consulté le 3 novembre 2020)
https://ouiedire.com/potages-potagers/ (consulté le 3 novembre 2020)
https://oara.fr/ils-tournent-encore/potages-et-potagers (consulté le 3 novembre 2020)

- Le Grand Banquet :

Repas-spectacle organisé avec des acteurs locaux (Stéphane Gérard, responsable des circuits courts et Guillaume Bach, responsable de magasin, un groupe d'éleveurs bovins adhérents de la coopérative) et la Compagnie pyrotechnique Carabosse. Ensemble, ils se lancent dans l'organisation d'un gigantesque Banquet pour 400 convives lors de l'Autre Festival à Capdenac-Gare.
« Parce que la gastronomie est un art, parce que prendre son temps à table est un art de vivre, parce que des éleveurs et bouchers ont l'art du savoir-faire, nous avons voulu faire de ce repas un moment de spectacle particulier »
https://www.derrierelehublot.fr/wp-content/uploads/2020/06/UneUtopiedeProximit%C3%A91_2014.pdf (consulté le 3 novembre 2020)

- Le projet « À table ! » :

Une collaboration en 2018 avec l'artiste Nicolas Simarik, pour une expérience culinaire et performative menée avec l'équipe de bénévoles de la cuisine de l'association.
https://www.derrierelehublot.fr/wpcontent/uploads/2020/06/UneUtopiedeProximit%C3%A92_2019.pdf (consulté le 3 novembre 2020)

Ce discours est brandi comme un gage de singularité artistique et une preuve de leur souci d'être en prise avec les questionnements du monde contemporain.
Cette stratégie (de mise en avant de la transdisciplinarité) adossée à un réel besoin de se renouveler (artistiquement) permet d'attirer un public nouveau et ouvre la possibilité de capter de nouveaux financements.

### V.3.b Une relecture des pratiques locales au prisme de l'artistique

#### (1) Les pratiques locales comme porte d'entrée dans les territoires

Nous avons déjà parlé au cours de ce chapitre de la volonté affichée par la majorité des initiatives artistiques de ré-imaginer le patrimoine culturel local de leur territoire. Un patrimoine que nous entendons aussi bien sous l'angle des traditions ou des pratiques que sous celui des formes spatiales ou paysagères. Nous avons successivement évoqué :

- l'attachement à un patrimoine bâti qui, en tant que témoin d'une histoire et d'un mode de vie passé, a une place de choix dans le processus d'implantation des initiatives (cf. chap.2, I.1.,p. 211).
- l'attachement à la question de la fête locale, pratique sociale et culturelle qui rythme la vie du village (cf. chap.2, II.1.b, p.257).
- l'imagination de nouvelles représentations du monde rural, plus positives et créatives, et pouvant être partagées par le plus grand nombre (cf. chap.2, III.3., p.329).

L'attachement au patrimoine culturel local chez les acteurs rencontrés est motivé par :

- un choix personnel, celui de manifester un *soin* à leur milieu (rénovation d'un bien, intérêt pour le paysage et l'histoire du territoire, etc.), et d'en faire une thématique de leur travail artistique et de leur mode de vie ;
- un choix d'implantation stratégique, dans la mesure où la question du patrimoine culturel local est appréhendée par ces acteurs comme une *porte d'entrée* dans les territoires (sensibiliser un large public, possibilité de capter des financements). La rénovation d'un bien[9] (renvoyant une image positive), la reprise en main des

[9] Pierre De Bercque, maire de la commune d'Authiou, témoigne de l'étonnement des villageois lors de l'arrivée Alfred Alerte dans le village, et de l'acceptation des habitants qui s'est faite petit à petit au fur et à mesure de la rénovation de *la Bergerie* et du développement des actions de l'association : « *un grand black, danseur, venu d'ailleurs, qui décide d'acheter une bergerie qui tombe en ruine, et qui commence à la rénover de ses propres mains. Les gens ont halluciné et l'ont vraiment pris pour un extraterrestre. Mais Alfred est une personne extraordinaire et sa persévérance dans ce chantier sans fin, sa générosité ont fait qu'il a été accepté très rapidement par tous.* »
Propos recueillis lors d'un entretien de Pierre De Bercque, en juillet 2018

fêtes votives du village[10] ou la réintroduction de pratiques traditionnelles tombées en désuétude (tel que le bal) sont autant de *preuves* avancées de leur attention au milieu pouvant favoriser l'acceptation de leur projet par le voisinage.

La réappropriation des pratiques locales *comme porte d'entrée* pour une implantation dans les territoires s'est observée particulièrement bien dans les projets initiés à la fin des années 1970, dans la décennie 1980, voire au tout début des années 1990 : *Uzeste Musical*, *Musicalarue*, *la Cie des Nouveaux Nez*, *Jazz à Junas*, *Jazz in Marciac*, *le Trans Express*, *la Compagnie Tout Samba'l*. Les différents acteurs de ces initiatives témoignent tous d'une adhésion manifeste des habitants du territoire (anciens, actifs et plus jeunes) aux actions de redynamisation des pratiques locales.
Cette stratégie d'implantation ne peut réellement se comprendre que si nous nous rappelons le contexte particulier des territoires ruraux dans ces années-là : celui d'une prise de conscience du déclin des territoires ruraux (cf, chapitre 1 prise de conscience politique).
Les acteurs de ces initiatives racontent, en grande majorité, l'histoire d'un retour dans les territoires ruraux (après des études ou un passage à la « ville ») et d'un choc : celui de la confrontation entre l'image d'enfance d'un monde rural encore animé par les vestiges d'une société paysanne rurale, et l'image actuelle d'une ruralité mourante. S'emparer de la problématique des pratiques traditionnelles a été pour ces artistes une manière d'essayer de comprendre les transformations profondes de ces territoires et de leur sociologie.
Depuis ces projets ont fortement évolué (ce qu'illustre le passage de la fête au festival [renvoyer espace public]), et ces questions ne sont plus aussi prégnantes.

Ce phénomène s'observe moins dans les initiatives les plus récentes, où certes les acteurs témoignent d'un intérêt pour la question du patrimoine local, mais cet intérêt ne représente pas pour autant une stratégie d'implantation. Les acteurs de ces initiatives plus récentes se réfèrent eux aussi à leur propre vécu et à un contexte rural singulier, mais les pratiques traditionnelles (telles que la fête) ne sont plus des marqueurs forts de la vie sociale du village.
Pour cette vague d'acteurs, c'est davantage la dimension pédagogique en direction des amateurs qui est privilégiée *comme porte d'entrée* dans le territoire d'action.
Les actions pédagogiques peuvent prendre différentes formes : participation au TAP (temps d'activité périscolaire), organisation d'ateliers et de stages, intervention dans les établissements scolaires.

> *« J'ai travaillé avec la chargée des missions et projets culturels au PNR, Carole Mabillon. Elle nous a beaucoup sollicités sur le plan pédagogique, après sur les projets artistiques c'est plus*

[10] Comme en témoignent de nombreux projets initiés par des habitants : Jazz à Junas, Jazz in Marciac, Musicalarue, où les jeunes porteurs de projet de l'époque avaient pour ambition de reprendre en main les fêtes votives de leur commune.

*compliqué, car ce sont des techniciens très timides, ils ne savent pas comment développer des projets. (…) On a organisé des ateliers et des interventions en milieu scolaire. À côté, j'ai proposé beaucoup de stages et d'ateliers ici à la fois pour les amateurs et les professionnels. C'est comme cela que petit à petit, il y a un tissu local qui est venu participer et s'est familiarisé avec le lieu et la pratique de la danse. Au tout début, ma stratégie, mon objectif pour faire connaître le lieu, c'était d'attirer ici un public d'amateurs et de locaux. Pour avoir une base. »*
Delphine Gaud, fondatrice de compagnie de danse *Trisande*.[11]

Le volet pédagogique est également développé par les initiatives les plus anciennes, mais apparaît comme un moyen mis au service de leur questionnement sur les pratiques locales. La dimension populaire inhérente aux pratiques locales est une valeur recherchée, travaillée et valorisée par les acteurs, matérialisée par une implication des amateurs et un mélange amateur/professionnel dans le processus de création.
La pratique du bal pour Bernard Lubat, en plus d'être une pratique populaire vecteur d'histoire et facteur de cohésion sociale, est un espace d'apprentissage artistique pour amateurs et professionnels, pour jeunes et moins jeunes :

*« À Paris, je me suis rendu compte que les mecs qui faisaient du Jazz… j'ai vu que quand tu fais du Jazz si tu n'as pas un background rythmique, tu ne peux pas. C'est-à-dire si tu n'as pas une métrique humaine, ça ne marche pas. Et moi j'avais cette métrique humaine, par le bal, par les années. Donc quand, je suis revenu [à Uzeste], et que j'ai voulu jouer avec les jeunes, et les gens d'ici, j'ai monté un orchestre de bal qui s'appelait « le sporting occitan swing dance orchestra » (SOS dance orchestra), uniquement pour que les mecs, car ils avaient un peu la honte du bal, ils pensaient que c'était mineur, ils avaient la honte de jouer dans la rue aussi. Donc, je faisais des cha-chas, des mambo, des funckys pour que les mecs puissent travailler, à la fois, leur rythme, leur conscience rythmique, leur découverte, et aussi à l'oreille, apprendre à jouer avec les harmonies, ce n'est pas rien. »*
Bernard Lubat fondateur de la *Cie Lubat* et co-directeur artistique de l'association *Uzeste Musical.* [12]

### (2) Le parcours composite des acteurs vient complexifier le regard porté sur les pratiques locales

Le savoir-faire trans/interdisciplinaire des artistes nourrit indéniablement leur réflexion sur les pratiques locales, qu'ils se proposent de requestionnner au prisme de l'artistique.
Néanmoins cette capacité trans/interdisciplinaire n'explique pas à elle seule ce positionnement. Le parcours *composite* de ces artistes joue également un rôle dans le processus de métissage.

[11] Propos recueillis lors d'un entretien avec Delphine Gaud en juin 2017
[12] Propos recueillis lors d'un entretien avec Bernard Lubat en avril 2019

Le parcours composite des porteurs de projet peut se comprendre comme une opposition a priori entre *apprentissage empirique* et *formation académique*, entre *pratique professionnelle* et *monde de la recherche*.
L'apprentissage empirique que les porteurs de projets revendiquent est le résultat d'une transmission filiale, reçue des parents ou des proches (ainsi de la culture du bal pour le musicien Bernard Lubat ou du métier d'agriculteur-éleveur pour le paysagiste-agriculteur Rémi Janin) ; ou le résultat d'un apprentissage acquis dans un long engagement associatif comme l'illustrent parfaitement les cas de Fred Sancère ou de François Garrain.
L'apprentissage académique a été reçu quant à lui au sein de grandes écoles d'arts, de conservatoires, d'universités, d'écoles d'architecture et de paysage. Le passage dans le cursus académique délivre *un statut* reconnu par les institutions et participe à une inscription dans le milieu professionnel (plusieurs compagnies se sont formées à la sortie de l'école comme en témoigne la Cie des *Nouveaux Nez* ou la *Cie Androphyne*. Les amitiés tissées au sein des études deviennent par la suite des relais professionnels). Ceci n'empêche pas les artistes de porter un regard critique sur l'enseignement académique et sur la valeur du titre (dont sa reconnaissance institutionnelle).
La pratique professionnelle d'une majorité des porteurs de projets est très éclectique : faite de pratiques artistiques diverses, quelquefois d'une composante plus « alimentaire » (des projets qui font vivre, mais dont l'intérêt artistique n'est pas au rendez-vous), de pratique pédagogique (stages, ateliers, postes d'enseignement) et souvent d'un fort engagement bénévole.
Cette pratique professionnelle éclectique les amène certains artistes à se frotter au monde de la recherche. Il n'est pas rare que des scientifiques ou des intellectuels gravitent autour des projets que nous avons repérés, sous forme de partenariats ponctuels et ou de collaborations à long terme. Une grande affinité intellectuelle peut ainsi naître et se manifester. Citons :

- La participation à différentes actions par le biais de conférences, de débats, d'écrits. Ainsi l'illustrent la présence de Gilles Clément dans les actions de l'association Polyculture, ou bien celles de Georges Didi-Huberman, de Roland Gori ou d'Édouard Glissant dans l'aventure uzestoise.
- Le choix de certains intellectuels de faire de l'une de ces initiatives un terrain de recherche. C'est le cas des sociologues Fabien Granjon et Julie Denouël pour Uzeste.
- L'installation de ces intellectuels sur le territoire d'une initiative. (cf. chap.2, IV.1.b.(2), p.350 )

Les parcours du paysagiste-éleveur Rémi Janin et du poly-instrumentiste Bernard Lubat illustrent pleinement cette notion de pratique composite :

- Rémi Janin, diplômé de l'école de paysage de Blois, pratique pendant de longues années comme paysagiste au sein de l'agence d'architecture et de paysage *Fabrique* cofondée avec son frère Pierre Janin. Il enrichit cette pratique

professionnelle par une activité d'enseignement à l'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Clermont-Ferrand.

Co-fondeur de la revue de paysage Openfield (revue mixte mêlant praticiens, universitaires, artistes), Rémi Janin y publie de nombreux articles. Il développe un discours et une théorie du paysage agricole (avec la conceptualisation du parc agricole et de la notion l'urbaniste agricole). Fort de ces expériences, il s'installe en 2017 dans la ferme familiale comme agriculteur à plein temps (l'exploitation agricole, et la vente directe). Aujourd'hui en plus de son temps sur l'exploitation Rémi Janin conserve son poste d'enseignant, quelques projets de paysage, et son engagement bénévole dans l'association Polyculture. Cette multi-activité n'est pas sans rappeler la polyculture d'antan Rémi Janin déplore la perte de cette richesse « on a cloisonné les métiers, les savoir-faire et les paysages ».

- Bernard Lubat (batteur, pianiste, accordéoniste, chanteur) a parcouru le monde, au sein d'orchestres symphoniques, de groupes de jazz et de free jazz, mais également comme accompagnateur de chanteur de variété. Durant ses années parisiennes, Bernard Lubat a été musicien de studio le jour et musicien des clubs de jazz la nuit. Il s'est confronté au milieu du théâtre, de la danse, du cinéma, de la recherche.Reconnu dans le milieu du jazz et de la musique improvisée, il est sollicité pour différentes activités pédagogiques (masterclass, jury, atelier) et a développé depuis 40 ans une pratique pédagogique depuis sa base uzestoise.

  C'est ce parcours professionnel complexe et la grande diversité des artistes fédérés autour de lui qui ont donné de la force à son retour à Uzeste.

D'une part, une pratique professionnelle éclectique participe pleinement à la gymnastique nécessaire à une démarche trans/interdisciplinaire et enrichit le regard porté sur les pratiques locales.

D'autre part, elle permet un certain recul vis-à-vis des questions patrimoniales et territoriales et permet une problématisation des enjeux qui en découlent. La rencontre avec le milieu universitaire et la confrontation avec des intellectuels offre à ces acteurs-artistes une prise de distance quant à leur vécu, et un renouvellement de leur vision du territoire.

## Conclusion : La Relation — l'ici et l'ailleurs

L'opérateur de la relation met en évidence tout ce qui fait que les initiatives observées ne sont pas des espaces fermés, mais qu'elles entretiennent des liens souvent ténus, mais bien réels avec d'autres acteurs, d'autres spatialités, d'autres initiatives.

En définitive, il est impossible de circonscrire ces projets, parce qu'ils ont toujours des ramifications « au–delà » dans le temps et l'espace, parce qu'ils trouvent à s'y nourrir, s'y projeter, à s'y développer.

Pour caractériser ces entités à la fois pleinement ancrées et pleinement en résonance, en relation, il nous semble manquer une notion qui puisse les embrasser. C'est à ceci que nous allons maintenant travailler.

## Conclusion du chapitre 2 : L'émergence de lieux

L'analyse topologique des initiatives artistiques que nous avons mise en place dans ce deuxième chapitre nous a permis :

- Premièrement, d'analyser les liens étroits que celles-ci entretiennent avec une entité spatiale (qu'elle soit un bâti, une entité paysagère, une multitude d'espaces non dédiés). Cet attachement se traduit à la fois par l'identification d'un « en-dedans » (opérateur de l'épicentre) et par une projection vers un « au-dehors » (opérateur de l'espace public).
- Deuxièmement, de montrer que les initiatives sont simultanément la cause et la conséquence d'actions de tissage de liens sociaux avec des voisinages et des acteurs économiques locaux. Elles participent ainsi à un vivre ensemble de proximité (opérateurs du voisinage et du bourg).
- Troisièmement, de déterminer comment les initiatives prennent part à des relations entre l'ici et l'ailleurs et comment ce phénomène d'« enrhizomement » complexifie la portée et le sens de leurs actions (opérateur de la relation).

Notre lecture socio-spatiale a mis en lumière deux ambiguïtés qui se jouent dans le statut même des initiatives :

- Celle de leur localité, dans la mesure où elles semblent être fortement ancrées dans un territoire tout en étant de « partout », pleinement inscrites localement tout en étant faites de traversées.
- Celle de leur désignation, dans la mesure où parler d'une initiative équivaut à convoquer simultanément un site, une équipe et des actions (ce que nous avons désigné comme procédé métonymique). C'est ce dont témoigne l'artiste André Minvielle lorsqu'il parle de *l'Hestejada* d'*Uzeste Musical* :

> *« Uzeste est un théâtre. Quand tu vas jouer là-bas, tu joues partout : dans les granges, dans les arbres, les pieds dans l'eau, dans la collégiale comme dans les cafés. Il n'y pas de grande scène, tout est scène là-bas, tout est théâtre. On va jouer à Uzeste. »* André Minvielle, artiste-ami d'Uzeste Musical, compagnon de route de Bernard Lubat.[1]

Afin de mieux comprendre la nature de ces initiatives nous avons besoin d'un concept qui puisse signifier aussi bien leur ancrage local que leur appartenance à un ailleurs, tout en embrassant les dimensions spatiale, sociale, relationnelle dont elles sont tissées.

[1] Propos recueillis lors d'un entretien avec André Minvielle en mars 2019

Nous proposons pour cela le concept de *lieu*, dont le caractère *processif* permet de relier tous nos opérateurs topologiques - de l'épicentre à la relation.
Notre compréhension du concept de lieu s'appuie sur l'analyse linguistique proposée par le linguiste Richard Huyghe[2], dont nous rapportons ici les principaux résultats.

- Le lieu comme « localisation processive »

Dans son étude, Richard Huyghe s'attache à montrer que le terme lieu désigne de façon privilégiée les espaces où s'engage un processus, sous la forme d'une activité régulière ou d'un événement.
Cela est particulièrement manifeste dans les deux locutions :

- un lieu de… (un lieu de promenade, un lieu de prière, un lieu de débat, etc.)
- le lieu du… (le lieu du tournage, le lieu du concert, le lieu du sinistre, etc.)

Il fonde son analyse linguistique sur les usages différenciés des différents noms généraux d'espace. L'auteur fait dans un premier temps apparaître les différences fondamentales entre espace, lieu, endroit, place, région, zone, site…
L'usage consacre par exemple un lieu de fabrication ou un lieu d'exposition, contre **une place de fabrication, *une place d'exposition,* ou **un endroit de fabrication*, **un endroit d'exposition*. Il accepte, mais de manière beaucoup plus rare et dans un sens plus étroit un espace de fabrication ou un espace d'exposition. Ceci met en évidence les liens qui unissent un lieu (ou plus exactement l'usage linguistique du terme qui en est fait) avec une activité qui s'y déroule.

Ce qui est visé dans la locution *un lieu de…* est « un type permettant de catégoriser le lieu décrit »[3]. Ainsi *un lieu d'exposition* désigne un lieu où des expositions peuvent avoir lieu, sans que cette activité d'exposer soit nécessairement actualisée ou précisée temporellement. Pour Huyghe : « un lieu de N n'est pas le lieu d'une seule action de type N, mais suggère au contraire sa réitération. »[4]
La locution *un lieu de…* libère la possibilité de caractériser un site, un point de l'espace, par ce qu'on y fait, et non par ce qui s'y trouve.

---

[2] Huyghe R., « Chapitre 6. Lieu : la localisation processive », in Huyghe R., *Les noms généraux d'espace en français. Enquête linguistique sur la notion de lieu*, De Boeck Supérieur», Louvain-la-Neuve, 2009, p.181-226.
URL : https://www.cairn.info/les-noms-generaux-d-espace-en-francais--9782801100424-page-181.htm (consulté le 9 décembre 2018)
[3] *Ibid.*, p.184
[4] *Ibid*., p.184

C'est ce qui fait dire à R. Huyghe que « la localisation associée à lieu est dynamique, ou processive. »[5]

La productivité de la locution *un lieu de…* s'étend au-delà de la désignation des seules activités qui s'y déroulent. Dans « un lieu de mémoire, un lieu de plaisir, un lieu de culture, un lieu d'histoire »[6], les noms en complément sont des noms de facultés, de sensations, de dispositions. Ce sont des activités humaines au sens le plus large qui sont visées, précisément entendues dans ces expressions comme des processus à l'œuvre, impliquant des sujets mobilisant des schèmes d'activité particuliers. « Ainsi, mémoire dans lieu de mémoire évoque la pratique associée à la faculté décrite ; l'expression dénote un lieu où la mémoire s'exerce. »[7]
En définitive, « dans lieu de N, le lieu est caractérisé en tant que quelque chose s'y effectue, qu'une activité, qu'un état, une faculté, etc. s'y exerce. »[8]
Lorsque nous parlons d'un *haut lieu*, c'est précisément aux actions dont ce lieu a été le siège que nous nous référons. La grandeur ou l'héroïsme que nous attribuons aux gestes qui s'y sont déroulés permet un transfert vers le statut du lieu, sans que nous ayons besoin de nommer désormais ces gestes.

Si nous suivons la pensée de R. Huyghe, l'analyse linguistique permet de comprendre quels sont les types d'entités visées par le *lieu*.
Lieu échoue à désigner la localisation de cibles substantielles (les « objets » du langage courant) : **le lieu du dictionnaire* est rejeté au profit de la place du dictionnaire, l'emplacement de la cuisine est préféré à **le lieu de la cuisine.*
En revanche, nous pouvons dire le lieu de la cérémonie, le lieu de la fête, qui renvoient à des événements. Ces événements se voient assigner un ancrage spatial par l'usage de ces syntagmes.

Nous pouvons ainsi formuler un paradoxe : alors que le *lieu* permet de désigner incontestablement une zone de l'espace, il ne semble pas doté de caractéristiques spatiales aussi fondamentales que : dimensions, étendue, intérieur, contours….Dans la mesure où le *lieu* vise en priorité des événements et des activités humaines qui "se produisent", qui "ont lieu", il permet de les localiser, mais pas de caractériser spatialement ces espaces.
Seuls les objets "occupent" l'espace, peuvent le remplir, le saturer, au contraire des événements.

---

[5] *Ibid.*, p.186
[6] *Ibid.*, p.192
[7] *Ibid.*, p.192
[8] *Ibid.*, p.192

L'analyse linguistique apporte une réponse à ce qui semble être un déficit sémantique du lieu. C'est par l'analyse du régime des prépositions que R. Huyghe élucide cette question.
Nous disons *dans un lieu*, ou *sur le lieu de* (dans un lieu public, sur le lieu du tournage, etc.), mais pas **à un lieu.* Cela implique qu'il y ait un enveloppement par le lieu[9] , mais pas nécessairement qu'il y ait « une mise en profil de l'étendue du site »[10]. « Lieu dans l'emploi avec dans […] dénote un site enveloppant, c'est-à-dire non ponctuel et entourant la cible. »[11]
Le lieu entretient « un rapport d'enveloppement "lâche" avec l'événement ciblé et ses participants »[12]. Ce rapport permet de localiser un événement, mais non de l'enserrer dans une zone trop circonscrite, aux contours trop fermes : *le lieu du crime* peut être une pièce, une maison, une rue, un quartier, mais ni la chaise du bureau ou le lit dans lequel on a retrouvé la victime, ni la voiture, car elle ne dispose pas d'un ancrage au sol.
Métaphoriquement nous pouvons dire qu'une ruche est un « lieu ». Nous ne saurions le dire d'une table ou d'un sac, ceci à la fois parce que la ruche figure un emplacement stable (au moins momentanément, au contraire de la table), et parce qu'elle est le lieu d'une activité intense.

Nous retenons avec Richard Huyghe que le mode de localisation distinctif du lieu est celui du processus : dans un lieu il se déroule quelque chose, il y a une activité humaine perçue comme telle : « Les territoires, les sites naturels, les villes, les maisons, les immeubles, les rues, les salles, etc. sont pour l'homme des "lieux de vie et d'activité", c'est-à-dire des lieux de travail, de repos, de promenade, de passage, de rencontre, etc. […] Parmi ces entités, nombreuses sont celles qui se voient associées des activités spécifiques : une chambre, une cuisine, un sentier ou même une plage ou un champ peuvent être caractérisés par ce qu'on y fait quand on s'y trouve - on associe ainsi localisation et action. […] Cette propriété favorise d'emblée leur catégorisation comme "lieux" (et non comme "endroits", "places" ou "espaces"), en vertu du sens processif de lieu. »[13]

Pour la suite de notre travail nous actons que pour pouvoir parler de lieu quatre données sont nécessaires au linguiste : qu'il y ait un ancrage au sol de l'espace visé, que ses dimensions soient à l'échelle d'une activité humaine, qu'une activité humaine s'y déroule et que cet espace détermine un enveloppement lâche de celle-ci.

---

[9] *Ibid.*, p.202
[10] *Ibid.*, p.204
[11] *Ibid.*, p.205, c'est nous qui soulignons.
[12] *Ibid.*, p.213
[13] *Ibid.*, p.216

Ces quatre données sont réunies par les initiatives que nous avons étudiées, et nous pourrions même dire qu'elles les caractérisent d'une manière assez précise :

- par leur façon d'être ancrées dans un territoire (épicentre/espace public) ;
- par la façon dont elles se déploient à l'échelle de *l'habiter* (vivre et travailler sur le territoire : épicentre/voisinage/bourg) ;
- par le fait d'abriter des activités humaines et d'être le fruit d'interactions sociales (voisinage/bourg) ;
- par leur inscription dans un faisceau relationnel étendu, rhizomique (la relation).

Il s'agit maintenant pour nous d'approfondir le concept de lieu, en essayant de comprendre la place qu'il a pris ces dernières années dans les débats qui animent les sciences sociales, notamment dans les domaines de l'aménagement et de l'architecture.

# CHAPITRE 3 _
## A LA RECONQUÊTE DES LIEUX



# CHAPITRE 3 _ A LA RECONQUÊTE DES LIEUX

*« Le lieu. Il est incontournable,*
*pour ce qu'on ne peut le remplacer,*
*ni d'ailleurs en faire le tour. »*
Édouard Glissant[1]

## Introduction : L'émergence du concept de lieu dans les sciences sociales

Dans les sciences sociales, à la notion de lieu on a longtemps préféré celles de contrée ou de pays. À partir des années 1970, cette notion est revisitée dans le champ des sciences sociales : en géographie (A. Frémont, H. Béguin), en anthropologie (P. Sansot, J. Duvignaud), en philosophie (M. de Certeau), en sociologie urbaine (R. Oldenburg), mais également en littérature (G. Perec)…
Néanmoins, ce sont les années 1990 qui marquent un tournant dans l'intérêt pour cette notion[2], notamment en géographie (B. Debarbieux, V. Berdoulay et J. Nicholas Entrikin, M. Lussault, J. Lévi, A. Berque), en sociologie (A. Micoud) ou en philosophie de l'architecture (T. Paquot, C. Younès), donnant naissance à de nouveaux de concepts et à de nouvelles catégories : le « non-lieu » de Marc Augé, le « lieu exemplaire » d'André Micoud, les « haut-lieux » de Bernard Debarbieux.
Longtemps renvoyé à une simple localisation (portion d'espace associée à un toponyme), le lieu devient « à la fois un fragment matériel et un symbole structurant du territoire en se voyant associé des valeurs conformes à l'idéologie du groupe qui procède à sa territorialisation. »[3] Autrement dit, le lieu s'appréhende comme une

[1] Glissant E., *Traité du tout-monde. Poétique IV,* op.cit., p.59

[2] En témoignent la tenue de différents colloques autour de ce concept : *La production symbolique des lieux exemplaires*, organisé par André Micoud, 06/1989, Paris; *Le Paysage, état des lieux*, organisé par Françoise Chenet, Michel Collot, 07/1999, Cerisy-la-Salle, URL : http://www.ccic-cerisy.asso.fr/paysage99.html (consulté le 25/08/2021); *Logiques de l'espace, esprit des lieux*, organisé par Jacques Lévy, Michel Lussault, 09/1999, Cerisy-la-Salle, URL : http://www.ccic-cerisy.asso.fr/logiques99.html (consulté le 25/08/2021); *Production(s) culturelle(s) locale(s) et émergence de lieux*, organisé par Maria Gravari-Barbas, Philippe Violier, 2000 Angers, mais également les nombreux travaux qui en découlent au sein de disciplines diverses : en sociologie André Micoud (*Les lieux exemplaires* 1991), en anthropologie Martin de la Soudière (*Les hauts lieux…Mais les autres ?* 1991) et Marc Augé (*Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, 1992), en géographie Bernard Debarbieux (*Les trois figures rhétoriques du lieu*,1995), Vincent Berdoulay et J.Nicholas Entrikin (*Lieu et sujet - Perspectives théoriques*, 1998).

[3] Banos V., « Repenser le couple « territoire-lieu », pour une géographie de la démocratie ? » in Vanier M. (dir) *Territoires, territorialité, territorialisation ; controverses et perspectives*, Editions des Presses Universitaires de Rennes, 2009, pp.157-167

construction sociale, relevant d'une réalité matérielle (spatiale), mais également immatérielle (valeur symbolique, valeur de la pratique sociale).
Nous retrouvons dans cette approche du concept de lieu le caractère processif du lieu tel que décrit par le linguiste R. Huyghes (cf. Chap.2, conclu., p.396), où le lieu résulte d'une pratique sociale.
Le géographe Vincent Banos écrit ainsi, dans une rétrospective sur l'émergence du lieu comme objet scientifique au sein du champ géographique : les lieux « ne deviennent ou ne subsistent que par le biais d'une pratique sociale. Des lieux d'action et d'identification donc, mais d'identifications construites et non nécessairement assujetties à une attache territoriale. » [4]
Par là même, le lieu devient une porte d'entrée heuristique pour l'étude de l'espace, il est au cœur de l'analyse des rapports qu'entretiennent les sociétés avec l'espace : il est appréhendé comme « l'endroit où la relation homme-terre est la plus étroite. »[5] .
Cette approche du lieu est fortement empreinte de la pensée d'Heidegger (et de son approche de l'espace et du concept *d'habiter*), mais aussi de la phénoménologie de G. Bachelard[6].

Le spectre d'analyse de tous ces travaux est vaste, mais malgré les divergences d'approche, ceux-ci s'accordent sur certains points :

- L'action/la pratique sociale est présentée comme un facteur clé du processus de construction du lieu (le lieu existe par ce qu'on y fait, il est le lieu de l'expérience)[7].
- L'individu est mis en avant dans l'analyse spatiale comme sujet.[8] L'individu (ou le groupe d'individus) est au cœur du processus de construction du lieu : parce qu'il le fait vivre et lui donne sa valeur symbolique. Comme l'écrivent les géographes Berdoulay V., Entrikin J.N « ainsi, le lieu repose sur l'idée d'un sujet

---

[4] *Ibid.*

[5] Clerc P. « Le Lieu », l'encyclopédie électronique *Hypergeo,* 2004,
URL : http://www.hypergeo.eu/spip.php?article214 (consulté le 6 août 2018)

[6] Bachelard G., *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France – PUF, Paris, 2014 [1e éd. 1957]

[7] Micoud A. (dir), *La production symbolique des lieux exemplaires*, Délégation à la Recherche et à l'innovation, n°14, février 1991
URL :http://isidoredd.documentation.developpementdurable.gouv.fr/results.xsp?q=+auteur:|MICOUD%20(Andr%C3%A9)|&log=true (consulté le 7 aout 2018)
Micoud A., « Le lieu comme figure exemplaire de l'ordre du territoire qui vient », *Communications* (n°87), 2010, pp. 109-119

[8] « L'intérêt du point de vue géographique fourni par le concept de lieu n'est pas seulement de maintenir la préoccupation écologique pour une compréhension globale et synthétique des relations entre l'homme et son environnement, mais c'est aussi, et surtout, d'inclure dans sa vision le sujet, trop oublié jusqu'alors. »
Berdoulay V., Entrikin J.N., « Lieu et sujet », *Espace géographique* (tome 27, n°2), 1998. pp.111-121, p 115
URL : https://www.persee.fr/doc/spgeo_0046-2497_1998_num_27_2_1139 (consulté le 17 février 2019)

actif qui doit sans cesse tisser les liens complexes qui lui donnent son identité tout en définissant ses rapports à son environnement. »[9]

- Le lieu est appréhendé comme un fait relationnel : à la fois dans sa capacité à permettre la co-présence physique et symbolique d'êtres hétérogènes (faire collectif, permettre la relation entre individus)[10] ; dans sa manière de mettre en tension son caractère localisé (ancré) et son inscription dans l'universel[11] ; mais également dans la mesure où le concept de lieu ouvre à ce que les géographes Berdoulay et Entrikin appellent les « médiations » que les hommes tissent avec leur environnement[12] : *« Par l'intermédiaire du lieu et de sa re-définition, le sujet moderne œuvre à sa propre construction et à son engagement dans le monde qui l'environne. »*[13]
- Le lieu apparaît comme un « *échelon pertinent d'observation de la construction des identités (...), des cultures (…), et des formes de réponse apportée par les individus et les groupes sociaux à ce qu'il est convenu d'appeler le "changement" (…). Le lieu se fait boîte d'enregistrement et filtre d'analyse.* »[14]

Dans cette acception du lieu, les caractéristiques métrées (les questions d'échelle, de distance, d'étendue) perdent leur pertinence comme préalables à l'analyse. C'est ainsi que les géographes Berdoulay et Entrikin écrivent : « elles [les caractéristiques métrées] ne sont plus posées a priori (ou en amont) et laissent ouvert à la recherche le champ des processus de médiation entre le sujet et l'environnement. »[15]

---

[9] *Ibid.,* p 118

[10] « La co-présence physique ou symbolique éprouvée lors d'expériences communes induirait une adaptation des pratiques et des stratégies discursives, créant les conditions d'une modification potentielle des normes du « vivre-ensemble». Le lieu serait avant tout un espace de déploiement de l'intersubjectivité où les récits créés donneraient un sens d'ensemble navigant entre solidarité communautaire et appartenance au monde. »
Banos V., « Repenser le couple « territoire-lieu », pour une géographie de la démocratie ? », *op. cit.*

[11] Les géographes V. Berdoulay et J-N. Entrikin parlent de la capacité des lieux à représenter un d'entre-deux : « C'est le jeu de la distanciation du sujet, actif et autonome, à l'égard de son environnement qui retient notre attention, afin de saisir la construction de l'entre-deux que constitue, dans notre perspective, le lieu. Celui-ci exprime un travail du sujet sur le monde et sur sa relation au monde ; il est ainsi tension, à ces deux titres, mais aussi tension entre sa propre singularité, qu'il construit, et son inscription dans l'universel. »
Berdoulay V., Entrikin J.N., « Lieu et sujet », *op. cit.,* p115

[12] « Le concept de lieu ainsi compris apparaît comme une contribution nouvelle à la recherche, plus ancienne, de médiations. La région, le pays, le genre de vie, n'étaient-ils pas, dans la perspective vidalienne, ces concepts permettant de saisir les médiations qui se tissent entre l'homme et la nature? (Berdoulay, 1995) Ce caractère de médiation peut s'étendre, grâce à ce concept de lieu, aux relations entre la subjectivité et l'objectivité, entre le sujet et l'environnement. L'intérêt même du concept vient de ce qu'il rend compte de cet «entre-deux», sans lequel nous perdons une des clés de la réalité (Entrikin, 1991). »
*Ibid.,* p115

[13] *Ibid.*, p118

[14] Brochot A., de La Soudière M., « Pourquoi le lieu ? », *Communications*, 2010/2 (n° 87), p. 5-16.
URL : https://www.cairn.info/revue-communications-2010-2-page-5.htm (consulté le 11 décembre 2020)

[15] Berdoulay V., Entrikin J.N., « Lieu et sujet », *op. cit.,* p115

Au cours de ce dernier chapitre de thèse, nous approfondirons notre compréhension du concept de lieu :

- d'une part, comme notion multiforme, multi-usage, à la « mode », employée ces dix dernières années par tous et pour tout : dans l'opinion publique, le discours politique, le monde entrepreneurial, la recherche scientifique. Nous essayerons de comprendre de quoi ce nouvel engouement est le nom.
- d'autre part, comme pouvant être le réceptacle des *projets d'habiter* des initiatives artistiques rencontrées. Pour cela nous présenterons un type de lieux en particulier qui représente à nos yeux un archétype du projet d'habiter : les *divers lieux*.

## I_ Le concept de lieu : un outil de pensée et de fabrication des territoire ?

*« À l'heure où le fait urbain se généralise, où les flux se globalisent, des lieux singuliers surgissent et nous arrêtent ; ils nous donnent une matière pour éprouver et penser le monde, y vivre et y agir. »*
Michel Lussault[1]

La notion de lieu, multiforme et multi-usage, connaît une nouvelle éclosion depuis la fin de la décennie 2000 : *Tiers-lieux*, *écolieux*, *lieux atypiques*, *lieux alternatifs*, *lieux intermédiaires*, *hyper-lieux*, *lieux infinis*, etc., ces nouvelles dénominations, émanant autant de l'opinion publique que de travaux scientifiques, s'ajoutent aux concepts phares développés dans les années 1990 (*lieux exemplaires*[2], *haut-lieux*[3], *lieux symboliques*[4], *non-lieux*[5], *etc.).*

Face à ce nouvel engouement, la géographe Aline Brochot et l'ethnologue Martin de La Soudière écrivent en 2010 dans l'introduction du dossier « autour du lieu » de la revue Communications : « le lieu fait florès, il est partout, sert à tout et à tous »[6].

Que ce soit comme typologie en usage dans les sciences sociales, comme label du monde de la culture ou de l'entreprise (*lieux intermédiaires, tiers-lieux*), ou comme catégorie des discours institutionnels et de l'action politique, le recours au lieu pour la formation de nouveaux syntagmes dépasse les frontières disciplinaires, signe de la formation d'un nouveau paradigme ayant trait à l'espace qu'il nous faut analyser[7].

---

[1] Lussault M., Fort F., Jacques M., Brugère F., Le Blanc G., *Constellation.s, Habiter le Monde*, Actes Sud et Arc en rêve centre d'Architecture, Huarte, 2017, p 30

[2] Micoud A. « introduction : la production des lieux symboliques » in Micoud A. (dir.), *La production symbolique des lieux exemplaires*, Délégation à la Recherche et à l'innovation, n°14, février 1991, pp.5-10
Micoud A. « Le lieu comme figure exemplaire de l'ordre du territoire qui vient », *op. cit.*

[3] Debarbieux B. « Le lieu, le territoire et trois figures de rhétorique », *Espace géographique*, (tome 24, n°2), 1995 pp. 97-112.
URL : https://www.persee.fr/doc/spgeo_0046-2497_1995_24_2_3363 (consulté le 2 avril 2018)

[4] Debarbieux B. « Imaginaires nationaux et post-nationaux du Lieu », *Communications* (n°87), 2010, pp. 24-41

[5] Augé M., *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Éditions du Seuil, Lonrai, 1992

[6] Brochot A., de La Soudière M., « Pourquoi le lieu ? », *op. cit.*

[7] Pour autant nous notons étrangement que cette notion reste relativement peu employée au cours de la formation en architecture et dans le milieu professionnel. On lui est préfère l'emploi des notions de site, de territoire ou de bâtiment, de projet, voire de programme.

À quoi répond un tel engouement ?
En première approche, la notion de lieu vient faire pièce à une réalité sociale vécue toujours plus sur le mode de l'uniformisation des manières de vivre, de la perte des caractéristiques locales, de l'aliénation individuelle dans des espaces standardisés.
Brandi comme un mantra, le « lieu » permettrait de formuler une riposte au sentiment de *déréalisation* en redonnant une singularité à chaque expérience.
Néanmoins, nous faisons l'hypothèse que la résurgence du lieu ne signifie pas un retour au local, mais résulte de la convergence d'enjeux globaux (engagements sociaux, politiques et écologiques) et d'actions situées.

Dans cette partie nous commencerons par montrer comment dans les sciences sociales le concept de lieu est appréhendé comme le réceptacle local des enjeux globaux (le global étant la nouvelle échelle de la mondialisation) et comment celui-ci, présenté comme un outil de la fabrique de la métropole, aide à penser le processus de mondialisation.
Pour illustrer nos propos et les complexités attenantes à l'emploi de ce concept nous nous arrêterons dans un second temps sur l'exemple des tiers-lieux.

## I.1. Le lieu comme inscription des enjeux globaux dans le local

Dans les sciences sociales, le lieu est compris comme la plus petite échelle de l'espace habité qui puisse être observée. En renvoyant aussi bien à l'idée de la pratique individuelle que collective, il permet d'observer les singularités à l'œuvre.
Il nous semble intéressant de noter que les premières explorations des sciences sociales autour de cette notion de lieu — au cours des années 1970 — se produisent dans le contexte de la crise économique qui sonne, en France, la fin des trente glorieuses. Par la suite, dans les années 1990, la multiplication des travaux scientifiques autour de l'objet lieu s'inscrit dans un climat social et économique marqué par l'extension des phénomènes de délocalisation et de désindustrialisation touchant les pays de l'Union européenne.
Face à l'accélération du processus de métropolisation et de la globalisation économique, et faisant suite aux prémices de la médiatisation des problématiques écologiques, le lieu apparaît comme un outil en situation critique pour analyser un monde de plus en plus mondialisé[1].

### I.1.a Le lieu comme nouvel outil conceptuel pour penser le processus de mondialisation

Les différents courants des sciences sociales travaillant sur les processus de mondialisation et de globalisation économique concluent d'une manière générale simultanément à une homogénéisation des modes de vie, à un effondrement des repères et à un sentiment de perte de prise sur le monde, alors même que les injonctions individuelles à agir sont plus fortes[2].
Spatialement, cette homogénéisation, « portée par une standardisation des formes, des méthodes, des techniques, des financements qui résultent de la diffusion planétaire de projets urbains de plus en plus homogènes[3] », donne naissance à des chaînes hôtelières avec le même mobilier aux quatre coins du monde, à un alignement des

[1] Comme l'écrivent les géographes Berdoulay et Entrikin : « On insiste alors sur la disparition de la vie locale, ou du moins son manque d'authenticité, et sur la perte de sens qu'entraîne l'hégémonie de la modernité et de ses avatars récents que sont la postmodernité ou la surmodernité, responsables de la multiplication de « non-lieux » (Augé, 1992; Zumthor, 1993). Mais ne peut-on concevoir, au contraire, que le lieu y acquiert une importance renouvelée qui procéderait du sentiment d'insécurité ontologique caractéristique de la modernité ? Dans un environnement instable, les gens ne doivent-ils pas constamment réviser et réorganiser la trame narrative sur laquelle ils fondent leur appartenance au lieu dans l'espoir d'obtenir une plus grande reconnaissance ? »
Berdoulay V., Entrikin J.N., « Lieu et sujet », op. cit., p117

[2] Par exemple : *la Société liquide* de Z. Bauman, *le Monde plat* de T. Friedman, *Aliénation et accélération* d'Hartmut Rosa.

[3] Lussault M., Fort F., Jacques M., Brugère F., Le Blanc G., *Constellation.s, Habiter le Monde, op.cit., p21*

programmes de télévision planétaire, à une mode vestimentaire mondiale, à une architecture contemporaine unique…

Les ingrédients du sentiment d'uniformisation caractéristique de l'époque contemporaine sont connus :

- la généralisation des processus d'urbanisation ;
- la constitution et l'intégration d'un vaste système productif planétaire (« globalisation économique ») ;
- l'extension et l'accélération des réseaux communicationnels, rendus toujours plus instantanés (avec les chaînes d'info en continu, les réseaux sociaux, le système bancaire planétaire, etc.) ;
- l'extension des phénomènes d'artificialisation (par exemple : artificialisation des sols, développement des algorithmes d'intelligence artificielle, etc.) ;
- l'accélération des flux de population (qui comprennent aussi bien le tourisme mondial que les flux migratoires ou les déplacements de réfugiés) ;
- l'extension du consumérisme à tous types de bien (santé, éducation, biens culturels).

Mais face à cette homogénéisation réelle ou vécue comme telle, les résistances s'organisent. Elles peuvent prendre des formes politiques de revendications collectives, ou des formes individuelles *d'accommodation* devant ces phénomènes.

- Des singularités s'affirment, expérimentant et revendiquant différentes manières d'habiter le monde : mouvements d'occupation de l'espace public, apparition des ZAD (Zone à défendre), multiplication d'initiatives locales militantes. Même si ces singularités se positionnent dans une certaine forme de marginalité et dans une critique du processus de mondialisation en cours, elles n'en restent pas moins pleinement « acteurs » et intégrées.
- Des demandes ou des « quêtes » d'authenticité et d'unicité sont revendiquées par des individus qui cherchent de plus en plus à vivre des expériences « uniques » même dans le cadre du tourisme de masse, ou, par exemple, dans « l'expérience » Starbucks[4].

Ces deux attitudes — celle d'une prise de position contestataire, et celle d'une recherche obstinée d'authenticité et de singularité même dans les actions les plus standardisées — traduisent le besoin des individus de se positionner dans un monde de plus en plus complexe, et de s'approprier un processus de mondialisation de plus en plus généralisé. Ces *appropriations* des phénomènes produits par la mondialisation construisent de fait de la diversité dans les manières d'habiter le monde.

Afin d'apprécier cette apparente contradiction entre la revendication d'une authenticité et des spatialités standardisées, le géographe Michel Lussault nous invite à déplacer la

[4] Hermann L., Bovon G., *Starbucks sans filtre*, film documentaire, Production ARTE France, Premières Lignes Télévision, 2018

question de la standardisation des espaces à celle de la singularité des pratiques : « La réflexion ne devient plus : en quoi les espaces sont les mêmes, en quoi les espaces sont en apparence les mêmes ; la réflexion devient : en quoi dans des espaces apparemment de plus en plus standards y a-t-il des pratiques de ces espaces qui produisent de plus en plus de la différence pour chacun ? En quoi y a-t-il plus de singularisation de ces pratiques ? »[5]

Dans cette recherche de singularité — qu'elle soit le fruit d'une opposition ou d'une accommodation au monde mondialisé — la notion de lieu est sollicitée comme une marque d'authenticité du vécu. Ainsi du *tiers-lieu* (figure d'une alternative), du *lieu intermédiaire* (garant d'indépendance face au modèle standardisé), du *troisième lieu* Starbucks (dont l'éthique promet un cocon intermédiaire entre travail et maison).

Le concept de lieu apparaît comme une réponse à la dissonance vécue entre l'homogénéisation du monde et le besoin d'affirmer sa singularité. Appréhendé comme ce qui peut abriter la différence, il offre un espace d'ancrage pour les existences individuelles et leurs actions[6]. Entraînant dans son sillage les images de l'*ancrage* ou de l'*enracinement*, il est repris et réapproprié aussi bien par les opinions publiques que dans les discours politiques.

Pour Michel Lussault, « le local dans ses myriades de situations constituerait la nouvelle frontière de la lutte contre le changement global. Beaucoup d'activistes, d'ONG, d'institutions internationales, de penseurs, de spécialistes des sciences de l'environnement et d'intervenants de terrain ciblent l'échelle locale comme propitiatoire à la mise en œuvre des stratégies d'atténuation et d'adaptation au *Global Change*. »[7]
Les problématiques de la fabrication de l'urbain en particulier nécessitent d'être repensées à l'échelon local, sans que la taille de celui-ci ne soit pour autant clairement déterminée.

---

[5] « *Rencontre avec Michel Lussault Hyper-Lieux »,* Présentation filmée, Librairie Mollat, 29/06/2017 URL :https://www.youtube.com/watch?v=otxXFf2naTg&list=PLYKK1g9lWBSCOeBNx18xi0NTzZw_j7ExP&index=52&t=0s (consulté 16 décembre 2020)

[6] Lussault M., Fort F., Jacques M., Brugère F., Le Blanc G., *Constellation.s, Habiter le Monde, op.cit.,p 569*

[7] Lussault M., « Vers une éthique de l'attention locale » in Lussault M., Fort F., Jacques M., Brugère F., Le Blanc G (dir.), *Constellation.s, Habiter le Monde*, Actes Sud et Arc en rêve centre d'Architecture, Huarte, 2017, p 569

### (1) De la « conscience des lieux » au « non-lieu » : regards critiques sur la mondialisation

- **Le lieu comme échelle locale : le lieu comme signifiant du territoire**

L'école territorialiste italienne (un groupe d'enseignants-chercheurs : architectes, urbanistes, écologues, agronomes, sociologues, anthropologues, historiens) mène depuis les années 1980 des projets de recherche-action dans différentes universités italiennes. Au début des années 2010, elle a donné naissance à la Société des territorialistes.

Ses chercheurs se mobilisent contre l'idée d'un territoire inanimé réduit à n'être qu'un support technique d'activités économiques, soumis au processus d'urbanisation. Rejetant la vision fonctionnaliste du monde, ils proposent un changement de paradigme, à savoir : appréhender le territoire comme un organisme vivant, « comme individualité, comme paysage, comme système vivant de grande complexité, un néo-écosystème produit dans des processus de coévolution de longues durées entre les établissements humains et le milieu. »[8]

Les territorialises projettent ainsi un « contre-exode » ou ce qu'ils nomment un « retour au territoire » : « au sein de la Société des territorialistes nous avons pensé à ce contre-exode en tant que « retour au territoire » comme un bien commun […], en l'articulant au retour à la terre, à l'urbanité de la ville, à la montagne, aux systèmes socioéconomiques locaux – pour exhumer les lieux et retrouver la mesure humaine d'habiter la planète. » [9]

Ce retour au territoire est conditionné à une reconnaissance :

- des structures hydro-géomorphologies
- des identités culturelles
- de l'éco-évolution entre structures humaines et milieu ambiant.

Cette prise de conscience simultanée du milieu et des identités culturelles définit une compétence technique qui pose les bases pour construire un nouvel espace habité, tant matériel que symbolique.

Alberto Magnaghi – acteur clé du courant territorialiste – appelle à la reconnaissance et à l'expression légitime des identités singulières dans leur territoire singulier. L'architecte urbaniste inscrit cette stratégie dans une échelle nécessairement locale, faisant du lieu non plus le destinataire de politiques globalisantes, mais le point de départ de politiques soutenables d'un vivre ensemble, le point de départ de cette « mondialisation par le bas » qu'il appelle de ses vœux.

Pour redessiner les relations entre les établissements humains et leur milieu ambiant, à contre-courant du mouvement global, les territorialistes développent un outil conceptuel

[8] Magnaghi A., *La conscience du lieu*, Eterotopia France/rhizome, Rende (Italie), 2017, p101

[9] *Ibid,* p139

et opérationnel permettant d'initier ce « retour au territoire » : celui de la biorégion urbaine. Théorisée par Alberto Magnaghi dans *La biorégion, petit traité sur le territoire bien commun*[10], elle est architecturée à partir de ses « éléments constructifs » :

- Les cultures et les savoirs locaux contextuels et experts
- Les équilibres hydro-géomorphologiques et la qualité des réseaux écologiques
- Les centralités urbaines polycentriques et leurs espaces publics (villages de villages, réseaux de villes) dont la reconstruction implique l'abandon du modèle opposant centre et périphérie
- Les systèmes économiques locaux
- Les ressources énergétiques locales
- Les espaces agro-forestiers à vocation multi-fonctionnelle, en vue de la requalification des relations ville-campagne
- Les institutions de démocratie participative et les formes de gestion sociale des biens communs territoriaux.

Magnaghi appelle à une « conscience du lieu » : « la connaissance scientifique du territoire tire ses provisions dans la connaissance des modes de vie locaux et se présente avant tout comme un travail d'archéologie active des lieux ensevelis : une enquête en profondeur de leur identité de longue durée, de leurs morphotypes persistants, de leurs règles génératives, reproductives, transformatives. Ces règles sont aujourd'hui essentielles pour soigner le milieu de vie de l'homme face à l'‘incertitude du changement global» [11].

Le lieu devient ainsi une échelle d'analyse en soi, comme en témoigne *la conscience des lieux*[12] où l'auteur aborde le lieu avant tout comme un signifiant du territoire.
Dans cet ouvrage il écrit : « les lieux sont produits par les civilisations humaines dans le processus de domestication de la nature, que j'appelé « fécondation ». C'est dans cette rencontre coévolutive entre les établissements humains et le milieu que les lieux deviennent tels qu'ils sont, qu'ils trouvent leur forme, leur structure, leur identité et leur histoire. Si une civilisation « effrite » ses lieux, laisse se dégrader leur adhésif structural et symbolique en produisant un amas incohérent d'objets, c'est une civilisation en crise : il appartiendra à la civilisation suivante, et non à la nature, de restaurer ou de reconstruire les lieux.» [13]

---

[10] Magnaghi A., *La biorégion urbaine, petit traité sur le territoire bien commun*, Eterotopia France/rhizome, Rende (Italie), 2014

[11] *Ibid.*

[12] Magnaghi A., *La conscience du lieu*, *op.cit.*

[13] *Ibid.,* p 49

Il reprend ici presque mot pour mot la définition du territoire qu'il a donnée en 2014 dans son ouvrage *La biorégion urbaine, petit traité sur le territoire bien commun* : « Le territoire est le résultat matériel d'un processus de *coévolution* entre les établissements humains (organisés sur une base culturelle) et le milieu ambiant (organisé sur des bases géologiques et biologiques). À travers cette relation de domestication –

Le lieu ici s'apparente pleinement à l'échelle locale - non métrique - il représente ainsi tantôt une région, un canton, une entité naturelle, un site, un bâtiment et se réfère autant à une dimension physique (réalité matérielle) qu'à une dimension sociale (la pratique de cet espace). [14]
Penser le lieu et retrouver « la conscience du lieu » est, selon l'auteur, indispensable pour pallier aux dérives d'une globalisation générale du monde et contrer une urbanisation irraisonnée du monde.

Le travail de la Société des territorialistes et d'Alberto Magnaghi s'articule autour des notions de reterritorialisation et de déterritorialisation. Le processus de reterritorialisation s'apparente à celui du « retour au territoire » », le processus de déterritorialisation étant associé à celui d'une urbanisation globale du monde et d'une détérioration par l'activité humaine du milieu ambiant. « La plupart des observateurs institutionnels et académiques donnent pour acquise l'urbanisation de la planète, c'est-à-dire le fait que l'avenir de l'humanité s'accomplisse selon un processus balisé par avance. Ce processus se poursuit, d'une part, vers une urbanisation globale (privé d'urbanité, en empruntant l'acception de Françoise Choay) comme destin exclusif de l'établissement humain sur la planète ; d'autre part et « hors les murs » vers l'abandon et la dévastation de nombreux espace ouverts, rendus inhospitaliers pour la vie humaine par la dégradation, la désertification, la pollution chimique, les inondations et par d'autres catastrophes, qui n'ont rien de « naturelles », liées à l'utilisation commerciale des biens environnementaux résiduels (forêts, fleuves, sous-sol, etc.). Et dès lors selon un processus simultané d'*urbanisation* et de *déterritorialisation*. » [15]

Le parallèle entre mondialisation et urbanisation globale n'est évidemment pas l'apanage des territorialistes. Le philosophe Olivier Mongin observe les conséquences de la mondialisation sur la reconfiguration des territoires. Il pointe paradoxalement la vulnérabilité des ensembles urbains face à l'accélération de l'urbanisation du monde. Pour lui, la mondialisation n'est pas « réductible à la seule globalisation économique. Indissociable d'une révolution technologique majeure (celle que portent internet et la prévalence du virtuel), d'une mutation du rôle de l'État, elle conduit également à une réorganisation des territoires. Alors que la ville européenne traditionnelle se présentait comme un espace circonscrit par des limites favorisant des formes d'intégration

---

en termes moins autoritaires, nous parlerons de fécondation – et dans le temps long de l'histoire, les sociétés humaines produisent incessamment le « territoire » (…). » p 7

[14] « Par cette essence de néo-écosystème, le territoire n'est pas un témoignage muséographique du passé. Cela revient à dire qu'il n'est pas un travail achevé et objectivé sous la forme de l'espace édifié (…) mais se conçoit comme un sujet, un organisme vivant de haute complexité produit par la rencontre entre événements culturels et nature, composé de lieux (ou de régions) dotés d'identité, d'histoire, d'un caractère et d'un structure de longue durée. »
Magnaghi A., *La biorégion urbaine, petit traité sur le territoire bien commun*, *op.cit*., p9

[15] Magnaghi A., *La conscience du lieu*, *op.cit*.,p 137

diversifiées, on assiste aujourd'hui à la formation géographique de territoires illimités […] et d'espaces repliés sur eux-mêmes (ghettos de riches ou de pauvres) ou branchés sur le réseau global des villes globalisées. »[16]

Dans la troisième partie de son ouvrage *La condition urbaine, la ville à l'heure de la mondialisation*[17], O. Mongin en appelle lui aussi à un retour des lieux – à la « résurgence »[18] ou à la « recomposition »[19] des lieux pour reprendre ses termes – en réponse au processus d'urbanisation globale et de mondialisation qu'il caractérise par « trois tendances lourdes […] à savoir : 1) la prévalence des flux sur les lieux ; 2) l'affaiblissement du « public » (à commencer par l'espace public) par rapport à la privatisation généralisée ; et 3) le tropisme de fragmentation et de séparation qui fragilise toute forme de mixité sociale et de solidarité. »[20]

Ce retour se présente comme une nécessité d'agir et de repenser les territoires à une échelle locale : « la reconfiguration des territoires, indissociable d'un changement d'échelles et de vitesses, de nouvelles hiérarchies et d'une crise majeure de l'intégration, incite de facto à imaginer des modalités d'agir inédites. Revenir au local, c'est tenir compte de notre rôle spécifique, mais aussi prendre appui sur lui pour construire des limites et recomposer des lieux. »[21]

Olivier Mongin s'appuie sur A. Magnaghi en prônant une «mondialisation par le bas» qui s'appuierait sur l'expérience des lieux, comme une réponse à la globalisation : « Il nous faut habiter, vivre dans un monde « soutenable », créer une durée publique, inventer des scènes et des théâtres, imaginer des formes inédites de vie municipale et de gouvernance urbaine, tisser des liens entre des villes qui ne forment pas un équivalent du réseau de villes globales, il faut répondre par le bas à la mondialisation en s'appuyant sur l'expérience des lieux. »[22]

---

[16] Mongin O., « Reconfiguration des territoires et citoyenneté urbaine. », *Habitat & Société* (n°59), 09/2010, pp. 20-23, p 20

[17] Mongin, O., *La condition urbaine, la ville à l'heure de la mondialisation*, Editions du seuil, 2005

[18] *Ibid.*, p 219

« L'évolution contemporaine de la ville oblige, plus que jamais, à retrouver le sens politique de la cité qui passe par une résurgence des lieux face aux flux globalisés. »

[19] *Ibid.*, p 217

« La condition urbaine, n'est pas acquis, elle passe par la création de lieux, la recomposition de lieux et par une lutte pour des lieux démocratiques »

[20] Mongin O., « Reconfiguration des territoires et citoyenneté urbaine », *op.cit.*

[21] Mongin, O., *La condition urbaine, la ville à l'heure de la mondialisation*, *op.cit.*

[22] *Ibid.*, p 298

- **Le lieu comme emblème d'une singularité et d'une pratique sociale menacée**

S'interrogeant sur les conditions de possibilité du travail de l'anthropologue[23], Marc Augé met en lumière la permanence d'un objet particulier : le lieu. Mais les formes de ce lieu ont été profondément changées dans la longue durée, évoluant entre deux « polarités fuyantes »[24] : du « lieu anthropologique » au « non-lieu ».
Dans la posture historique du travail de terrain qui met aux prises l'ethnologue avec l'indigène, il semble que tous deux partagent une vision commune du lieu : « celui qu'occupe les indigènes qui y vivent, y travaillent, le défendent, en marquent les points forts, en surveillent les frontières mais y repèrent aussi la trace des puissances chtoniennes ou célestes, des ancêtres ou des esprits qui en peuplent en animent la géographie intime »[25]. Pour l'ethnologue, le lieu est la projection physique (la « transcription dans l'espace » dit Augé[26]) de l'ordre social qu'il se donne à décrypter, et dont les figures (frontière entre nature sauvage et nature cultivée, répartition des ressources, disposition et forme de l'habitat, etc.) donnent l'illusion d'une « transparence entre culture, société et individu »[27]. Illusion, car pour Augé, nulle nostalgie quant à ce « lieu anthropologique ». Celui-ci résulte selon lui d'un processus *d'invention* (celle du « génie du lieu »), et repose sur un fantasme : « celui d'un monde clos fondé une fois pour toutes »[28].
Même si ce lieu est l'objet d'une construction mythologique il n'en demeure pas moins qu'il offre des caractères de « stabilité minimale », qu'Augé définit ainsi : « identitaires, relationnels et historiques »[29]. Spatialement, le lieu anthropologique s'établit à partir de trois formes simples : lignes, intersection des lignes, point d'intersection, autrement dit : itinéraires, carrefours et centres plus ou moins monumentaux.

Mais notre époque, qu'Augé qualifie de « surmoderne » et caractérisée par des figures de l'excès (« la surabondance événementielle, la surabondance spatiale et l'individualisation des références »[30]), n'offre plus guère de telles constructions stables. « Un monde où l'on naît en clinique et où l'on meurt à l'hôpital, où se multiplient, en des modalités luxueuses ou inhumaines, les points de transit et les occupations provisoires (les chaînes d'hôtel et les quats, les clubs de vacances, les camps de réfugiés, les bidonvilles promis à la casse ou à la pérennité pourrissante), où se développent un

[23] Augé M., *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Éditions du Seuil, Lonrai, 1992
[24] *ibid.,* p101
[25] *ibid.,* p57
[26] *ibid.,* p58
[27] *ibid.,* p65
[28] *ibid.,* p59
[29] *ibid.,* p69
[30] *ibid.,* p55

réseau serré de moyens de transport qui sont aussi des espaces habités, où l'habitué des grandes surfaces, des distributeurs automatiques et des cartes de crédit renoue avec les gestes du « commerce à la muette », un monde ainsi promis à l'individualité solitaire, au passage, au provisoire et à l'éphémère, propose à l'anthropologue comme aux autres un objet nouveau dont il convient de mesurer les dimensions inédites avant de se demander de quel regard il est justiciable. »[31]
Dans ces lieux nouvelle formule, les figures spatiales (et donc les nouvelles configurations sociales induites) portent des nouveaux noms : le *transit* prend la place de la résidence ; *l'échangeur* remplace le carrefour ; le *passager* n'est déjà plus le voyageur, etc.

Bien sûr pour Augé, dans la réalité contemporaine, lieux et non-lieux s'interpénètrent, et il est toujours possible qu'à l'intérieur d'un lieu surgisse un non-lieu, ou que dans l'espace d'un non-lieu se reconstitue un lieu. Pour nous l'intérêt du travail de Marc Augé ne réside pas tant dans l'identification entre *surmodernité* et *non-lieux* que dans le fait de s'appuyer sur une analyse des lieux pour se livrer à une critique de la période contemporaine. Si le programme anthropologique, poursuivant la proposition de Durkheim, souhaite éclaircir les types de liens sociaux ou de solidarités qui existent dans une société donnée (« social organique » ou « contractualité solitaire »[32]), alors il se doit de comprendre les relations qui unissent lieux et identités. Alors que pour Augé, « c'est l'identité des uns et des autres qui faisait le « lieu anthropologique », à travers les connivences du langage, les repères du paysage, les règles non-formulées du savoir-vivre »[33], le rapport est inversé dans le non-lieu. Et l'identité qui naît de la fréquentation des non-lieux est celle de la « solitude et similitude »[34].

### (2) Les Hyper-lieux : la singularité de l'expérience dans un processus de mondialisation

En 2017, Michel Lussault signe l'ouvrage « Hyper-lieux, les nouvelles géographies de la mondialisation ». Le géographe y prend le contre-pied de la pensée qui appréhende le monde comme de plus en plus « plat », de plus en plus homogénéisé par la mondialisation (qu'il entend comme l'urbanisation généralisée du monde). En se basant sur son travail de terrain il réfute cette vision (qui est aussi de Marc Augé) qu'il qualifie de réductrice et pointe la multiplication de nouvelles singularités dans la pratique des espaces et l'émergence de nouvelles formes d'attachement des individus à leurs spatialités : domestiques ou professionnelles, mais également de plus en plus

[31] *ibid.,* p100
[32] *ibid.,* p119
[33] *ibid.,* p127
[34] *ibid.,* p130

porteuses d'engagements sociaux ou politiques[35]. Ceci amène le géographe à pointer ce qui, selon lui, caractérise notre époque : « alors que tout devient semblable, tout, simultanément, se distingue de plus en plus ; il ne faut pas déceler là une aporie, mais plutôt *une caractéristique de l'époque*, qui se cristallise dans la puissance des lieux et dans l'intensité des relations que les individus nouent avec ceux-ci. Car les lieux, on va le voir, quel que soit leur genre (…), sont véritablement des "prises" essentielles de la mondialisation. »[36]

M. Lussault introduit alors ce qu'il nomme les hyper-lieux, conçus comme des lieux de la mondialisation où s'observent et se vivent, selon l'auteur, des pratiques singulières et où s'élaborent « discrètement sans doute, à bas bruit, mais sans cesse, les cadres théoriques et pratiques possibles d'une politique et d'une éthique nouvelles des espaces habités. »

Ceux-ci sont caractérisés par cinq grands traits, que le géographe développe en s'appuyant sur l'observation de *Time Square*.

- Le premier trait relève de l'*intensité* des réalités sociales de ces lieux. De taille et d'aspect très divers (un ensemble urbain, une place publique, un hall d'aéroport, des hectares de lande, etc.), ces lieux ne se caractérisent pas par leurs dimensions, mais s'apprécient par l'intensité de leur brassage, en termes de présence et de pratiques.
- L'*hyperspatialité* constitue le deuxième trait de ces hyper-lieux. Ces derniers s'inscrivent dans un réseau communicationnel par le biais des réseaux sociaux ou d'une présence dans les médias. Jouissant d'une reconnaissance régionale, nationale, voire mondiale, ils sont connus par un grand nombre d'individus qui peuvent s'y référer et se positionner en fonction d'eux. Cette inscription dans un large réseau communicationnel leur confère une forme de réalité immatérielle, qui va bien au-delà de leur existence physique.
- La troisième caractéristique de ces hyper-lieux est leur *hyperscalarité*, dans la mesure où selon M. Lussault ces hyper-lieux sont des espaces qui fonctionnent à toutes les échelles en même temps. Ils sont tout à fait locaux — les individus sont investis dans le lieu, physiquement présents — et totalement globaux, c'est-à-dire pleinement inscrits dans les problématiques et les enjeux mondiaux.
  M. Lussault précise qu'un hyper-lieu « n'est pas une capsule fermée, mais un plateau à la fois circonscrit et connecté, "un fermé-ouvert", autant délimité que traversé, excédé, dilaté par l'infinité des lignes d'action, de vie, de circulation qui viennent sans cesse s'y nouer. C'est un point d'accroche de rhizomes

[35] Lussault M., « Mondialisation : du non-lieu à l'hyper-lieu », *Emission La Grande table (2e partie) d'Olivia Gesbert*, France Culture, 01/02/2017

[36] Lussault M., *Hyper-lieux, les nouvelles géographies de la mondialisation*, Editions du Seuil, Paris, 2017 p 40

mobilitaires et communicationnels, où les humains viennent ancrer leur existence. »[37]

- La *dimension expérientielle* constitue le quatrième trait. « La spatialité humaine peut être indéniablement considérée comme une expérience totale, un engagement qui mobilise les ressources physiques, sensorielles, cognitives, économiques, sociales et culturelles. » [38] Cette recherche d'une pratique vécue de l'espace et d'interactions sociales fortes semble caractériser à vrai dire toute la société contemporaine.

  « La vie humaine aujourd'hui se qualifie de plus en plus grâce au qualificatif d'expérience (…). Le terme expérience était un terme relativement marqué : l'expérience mystique, l'expérience artistique, esthétique, l'expérience scientifique, maintenant c'est le shoping. Il y a ce que j'appelle une dimension expérientielle de la vie humaine contemporaine. Nous voulons de plus en plus vivre des expériences. » [39]
- Le cinquième et dernier trait est celui de l'*affinité* — dans le sens de ce qui est familier. « L'affinité c'est ce qui est de la famille. Ce qui vient de la famille, c'est ce qui vient en partage avec d'autres qui sont proches de moi. »[40]

Si *Time Square* est présenté comme l'archétype de l'hyper-lieu, bien d'autres types sont évoqués. De *Notre-Dame-des-Landes* aux halls des aéroports[41], de *Fukushima* à la Place de la République lors des évènements de *Nuit debout*, c'est plutôt l'abondance qui frappe.

Les hyper-lieux peuvent se décliner ainsi en :

- *hyper-lieux connectés* (ou ubiquitaires) tels que *Time Square*, qui sont en quelque sorte les emblèmes de la mondialisation, ou plus précisément de la mondialisation « des vainqueurs » : les grandes places urbaines, les aéroports, les centres commerciaux, les parcs d'attractions.
- Des *hyper-lieux évènements (*aussi *catastrophes)* qui naissent sous le coup d'un évènement, sur un site que rien ne désignait a priori pour cela, mais où se cristallise subitement l'attention communicationnelle, politique, citoyenne, médiatique (Fukushima par exemple).

---

[37] *Ibid.,* p 57

[38] *Ibid.,* p 58

[39] L'auteur fait référence à une publicité vue dans un aéroport qui incite à venir faire l'expérience du shoping.
*« Rencontre avec Michel Lussault Hyper-Lieux », op.cit.*

[40] *Ibid.*

[41] En affirmant qu'un hall d'aéroport est un hyper-lieu, Michel Lussault s'oppose ici frontalement à Marc Augé : « Un « non-lieu » n'est finalement qu'un lieu mal observé et mal compris. » Ainsi à propos des aéroports, « ils s'affirment aussi comme des hyper-lieux fascinants, ambivalents et ambigus, qui imposent de renoncer à toute appréciation univoque ; des espaces-temps de vie complexes et connectés, où se mettent clairement en scène les systèmes de liens que les humains établissent entre des ancrages […], des mobilités, des communications. »
Lussault M,, *Hyper-lieux, les nouvelles géographies de la mondialisation*, *op. cit.* p.82

– Des hyper-lieux d'un autre genre, placés sous le signe de la contestation politique et de la critique du processus de mondialisation : les *alter-lieux* — où l'espace public est occupé au nom d'une revendication politique ou sociale (Nuit Debout, Occupy Wall Street) — et les *contre-lieux* — où l'on établit un campement contre un vaste projet d'urbanisation, au nom d'enjeux écologiques ou politiques (les ZAD : Notre-Dames-des-Landes[42], le barrage de Sivens).

  Ces contre-lieux sont « emblématiques de la montée en puissance d'un nouveau type de rapport agonistique de la mondialisation, fondé sur un idéal de la localité conçu comme un espace de refuge : à partir de lui, on peut contredire les orientations actuelles prises par le Monde et même diverger de son cours. » [43]

Cette gradation entre les différents types d'hyper-lieux (de l'hyper-lieu connecté au contre-lieu) se fait donc en rapport à leur positionnement plus ou moins critique vis-à-vis du processus de mondialisation. C'est ainsi la matière éminemment politique de ces hyper-lieux qui est ainsi révélée.

L'intérêt de l'auteur à conjuguer l'échelon local — celui qui représente « l'espace social de proximité immédiate » [44] — avec le cours du monde et donc l'échelon global dans toutes ses composantes (urbanisées, connectées, « mobilitaires », mais aussi conflictuelles), fait ressortir que l'espace ne s'offre pas de manière unique, lisse, indifférenciée (« liquide » selon le terme de Z. Bauman). Au contraire, il demande à être vécu pleinement, pour ce qu'on y fait où l'on se trouve, en s'appuyant sur sa typicité. C'est ainsi qu'apparaît l'image du lieu comme « prise », à entendre donc comme aspérité, comme point d'appui, comme singularité spatiale. « Les lieux sont véritablement […] des "prises" essentielles de la mondialisation »[45]. Michel Lussault choisit ce terme en le motivant d'après l'anglais « affordance » (« possibilité », ou « invite »), mais c'est bien dans le sens de *l'escalade* qu'il faut l'entendre.
« Des lieux en tant que "prises", parce que c'est, de plus en plus, autour d'eux et avec eux que bien des processus sociaux et des activités individuelles, instaurés et autorisés

---

[42] « Notre-Dame-des-Landes pour moi est un contre-lieu, mais un contre-lieu qui présente des caractéristiques d'hyper-localité, en partie cette connexion à tous les réseaux et le fait que cet hyper-lieu crée un point de cristallisation de la tension […] devenu un emblème de la résistance. »
Lussault M., *Mondialisation : du non-lieu à l'hyper-lieu*, *op. cit.*

[43] *Ibid., p 201*

[44] *Ibid.,* p 279
L'auteur déplore que la question du local soit délaissée au profit d'une étude de la globalisation, de la standardisation, de l'explosion urbaine. « Certains en sont venus à oublier cet espace social de proximité immédiate, le creuset de la vie humaine qui permet à chacun de s'inscrire dans une société, de se spécifier en tant qu'individu et d'envisager sa relation aux autres. »

[45] Lussault M., Fort F., Jacques M., Brugère F., Le Blanc G., *Constellation.s, Habiter le Monde*, *op.cit. p 39*

par la mondialisation, sont agencés, voire structurés, localisés, vivables et intégrables par les habitants. Les lieux vers lesquels les humains convergent, s'agrègent, échangent, construisent, inventent, où les activités se concentrent, sont de nouveaux attracteurs de la vie humaine mondialisée ; ils arriment et animent la co-habitation contemporaine et permettent sa consolidation. De ce fait même, l'attachement des individus aux lieux contredit la liquidité analysée par Bauman : ce sont des endroits de consolidation et de concrétisation de la vie sociale, riches de considérables potentialités culturelles et politiques. » [46]

### I.1.b Quelle place pour le concept de lieu dans le processus actuel de fabrication de l'urbain ?

La notion de lieu reste étrangement relativement peu présente, dans le domaine de l'architecture, que ce soit au cours de la formation (en architecture et en urbanisme) ou plus tard dans le milieu professionnel. Nous l'avons dit, on lui préfère l'emploi des notions de site, de territoire ou de bâtiment, de projet, de programme.
Si le lieu est marginal, la notion de non-lieu est quant à elle très souvent utilisée sortie de son contexte pour désigner des espaces difficilement définissables tels que des friches urbaines ou des entrées de ville.
Néanmoins, l'effervescence de ces dernières années autour du « lieu » et les débats scientifiques, politiques, sociétaux et écologiques qui l'ont entouré n'ont pas échappé à une partie du monde de l'architecture.

- Les lieux-infinis présentés à la biennale d'architecture de Venise en 2018, illustrent un courant de conceptualisation et d'expérimentation par des praticiens de l'espace (architectes, urbanistes, paysagistes), nourris par les travaux des sciences sociales autour de l'objet « lieu ».
- De manière parcellaire encore, le « lieu » devient progressivement le visage d'une remise en question des pratiques architecturales et urbaines, le prototype de nouvelles expérimentations.

#### (1) Les lieux-infinis : l'introduction de la notion de lieu dans le débat architectural contemporain

- **Deux expositions médiatisées mettent la notion de lieu au cœur des débats de la profession**

En 2018, le collectif d'architecture Encore Heureux réinvestit la notion de lieu dans le champ de la pratique architecturale. Mandataire du pavillon français lors de la

[46] Lussault M., *Hyper-lieux, les nouvelles géographies de la mondialisation*, *op.cit.,* p 40

16e édition de la biennale de l'architecture de Venise, le collectif pose la question suivante : faut-il seulement construire des bâtiments ou chercher à faire des lieux ?[47]
Pour apporter des pistes de réponse à cette vaste question, les architectes organisent au sein du pavillon français une exposition qui présente dix lieux[48] qu'ils qualifient de *lieux infinis*. À cette exposition est associé un ouvrage dans lequel le collectif présente sa démarche et invite un ensemble de personnalités issues des sciences sociales (géographes, sociologues, philosophes, économistes, urbanistes, anthropologues, architectes, paysagistes) à se questionner sur les problématiques soulevées par de tels lieux.

Les architectes du collectif revendiquent une sélection subjective de ces lieux, soit qu'ils y soient passés ou qu'ils y aient travaillé comme architectes. Tous ces lieux sont construits avec « conviction »[49] par des hommes et des femmes, avec la volonté d'en faire des « lieux ouverts, possibles, non finis, où se cherchent des alternatives. »[50] Ils sont présentés comme « des lieux pionniers qui explorent et expérimentent des processus collectifs pour habiter le monde et construire des communs. »[51]
Animés par des acteurs du tissu associatif, ils couvrent des domaines d'action multiples (culturel, social, socio-économique, entrepreneurial) et proposent souvent des activités de création et de diffusion artistiques (accueil en résidence, programmation culturelle), mais aussi des ateliers de pratique artistique amateur, des ateliers de sérigraphie, des universités « foraines », des jardins partagés, des cours de langue ou de cuisine, des cours de français pour les immigrés, des ateliers de tricot ou de couture…

Les architectes nous mettent en garde face à une définition trop précise de ces lieux infinis, tout comme face à la tentation de les élever en modèle[52]. Néanmoins, nous pouvons dégager quelques traits généraux :

- Premièrement, les protagonistes de ces lieux ont investi un patrimoine abandonné au cœur des centres urbains. Le vide et les grands espaces laissés

[47] *Pavillon français de la 16e Biennale internationale d'architecture de Venise. 26mai - 25novembre 2018*, Communiqué de presse, Paris, 22 février 2018. https://www.culture.gouv.fr/Presse/Dossiers-de-presse/Pavillon-francais-16eme-exposition-internationale-d-architecture-de-Venise (consulté le 11 janvier 2021)
[48] L'hôtel Pasteur (Rennes), Le Centquatre (Paris) , Le Tri Postal (Avignon), Les grands Voisins (Paris), Le 6B (Saint-Denis), La convention (Auch), La Friche la Belle de Mai (Marseille), Les Ateliers Médicis (Clichy-sous-Bois), La Ferme du Bonheur (Nanterre), La Grande Halle (Colombelles).
[49] Présentation du pavillon de la France à la 16ème Biennale d'Architecture de Venise 2018, site internet du Collectif encore heureux : http://encoreheureux.org/projets/lieux-infinis/ (consulté le 6 janvier 2020)
[50] Delon N., Choppin J., Eymard S., *Lieux infinis, construire des bâtiments ou des lieux ?*, Edition B42, Musumeci (Italie), 201, p15
[51] Présentation du pavillon de la France à la 16ème Biennale d'Architecture de Venise 2018, site internet du Collectif encore heureux : http://encoreheureux.org/projets/lieux-infinis/ (consulté le 6 janvier 2020)
[52] Delon N.,Choppin J., Eymard S., *Lieux infinis, construire des bâtiments ou des lieux ?, op.cit.,* p16

par la disparition de l'activité industrielle offrent la place à l'imaginaire et à de nouvelles manières d'habiter la ville.[53]

- Deuxièmement, ce sont des espaces d'expérimentation, où se développent de nouvelles formes de sociabilité (lieux de refuge, de solidarité, de pratique), et s'explorent de nouvelles formes de gouvernance collective.
- Troisièmement, ces lieux se veulent exemplaires par *le faire* : ils imaginent de nouvelles manières d'agir, les mettent en place et les expérimentent, montrant par là même que c'est possible. Cette exemplarité cherche à être inspirante et non un modèle reproductible tel quel[54].
- Quatrièmement, ce sont des lieux de vie associative, de travail et de fête. La dimension culturelle (parfois artistique) occupe une part importante dans ces lieux infinis.
- Cinquièmement, ce sont des lieux accessibles à tous dans la mesure où l'entrée y est gratuite, et qu'il est possible d'y flâner sans obligation de consommer.

Enfin, caractéristique qui préside à toutes les autres selon le collectif Encore Heureux : leur capacité à être ouvert sur l'imprévu « pour construire sans fin le possible avenir »[55] ; à être des lieux qui cultivent « l'inattendu »[56].

À la suite de cette première exposition, le projet de repérage et de réflexion sur les lieux infinis s'est poursuivi. Lors de cette biennale, le collectif a proposé aux visiteurs d'ajouter un lieu infini aux dix cas présentés dans l'exposition. Pour ce faire, le collectif a mis en place un système de fiches laissées à la disposition des visiteurs, libres d'indiquer un lieu (nom, localisation et activités) qui pourrait, selon eux, être qualifié de lieu infini. Les architectes du collectif ont ainsi recueilli 8300 fiches.
En partenariat avec l'Ecole Urbaine de Lyon, toutes ces fiches ont été traitées selon une méthode d'analyse systématique, qui a permis de repérer, classer, et analyser plusieurs

---

[53] Ibid., p17
« Si les lieux infinis devaient commencer par quelque chose, ce serait toujours par une rencontre entre des individus et un lieu dans lequel ils reconnaissent un potentiel. Le cas le plus fréquent est la désaffectation préexistante. Une activité a disparu et il ne reste plus que l'édifice vide, disponible, au moins pour l'imaginaire. Les friches industrielles ou institutionnelles sont devenues symptomatiques de l'émergence des grands espaces vacants. Un poids, parfois, pour certains élus ou propriétaires qui entretiennent malgré eux l'abandon parce qu'ils n'obtiennent pas les moyens des ambitions que ces espaces soulèvent. »

[54] Ibid., p17
« Ils sont expérimentaux et donc difficilement reproductibles. En fait, ils essayent, comme on classe certains livres dans le genre de l'essai sans présager d'une réussite ni d'un échec, mais plutôt pour qualifier une expérience qui s'avance au-devant du réel. »

[55] Présentation du pavillon de la France à la 16ème Biennale d'Architecture de Venise 2018, site internet du Collectif encore heureux : http://encoreheureux.org/projets/lieux-infinis/ (consulté le 6 janvier 2020)

[56] Le Collectif Encore Heureux, l'École Urbaine de Lyon, *Atlas des lieux infinis – Des Milliers d'ici*, Programme d'exposition 8 novembre – 29 décembre 2019
http://daac.ac-lyon.fr/docs/LIVRET-LI-Atlas-Des-Milliers-Dici-15x20-Leaflet-Execorr.pdf (Consulté le 5 janvier 2021)

milliers de lieux qualifiés de *lieux infinis* à l'échelle mondiale. Ce travail a donné lieu à la réalisation d'un Atlas des lieux infinis.[57]

Des milliers de « lieux infinis » fleurissent donc aux quatre coins de la planète, au sein de centres urbains anciens, dans un patrimoine industriel à l'abandon, mais également au cœur des grands paysages (montagnes, lacs, champs et forêts). L'historienne Valérie Disdier, en charge de l'exposition « Atlas des lieux infinis – Des Milliers d'ici », témoigne de son étonnement devant les liens entre ces lieux et leur immédiat environnement physique :

> *« On ne voit pas la ville informelle, on ne voit pas les grands lieux de loisir et de commerces. On aurait pu imaginer apparaître Disneyland […], on ne voit pas les lieux de pouvoir, on ne voit pas internet. Je suis surprise, je me disais que dans l'infini, il y avait cette chose immatérielle à laquelle nous collaborons tous. Ce que je retiens de cette étude, car c'est un travail d'étude, c'est finalement l'attachement aux lieux, l'attachement au monde, l'attachement à la beauté de ce monde, et peut-être à sa fragilité. »* Valérie Disdier, enseignante chercheuse à l'école urbaine de Lyon [58]

- **Accompagner l'acte d'habiter**

La présentation de ces dix *lieux infinis* au pavillon français de la biennale d'architecture en 2018 répondait à la thématique « Freespace » proposée par Yvonne Farrell et Shelley McNamara. Il s'agissait pour les deux commissaires de la biennale d'inviter leurs confrères architectes à présenter « des exemples de générosité et de prévenance dont témoigne l'architecture »[59].

Pour les architectes du Collectif Encore Heureux, l'humanité est comme « écartelée entre l'illusion d'une immense puissance, accordée par la révolution numérique, et la certitude d'une extrême fragilité induite par les bouleversements écologiques. Ces deux abîmes concomitants sont aussi vertigineux l'un que l'autre. L'oscillation est permanente entre deux impératifs contradictoires : accélérer et ralentir. »[60]

Dans cette vision, le concept de lieu apparaît comme un moyen de penser la complexité du monde, et de donner à l'action locale « un sens résolument engagé »[61], celui d'agir et « d'atterrir » [62]

---

[57] Collectif Encore Heureux, l'École Urbain de Lyon, *Les Milliers d'ici – présentation expo,* Film de présentation de exposition Atlas des Milliers d'ici, Production l'École Urbain de Lyon, 2019 https://www.youtube.com/watch?v=F8Bwgltw31k&feature=youtu.be (consulté le 5 janvier 2021)

[58] *Ibid.*

[59] Borne E. « Cause d'intérêt général », *L'Architecture d'Aujourd'hui,* (n° 424), 05/2018
« Le concept, écrivent-elles « renvoie à une générosité d'esprit et à un sens de l'humanité qui sont au cœur des enjeux architecturaux » et se centre « sur la capacité de l'architecture à nous faire cadeaux d'espaces supplémentaires de liberté » et « à répondre à des vœux non exprimés.»

[60] Delon N.,Choppin J., Eymard S., *Lieux infinis, construire des bâtiments ou des lieux ?, op.cit.,* p13

[61] Ibid., p15

[62] Les architectes du collectif Encore Heureux font référence à la pensée de Bruno Latour et notamment à son ouvrage *Où atterrir ? Comment s'orienter en politique* paru en 2017 aux Éditions de la Découverte.

La réponse du collectif, à la question posée par les commissaires de la biennale, repose ainsi sur l'acte d'habiter, et la capacité des architectes à accompagner cet acte d'habiter.
À travers de ces deux mots « lieu » et « infini », fortement chargé sémantiquement, les architectes cherchent à convoquer ce qu'ils définissent comme « les conditions de l'expérience humaine, l'espace le temps ». Les auteurs poursuivent ainsi : « Nous habitons des lieux, mais nous sommes aussi habités par eux. Et le lieu n'est bien évidemment pas réductible au bâtiment. Il peut souvent être beaucoup plus, et peut parfois même s'en passer. C'est un souvenir, une odeur, un agencement familial. Un lieu, c'est bien sûr une maison ou un jardin, mais c'est parfois juste un recoin ou une embrasure […] Un lieu, c'est la décision d'une installation habitante. » [63]
Cette installation habitante — fruit d'une initiative associative, locale et citoyenne visant à occuper un patrimoine abandonné au cœur d'une métropole — voit naître de nouvelles sociabilités dans un contexte urbain toujours plus anonyme. Le caractère infini, la capacité à être ouvert sur l'imprévu et l'inattendu signent la générosité de ces espaces et leur liberté d'usage et de pratique.
Telles des bulles de respiration, ces lieux peuvent s'appréhender comme des *hétérotopies*[64] au cœur du processus de métropolisation.

Le vécu des acteurs-habitants et le temps deviennent la matière première du processus de fabrication du lieu. Dans cette approche, l'architecte est invité à prendre (temporairement) l'habit de l'acteur-habitant au même titre que les autres acteurs pour intervenir dans la construction collégiale des lieux. Cela passe par la mise en place de permanences architecturales, et/ou l'imagination de formes de présence dans le quotidien du lieu. L'architecte doit réinventer sa relation aux acteurs-habitants ainsi que la place de ces derniers dans l'ensemble de ses missions (lecture des lieux, programmation, esquisse, chantier). L'immersion et/ou la participation à la vie de ces lieux permettent de s'imprégner de la vitalité des expériences. L'architecte devient un observateur participant et un acteur de la vie collective du lieu (il peut être spectateur des évènements présents, participer aux actions en cours). Celui-ci participe à et accompagne la transformation du lieu.
Le temps devient ainsi une composante essentielle de la fabrication de tels lieux. « Le temps cimente sûrement autant que le mortier. Parce qu'ils sont souvent vastes, possèdent des extérieurs ou nécessitent d'importants travaux, ces lieux se fabriquent dans la durée. » [65]

[63] Delon N.,Choppin J., Eymard S., *Lieux infinis, construire des bâtiments ou des lieux ?, op.cit.,* p15
[64] Foucault, M., « Des espaces autres. Hétérotopies, Conférence au Cercle d'études architecturales, 14/03/1967 », *Architecture, Mouvement, Continuité*, (no 5), 1984, pp.46-49
[65] Delon N.,Choppin J., Eymard S., *Lieux infinis, construire des bâtiments ou des lieux ?*, *op.cit.,* p18

Les « lieux infinis » mettent à mal le programme architectural urbanistique qui domine encore aujourd'hui dans l'acte de bâtir. Non que ce programme n'existe pas ou ne soit pas nécessaire dans le cas des lieux infinis, mais il est lui-même en chantier, en évolution constante, il s'écrit et s'éprouve dans le temps.
Dans la mesure où ces lieux infinis ne peuvent pas être réduits à une fonction unique, leur programme ne saurait en être générique, comme c'est le cas pour une école, un hôpital, une salle de concert.
La permanence architecturale participe d'une remise en question du programme. Elle permet d'éprouver ces lieux et leur épaisseur humaine. C'est à l'épreuve de ce processus d'immersion que se dessine le programme[66].

Le collectif Encore Heureux appelle à un « élargissement de la mission architecturale » : « Le geste architectural n'est alors plus ostentatoire, il est *différé*. L'architecte exprime son savoir-faire si un besoin le nécessite, mais se concentre d'abord sur les fondations sociales et humaines du lieu qu'il accompagne. Il s'agit donc bien d'un élargissement de la mission architecturale. En quittant la posture du sachant, méprisant et incompris, l'architecte peut se mettre à l'écoute des besoins, des désirs et des nécessités que la société exprime de plus en plus fortement. »[67]

### (2) Les lieux infinis : nouveau visage d'un courant architectural et urbanistique en transition

Le collectif Encore Heureux s'inscrit dans un courant de praticiens (architectes, urbanistes et paysagistes) qui s'interrogent sur le processus de fabrication des espaces urbains ainsi que sur la place de leur profession dans une société en transition. Les lieux infinis semblent venir incarner, ou du moins donner un visage à ce courant.
Nous pouvons citer comme principaux protagonistes[68] médiatisés de ce nouveau courant de jeunes collectifs d'urbanistes tels que le Plateau Urbain (qui se présente comme le moteur d'un *urbanisme transitoire*) ou l'agence dixit.net (qui défend le concept d'un *urbanisme circulaire*) ; des collectifs d'architectes et paysagistes comme Exyzt, ETC, le fruit du frigo, Notre Atelier Commun, Encore Heureux, Yes We Camp,

---

[66] *Ibid.,* p21
« Il conviendrait d'attaquer plus en règle le programme architectural pour en suspendre l'impératif, pour le détrôner, lui voler la primeur sur l'ensemble des décisions qui en découlent. Non qu'il faille se passer du programme, bien au contraire, mais lui aussi doit-être en chantier.
La mise en œuvre d'une permanence architecturale, en amont, réussit souvent à ce que le programme apparaisse de lui-même, en creux, parmi les besoins exprimés par la société civile, enfin invitée. »

[67] *Ibid.,* p22

[68] Ces protagonistes ne représentent que la partie médiatisée de ce mouvement de fond, il est important de préciser que de nombreuses agences, associations, collectifs et que de nombreux praticiens expérimentent — à leur échelle — de nouvelles manières de penser et transformer l'espace nourrissant ainsi ce courant de transition : L'agence Christophe Hutin, Nicole Concordet, Simon Teyssou, l'agence Fabrique, Chloé Bodart, la coopérative Ejo, Atelier Correia, etc. Ils sont nombreux en France, et partout dans le monde.

Palabres architectes, Friche & cheap, etc. Ces derniers expérimentent des formes de permanence architecturale, pensent une architecture éphémère et des processus de construction participatifs.
Ces collectifs s'inscrivent pleinement dans le sillage tracé par des architectes comme Patrick Bouchain, Lucien et Simone Kroll, Anne Lacaton et Vincent Vassal. Ceux-ci ont ouvert la voie à une remise en question de la pratique architecturale et de la transformation de l'espace.

- **Le concept d'urbanisme transitoire**

Le concept *d'urbanisme transitoire* — parfois nommé urbanisme temporaire[69] — a pris de l'ampleur ces dernières années. Il s'agit avant tout d'un phénomène urbain (voire métropolitain). Ses protagonistes cherchent à appréhender la transformation urbaine sous un autre angle — celle de la pratique et de l'expérimentation temporaire.
Comme l'explique Simon Laisney, directeur et cofondateur du collectif Plateau Urbain, le point de départ de leur action « était un double constat, d'un côté des millions de m2 vacants en attentent de location (…) et de l'autre toute une frange de la population créative que ce soit entrepreneuriale ou artistique qui ne trouve pas de locaux et de place dans les métropoles denses. L'idée était de trouver comment faire de ces interstices temporels une sorte de parenthèse non marchande qui permettrait de tester, d'expérimenter et d'accueillir de nouvelles pratiques ou d'anciennes pratiques qui ne trouvent pas leur place en ville. »[70]
Ce mouvement d'urbanisme transitoire/temporaire — de plus en plus mobilisé comme catégorie d'action par certains acteurs de la ville, du secteur public comme privé — est aujourd'hui en grande partie expérimenté, théorisé et popularisé par le collectif Plateau Urbain, grâce à des projets d'ampleurs fortement médiatisés tels que : *les grands voisins* dans la métropole parisienne, *le bâtiment U* de La Duchère dans la métropole lyonnaise ou *le B.0.C.A.L* dans la métropole bordelaise. Il n'en est pas pour autant le seul protagoniste, d'autres initiatives et acteurs expérimentent des pratiques similaires.
Cet urbanisme transitoire — nommé comme tel — reste un concept récent, sans qu'aucune définition précise ne fasse consensus dans le monde de la recherche.[71]
Nous pouvons tout de même, à partir du discours de ces principaux praticiens, en dégager les grandes lignes principales. L'urbanisme transitoire se « glisse dans les

[69] Néanmoins certains font une distinction entre l'urbanisme temporaire et l'urbanisme transitoire en fonction de leur visée. « Selon Nadia Arab, l'urbanisme temporaire se caractérise par le fait qu'il ne dure qu'un temps tandis que l'urbanisme transitoire est plus spécifiquement orienté vers le projet final, comme une transition entre un état initial et un état final »
Maulat J. (dir), *Urbanisme temporaire, définitions, acteurs, outils et enjeux*, Atelier professionnel Paris 1 – Plateau urbain, 12/2017
[70] Laisney S., « La fabrique de la ville solidaire », *Émission Le Grand Reportage par Aurélie Kieffer et Catherine Petillon*, France Culture, 22/01/2021
[71] Maulat J., *Urbanisme temporaire, définitions, acteurs, outils et enjeux*, op.cit.

interstices de la planification urbaine, dans un entre-deux des projets urbains »[72] pour y proposer :

- Premièrement, de dégager des espaces « transitoires » (friches, bâtiments vides, bâtiments ou îlots en attente de réaménagement) pour en proposer et expérimenter temporairement de nouveaux usages. Cette occupation temporaire peut conduire à la pérennisation ou l'adaptation des usages expérimentés dans le futur projet d'aménagement prévu. Les acteurs témoignent du fait que leurs actions viennent bousculer et améliorer le programme de transformation du bâtiment, du quartier.
- Deuxièmement, de sortir ces espaces « transitoires » d'une logique de marché en décrétant qu'ils n'ont plus d'utilité marchande pour une période donnée (de 12 mois à 5 ans) et qu'il va leur être donné une *valeur d'usage*.
  Concrètement, cela revient à proposer ces espaces à un coût réduit (sans volonté d'enrichissement ni de spéculation), la redevance sert seulement à couvrir les frais de fonctionnement de l'ensemble du projet.
  Cette réduction du prix des espaces permet l'installation de structures professionnelles et associatives créatives (entrepreneurs et artistes) qui ne peuvent pas actuellement accéder à des locaux dans les métropoles.
- Troisièmement, d'expérimenter, dans cet interstice temporel, une mixité d'usages et d'acteurs. Aux espaces de travail s'associent hébergement d'urgence, projets de restauration, de ressourcerie, d'épicerie solidaire, de blanchisserie, de jardin partagé, etc.
  Au-delà de la mise à disposition des espaces, les acteurs proposent un accompagnement social et culturel du projet en lien avec un ancrage local, qui prend le plus souvent la forme d'un important travail événementiel (représentations, ateliers en tout genre accessibles au public, évènements festifs).

De cette manière, l'urbanisme transitoire est moteur d'aventures humaines qui ont la particularité de s'identifier et de se nommer : *les grands voisins*, *la halle Girondins*, *lapostroff*, *la maison Marceau, Le bâtiment U de La Duchère*, ou bien *l'hôtel Pasteur*. L'acte de se nommer participe à leur inscription et de leur ancrage en un lieu.
C'est en partant de l'observation et de la pratique de ces projets que le collectif Encore Heureux nourrit sa réflexion sur la notion de lieu et développe son concept de lieu infini.

Il est essentiel d'ajouter que ce mouvement d'urbanisme transitoire — qui prend de plus en plus d'ampleur du fait de sa reconnaissance par les acteurs institutionnels et privés de l'aménagement du territoire — n'est pourtant pas un phénomène nouveau. Dans des villes en perpétuelles transformations, des espaces vacants ont toujours accueilli des occupations plus ou moins légales et des usages temporaires, avant d'être

[72] Ibid.

réinvestis ou détruits. Le phénomène d'urbanisme transitoire vient tout au plus donner un cadre institutionnel (disons une forme acceptable) à des pratiques d'occupation bien plus anciennes, telles que le squat ou la friche artistique (l'occupation des friches industrielles et l'apparition à leur endroit de friches artistiques remonte aux années 1970). Longtemps affublés d'une image dépréciative, ces espaces vacants connaissent aujourd'hui un changement de regard. La montée en puissance dans les années 1990-2000 de quelques projets emblématiques de friches artistiques a révélé le potentiel patrimonial et culturel (notamment en termes événementiels) de ces espaces, ainsi que leur éventuel potentiel économique, bien repéré par les pouvoirs publics et le secteur privé.

Que ce soit sous les termes d' « urbanisme transitoire » ou d' « urbanisme circulaire », les idées restent les mêmes, celle de défendre :

- une approche que l'on peut qualifier d'acupuncture urbaine, par opposition à une planification dite « classique » ;
- le passage d'un aménagement urbain à un « ménagement »[73] de l'urbain, par une meilleure prise en compte de l'environnement et des réalités sociales et spatiales du monde urbain.

Le développement croissant de formes de permanences architecturales[74], d'ouverture des chantiers au public, ainsi que le recours toujours plus important à l'événementiel pour accompagner les projets de transformation sont des pratiques de mieux en mieux admises dans le milieu professionnel de l'architecture. Elles sont perçues comme pleinement complémentaires de l'urbanisme transitoire et participent au même titre au vaste processus de transition en cours dans la fabrication et la pensée de l'urbain. Les praticiens revendiquent leur volonté :

- de penser l'architecture en termes de *processus* et non plus en termes de *résultats*, c'est-à-dire qu'ils jugent essentiel de s'interroger sur « la façon de cheminer ensemble » plutôt que de se restreindre à l'objectif à atteindre[75].
- de défendre des valeurs sociales et écologiques, incluant des pratiques participatives, plaçant les habitants au cœur du processus architectural et promouvant une « architecture HQH » (Haute Qualité Humaine[76]).
- de reterritorialiser l'action et la pensée comme nous l'explique l'architecte Nicola Delon : « On a besoin de reterritorialiser la façon dont nous faisons nos villes, nos

[73] Laisney S. « La fabrique de la ville solidaire », *op. cit.*

[74] Bouchain P., *Pas de toit sans toi. Réinventer l'habitat social*, Actes Sud, Portugal, 2016
Bouchain P., *Construire en habitant*, Actes Sud, Barcelone, 2011
Bouchain P., *Construire autrement*, Actes Sud, Luçon, 2006
Hallauer E. « Habiter en construisant, construire en habitant : la « permanence architectural », outil de développement urbain ? », *Métropoles* (n°17), 2015
URL : http://journals.openedition.org/metropoles/5185 (consulté le 26 août 2021)

[75] Laisney S. « La fabrique de la ville solidaire », *op. cit.*

[76] Concept développé par l'architecte Patrick Bouchain tout au long de sa carrière

architectures. Il y a une homogénéisation qui s'est faite depuis les années 50, et même à l'échelle mondiale, cette globalisation, dont on voit aujourd'hui les limites, et donc il faut se ré-ancrer dans des spécificités de territoires, de projets et d'acteurs. »[77]

Ainsi apparaît le besoin pour certains de ces praticiens de s'approprier la notion de lieu —notamment dans sa dimension processive (cf. chap.2, conclu., p.396) —, que ce soit pour :

- sortir du vocabulaire classique (bâtiment, site, programme, bâtiment, projet, etc.), qui ne semble pas être en capacité de traduire les processus en cours ;
- signifier l'urgence de faire converger les deux échelles de pensée et d'action (globale et locale).

Les nouveaux lieux émergeants deviennent de ce fait les emblèmes d'une action localisée au service des acteurs (nouveaux usagers, habitants/voisins proches), tout en portant la marque d'un engagement global, social, politique et environnemental.

- **Les Nouvelles Urbanités : une convergence s'opère**

L'engouement autour du concept de lieu — et les images de changement et d'expérimentation qu'il incarne — apparaît comme fédérateur, appelant au rassemblement des forces, des pratiques et des disciplines. La création en 2018 du collectif des Nouvelles Urbanités illustre parfaitement ce phénomène.

Ce collectif rassemble universitaires, acteurs du monde de la recherche (géographes, sociologues, philosophes), praticiens (architectes, urbanistes, paysagistes, bureaux d'études), acteurs institutionnels, élus locaux, propriétaires, promoteurs, aménageurs, monde associatif et artistes. Ces acteurs partagent la volonté d'explorer et d'analyser « des processus collectifs pour habiter le monde et construire des communs ».[78] Ils écrivent dans l'édito de leur première publication : « face aux urgences — environnementales, sociales, sociétales — nous, acteurs des villes et des territoires, expérimentons et fabriquons de nouvelles urbanités. Notre point de départ : la conscience claire et éprouvée que nous devons revoir nos envies, nos concepts, nos méthodes, nos pratiques, nos manières de coopérer ; en bref revoir notre conception de l'urbain, de ce qui permet d'être ensemble et de fabriquer du commun. Il nous faut rapidement créer de nouveaux savoir-faire pour accueillir de nouveaux savoir-être et rendre possible des projets inattendus. »[79]

---

[77] Laisney S « La fabrique de la ville solidaire », *op. cit.*

[78] Site internet de l'école urbaine de Lyon, « Nouvelles urbanités : un collectif, un journal, des propositions »
URL : https://ecoleurbainedelyon.universite-lyon.fr/site-francais/nouvelles-urbanites-un-collectif-un-journal-des-propositions-176864.kjsp (consulté le 02 septembre 2021)

[79] Delourme V., Disdier V., Girerd Ch., « Pour de nouvelles urbanités, du projet urbain au projet humain » in collectif Nouvelles Urbanités (dir) *Nouvelles urbanités*, Editions deux-cent-cinq®, Lyon, 10/2020

Structurée en collectif au lendemain de l'exposition des « Lieux infinis » à la biennale d'architecture de Venise en 2018, cette large palette d'acteurs se propose :

- de rendre visible des alternatives et des expérimentations de nouveaux modes de vie, réunies sous la dénomination de *lieu*. C'est ainsi que le collectif écrit en postface de son journal : « En France et dans le monde entier des lieux nous guident pour penser autrement notre action, inspirer notre réflexion et changer nos façons de faire. (…) Plus que les mètres carrés construits, faisons de l'urbanité des lieux que nous créons la mesure de notre action. »[80]
- de remettre en question la pratique (réutilisation de bâtiments existants, réemplois de matériaux, programme, économie du projet, gouvernance, relation à l'habitant/l'usager, etc.). Les architectes Dominique Alba et Nicola Delon écrivent : « nous avons créé le groupe des Nouvelles urbanités : pour poser des questions, pour les partager, essayer d'avancer. Pour poser aussi un regard critique sur la façon dont nous travaillons, dont sont menés les projets d'architecture stérilisés par leur propre système. » [81]
- d'initier des savoirs et des savoir-faire — en croisant les compétences, les pratiques, les disciplines, les vécus, etc. — et favoriser leur diffusion. Ce processus de production et de partage de connaissances doit être fait dans une logique d'open source.

Dans la publication du collectif Les Nouvelles Urbanités, la notion de lieu ne fait pas l'objet d'une conceptualisation poussée. Le *lieu* y côtoie d'autres concepts émergeants comme ceux de l'habiter, du commun ou de frugalité. Il apparaît principalement dans le visage des expérimentations, des processus sociaux à l'œuvre — du « protocole social » [82] pour reprendre les termes de l'urbaniste Nicolas Détrie.

[80] Collectif Nouvelles urbanités, « Postface » in collectif Nouvelles Urbanités (dir), *Nouvelles urbanités*, Editions deux-cent-cinq®, Lyon, 10/2020

[81] Alba D., Delon N., « Efficacité et bien-être urbain » in collectif Nouvelles Urbanités (dir) *Nouvelles urbanités*, Editions deux-cent-cinq®, Lyon, 10/2020

[82] « Pour nous ce sont des lieux mais je dirais plutôt un protocole social. »
Détrie N., Ménard R., Quignon B., « Urbanisme circulaire, solidaire : faire avec le déjà là ? », in collectif Nouvelles Urbanités (dir), *Nouvelles urbanités*, Editions deux-cent-cinq®, Lyon, 10/2020

## I.2. L'exemple des Tiers Lieux : entre expérimentations citoyennes et institutionnalisation d'un modèle

Depuis près de deux décennies les « tiers-lieux » sont en pleine effervescence. Apparus dans différents secteurs d'activité (entrepreneurial, scientifique, numérique, économie sociale et solidaire, culturel, associatif) et pour l'essentiel en milieu urbain, aujourd'hui ils fleurissent également dans les territoires périurbains et ruraux. Les types de financement et de gouvernance qu'ils proposent sont multiples : associations loi 1901, SCIC, structures publiques, partenariats public/privé, structures privées.[1]
L'expression de « *tiers lieu* » s'est assez largement diffusée. Simultanément à son apparition dans la société civile, son emploi s'est banalisé dans le discours institutionnel. Mais cet usage désormais courant dissimule mal le flou autour de la notion de tiers lieu[2]. Le tiers lieu comme objet d'étude a connu un intérêt grandissant ces dernières années : en sociologie, en anthropologie (A. Burret), en géographie (M. Lussault), en urbanisme (R. Besson). Néanmoins ces recherches ne convergent pas de manière à faire émerger une définition unique. Derrière le phénomène tiers lieu il n'y a guère d'accord sur la notion[3]. Certains auteurs, tout en analysant le phénomène, rejettent la dénomination et lui préfèrent d'autres syntagmes, comme l'illustrent les lieux infinis du collectif Encore Heureux, ou encore les hyper-lieux de Michel Lussaut.

L'obstacle principal vient de la diversité des projets et des expériences sociales que recouvre l'appellation : du coworking en cœur de métropole, au fab lab ultra connecté, du café associatif en commune rurale à la pépinière d'entreprises « start up », des structures très institutionnalisées aux friches artistiques ou aux aventures contestataires des Zones à défendre (ZAD)… Pour toutes ces réalités, l'étiquette générique de « tiers lieu » semble avoir le dos bien large.

Afin de se repérer dans ce vaste univers des tiers lieux, l'association Prima Terra[4] en a proposé une cartographie – intitulée cartographie béta des Espaces hybrides – qui

---

[1] Levy-Waitz, P., *Mission coworking territoires travail numérique : faire ensemble pour mieux vivre ensemble*, Rapport au secrétaire d'Etat auprès du ministre de la cohésion des territoires, 2018
URL :http://s3files.fondationta.org.s3.amazonaws.com/Rapport%20Mission%20Cowoking%20-%20Faire%20ensemble%20pour%20mieux%20vivre%20ensemble.pdf (consulté le 12 janvier 2021)

[2] Burret A., *Etude de la configuration en Tiers-Lieu : la repolitisation par le service*, Thèse de l'Université de Lyon, 2017
URL : https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01587759/file/burret_a_these_udl.pdf (consulté le 12 janvier 2021)

[3] Il n'existe d'ailleurs pas d'accord non plus sur l'écriture. Les deux orthographes tiers lieu et tiers-lieu existent. Nous utiliserons l'une et l'autre, en essayant de suivre à chaque fois celle proposée par les auteurs dont nous traiterons. Certains acteurs choisissent également de mettre une ou deux majuscules, tendant à indiquer ainsi un label, ou une marque déposée.

[4] Prima Terra est une association cofondée par Alexis DURAND qui se donne pour mission d'accompagner et de former les organismes publics et privés à « l'innovation territoriale ». Les membres

nous semble bien illustrer les grandes disparités que couvre la seule appellation « tiers lieu ». Cette cartographie se base sur deux axes d'enjeux orthogonaux : l'axe vertical apprécie la valeur entrepreneuriale ou *sociétale* des projets, l'axe horizontal évalue les enjeux de biens communs ou de marchandisation. Un troisième axe vient rappeler que les notions de « gouvernance » sont sécantes aux enjeux de biens communs et à l'esprit d'entreprise.

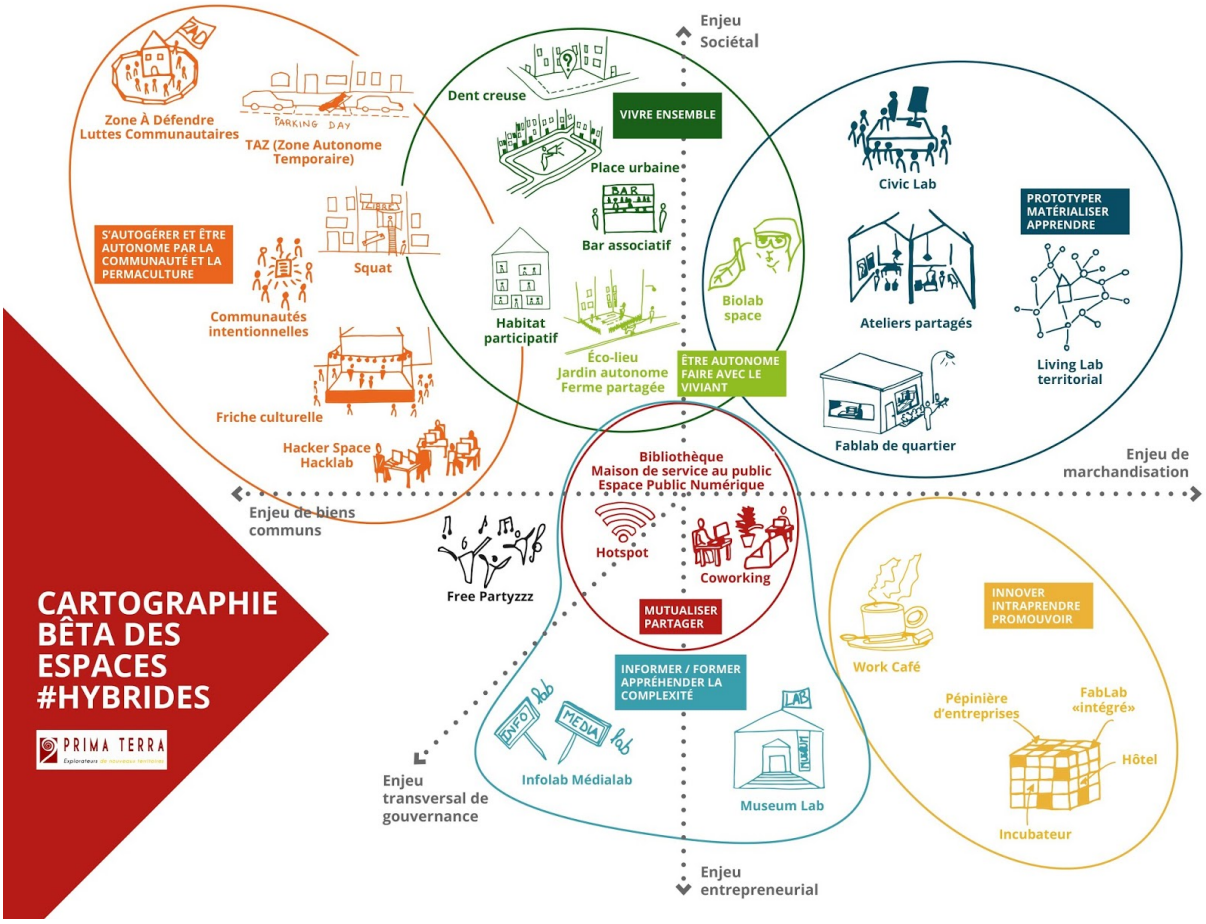



Figure Chap3- I-1 : cartographie bêta des espaces hybrides _ Prima Terra[5]

de l'équipe revendiquent une activité de recherche sur les enjeux territoriaux. Ils ont pour ambition de « faire école » dans le domaine. Le concept de tiers lieu – qu'ils nomment également espace hybride – occupe une place centrale dans leurs activités de recherche.

[5] Une première cartographie typologique a été réalisée en 2014 par l'équipe de Prima Terra, et retravaillée à plusieurs reprises notamment en 2017 à l'occasion de la Biennale Internationale de Design de Saint-Etienne en 2017 dans laquelle les tiers-lieux étaient à l'honneur (« Tiers-Lieux : Fork The World ») Celle-ci est la dernière version disponible sur leur site internet.
https://www.prima-terra.fr/2019/10/tiers-lieux-de-lobjet-emergences-lobjet.html (consulté le 18 janvier 2021)

Un détour nous semble nécessaire pour mieux saisir l'engouement actuel pour les tiers lieux. Après être revenus sur les origines de la notion, nous tenterons de dégager les grands axes de ces lieux (pour l'essentiel s'auto-désignant ainsi) qui s'organisent autour de la redéfinition d'une échelle d'action locale pour ancrer quotidien, vie sociale, engagements citoyens.
Dans un deuxième temps nous analyserons la place qu'occupe la notion de tiers lieu dans le domaine artistique et culturel, en essayant de répondre à cette question : les tiers-lieux sont-ils le signe d'une évolution culturelle ou une nouvelle étiquette posée sur des pratiques inchangées ?
Enfin, nous conclurons cette étude de cas par les effets de l'institutionnalisation et de la marchandisation du modèle.

### I.2.a La naissance d'une notion

#### (1) Une origine commune : « third place » de Ray Oldenburg

Malgré la grande diversité des réalités que recouvre la notion de tiers lieu, tous les acteurs se réclament de la même origine.
Les protagonistes de ces lieux, tout autant que les universitaires qui ont travaillé sur le sujet, en attribuent la paternité à la notion de *third place* développée par le sociologue de l'urbain Ray Oldenburg dans années 1980 (Aubouin N., Burret A., Besson R., Servet M., mais également les collectifs Prima terra, Collectif tiers-lieux, Tilios…)

- **Les principes du troisième lieu de Ray Oldenburg**

*Third place* est traduit de manière variable en français par *troisième lieu*, *tiers-espace*, ou *tiers-lieu*. La notion de *Third place* s'inscrit dans une réflexion sociologique portant sur les transformations urbaines et les évolutions sociales qu'ont connues les États-Unis à partir de la fin de la Seconde Guerre mondiale. Dans son ouvrage « The Great Good Place » publié en 1989, Oldenburg analyse les conséquences de la planification urbaine fonctionnaliste qui a conduit à une sectorisation des aires urbaines. Il pointe la généralisation du mode de vie des *suburbs* qui se réduit à un mouvement pendulaire entre le domicile et le travail, et où la pratique des lieux de sociabilité disparaît. Oldenburg déplore ainsi la disparition d'espaces qui soient *intermédiaires*, entre la sphère domestique comme premier lieu et la sphère professionnelle comme second lieu.[6]
Pour le sociologue, le café européen (le café parisien ou le pub anglais) constitue l'une des figures les plus abouties du troisième lieu. Il ajoute à ces débits de boisson (cafés,

[6] Burret A., *Etude de la configuration en Tiers-Lieu : la repolitisation par le service*, *op.cit.,* p45

bars, restaurants) les petits commerces de proximité : épicerie[7], coiffeur, barbier, fleuriste, libraire…
Le troisième lieu remplit une fonction de service — certes marchant — pour la communauté du voisinage. Dans cet espace « familier » se jouent les relations d'interconnaissance et de proximité. Facilement identifiable, il sert de « point d'entrée » aux visiteurs et aux nouveaux arrivants du quartier (c'est là que l'on obtient des renseignements sur la vie du quartier).
Le tiers-lieu est intergénérationnel, jeunes et adultes se côtoient, c'est un lieu où l'on croise ses voisins, où l'on converse, où l'on peut se détendre. Le tiers-lieu apparaît comme un espace qui favorise la camaraderie et la convivialité sans engagement ni formalité.
Cette spontanéité et cette mixité de quartier alimentent un sentiment de familiarité et donc celui d'une appropriation possible des lieux.
Pour Oldenburg en définitive ces espaces dédiés à la vie sociale de la communauté, en tant qu'espaces informels de rencontre et d'échange, revêtent une dimension politique essentielle à la vie démocratique de la société.

- **Les multiples interprétations du troisième lieu : de Starbucks à la bibliothèque troisième-lieu**

Les appropriations du concept de troisième lieu de R. Oldenburg sont nombreuses, et sans doute même antagonistes. Voici deux exemples emblématiques de la relecture qui a pu en être faite :

➢ Le troisième lieu Starbucks

Depuis les années 1990, la marque Starbucks base son marketing sur cette notion, se targuant d'avoir créé un « nouveau lieu » entre « la maison » et « le travail » — qu'il nomme explicitement *troisième lieu*. Ses cafés sont présentés comme des refuges ouverts à tous pour rencontrer et échanger avec autrui.
Sur son site internet, Starbucks fait ainsi son *storytelling* : « En 1983, lors d'un voyage en Italie, Howard Schultz [directeur général de Starbucks] tombe sous le charme des bars à espresso italiens et de leur rituel autour du café. Il a alors l'idée de transposer aux États-Unis la tradition des cafés italiens, des lieux de conversation et d'échanges, un troisième lieu en quelque sorte à mi-chemin entre la maison et le travail. »[8]

---

[7] *Ibid.,* p46
« Une épicerie de quartier par exemple, là où l'épicier connaît tous les clients par leur prénom ainsi que leurs entourages, et qui est à même de diffuser des informations précieuses ou banales sur les événements des environs. Là où les clients ne sont plus uniquement cela et où un lien, qui n'est pas encore de l'amitié, les relie. Un type de relation que l'on ne retrouve pas dans les centres commerciaux où les vendeurs ne connaissent a priori pas personnellement leur clientèle. »
[8] Site internet Starbucks France

Appelés « salons », les cafés Starbucks reflètent une apparence de luxe, ils offrent des espaces spacieux, chaleureux et calmes avec des canapés qui invitent à rester. Les travailleurs sur leur *Mac* sont visibles à travers la vitrine, ils s'inscrivent dans le décor jusqu'à en faire partie.
Ce que propose la firme ce n'est rien moins qu'une *expérience*. « Vivre l'expérience Starbucks »[9], c'est s'accorder un temps de pause dans la journée, mais aussi s'afficher dans le lieu et en définitive avoir le sentiment de faire partie de la « communauté Starbucks ». Symbole de la considération que Starbucks accorde à chacun : le gobelet à l'effigie de la marque avec son prénom écrit au feutre, et que l'on conserve à la sortie du salon.
Pourtant le prix élevé des consommations et l'emplacement des cafés dans les centres urbains et les nouveaux quartiers branchés ne trompent personne. Une forte sélection sociale s'opère d'elle-même dans la clientèle. Ceci n'est sans doute pas étranger à la valeur de « l'expérience », dans la mesure où cette sélection parmi les classes moyennes supérieures et supérieures facilite l'adhésion au sentiment d'appartenir à une « communauté ».
Nous voyons ici que l'idée du « troisième lieu » Starburks est totalement orientée vers le marketing. La notion de Ray Oldenburg est vidée de sa dimension politique, alors que la dimension marchande en est exacerbée.

- Les bibliothèques troisième-lieux

À l'opposé, nous trouvons les « bibliothèques troisième-lieux », un concept apparu au courant des années 2000 dans un contexte de désertification des sites physiques des bibliothèques et de la numérisation croissante des services.
La mission principale des bibliothèques (l'accès à l'information) s'est trouvée progressivement concurrencée par l'outil numérique[10]. Développé dans un premier temps aux États-Unis sous le nom des « *third place libraries* », le concept se popularise en France seulement à la fin des années 2000, à partir du travail de Mathilde Servet[11] et autour de l'idée d'imaginer une institution publique à forte valeur sociale. Il s'agit d'un projet dans lequel les bibliothèques traditionnelles élargissent leur mission première de documentation autour du livre en proposant de nouveaux usages, de nouveaux services et de nouvelles activités : ateliers multiples (lecture, cinéma, musique,

URL : https://www.starbucks.fr/apropos (consulté le 18 juillet 2018)

[9] Hermann L., Bovon G., *Starbucks sans filtre*, *op.cit.*

[10] Servet M. « Les bibliothèques, des troisièmes lieux culturels à forte valeur humaine ajoutée », *L'Observatoire, La revue des politiques culturelles*, (n° 52), 2018, pp 71- 74
URL :https://www.banquedesterritoires.fr/sites/default/files/ra/Concept%20du%20troisi%C3%A8me%20lieu.pdf (consulté le 18 juillet 2018)

[11] Mathilde Servet est conservatrice des bibliothèques, responsable-adjointe de la médiathèque Marguerite Yourcenar à Paris et spécialiste des bibliothèques troisième lieu.
Servet M. « Les bibliothèques, des troisièmes lieux culturels à forte valeur humaine ajoutée », *op.cit.*
Servet M., « Les bibliothèque troisième lieu », *Bulletin des Bibliothèques de France*, (n°4), 2010, pp.57-63

numérique, accompagnement professionnel, formation tout au long de la vie, conversations en langues étrangères, initiations artistiques, ateliers cuisine...), espaces de jeux, animations culturelles, prêts d'objets ou d'instruments, résidences artistes, espaces de coworking. L'offre ainsi diversifiée peut aller jusqu'à proposer des services publics (Pôle Emploi, mission locale, poste)… etc.[12]
Les bibliothèques qui ont entamé ce processus de transformation deviennent des lieux de vie collective et se pensent comme de nouveaux établissements culturels. Elles se positionnent également comme de nouvelles institutions publiques du quotidien et du voisinage.
L'idée d'offrir une réelle mixité sociale est au cœur de l'idée de bibliothèque troisième-lieu. Voyons ce qu'en dit Mathilde Servet : « Quand on franchit le seuil d'un troisième lieu, on dépose son statut, ses "insignes". Il n'y a pas de critères formels pour l'adhésion : quels que soient son appartenance sociale, son niveau d'étude, son origine, son âge, chacun y est le bienvenu, pas d'obligation non plus de produire quoi que ce soit, on peut juste être ce que l'on est. La bibliothèque, en ce sens, fonctionne comme un troisième lieu idoine. Elle offre un environnement protecteur pour tous types de publics et notamment les publics socialement fragilisés. […] La bibliothèque fait fonction de niveleur social, mais aussi de sas d'intégration, d'acculturation, notamment pour les migrants. »[13]

On comprend bien les différences fondamentales qui séparent le salon Starbucks et le projet d'une bibliothèque troisième-lieu, notamment l'aspect marchand et la conception de la mixité sociale. Mais outre leur emprunt à la pensée de Ray Oldenburg, ce qui leur est commun est le souhait de répondre à ce qui est identifié comme un besoin social vital des individus : celui de disposer de lieux de sociabilité, dans lesquels ils se sentent appartenir à une communauté — paradoxalement une communauté planétaire pour Starbucks (car retrouver le même type de salon dans chaque grand centre urbain de la planète n'est pas le moindre des plaisirs), et une communauté de voisinage pour les bibliothèques de quartier, même si celles-ci n'ont pas toujours achevé leur mue.

### (2) De quoi l'engouement pour les tiers lieux est-il le nom ?

La France n'a pas fait exception au mouvement mondial d'éclosion des *tiers lieux*. La traduction de « troisième lieu » est restée principalement associée aux bibliothèques, tandis qu'ont émergé progressivement des *tiers lieux* de toutes sortes,

[12] Besson R. « Les tiers-lieux culturels, chronique d'un échec annoncé », *L'Observatoire, La revue des politiques culturelles*, (n° 52), 2018 pp 17- 21
Servet M., « les bibliothèque troisième lieu », *op.cit.*
[13] Servet M. « Les bibliothèques, des troisièmes lieux culturels à forte valeur humaine ajoutée », *op.cit.*

d'abord en contexte urbain avant de pénétrer les milieux périurbains et aujourd'hui également les territoires ruraux.
Derrière la grande variété déjà soulignée de ces tiers lieux, nous pouvons faire l'hypothèse qu'ils répondent dans l'ensemble à trois évolutions sociétales majeures du monde contemporain : l'avènement du numérique, les évolutions du monde du travail et les transformations des lieux de sociabilité.

- **L'avènement du numérique**

Depuis la fin des années 1990, de nombreux tiers lieux se sont construits autour de l'idée de l'accès universel à toutes les potentialités d'internet, notamment en ce qui concerne le partage libre de l'information et ce qu'il convient d'appeler l'idéologie du collectif comme force de construction du savoir (à l'image de Wikipédia et des logiciels en open source[14]). Lise Pignot écrit dans l'introduction du dossier consacré aux tiers lieux par la revue l'*Observatoire, la revue des politiques culturelles* : « Le tiers-lieu illustre tout un corpus de valeurs héritées de la culture numérique et en porte le code génétique [...] Il s'est construit à la fois en réaction aux effets de la technologie et en réponse à celle-ci. Pour en comprendre l'esprit, il faut s'immerger dans cette pensée hacker : il faut voir le tiers-lieu comme la transposition culturelle et technique des logiciels libres et open source et comme un espace d'élaboration collective. »[15]
De nombreux tiers lieux se sont développés autour de ces nouvelles technologies numériques : dans les grands centres urbains pour créer des pôles d'innovation et de recherche autour de ces technologies ; mais également dans bien des territoires ruraux afin d'offrir un espace de connexion accessible à tous, dans une France inégalement couverte numériquement.
Face à l'opportunité d'immatérialité que procure le numérique et à l'espoir de mettre le monde entier en réseau, l'émergence des tiers lieux illustre paradoxalement le besoin des individus de construire des espaces de proximité qui puissent les réunir. Ces tiers lieux, dans leur diversité, ont en commun d'offrir un refuge physique, un ancrage (précisément ce que nous nommons le *lieu*), abritant dans un même espace des individus qui souhaitent créer collectivement. « Aussi diverses soient-elles, ces nouvelles références de l'innovation urbaine [les tiers-lieux] sont traversées par les potentialités techniques, les pratiques sociales et les utopies d'une "culture numérique" d'autant plus prégnante qu'elle agit le plus souvent telle une matrice invisible. » [16]
La *culture numérique* dont il est question ici donne au tiers lieu son sens du commun, ses valeurs de liberté, de gratuité et de création collective.

---

[14] Pineau J-Y., « Les tiers-lieux et les cafés associatifs, laboratoires des territoires ruraux », *Nectart,* (vol. 7, no. 2), 2018, pp. 100-109.
[15] Saez J-p., Pignot L., « Tiers-Lieux : un modèle à suivre ? », *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles*, (n° 52), 2018, pp. 7- 8
[16] Ambrosino Ch., Guillon V.,« Le Nouveau Monde » des politiques culturelles et urbains », *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles*, (n° 52), 2018, pp.13- 16, p 14

- **Les évolutions du monde du travail**

Les grandes transformations qu'a connu le monde du travail dans les pays occidentaux ont directement impacté les formes et les caractéristiques du salariat. La désindustrialisation massive amorcée en Europe occidentale à la fin des années 1970 ; l'accélération de la fragmentation et de l'externalisation de la production de biens et de services ; le recours croissant aux formes de sous-traitances ; le développement du télé-travail ; les incitations à recourir au statut d'auto-entrepreneur (en France à partir des années 2000) ; l' « ubérisation » croissante du travail ; une multitude de lois sur la flexibilité du monde du travail[17] ; toutes ces évolutions ont produit en creux l'effritement des espaces de sociabilité traditionnellement constitutifs des structures collectives du travail.

Dans ce contexte, les tiers lieux — notamment sous les formes du coworking, du bureau partagé, du fab lab — proposent une nouvelle forme organisationnelle du monde du travail[18]. Ils offrent un espace *neutre* (dans le sens où il ne renvoie pas à une pratique professionnelle spécifique), équipé (meublé) et connecté (réseau) qui accueille une communauté de travailleurs indépendants.
Ces derniers mutualisent les locaux, le matériel, le réseau, la machine à café, y échangent amicalement et peuvent potentiellement, à l'occasion, y créer des projets professionnels collectifs, mais dans lesquels chacun sera autonome, c'est-à-dire sans reconstituer de hiérarchie professionnelle.
L'apport de convivialité et de « familiarité » que proposent ces tiers lieux répond à un souci de promouvoir un « bien-être au travail », et de casser l'image rigide de celui-ci. Ils revendiquent à la fois d'être des espaces professionnels (équipés et performants), et d'offrir le confort et la convivialité de la sphère domestique (c'est le côté cocooning)[19].

---

[17] Nous pouvons citer entre autres : les lois travail dite « loi El Khomri » de 2016 et les « ordonnances travail » de 2018.

[18] Aigron L., Manuel L., « La coopérative tiers-lieux : peut-on faire école des tiers-lieux ? », L'Observatoire, la revue des politiques culturelles, (n° 52), 2018, pp. 65- 67

[19] Voir par exemple la définition donnée par la coopérative Tiers-Lieux (réseau de tiers lieux en Nouvelle Aquitaine) : « Les tiers-lieux, appelés aussi espaces de travail partagés et collaboratifs désignent des lieux de travail où la créativité peut naître entre différents acteurs, où la flexibilité répond aux difficultés économiques du champ entrepreneurial. Ils permettent aux actifs de travailler à distance, à proximité de leur domicile et dans le même confort, dans des lieux aussi bien équipés et aménagés que l'entreprise. Ils permettent aussi aux personnes de trouver une solution alternative au fonctionnement traditionnel, de croiser des mondes qui ne se seraient pas rencontrés par ailleurs, de favoriser des échanges grâce aux animations et évènements mis en place. […]
Ils peuvent prendre la forme d'espace de travail partagés (appelés aussi « coworking »), d'ateliers partagés, de fablab (laboratoire de fabrication) et accueillir des services hybrides tels que des salles de réunions, des jardins partagés, des boutiques partagées, des cafés, des épiceries, des ressourceries, des espaces de médiation culturelle et bien d'autres. […]
Un tiers-lieu propose tout ce qui est familier et convivial au domicile ainsi que toutes les commodités et l'efficacité d'une entreprise. C'est la naissance du tiers-lieu, celui qui n'est ni la maison, ni l'entreprise mais qui se situe entre les deux. Il s'entend comme volet complémentaire, dédié à la vie sociale de la

Dans les faits, ces tiers-lieux s'accordent donc parfaitement au modèle « flexible » du monde du travail contemporain, dans lequel le goût d'entreprendre et l'esprit d'innovation individuelle sont fortement valorisés. Cet accommodement entre tiers lieux et idéologie néolibérale dominante contribue à brouiller et à rendre inaudible le positionnement d'autres lieux qui revendiquent aussi être des tiers lieux et qui se présentent comme des remparts contre les politiques néolibérales.

Malgré ces divergences politiques, tous les tiers lieux de travail traduisent le besoin éprouvé par ces travailleurs autonomes de trouver à proximité de chez eux un espace collectif qui leur offre simultanément une stimulation professionnelle et sociale — manifestée par la multiplication des activités qui s'y développent en parallèle de l'activité professionnelle.

- **La disparition des structures de sociabilité dans un monde toujours plus mondialisé**

La France du XXI$^{ème}$ siècle n'échappe pas à l'érosion des structures traditionnelles de sociabilité observée par Ray Oldenburg dans les années 1980 aux États-Unis. Celui-ci pointait du doigt la planification urbaine régie par une logique fonctionnaliste : zonage des aires urbaines, concentration des zones d'activité, concentration de l'habitat dans des banlieues (pavillonnaires ou grands ensembles), concentration des activités commerciales et de loisirs dans des zones commerciales, etc.
Oldenburg assigne au mode de vie basé sur le mouvement pendulaire travail-maison la responsabilité de la disparition des lieux de sociabilité dont les petits commerces sont l'archétype, et avec eux les cafés, les restaurants, les cinémas, les librairies… Autant de lieux qui tissent le voisinage, c'est-à-dire la sociabilité de proximité et du quotidien.
Ce même constat est toujours valable quarante ans plus tard, d'autant que le processus d'urbanisation qu'il stigmatisait s'est amplifié.
Les débats actuels en France portant sur le maintien de commerces en centre-ville, sur la redynamisation des centres bourgs ou sur la réduction des permanences des services publics sont autant d'illustrations de cette difficulté à faire exister ces lieux du quotidien.
À cela s'ajoutent l'accélération des mobilités et l'essor du numérique qui ont contribué à bouleverser la relation aux distances. Les rapports qu'entretiennent les individus à leurs espaces matériels ont été bien souvent distendus.
Si l'on regarde le phénomène de la modernité comme celui d'un élargissement des échelles de pensées, scientifiques, politiques, économiques, médiatiques, écologiques — l'horizon est désormais celui d'une échelle mondiale. L'échelon local n'a cessé de perdre de sa valeur, au profit des échelles, régionales, nationales, transnationales.

---

communauté, et se rapporte à des espaces où les individus peuvent se rencontrer, se réunir et échanger de façon informelle. »
URL : https://coop.tierslieux.net/tiers-lieux/typologies-definition/ (23 janvier 2021)

L'urbanisation généralisée du monde a un impact fort sur les territoires ruraux, induisant notamment la disparition de nombreux « rituels » de la *sociabilité locale*, comme le bal ou la fête locale. Les lieux de sociabilité traditionnels comme les foyers ruraux, au même titre que les MJC et les maisons de quartier en ville, sont toujours plus fragilisés. Ils souffrent certes d'un manque de financement public, mais leur affaiblissement traduit aussi la transformation des formes d'engagement associatif, et la crise de représentation qu'ils traversent, car piégés dans une image vieillotte et dépassée.

Aujourd'hui dans les communes rurales les cafés associatifs, les maisons associatives et les épiceries solidaires prennent souvent cette appellation de tiers lieux. Ils mettent en avant l'initiative citoyenne, la valeur collective et associative du lieu ; ils développent une pléiade activités proposées et animées par les habitants, professionnels ou amateurs ; ils organisent une petite saison culturelle ; ils prônent des valeurs sociales et écologiques et revendiquent une forme d'expérimentation citoyenne.
Ces tiers lieux reprennent ainsi à leur compte le besoin d'une sociabilité de proximité, qui puisse offrir certains services (épicerie, locaux associatifs, accès internet, etc.), mais surtout le sentiment d'une affiliation, d'une familiarité, d'un voisinage.
Les questions qui se posent sont celles-ci : en quoi ces « tiers lieux » diffèrent-ils des foyers ruraux d'antan ? Ne s'agit-il que d'une nouvelle appellation pour d'anciennes structures de sociabilité ? Prolongent-ils d'une manière moderne la longue tradition de l'éducation populaire ?
Pour y répondre, il nous faut donc ouvrir davantage cette boîte des tiers lieux et voir ce qu'elle contient.

### I.2.b Le piège des mots

#### (1) Les tiers lieux : le discours et l'étiquette

Si l'appellation tiers lieu semble échapper à une définition univoque, c'est sans doute parce qu'elle est le fait des lieux eux-mêmes. L'étiquette « tiers lieu » intervient pour la plupart des initiatives de manière méliorative dans la présentation de soi. En choisissant de se baptiser tels, bien des lieux font l'économie de la définition de la réalité qu'elle est censée recouvrir. Elle fonctionne comme une qualification légitimante, qui dissimule autant qu'elle dévoile ce qu'elle semble indiquer.
À partir de l'acte de se nommer soi-même — qui est peut-être le dénominateur commun de tous ces lieux — se déploie une langue faite de : *bien commun*, *confiance*, *mixité sociale*, *faire ensemble*, *partage des connaissance, co-construction*, *gouvernance intelligente*, *gouvernance collective*, *horizontalité*, *créativité*, *flexibilité*, *proximité*, *solutions alternatives*, *espace de rencontre*, *transition écologique*, *ré-emploi*, *concertation citoyenne*, *économie sociale et solidaire*, *philosophie du care*, *design*, *innovation*, *incubateur*, *makers,* etc.

L'univers des tiers-lieux développe ainsi un idiome qui lui est propre — et qui renforce le sentiment d'appartenance à une communauté. Le *Manifeste des Tiers-lieux*[20] fait du partage d'un langage commun un élément fondamental de l'univers des tiers-lieux. Mais d'une part, ce jargon fait davantage courir le risque d'enfermer plutôt que d'ouvrir. Ainsi le souligne le journaliste Arnaud Idelon : « Le langage fédère des individus autour d'un projet collectif autant qu'il exclut les néophytes et prolonge la fracture sociale qu'il tente de résorber. On fait tiers-lieu plus qu'on ne fait un tiers-lieu. Est-ce pour cela que définir un tiers-lieu est si périlleux ? En sortant d'un système, on en crée un autre. »[21]
D'autre part, ce langage n'est pas si neuf ni si spécifique aux tiers-lieux. Bien d'autres expériences et réalités sociales — qui ne se définissent pas comme *des tiers-lieu*x — utilisent les mêmes mots-valises. Que signifie encore ce langage lorsque des projets antagonistes s'y réfèrent ?
Dans son article « 2001-2018 : des nouveaux territoires de l'art aux tiers-lieux », Fabrice Lextrait[22] met en garde contre le danger qu'il y a à user ainsi d'un langage qui tend déjà à s'institutionnaliser et qui paralyse le sens dans des concepts au lieu d'indiquer des pratiques : « Quand je lis, dans le Manifeste des Tiers-Lieux[23], qu'"un Tiers-Lieu ne se définit pas par ce que l'on en dit, mais par ce que l'on en fait...", qu'"un Tiers-Lieu ne se crée pas, qu'il se révèle", que "le Tiers-Lieu est un bien commun entretenu par et avec un collectif dans un cadre de confiance où des individus hétérogènes se réunissent pour travailler et explorer", en générant "un langage commun et réappropriable entre des mondes différents et parfois contradictoires" et en développant "une approche intelligente de la gouvernance"... je retrouve des éléments de langage que nous avions [développé dans les lieux intermédiaires], et je peux citer des centaines d'aventures s'inscrivant dans cette démarche. […] Si nous n'y prenons pas garde, les tiers-lieux

---

[20] Duriaux Y., Burret A., *Le Manifeste des Tiers-lieux*, Plateforme collective Movilab, 2013
URL : https://movilab.org/index.php?title=Le_manifeste_des_Tiers_Lieux (consulté le 11 octobre 2018)
Movilab s'est crée à la suite de l'appel à projet Movida lancé par le Ministère de l'Écologie, du Développement durable et de l'Énergie en 2010. Cet appel encourageait la mise en place de projets de recherche pluridisciplinaires sur l'accompagnement au changement vers des modes de vie et de consommation durables.
Movilab se definit comme « un dispositif d'incubation visant à mettre en place des laboratoires de modes de vie durables in ***vivo*** en partenariat avec des territoires. Ce dispositif se fonde sur la combinaison des cultures du logiciel libre et des pensées écologiques, et s'appuie sur la pratique (sociale) des Tiers-Lieux. L'ambition est de faciliter la conversion vers des modes de vie durables par l'expérimentation et le partage des savoirs. »
URL : https://movilab.org/wiki/C%E2%80%99est_quoi_Movilab_%3F (consulté le 11 octobre 2018)

[21] Idelon A. « Tiers-lieu : enquête sur un objet encore bien flou (1/2) », *Makerry*, 10/2017
URL : https://www.makery.info/2017/10/10/tiers-lieu-enquete-sur-un-objet-encore-bien-flou-12/ (2 février 2021)

[22] Fabrice Lextrait est l'ancien directeur de la Friche La Belle de Mai à Marseille. Auteur en 2001 d'un rapport pour Michel Duffour, secrétaire d'État au Patrimoine et à la Décentralisation culturelle portant sur ce qu'il nomme les « nouveaux territoires de l'art » et où il présente plusieurs « lieux intermédiaires ». Aujourd'hui, il réalise des études pour plusieurs sites de développement urbain en matière culturelle et artistique. Cf Lextrait F., *Une nouvelle époque de l'action culturelle*, Rapport à Michel Duffour, Secrétariat d'État au Patrimoine et à la Décentralisation Culturelle, (vol.1 et 2), 05/2001

[23] Duriaux Y., Burret A., *Le Manifeste des Tiers-lieux*, *op.cit.*

vont être l'objet d'instrumentalisations institutionnelles publiques et privées correspondant à une précarisation sociétale grave. »[24]

### (2) Entre tiers lieu culturel et tiers lieu à dimension culturelle : les confusions d'un modèle

Pour illustrer cette problématique des mots et des étiquettes, nous proposons maintenant de nous pencher sur le domaine culturel où ont émergé deux notions qui pourraient paraître synonymes, mais qui se distinguent en réalité l'une de l'autre : les *tiers lieux culturels* et les *tiers lieux à dimension culturelle*. De quoi cette quasi-homonymie est-elle le signe ?

- **L'émergence des tiers lieux culturels**

Puisque les *tiers-lieux* se déclinent dans tous les domaines, le milieu culturel ne pas fait exception. Mais l'apparition de ces deux notions dans le paysage culturel français ne se fait pas sans heurts, comme en témoignent les différents débats[25] autour de cette question, ainsi que les guides réalisés[26] sur le sujet, et les appels à projets institutionnels qu'ils suscitent[27].

La notion de *tiers lieu culturel* développée entre autres par le socio-économiste de l'urbain Raphael Besson[28], se diffuse dans le milieu culturel aussi bien que dans le discours institutionnel. Selon l'auteur, ceux-ci sont (comme nous l'avons déjà évoqué

---

[24] Lextrait F., Bonnin J-L., « 2001-2018 : des nouveaux territoires de l'art aux tiers-lieux », *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles*, (n° 52), 2018, pp. 22- 23

[25] Hermet B., « Tiers-lieux : des alternatives à explorer », *L'Affût,* 04/2019, pp.13-14

[26] La coopérative tiers-lieux, « le tiers lieu à dimension culturelle » Fiche repère de Opale Centre de ressources culture& Economie Sociale et Solidaire
URL : https://www.opale.asso.fr/article726.html (consulté 14 avril 2020)
Auvergne-Rhône- Alpes Spectacle Vivant, « Fiche Mémo Tiers-lieux culturels », décembre 2020
URL :https://www.lagazettedescommunes.com/telechargements/2020/12/fm-tiers-lieux-culturels-decembre-2020.pdf (consulté le 28 janvier 2021)
Saez J-p., Pignot L., « Tiers-Lieux : un modèle à suivre ? », *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles*, (n° 52), 2018, pp. 22- 23
Besson, R.,«L'hypothèse des Tiers Lieux culturels», *The Conversation*, 8/03/2018.
URL : https://theconversation.com/lhypothese-des-tiers-lieux-culturels-92465 (consulté le 23 mars 2020)

[27] Appel à projet du Ministère de la culture « Création et développement de Tiers-Lieux Culturels et Citoyens » juillet – septembre 2020
URL :https://www.culture.gouv.fr/Aides-demarches/Appels-a-projets/Creation-et-developpement-de-Tiers-Lieux-Culturels-et-Citoyens (consulté le 28 janvier 2021)

[28] Raphaël Besson se présente comme un expert en socio-économie urbaine. Il est docteur en sciences du territoire et chercheur associé au laboratoire PACTE-CNRS. Ses travaux portent sur les lieux de savoir et d'innovation, les politiques culturelles territoriales, les politiques d'innovation urbaine et les approches repensant les relations homme/nature/vivant dans la fabrique urbaine et territoriale.
Besson, R.,« L'hypothèse des Tiers Lieux culturels», *op.cit.*

pour les bibliothèques troisième lieu) le fruit d'une transformation des lieux culturels (institutionnels et non institutionnels) « sous l'effet des mutations du numérique, de la baisse des finances publiques et du caractère stratégique des savoirs dans une économie de la connaissance »[29].
Ces transformations sont donc effectives pour certaines bibliothèques, des centres culturels scientifiques (Cap Science à Bordeaux, le Quai des Savoirs à Toulouse), des musées, mais également des friches artistiques et culturelles (la Friche belle de Mai à Marseille, le 104 à Paris). Elles sont également rendues visibles par l'émergence de nouveaux lieux culturels événementiels et éphémères en cœur urbain (Voyage à Nantes, l'hôtel Pasteur à Rennes, les Grands Voisins à Paris), qui illustrent le mouvement de l'urbanisme transitoire (cf. chap.3, I.1.b.(2), p. 425).
Tous ces projets inscrivent dans leur programme la volonté délibérée de « sortir d'une vision élitiste et diffusionniste de la culture et des savoirs, pour s'intéresser aux acteurs informels et aux espaces de la vie quotidienne »[30].

C'est ainsi qu'aux côtés des tiers lieux *d'activité* (coworking, bureaux partagés), des tiers lieux *d'innovation* (fab lab), des tiers lieux *sociaux et d'innovation publique* (ressourceries, projets à visée sociale affirmée), émergent des tiers lieux culturels : telle est la typologie proposée par Raphael Besson. L'auteur définit ces derniers « comme des espaces hybrides et ouverts de partage des savoirs et des cultures, qui placent l'usager (le visiteur, le lecteur, l'étudiant, le spectateur...), au cœur des processus d'apprentissage, de production et de diffusion des cultures et des connaissances. Les tiers lieux culturels sont encastrés dans leur territoire et se positionnent comme des interfaces entre l'upperground des Institutions culturelles, et l'underground des habitants, usagers et des sphères culturelles et artistiques émergentes et alternatives. Les tiers lieux culturels promeuvent une culture de l'expérimentation, de la mise en scène et de la coproduction des savoirs et des cultures. » [31]
Ces derniers tiers lieux prennent donc place dans une armature de structures culturelles déjà dense et complexe (cf. chap.1, I.3.a., p.102). Pour la plupart issus « d'initiatives citoyennes » ces nouveaux lieux mettent en avant leur caractère innovant et collaboratif, souhaitant ainsi se distinguer des structures culturelles déjà bien repérées dans le champ institutionnel. Ainsi du 104 à Paris, en grande partie initiée par la ville, mais qui cherche à mettre en avant le fonctionnement collégial et l'aventure associative et citoyenne qu'il abrite pour justifier sa position singulière.
Décrits de cette manière, ils semblent davantage s'inscrire dans la continuité du mouvement de la contre-culture des lieux de fabrique de la marge, comme les squats

[29] Ibid.
[30] Ibid.
[31] Ibid.

et les friches artistiques[32] des années 1970-1980, ou les lieux intermédiaires[33] des années 2000, qui, partant d'une expérience marginale, ont mis tout en place pour obtenir une forme de reconnaissance institutionnelle et une place dans le paysage national des lieux de culture.

A priori, les *tiers lieux culturels* se distinguent donc peu de ces espaces artistiques déjà présents dans le paysage culturel français et dont ils partagent certaines caractéristiques : être implantés dans un patrimoine à l'abandon ; être issus d'initiatives citoyennes ou d'aventures collaboratives ; revendiquer un positionnement hors d'un cadre institutionnel ; vouloir travailler avec un large public ; travailler leur ancrage local.
La question est donc de savoir si ces tiers lieux culturels font réellement autre chose que de mettre de la nouvelle soupe dans de vieux pots. Autrement dit : ce qui distingue les tiers lieux des années 2010 des lieux intermédiaires des années 2000[34] n'est-il rien d'autre qu'un simple conflit de générations qui contraint chaque nouvel arrivant dans le champ artistique à jouer de sa différence afin d'obtenir la reconnaissance et de capter les financements publics ? Le jeu de la distinction reposant essentiellement sur cette recette déjà bien éprouvée : montrer que, contrairement aux précédentes tentatives, la nouvelle génération donne réellement la place à une dynamique ascendante plutôt qu'à

[32] L'apparition des friches artistiques est concomitante des phénomènes de désindustrialisation, mais elle est aussi à lire à la lumière des prémices des politiques urbaines et des politiques de décentralisation. Les espaces désertés de l'industrie, en centre urbain ou en périphérie, inoccupés et bon marché, sont propices à la création et à l'expérimentation de nouvelles formes artistiques en marge du système de production et du marché de l'art.
La présence de ces friches requestionne la relation au territoire et à ses habitants… Elles sont source de propositions pour de nouvelles manières d'habiter les centres urbains en pleine transformation.
La dynamique qui les porte vient clairement du bas, dans le sens où se sont des artistes ou des habitants qui initient le projet, souvent dans des conditions économiques difficiles et avec des aménagements à petite échelle. Bien des projets se sont tout de même fait un nom dans le paysage social, économique et politique de la ville ainsi que dans le paysage artistique.

[33] La notion de lieux intermédiaires est née sous la plume de Fabrice Lextrait dans son rapport de 2001 à Michel Duffour (Secrétaire d'Etat au Patrimoine et à la Décentralisation Culturelle) sur les espaces de création (Lextrait F., *Une nouvelle époque de l'action culturelle*, op.cit.). L'auteur ne cherche pas à étiqueter ou labéliser ce qu'il nomme des « lieux intermédiaires », il se méfie d'une définition trop précise de ces lieux, mais il présente une poignée de lieux très singuliers. Leur caractéristique commune est le fait de se situer en dehors des cadres institutionnels et d'être des lieux artistiques collaboratifs et expérimentaux. Initiés le plus souvent par un artiste (ou un collectif d'artistes) dans un patrimoine à l'abandon, l'acte artistique est au cœur du fonctionnement de ces lieux, car ce sont avant toute chose des espaces de création (que Lextrait appelle aussi « espaces-projet »), où s'expérimentent de nouvelles formes artistiques et où s'imaginent d'autres relations aux spectateurs. Dans ces espaces de mise en commun se requestionne la place de l'art dans la Cité, et la relation au territoire et à la société.
Cette notion a été par la suite reprise pas différents acteurs culturels pour définir leur propre projet et ceux-ci se sont regroupés jusqu'à donner naissance à une Coordination Nationale des Lieux Intermédiaires et Indépendants (la CNLII) et à rédiger une charte (URL : https://cnlii.org/ (consulté le 26 janvier 2021). Ce regroupement leur a permis de se renforcer, d'engager une réflexion commune, et de militer pour être reconnu et soutenu par les institutions.

[34] Et nous pourrions continuer : … et des friches des années 1980, et du courant de l'éducation populaire de l'après-guerre…

la dynamique descendante de la diffusion classique des œuvres en direction du public[35] ? (cf. chap.1, I.3.a., p.102).
Repartir donc du terrain foisonnant de la capacité créative des individus ou des collectifs pour construire de nouveaux lieux qui seront des creusets culturels, tel semble être le credo de (presque) toutes les initiatives « neuves » depuis bientôt 40 ans… Mais on comprend bien la limite qu'il y a à affirmer que les tiers lieux culturels décalent l'offre culturelle institutionnelle, si l'on considère le cas du 104 à Paris (présenté comme un tiers culturel paradigmatique). Même si cette structure met en avant son fonctionnement collégial et l'aventure associative et citoyenne qu'elle abrite, le rôle qu'a joué la Mairie de Paris depuis son lancement en 2008 et la place qu'occupent les subventions publiques dans son budget[36] ne laissent aucun doute sur la nature réellement *institutionnelle* du projet.

- **Quelle place pour l'artistique ?**

En laissant de côté la dynamique qui pousse les nouveaux lieux à chercher la légitimation des instances publiques culturelles, le débat peut toutefois être ramené à la place de la production artistique en leur sein.
La brèche est ouverte entre la CNLII (Coordination Nationale des Lieux Intermédiaires et Indépendants) et les tiers lieux culturels que la première associe au phénomène de l'urbanisme transitoire[37].
Selon la CNLII, une profonde ligne de clivage sépare les tiers lieux culturels des lieux intermédiaires, déterminée par la place donnée dans le projet à la dimension artistique : dans les lieux artistiques et culturels regroupés dans la CNLII, l'artiste et le travail artistique sont au cœur. C'est de l'artistique que découle le reste du projet : le travail sur le territoire, le travail avec le public, le positionnement social et politique des projets. À l'inverse, dans les tiers lieux culturels, c'est le public (visiteurs, usagers, spectateurs) qui est au cœur de l'aventure, l'artistique devenant un moyen comme un autre pour le projet social[38].

---

[35] « A l'inverse des politiques de diffusion de la culture et des savoirs vers le « grand public », tout est pensé pour que les visiteurs […] construisent de manière active et ascendante de nouveaux savoirs, cultures ou dispositifs créatifs. »
Besson R. « Les tiers-lieux culturels, chronique d'un échec annoncé », *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles*, (n° 52), 2018, p. 18

[36] En 2015 les subventions représentaient 8,5 millions d'euros (ville de Paris + département) sur un budget de fonctionnement de 12,5 millions (chiffres quasi-stables depuis 2010).
*Le Centquatre Paris, évaluation d'une politique de redressement*, Chambre régionale des comptes Île-de-France, 2017
URL : https://www.ccomptes.fr/sites/default/files/2018-01/IDR2018-03.pdf, (consulté le 10 février 2021)

[37] « A qui profite le temporaire ? », in Artfactories (dir), *Acte III, Forum national des lieux intermédiaires et indépendants*, Publication Artfactories/autresparts, pp 26- 31
URL : https://cnlii.org/2020/11/les-actes-du-3eme-forum-acte-3/ (consulté le 18 février 2021)

[38] « Quoiqu'ayant inspiré les initiateurs du mouvement des tiers-lieux, les lieux intermédiaires sont d'abord des lieux où exercer un rapport à l'ouvrage, tandis que les tiers-lieux sont des espaces qui ré-

C'est ce que concède certainement R. Besson lorsqu'il écrit que les tiers lieux culturels « se représentent moins dans des grands équipements solennels ou des lieux de retraite protecteurs, que dans des espaces dédiés à la vie sociale et ouverts à la Cité. »[39]
Là encore, nous retrouvons la réactivation d'un conflit ancien déjà repéré plus haut (cf. chap.1, I.3.a., p.102). et qui se trouve ici remotivé : l'opposition entre la vocation créative (dont la forme concrète est le financement des artistes), et la vocation sociale ou éducative (qui encourage l'événementiel et la pratique amateur).

Mais il y a plus : les tiers lieux culturels n'ont pas le monopole des propositions artistiques et culturelles. Bien d'autres tiers lieux font une offre dans ces domaines. Ces derniers se présentant ainsi comme des *tiers lieux à dimension culturelle*[40].
Diffusion artistique et culturelle (saison culturelle, évènements festifs), ateliers de découverte, accompagnement de projets artistiques (professionnels ou amateurs), médiation culturelle… autant de missions que ces *tiers lieux à dimension culturelle* se donnent en sus de leurs activités quotidiennes (bureau partagé, ressourcerie, fab lab, épicerie, café associatif, jardin partagé, etc.).
Selon la coopérative Tiers-lieux, ces derniers se distinguent des *tiers lieux culturels* et de toutes les autres structures culturelles, y compris des *lieux intermédiaires et indépendants* :

- Ils s'opposent aux premiers au nom d'une transversalité sectorielle — que la coopérative définit comme l'ADN des tiers lieux. Le concept de *tiers lieux culturels* est rejeté pour éviter l'enfermement dans une logique de secteur d'activité, et ainsi risquer d'être soumis « aux contraintes des politiques publiques de la culture, qui soutiennent plus facilement des établissements labellisés ou des lieux institutionnels, plutôt que des projets mouvants et hybrides[41]. »
- Face aux seconds, ils défendent leur rôle dans un projet plus large de développement territorial, visant à une plus grande mixité des publics. Ce faisant, ils se réapproprient l'idée (sans la nommer) de la démocratie culturelle

---

articulent lieu de vie et lieu de travail. Ainsi, les lieux intermédiaires s'occupent des rapports de production qui caractérisent l'œuvre d'art, dans son exigence de liberté, là où les tiers-lieux accompagnent plutôt des évolutions du rapport au travail, dans son organisation spatiale, économique et sociale. »
Desgouttes J., « Avant-propos » in Artfactories (dir), *Acte III, Forum national des lieux intermédiaires et indépendants*, Publication Artfactories/autresparts, p4
URL : https://cnlii.org/2020/11/les-actes-du-3eme-forum-acte-3/ (consulté le 18 février 2021)

[39] Besson R. « Les tiers-lieux culturels, chronique d'un échec annoncé » ,op.cit.

[40] La Coopérative Tiers-lieux a effectué un recensement en 2019 intitulé « Panorama des tiers lieux en Nouvelle-Aquitaine », et avance le chiffre de 39% des tiers lieux qui proposent une offre artistique et culturelle.
La coopérative Tiers-Lieu(x), *Le Tiers lieu à dimension culturelle*, Fiche repère d'Opale Centre de ressources culture & Economie Sociale et Solidaire, 03/2020
URL : https://www.opale.asso.fr/article726.html (consulté 14 avril 2020)

[41] *Ibid.*

(cf. chap.1, I.3.a., p.102), revendiquant leur capacité à mettre en acte des « droits culturels ». « Mettant en œuvre l'ouverture à tou·te·s, défendant l'accessibilité par la pratique d'échanges non monétaires et de tarifs bas, favorisant l'échange informel et la convivialité, les tiers lieux constituent des espaces publics de proximité d'un nouveau genre, dont la configuration semble propice au respect et à la pratique des droits culturels »[42]. Faire de chacun l'acteur de sa propre vie (« do it yourself »), tel est l'objectif affiché des *tiers lieux à dimension culturelle*[43].

C'est ainsi que la coupure entre création et créativité est réactivée : pour les derniers arrivés, il faut reléguer l'idée ancienne de création artistique et lui préférer celle d'une créativité des usagers. Les tiers lieux sont ces espaces qui, organisés autour du croisement des personnes et des compétences, doivent permettre l'expression personnelle, propice à « la construction d'une identité culturelle[44] ». Si les tiers lieux à dimension culturelle rejettent l'idée d'une spécialisation culturelle, c'est parce qu'ils considèrent qu'en soi toute pratique individuelle *est* culturelle.
Formulée en termes d'espaces, cette posture signifie le refus de l'espace dédié. Pour les tiers lieux à dimension culturelle, la polyvalence est de mise, ce qui leur assure de se distinguer des lieux culturels institutionnels traditionnels : bibliothèques, lieux de création, lieux de résidence, salles de spectacle, cinémas, etc.

C'est cette hypothèse du « tout culturel » qui fait craindre à de nombreux artistes et acteurs culturels la montée en puissance de ces tiers lieux à dimension culturelle. Car en revendiquant une dimension participative et collaborative ces derniers entrent dans le jeu de la captation des financements publics de la culture avec un atout maître. Ne nous y trompons pas, même si les tiers lieux à dimension culturelle ne se définissent pas comme des structures culturelles, ils se placent néanmoins sur le terrain des subventions pour leurs actions culturelles.
Ce dont s'inquiètent d'autres acteurs culturels c'est donc, à terme, un affaiblissement possible de la dimension artistique des lieux subventionnés, ainsi qu'un désengagement progressif des pouvoirs publics dans les structures artistiques et culturelles dédiées au profit de ces nouveaux lieux qui utilisent leur nom comme un programme.

Jean-Pierre Saez et Lisa Pignot alertent à ce propos : « On peut redouter que l'appellation "tiers-lieu" ne vienne s'ajouter au millefeuille sémantique déjà existant pour penser/classer le monde culturel, façon commode pour des partenaires institutionnels de justifier des labels et des attributions de crédits. […] De même que le concept de

[42] *Ibid.,* p.5

[43] Mais là est sans doute l'ironie de l'histoire, puisque les tiers lieux culturels prennent aussi à leur compte cette idée des droits culturels, qui vise à transformer le spectateur de consommateur en « acteur ». Voir Besson R. « Les tiers-lieux culturels, chronique d'un échec annoncé » *op.cit.*

[44] La coopérative Tiers-Lieu(x), *Le Tiers lieu à dimension culturelle*, *op.cit*., p.5

ville créative a été le mantra des collectivités pour relancer l'attractivité territoriale, le tiers-lieu pourrait bien aussi devenir, si nous n'y prenons pas garde, l'alibi facile de stratégies d'aménagement ou l'objet d'instrumentalisations publiques et privées. »[45]

### I.2.c Le tiers lieu comme nouveau modèle ?

#### (1) La diffusion d'un modèle et la quête de reconnaissance

De nombreux acteurs de tiers lieux se regroupent en coopérative — le plus souvent à l'échelle régionale — (coopérative Tiers-lieux[46] en Nouvelle Aquitaine, La compagnie des Tiers-Lieux[47] dans les Hauts de France, Be.Tiers-lieux[48] pour la région parisienne, RésO Tiers-lieux[49] en Occitanie), avec l'ambition de *faire réseau*. L'objectif de cette structuration est double :

- faciliter les échanges d'expériences entre les lieux (structuration, gouvernance, montage financier, organisation quotidienne, expérience citoyenne, etc.) ;
- proposer une manière commune de se présenter, dans le but de renforcer leur action et leur discours vis-à-vis du politique et de l'opinion publique.

La mise en réseau leur permet un changement d'échelle, dans la mesure où une action locale trouve un écho départemental, régional, voire national.

Toutes ces coopératives affichent l'ambition de diffuser leur modèle[50], que ce soit par le truchement de guides[51], de formations ou d'accompagnement[52]. Cette volonté de *faire école* est certes une manière de propager un mode de fonctionnement présenté comme innovant et porteur d'avenir — « essaimer » pour reprendre leur terme — mais c'est aussi une manière de capter la reconnaissance du pouvoir politique.

---

[45] Saez J-P., Pignot L., « Tiers-Lieux : un modèle à suivre ? », *op.cit.*

[46] URL :https://coop.tierslieux.net/ (consulté le 2 février 2021)

[47] URL : https://compagnie.tiers-lieux.org/ (consulté le 2 février 2021)

[48] URL : https://be-tiers-lieux.fr/ (consulté le 2 février 2021)

[49] URL : https://www.tierslieuxoccitanie.com/(consulté le 2 février 2021)

[50] Idelon A. « Le tiers-lieu peut-il faire école ? 2/2», *Makery* , 10/2017
URL : http://www.makery.info/2017/10/24/le-tiers-lieu-peut-il-faire-ecole-22/ (consulté le 2 février 2021)

[51] URL: https://be-tiers-lieux.fr/tiers-lieux/(consulté le 2 février 2021)
La coopérative Tiers-lieu(x) URL : https://coop.tierslieux.net/wp-content/uploads/2016/06/700x1200-infographie-coopTL.jpg consulté le 2 février 2021)

[52] La coopérative Tiers-lieu(x) en Nouvelle Aquitaine, propose toute une gamme de « formations » : « Piloter un tiers-lieu », « Générer une dynamique tiers-lieu », « créer un café alternatif », « ouvrir une librairie »
URL : https://coop.tierslieux.net/services/formations-et-communaute-metier/ (consulté le 29 janvier 2021)

Les collectifs Yes We Camp et Ancoats vont ainsi jusqu'à proposer un diplôme universitaire « Espaces communs : conception, mise en en œuvre et gestion »[53], en lien avec l'Université Gustave Eiffel de Marne-la-vallée. Le collectif Yes We Camp assigne à cette formation de 140 h, à réaliser sur 18 mois, la « vocation d'encourager l'essaimage de lieux partagés en rassemblant des acteurs de ces transformations. »[54]
Ou bien encore : la coopérative Tiers-lieux en Nouvelle Aquitaine, qui a créé en 2017 « le Quartier Général », qualifié *d'école de tiers-lieux*[55]. Présentée comme un lieu commun à l'ensemble des sociétaires de la coopérative, elle devient ainsi « un tiers-lieu de tiers-lieu. »[56]

Ces stratégies d'occupation de la sphère publique s'assortissent logiquement (et sont simultanément rendues possible par) d'une professionnalisation des acteurs des tiers lieux. La création de nouveaux vocables adaptés au modèle horizontal de gouvernance des tiers lieux (« facilitateurs », « accompagnateurs », « animateurs ») traduit et trahit ce programme politique.
À ce titre, la création en 2018 de l'association *France Tiers-Lieux,* sous l'impulsion de Patrick Levy-Waitz[57] et du ministère de la Cohésion des territoires, a marqué un cap. Désormais est publiquement actée la force de proposition que représentent les tiers lieux, la professionnalisation de ses acteurs[58], et le modèle qu'ils suscitent comme nouveau paradigme pour l'aménagement du territoire. C'est le sens de ce tournant qu'il nous faut maintenant questionner.

### (2) Le tiers lieu comme nouvel outil politique d'aménagement ?

Le phénomène des tiers lieux n'est pas le seul apanage du secteur privé et du monde associatif. Bien des collectivités locales ont initié des tiers lieux. Ce fut le cas du *Centquatre* impulsé par la mairie du 19e arrondissement de Paris[59] et de *l'hôtel Pasteur*

---

[53] URL :https://yeswecamp.org/se-former/ (consulté le 29 janvier 2021)
[54] *Ibid.*
[55] dont la plaquette de présentation 2017 est sous-titrée : « réseau, laboratoire & école de tiers-lieux » https://coop.tierslieux.net/wp-content/uploads/2017/11/2017_PLAQUETTE-GE%CC%81NE%CC%81RIQUE.pdf (consulté le 29 janvier 2021)
[56] *Ibid.*
[57] Patrick Levy-Waitz se présente comme un entrepreneur. Président de la Fondation *Travailler autrement*, il a été missionné en 2018 par le ministère de la Cohésion des territoires pour faire un état des lieux des espaces de co-working en France.
[58] La demande de professionnalisation est formulée par certaines coopératives de tiers lieux, mais elle est surtout formalisée comme une revendication dans le rapport de Patrick Levy-Waitz portant sur les tiers lieux. Ce rapport recommande notamment « la création d'une académie nationale des tiers lieux physique et virtuelle pour accélérer la professionnalisation. »
Levy-Waitz, P., *Mission coworking territoires travail numérique : faire ensemble pour mieux vivre ensemble*, *op.cit.*
[59] Delon N.,Choppin J., Eymard S., *Lieux infinis, construire des bâtiments ou des lieux ?, op.cit.*

à Rennes réalisé sous la houlette de son maire Daniel Delaveau[60]. Même lorsqu'elles n'en ont pas l'initiative, de nombreuses communes peuvent soutenir la création de tiers lieux, par le biais d'aides financières ou par la mise à disposition de locaux publics.
Les Régions également ont partagé l'engouement pour les tiers lieux en proposant différentes aides à la création, au développement ou à la structuration de tiers-lieux. Ainsi en Nouvelle Aquitaine, la politique de « soutien régional pour le développement des tiers lieux » menée depuis 2019 par la Région s'est fixée l'objectif de 300 tiers lieux d'ici 2021 afin de mailler l'ensemble de son territoire. Pour ce faire, elle a lancé un Appel à Manifestation d'intérêt (AMI) « Tiers Lieux 2019-2021 ». Déjà en 2018 la Région avait signé une convention de 3 ans avec la *Coopérative Tiers-lieu* afin de l'aider à pérenniser sa structure de mise en réseau régional des tiers lieux par la création d'emplois.

Le tiers lieu s'immisce donc dans la politique d'aménagement du ministère de la Cohésion des territoires, jusqu'à en devenir l'un des outils phares. Appréhendé comme une « plateforme de services qui contribuent à la vitalité de tous les territoires »[61], déclinable aussi bien en contexte urbain que péri-urbain ou rural, le tiers lieu semble apporter son lot de solutions pour aborder la nouvelle phase de décentralisation.
Côté ministère, ces espaces des tiers lieux sont présentés comme :

- « les nouveaux lieux du lien social, de l'émancipation et des initiatives collectives »[62] ;
- des lieux tous spécifiques avec leur fonctionnement, leur financement et leur organisation quotidienne, mais qui « tous permettent les rencontres informelles, les interactions sociales, favorisent la créativité et les projets collectifs »[63] ;
- des lieux, où « on crée, on forme, on apprend, on fait ensemble, on fabrique, on participe, on crée du lien social… »[64]

Même propulsé ainsi en nouveau paradigme de la politique d'aménagement du territoire, le tiers lieu est toujours indéfini. De la simple caractérisation par le ministère comme un « espace physique pour faire ensemble »[65] découle une panoplie d'appellations — et d'anglicismes — recouvrant la variété de ces espaces : *coworking*, *microfolie*, *campus connecté*, *atelier partagé*, *fablab*, *garage solidaire*, *social place*, *makerspace*, *friche culturelle*, *maison de services au public*…[66]

---

[60] *Ibid.*
[61] *Fabriques de territoire – 80 premières labélisations*, Dossier de presse, 3/10/2020 https://www.cohesion-territoires.gouv.fr/sites/default/files/2020-02/20200203_dp-tiers-lieux.pdf (consulté le 1 février 2021)
[62] Site officiel du Ministère de la cohésion des territoires et des relations avec les collectivités territoriales : https://www.cohesion-territoires.gouv.fr/tiers-lieux#scroll-nav__3 (consulté le 1 février 2021)
[63] *Ibid.*
[64] *Ibid.*
[65] *Ibid.*
[66] *Ibid.*

En 2018, le gouvernement a lancé un appel à manifestation d'intérêt *(AMI) — Fabrique de territoire* — dans l'optique d'identifier d'ici 2022, « 300 fabriques, existantes ou en projet »[67]. Dans le même temps, les ministres Jacqueline Gourault (cohésion des territoires) et Julien Denormandie (chargé de la ville et du logement) ont commandé un rapport à Patrick Levy-Waitz et la fondation *Travailler Autrement* pour faire un état des lieux des espaces de co-working en France.
De ce rapport ont découlé :

- Premièrement dès la fin 2018 la création de l'association *France Tiers-lieu,* présentée par le ministère comme le moyen de mettre en lien « l'ensemble des porteurs de projets dans les territoires pour développer des actions à leur service (…) » et de travailler à l'émergence « de réseaux territoriaux dans chaque région pour s'assurer de la présence de relais locaux d'envergure capables d'accompagner les porteurs de projet les plus isolés et [de porter] une dynamique d'animation nationale de tous les acteurs et notamment des Fabriques de territoire »[68] ;
- Deuxièmement la création d'un conseil national des tiers lieux. Constitué en assemblée représentative des tiers lieux issus de tous les domaines (économique, culturel, numérique, éducatif, associatif, économie sociale et solidaire...), il a pour vocation de favoriser un dialogue avec les pouvoirs publics. Il participe à l'étude des candidatures pour les Fabriques de Territoire[69] ;
- Troisièmement en 2019, le lancement par le gouvernement d'un programme interministériel — *Nouveaux Lieux, Nouveaux liens* — qui comme l'écrit le Ministère de la Cohésion des territoires « vise à proposer aux citoyens, partout sur le territoire, de nouvelles activités et de nouveaux services regroupés dans des lieux entièrement équipés en numérique[70]. »

  Par ce programme l'État ambitionne de : « favoriser le maillage le plus fin possible des territoires en tiers-lieux ; donner les moyens aux tiers-lieux de diversifier leurs revenus en développant des services d'intérêt général déclinés en fonction des besoins des territoires ; faciliter la professionnalisation et l'organisation des réseaux de tiers-lieux ; impliquer des partenaires publics et privés autour de ce programme en proposant un cadre d'intervention commun et des outils mutualisés[71] ».

Les tiers lieux présentent ainsi selon les pouvoirs publics « un véritable potentiel de reconquête économique[72] ». Parce qu'« ils épousent les évolutions les plus récentes de

[67] *Ibid.*
[68] *Fabriques de territoire – 80 premières labélisations*, *op.cit.*
[69] Site officiel du Ministère de la cohésion des territoires et des relations avec les collectivités territoriales, *op.cit.*
[70] *Ibid.*
[71] *Ibid.*
[72] *Fabriques de territoire – 80 premières labélisations*, *op.cit.*

notre société : la transition écologique, le numérique, l'apprentissage par "le faire", le travail indépendant et les nouvelles activités[73] », ils semblent devenir les *interfaces* idoines (ou les relais ad hoc) pour une nouvelle politique de l'aménagement territorial — rebaptisée politique de cohésion sociale et territoriale — caractérisée par des affirmations volontaristes et un désengagement de l'État. En leur confiant des missions qu'il n'ambitionne plus de prendre à sa charge, celui-ci fait entrer dans le jeu un lot d'acteurs au statut plus ou moins indéterminé, dont le dénominateur commun est la polysémie du discours qu'ils portent (horizontalité, mutualisation, mode de gouvernance, plasticité du modèle).

De la même manière que les friches une ou deux décennies avant lui[74], le tiers lieu devient simultanément un programme et un modèle urbain applicable et reproductible.
Comme nous l'avons évoqué précédemment, le phénomène de l'urbanisme transitoire — même si son but affiché n'est pas la création de tiers lieux ainsi étiquetés — contribue d'une certaine manière à diffuser l'idée du tiers lieu comme nouveau modèle de fabrication de la ville. Il en produit une image même si dans le discours, les acteurs revendiquent leur volonté de se détacher de la forme pour s'attacher au processus.
Notre propos peut sembler paradoxal, dans la mesure où les acteurs de cet urbanisme transitoire formulent une critique de l'urbanisme classique (basé sur la production de modèle et d'objet urbain) en défendant à l'opposé une pensée processive de fabrication de la ville, pour laquelle la valeur d'usage et l'habitant sont au cœur du processus de transformation. Néanmoins les projets issus de cet urbanisme transitoire :

- s'apparentent à des tiers lieux, ils en véhiculent la représentation et l'esthétique ;
- ils posent la question d'une institutionnalisation d'anciennes formes d'occupations alternatives (squat, lieu atypique, friche) qui ont aujourd'hui du mal à trouver leur place[75].

Le collectif *Plateau Urbain* est conscient de ce danger d'institutionnalisation, tout comme du danger d'une instrumentalisation de cette pratique par des acteurs privés ou institutionnels à des fins de marketing territorial. Pour faire face à ces dangers le collectif préconise une prise de recul et un travail d'évaluation de leurs propres pratiques : « L'occupation temporaire, pratique autrefois off (…), semble s'institutionnaliser comme le montre l'intégration de la question du temporaire dans les appels à projets

[73] *Ibid.*
[74] À partir 2000 les friches artistiques et culturelles présentent un enjeu urbanistique central dans les politiques de la ville. Loin des premières friches (des années 1980-90), la nouvelle génération alimente à les phénomène de gentrification et devient petit-à-petit un programme urbanistique, architectural et politique *miracle* pour la requalification d'un quartier, répondant à des problèmes sociaux et réglant les problèmes de patrimoine abandonné.
[75] Comme le rapporte le journaliste Armand Idelon dans son article « Le tiers-lieu peut-il faire école ? 2/2». Il y cite le fondateur du collectif Soukmachine Yoann Till-Dimet : « c'est vrai qu'aujourd'hui l'urbanisme transitoire peut être une manière détournée de virer les squatteurs et de neutraliser ces espaces ».
Idelon A., « Le tiers-lieu peut-il faire école ? 2/2», *op.cit.*

métropolitains ou encore les subventions régionales pour les projets d'urbanisme temporaire. Cette institutionnalisation rend encore plus nécessaire l'évaluation, afin d'avoir du recul sur la pratique. »[76]

Le recours au tiers lieu comme outil d'aménagement « valise » ne se limite pas aux centres urbains. Il s'applique parfaitement aux territoires ruraux : tel un bouquet garni de services, il vient assembler sous une même appellation la maison de services au public, le point relais, le foyer rural, le café associatif, l'espace culturel… Dans ce programme, l'idéal du rééquilibrage territorial et de l'égalité d'accès trouve son incarnation dans une figure particulière : le numérique et son doux rêve d'une couverture homogène des territoires[77].

Le secteur culturel n'échappe pas à ce mouvement. Les DRAC multiplient les aides dans ce sens, avec une double mission : soutenir des lieux culturels et simultanément agir sur l'aménagement du territoire. Ainsi l'accent est mis sur la création de tiers lieux culturels en « zones prioritaires », que ce soit dans les quartiers sensibles de la ville ou dans les territoires ruraux jugés isolés[78].

Certains acteurs manifestent une crainte vis-à-vis de cette politique territoriale axée sur les tiers lieux : qu'au nom d'une décentralisation et d'une volonté de « libérer les énergies citoyennes » ce nouvel outil du tiers lieu dissimule un désengagement des pouvoirs publics et une baisse drastique des aides publiques dans le champ social du développement des territoires ; que le fléchage des aides vers cet objet tiers lieu (au détriment d'autres initiatives), permette d'externaliser certains services publics ou de limiter leur prise en charge directe par l'État.
Nous retrouvons ici la critique déjà formulée à l'encontre des tiers lieux culturels. Raphaël Besson livre ainsi ses réserves : « cet ensemble de critiques nous incite à questionner la portée réelle des Tiers Lieux culturels. Ces espaces hybrides ne se

---

[76] Maulat J., « Urbanisme temporaire, définitions, acteurs, outils et enjeux », *op.cit.*

[77] « Les Tiers Lieux sont conçus par les pouvoirs publics comme de nouveaux outils au service de la régénération des territoires de faible densité. »
Besson R., « Les tiers-lieux culturels. Chronique d'un échec annoncé »,*op.cit.*

[78] Comme l'illustre l'appel à projet lancé en 2020 par la DRAC Provence-Alpes-Côte-D'azur pour la création et le développement de « Tiers-Lieux Culturels et Citoyens » qui ont « pour ambition de proposer un modèle adapté de tiers lieux alliant travail, créativité, entraide, culture et inclusion sociale. Ces lieux alternatifs sont à promouvoir notamment au cœur de territoires encore dépourvus d'une solide offre culturelle. »
La DRAC PACA vise « toute association ou collectivité souhaitant créer ou développer un Tiers-Lieu Culturel sur son territoire d'action. Les zones prioritaires sont situées en Quartiers Politique de la Ville ainsi qu'au sein des territoires ruraux isolés (Zones de Revitalisation Rurale). »
Url : https://www.culture.gouv.fr/Aides-demarches/Appels-a-projets/Creation-et-developpement-de-Tiers-Lieux-Culturels-et-Citoyens (consulté le 1 février 2021)

réduisent-ils finalement pas à des paravents esthétiques masquant la réalité des coupes budgétaires et la perte d'attractivité de certains lieux de culture et de savoir ? »[79]

### (3) Des tensions au sein du monde des tiers lieux

Devant la multiplication des tiers lieux, leur démocratisation et leur institutionnalisation, mais surtout devant l'extrême variété des projets regroupés sous cette même enseigne, le ton monte :

- quand certains acteurs demandent une professionnalisation des tiers lieux (les postes d'animateur et de gestion de ces lieux), d'autres crient pour garder leur statut de marge et d'alternatif ;
- quand certains prônent le fait de faire école d'un modèle suivant des ingrédients et des recettes préétablis, d'autres clament le caractère singulier et en perpétuelle construction des tiers lieux[80] ;
- quand certains mettent en avant la dimension économique de ces nouvelles formes d'organisation du travail, d'autres revendiquent les origines politiques et militantes des tiers-lieux.

Le journaliste A. Idelon en témoigne : « L'un des plus vifs débats prend forme autour de la notion d'authenticité, et de son nécessaire pendant : le plagiat. L'ouverture du phénomène tiers-lieu à un vaste panel de néo-entrants, la professionnalisation croissante de ses acteurs et la récente multiplication d'intermédiaires attise les tensions entre collectifs rangés derrière une certaine idée de spontanéité et ceux qu'ils désignent comme de "vulgaires copies". [81]

Le phénomène tiers lieu se trouve semble-t-il à un moment charnière de son histoire dans la mesure où l'engouement et le processus d'institutionnalisation mettent en tension deux tendances lourdes[82] :

---

[79] Besson R., « Les tiers-lieux culturels. Chronique d'un échec annoncé », *op.cit.*

[80] « Si les tiers-lieux font école, peut-on pour autant faire une école des tiers-lieux ? N'est-ce pas entrer en opposition avec la définition d'un tiers-lieu en évolution constante, n'obéissant à aucune règle ou processus prédéfini mais prenant la forme que lui donnent les collectifs en place ? Comment proposer une recette sur un objet aussi rétif aux étiquettes, aux répliques et dont les différents composants sont pour la plupart aléatoires, induits par des situations ? »
Idelon A. « Tiers-lieu : enquête sur un objet encore bien flou (1/2) », *op.cit.*

[81] Idelon A. « Le tiers lieu peut-il faire école (2/2) », *op.cit.*

[82] « Si le modèle n'a rien de nouveau, l'objet tiers-lieu bénéficie – et notamment en France – d'un succès retentissant, encouragé tant par la presse, le grand public, l'université que l'univers corporate et la puissance publique comme modèle de sortie de crise. On assiste alors à la création récente d'un marché et l'arrivée massive de néo-entrants ayant perçu l'opportunité économique de se positionner sur ce champ. Que ce soit au niveau d'acteurs privés (la Fondation Orange et son programme « tiers-lieux solidaires ») ou publics (la Région Nouvelle Aquitaine a lancé un AMI « Tiers-Lieux » en 2018), des lignes de financement apparaissent. Les logiques de label et de financement entrent alors en écho avec les stratégies de dénomination des lieux et ouvrent à des débats sémantiques aux colorations politiques. Allez demander à la Ville de Paris ou à la Région Île-de-France leur définition du tiers-lieu, vous serez surpris du large spectre que peut recouvrir l'expression en fonction des connotations qu'on lui affecte.

– d'un côté une plus grande lisibilité de nouvelles pratiques (sociales, économiques, culturelles, politiques), avec des lignes de financements publics qui se dégagent dans le but de les renforcer ;
– d'un autre côté, la création d'un nouveau marché prisé par des acteurs privés (qui voient là une nouvelle niche à occuper) et une mise en concurrence des acteurs entre eux, qui défendent chacun leur conception du tiers lieu.

Ainsi, le choix des mots dans la description des activités revient pour un lieu à se positionner stratégiquement dans un domaine spécifique et revendiquer une légitimité à l'incarner. »
Idelon A., « Tiers-lieu culturel, refonte d'un modèle ou stratégie d'étiquette ? », *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles*, (n° 52), 2018, pp. 27- 30.

## II_ Les Divers Lieux : des espaces de vie, de création et d'accueil

Nous avons largement balayé le spectre des usages contemporains de la notion de lieu. Nous avons vu qu'elle se décline à la fois :

- comme figure clé de la remise en question des actes de transformation des praticiens de l'espace (architectes, urbanistes, paysagistes) ;
- comme catégorie de l'action publique (par la reconnaissance institutionnelle, les phénomènes de labélisation, le fléchage de financements) ;
- mais en amont de cela, comme outil de compréhension des processus de mondialisation et de reterritorialisation. C'est dans cette direction essentiellement que nous userons désormais du vocable « lieu », en particulier lorsque nous parlerons des « divers lieux ».

Dans ce dernier moment de notre travail de recherche, nous retournons vers les initiatives artistiques implantées en milieu rural pour cibler un type de lieux en particulier — initiés en grande majorité par des projets privés d'artiste — qui ont la particularité de faire cohabiter et interagir, au sein d'une entité bâtie, la sphère domestique (maison) et la sphère professionnelle (outil de travail), ainsi que les sphères du privé (lieu privé) et du public (lieu ouvert au public).
Ces lieux représentent à nos yeux un archétype du « *projet d'habiter* » expérimenté par les initiatives artistiques rencontrées, dans la mesure où les artistes-habitants vivent et œuvrent au sein d'un épicentre bâti. L'observation de cette incarnation bâtie nous permet une analyse à une échelle micro du processus d'habiter.
Nous nommons ces lieux des *divers lieux* en référence à la pensée du poète et philosophe Édouard Glissant. Nous entendons « divers » par leur manière :

- de représenter et d'affirmer une singularité tout en étant pleinement conscient d'être partie prenante du *Tout-Monde* ;
- de mettre en synergie les dialectiques qui les constituent (public/privé, outil de travail/maison, universel/local, tradition/avant-garde…) ;
- d'être difficilement délimités et clairement définis, à tel point qu'ils en deviennent « divergeant », « insaisissables ».

Comme l'écrit Édouard Glissant à propos de l'un de ces lieux[1] « on ne peut pas en faire le tour. Impossible de dire là où commence et là où s'achève ce lieu parce que la

[1] Glissant E. « Le Jazz est une négritude dépassée », *Jazzman*, (n°159), 07-08 /2009, p.48
Dans cet article Edouard Glissant revient sur sa relation à la musique de jazz et notamment sur sa rencontre avec le musicien Bernard Lubat. Il y écrit « Lubat, c'est l'identité de son lieu, mais ce n'est pas la clôture de son lieu. Le lieu est incontournable : on ne peut pas en faire le tour. Impossible de dire là où commence et là où s'achève ce lieu parce que la frontière est perméable. De fait, il ne peut y avoir une définition qui le cerne, une fois pour toutes. »

frontière est perméable. De fait, il ne peut y avoir une définition qui le cerne, une fois pour toutes. »

Cette référence au *divers* nous renvoie au concept de *diversalité* développé à la fin des années 1980 par les philosophes et romanciers P. Chamoiseau, R. Confiant et J. Bernabé dans leur ouvrage collectif « Éloge de la Créolité »[2]. La *diversalité* y est pensée en opposition à l'universalisme (terme en rapport avec la traduction littérale du latin « *uni-versus* ») tourné vers le culte de l'*un*, de l'unicité. La notion de diversalité « repose sur la reconnaissance de la différence comme étant une donnée incontestable et incontournable. Autrement dit, la différence, chose normale, devrait normalement engendrer l'acceptation de l'Autre dans son altérité. »[3]
La multiplicité des *divers lieux* rencontrés participe de ce processus de diversalité dans la mesure où ces singularités ne se juxtaposent pas les unes aux autres, mais sont constituées « comme un maelström d'intensités vivantes, plus ou moins stables, plus ou moins circulantes, qui ne construisent leurs sens respectifs que dans des dynamiques relationnelles conscientes ou inconscientes, solidaires et antagonistes, et qui s'inscrivent dans l'ensemble du Vivant*. »*[4]

Premièrement, nous montrerons que la capacité de ces *divers lieux* à faire cohabiter les sphères domestique/professionnelle et privée/publique relève d'un caractère bifront. Cette bifrontalité, caractéristique centrale de ces *divers lieux*, matérialise leur complexité, leur richesse, mais également leur faiblesse.
Deuxièmement, nous nous arrêterons sur la prise en compte du *temps* dans la construction de ces divers lieux :

- le temps comme matière, avec des artistes-habitants qui revendiquent la volonté de « faire avec le temps », comme l'illustrent les chantiers de rénovation du patrimoine bâti ;
- le temps comme valeur, avec des divers lieux qui se construisent « dans et par le temps », le temps long du vécu, de l'habiter.

Les artistes-habitants de ces lieux expérimentent des modes de vie *divers*, ils imaginent et concrétisent en leur lieu des morceaux d'utopie, des « morceaux de vie »[5] pour reprendre les mots de l'artiste Annie Rhode.

---

[2] Bernabé J., Chamoiseau P., Confiant R., *Éloge de la Créolité*, Gallimard, 1989

[3] Bernabé J., « La créolité, vingt ans après », *Caliban*, 31/ 2021, pp.15-30
URL : https://journals.openedition.org/caliban/353 (consulté le 12 décembre 2021)

[4] Chamoiseau P., « Mondialisation, mondialité, pierre-monde », *Littérature*, (n° 174), 2014/2, pp. 92-103.
L'extrait se poursuit ainsi : « c'est pourquoi dans la mondialité, il n'y a pas d'universel, il n'y a que du Vivant : c'est-à-dire : *les commencements sans origine et les recommencements sans fin de la Diversalité. »*
URL : https://www.cairn.info/revue-litterature-2014-2-page-92.htm (consulté le 12 décembre 2021)

[5] Propos recueillis lors d'un entretien avec Annie Rhode, en juin 2017

Qui sont-ils ? Que sont-ils ? :

- La Bergerie de Soffin _ La Cie Alfred Alerte et l'association des jeunes artistes contemporains _ Authiou (58) _ Projet privé d'artiste _ (cf. Annexe 02, pp. 6-7)
- La Cimenterie _ La Cie Tout Samba'l _ Forcalquier (04) _ Projet privé d'artiste (cf. Annexe 02, pp. 60-61)
- Le Château de Monthelon _ Atelier international de fabrique artistique _ Montréal (89) _ Projet privé d'artiste _ (cf. Annexe 02, pp. 2-3)
- L'Hostellerie de Pontempeyrat _ Eco tiers-lieu _ Usson-en-Fores (42) _ Projet privé d'artiste (cf. Annexe 02, pp. 42-43)
- Le couvent La Saillante _ Association Sans-Aveu _ Saillant (42) _ Projet privé d'artiste (cf. Annexe 02, pp. 40-41)
- Le Studio des Ailes de Bernard _ Cie Trisande _ Saint-Julien-Molin-Molette (42) _ Projet privé d'artiste (cf. Annexe 02, pp. 44-45)
- L'Atelier de Jérôme Aussibal _ Jérôme Aussibal _ Saint-Julien en Vercors (26) _ Projet privé d'artiste (cf. Annexe 02, pp. 46-47)
- Le Plateau _ Le collectif Lost In Tradition _ Chamboulive (19) _ Projet privé d'artiste (cf. Annexe 02, pp. 38-39)
- Le Lieu de murmure _ L'atelier du Hanneton et Atelier de poterie _ Charpey (26) _ Projet privé d'artiste (cf. Annexe 02, pp. 48-49)
- Le Théâtre Amusicien l'Estaminet _ Cie Lubat et l'association Uzeste Musical _ Uzeste (33) _ Projet privé d'artiste (cf. Annexe 02, pp. 20-21)
- La Ferme de Vernand _ Parc Agricole et Culturel _ Famille Janin et l'association polyculture _ Fourneaux (42) _ Projet privé d'artiste (cf. Annexe 02, pp. 2-3)
- La Rêv'othèque _ la Rêv'othèque _ Cormatin (71) _ Projet privé d'artiste (cf. Annexe 02, pp. 30-31)
- La Papet'du Ciron _ L'association de la Papet _ Saint-Michel-de- Castelnau (33) _ Projet privé d'artiste (cf. Annexe 02, pp. 54-55)
- La Cité du Verbe _ la Cie l'Eygurande _ Missery (21) _ Projet tiers (cf. Annexe 02, pp. 22-23)
- Chez Dido _ l'association Bords de Mhère _ Mhère (58) _ Projet privé d'artiste (cf. Annexe 02, pp. 28-29)

### II.1. Des *divers lieux* bifrons

*Bifrons* ou *bifront* désigne la particularité d'avoir « deux fronts », « deux têtes », d'être double. Le nom est associé au dieu Janus, divinité romaine veillant sur les ouvertures, dieu des commencements et des fins, des choix, du passage, des portes. Il est figuré par deux têtes, l'une tournée vers le passé et l'autre vers l'avenir, et donne son nom au mois de « Januarius » qui marque le commencement de l'année et la fin de la précédente.

Une « double nature », une *bifrontalité* caractérise parfaitement les *divers lieux*, dans la mesure où ils montrent deux visages (privé/public, autonome/hétéronome) et regardent dans deux directions (passé/avenir ; local/monde) ; mais également dans la mesure où nous pouvons les analyser de différentes manières.
Analyser ces *divers lieux* sous le prisme de cette *bifrontalité* nous permet d'en dégager la complexité et de souligner la manière dont ils se construisent sur des dialectiques :

- espace privé/espace public,
- espace domestique/espace professionnel (accueillant du public)
- espace hétéronome/espace autonome au sein de la vie du village
- dehors/dedans
- passé/avenir




Figure Chap3- II-1 : Croquis du Dieu Janus _ Diane Camus

### II.1.a La dialectique « privé — public »

Les *divers lieux* reposent sur une ambiguïté, le statut privé pour le lieu (l'immobilier) et une gestion collective pour celui-ci. Cette ambiguïté trahit le jeu d'acteurs qui aiment jouer sur la double dimension, à la fois lieu privé — qui *abrite* une liberté artistique — et lieu public — qui *accueille* un visiteur.

#### (1) Le statut privé de l'immobilier et la gestion associative des actions

Les *divers lieux* s'inscrivent avant tout dans un ensemble bâti dont l'acquisition du bien se fait de manière privée, au nom d'une personne ou d'un couple, plus rarement au nom d'un collectif.
Dans notre corpus, nous avons seulement deux projets qui relèvent d'un processus collégial de la propriété :

- l'ensemble des 23 membres de l'association de la Papet' du Ciron est propriétaire du site. Cela a été un processus long et laborieux pour officialiser cette collégialité « foncière », mais elle était un souhait de l'association, le fondement même de la philosophie de cette dernière.
- Le théâtre Amusicien l'Estaminet fait partie du capital immobilier de la SCI Uzestoise. Cette dernière a été créée à la fin des années 80 sous l'impulsion de Bernard Lubat et de ses parents (habitants à l'époque de l'Estaminet) pour acquérir un bien immobilier dans la commune (la Menuiserie) afin d'en faire un outil de travail pour les activités de la Compagnie Lubat et de l'association Uzeste Musicale. Les membres de la SCI regroupent la famille Lubat (Bernard et Alban), des artistes de la Cie Lubat, des habitants du village et des amis engagés dans le projet. Le café l'Estaminet propriété d'Alban et Marie Lubat depuis 1933, rentrera dans la SCI en 2007, et la vente de la Menuiserie cette même année contribuera au financement des travaux de transformation de l'Estaminet.

  Au fil des années et au gré des évolutions de l'association, Bernard Lubat s'est retrouvé actionnaire quasi exclusif de la SCI (99 % des parts), celle-ci perdant sa qualité de collégialité foncière. En 2020, un bail emphytéotique a été signé entre la SCI et l'association Uzeste Musical afin de pérenniser son action au sein du lieu.

Le choix d'un statut privé établi au nom d'une personne (ou d'un couple) en dépit d'un projet se revendiquant collégial s'explique selon les acteurs rencontrés par un souci de « commodité » pour répondre à leur souhait de faire au plus simple et au plus rapide. Placés en dehors des radars institutionnels et du milieu artistique marchand, les

acteurs, en majorité, souhaitent trouver avant tout *un espace personnel* qui puisse accueillir leur « liberté artistique », mais également devenir un lieu de vie — bien plus qu'un point de chute entre deux tournées.
L'acquisition du bien s'est fait donc majoritairement à titre privé, tout comme les travaux de rénovation qui ont suivi.

Nous devons donc distinguer dans ces projets la question foncière (=privée) de la gestion associative qui domine. Dans la grande majorité des cas, la création d'une association (ou l'hébergement d'une association existante) est systématique. C'est elle qui gère les actions artistiques et culturelles se déroulant au sein de ces *divers lieux*.
L'immobilier privé est mis à la disposition de l'association, de manière gracieuse, ou bien en échange d'un faible loyer afin de contribuer aux frais de fonctionnement du bâti (eau, gaz, électricité, assurance, etc.).

Nous avons rencontré quatre cas de figure :

- L'acquisition à titre privé d'une bâtisse (appartenant à un artiste) mise à la disposition de l'association de l'artiste. Elle constitue le cas le plus courant (exemples de la Bergerie de Soffin, de la Cimenterie, l'Hostellerie de Pontempeyrat, du studio des Ailes de Bernard, du plateau, de la rêv'othèque, du château de Monthelon).
- La jouissance d'une bâtisse appartenant à la famille des acteurs et mise à la disposition de l'association en question : le couvent de la Saillante, la ferme de Vernand, le Lieu murmure.
- L'acquisition à titre collectif d'une bâtisse mise à la disposition d'une ou plusieurs associations : La papet'du Ciron (acquisition au titre d'une association),
- La location d'un bien par une association avec un bail emphytéotique offrant une grande appropriation des lieux : la Cité du verbe, Le Théâtre Amusicien l'Estaminet (depuis 2020).

Outre ces différences dans le statut juridique du bien nous pouvons distinguer une gradation dans l'entremêlement entre la sphère privée et l'action collective en lien avec une place plus ou moins grande laissée à/aux l'association(s) dans la gestion du lieu (cf figure chap.3 - II- 3 : Cartographie du degré de privatisation des divers lieux, p.468)

Le caractère privé de l'acquisition met en lumière la forte incarnation qu'exerce le porteur de projet et pointe l'ambiguïté qui en découle entre un cadre privé et une aventure collective.
Dans certains cas l'ambiguïté ne se pose pas ou peu (l'atelier de Jérôme, le studio de Delphine, le Plateau, le lieu murmure), car les porteurs de projet ne cachent pas l'ambition première d'y inscrire certes leur travail artistique personnel, mais avant tout leur foyer familial.

Figure II-2 : Cartographie du degré de privatisation des *divers lieux* _ Diane Camus

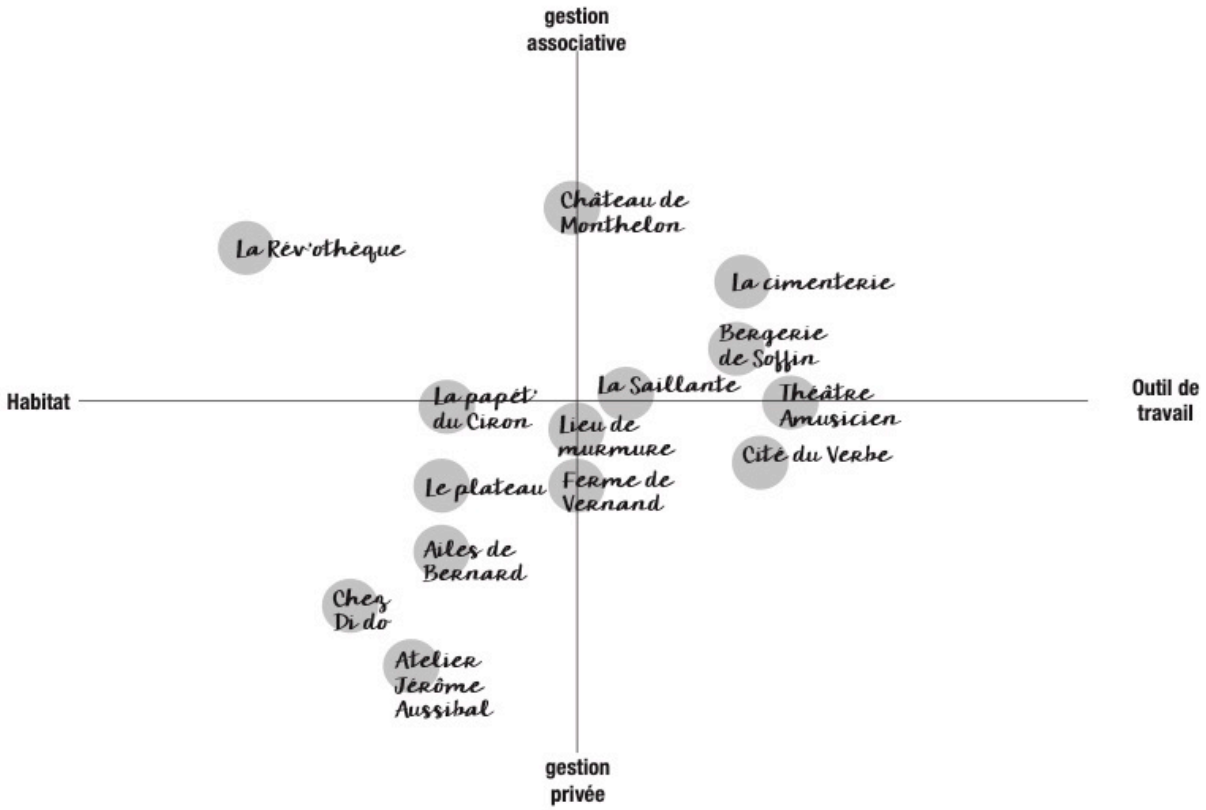



Figure Chap3-II-3 : Cartographie du degré de privatisation des *divers lieux* _ Diane Camus

### (2) Entre statut privé et vie associative : quelles formes de transmission possible ?

Le caractère privé du statut juridique des *divers lieux* entraîne inévitablement une réflexion sur la transmission possible des murs et les conséquences que cela peut avoir sur l'avenir des activités de l'association.
Cette question est d'autant plus cruciale pour les projets les plus anciens (pour lesquels la question de la transmission ne peut plus attendre), et pour les projets où l'entremêlement entre le caractère privé de l'immobilier et l'action associative est le plus fort. (cf. figure chap.3- II- 2 : Cartographie du degré de privatisation des divers lieux)
La majorité des acteurs rencontrés mettent en avant dans leurs discours la dimension collégiale de l'aventure, et le souhait que celle-ci perdure après eux. Ceux-ci se défendent souvent d'avoir agi de manière « privée » et mettent en avant « leur contribution à une œuvre collective ». Les témoignages sont nombreux dans ce sens :

> *« Il faut former des jeunes, j'en forme, et j'aimerais qu'ils restent. Tu vois Lucie, ça fait 12 ans, mais jusqu'à quand ? on ne sait pas, car la vie réserve ses surprises. J'en forme actuellement 4 [danseurs/danseuses], mais qui restera sur le territoire, ici ? Qui reprendra ce lieu ? On verra !*

*J'ai deux garçons, je vais signer un bail emphytéotique avec l'association quand je ne serai plus là, pour que ça dure quelque temps et puis après mes fils feront ce qu'ils voudront. »*
Alfred Alerte fondateur de la Bergerie de Soffin [6]

*« Mais peu de gens comprennent ce que l'on a fait. En aucun cas nous n'avons fait une action patrimoniale et en aucun cas nous n'avons imaginé que nos enfants hériteraient du théâtre. En aucun cas, on s'est dit que l'on allait s'enrichir. Le seul propos est de construire un lieu public, car le théâtre est public, et pouvoir y travailler dedans en paix. Et donc de faire vivre ce lieu.*
*Donc voilà le projet pour nous est clair. Des amis nous ont aidé à penser ça, le bail emphytéotique était la bonne solution.*
*Ce n'est pas un endroit de patrimoine pour nous, c'est un endroit qui est à la commune, c'est un bien public. Ce n'est pas à nous, mais c'est chez nous. »*
Jean-Louis Mercuzot co-fondateur de la Compagnie l'Eygurande et du lieu de la Cité du Verbe[7]

Pour les projets les plus récents (La Papet' du ciron, le plateau, mais également pour les jeunes artistes-habitants du château de Monthelon) la question de la transmission ne se pose pas encore réellement, leur paraît-elle trop lointaine ? ou est-ce que de cette manière ils souhaitent rebattre les cartes des questions d'héritage et de transmission ?

Dans les entretiens que nous avons conduits tous se sont défendu de chercher à créer un patrimoine transmissible tel quel, mais ont tous témoigné de la « richesse humaine » qu'ils souhaitaient transmettre à leurs enfants élevés au sein de ces *divers lieux*.
Le passage à la propriété foncière privée est une manière de garantir la liberté artistique, mais également celle de leur mode de vie. Il apparaît comme un moyen plus que comme une finalité. C'est le projet (mode de vie, exigence artistique, engagement social et politique) que les acteurs espèrent rendre transmissible, non le bien en lui-même.

*« [Pourquoi, je suis là ?] Le désir de m'investir dans un projet collectif dans le lieu, ma volonté de défendre le projet. Ueli [Hirzel] nous a proposé il y a quelques années de nous installer et c'est super pour une famille ici. Pour les enfants c'est une opportunité exceptionnelle.*
*On ne sait pas combien de temps on va rester, mais quoiqu'il arrive on leur aura transmis toute cette expérience de vie »*
Cille Lansade, artiste-habitante du Château de Monthelon[8]

Ces différents discours peuvent avoir tendance à masquer le statut privé des *divers lieux*, et les problématiques que pose la transmission de ces aventures.
La question centrale qui se joue au cœur de ce processus de transmission c'est de savoir comment basculer d'une structure privée (choisie par commodité), à une structure collective ou publique. Pour ce faire, différentes pistes se présentent à la réflexion des acteurs :

[6] Propos recueillis lors d'un entretien avec Alfred Alerte, en décembre 2017
[7] Propos recueillis lors d'un entretien avec Jean-Louis Mercuzot, en mai 2018
[8] Propos recueillis lors d'un entretien avec Cille Lansade, en septembre 2018

– La vente du bien/foncier à une collectivité publique avec un bail emphytéotique ou avec la proposition d'une délégation de service public (c'est la voie choisie par les projets tiers). Comme nous l'avons vu précédemment plus spécifiquement pour le cas de la Cascade ou de Musicalarue, l'acquisition du bâtiment se fait à un moment charnière de la vie de l'association et par le biais d'une collaboration avec les institutions. Cette collaboration nécessite une distinction entre le statut du foncier (propriété d'une collectivité) et la gestion de l'activité (délégation de service publique à l'association).

  Cette étape est décrite par ces porteurs de projet comme une manière de pérenniser leur projet et d'impulser à leur manière les prémices d'un processus de transmission.

  À cet égard, la Cité du Verbe est appréhendée comme un projet tiers, dans la mesure où les lieux sont la propriété de la commune. Le principe du bail emphytéotique permet néanmoins une plus grande liberté dans la jouissance du lieu qu'une délégation de service public comme dans le cas de l'association Musicalarue. Au regard de ses usages, la Cité du Verbe s'apparente pleinement à un projet privé d'artiste.
– La vente directe à l'association qui est chargée de la gestion. Cette opération demande des ressources financières conséquentes pour l'association.
– La création d'une coopérative d'artistes/d'acteurs impliqués dans le projet (en lien avec une SCI ou une SCIC), qui puisse racheter les murs.
– La vente à un mécène privé. Cette option est très souvent écartée par les acteurs qui souhaitent préserver le caractère public de leur « mission » et de leurs activités.

Des pistes de réflexion sont en cours dans les plus anciens des projets, notamment le Château de Monthelon[9] et le Théâtre Amusicien l'Estaminet. À l'heure de notre enquête de terrain les choix n'étaient pas arrêtés et des discussions se poursuivaient[10].

---

[9] Le domaine seigneurial de Monthelon a été acheté par Ueli Hirzel en 1989. Il y a vécu et travaillé avec de nombreux artistes jusque dans les années 2000. Dès les années 2008-2009, il a souhaité prendre sa retraite et se retirer du château de Monthelon, sans pour autant abandonner le projet qui s'y était construit pendant trente années. Avec quelques artistes-habitants et habitués du lieu, ils ont créé en 2009 l'association du Château de Monthelon pour porter le projet. En lien étroit avec la DRAC et les différentes collectivités territoriales, les partenaires réfléchissent aujourd'hui à une possibilité de racheter le château afin de pouvoir engager les travaux de rénovation nécessaires, en être les propriétaires et laisser l'association gérante du lieu. La question de devenir un *projet tiers* est en négociation, après 30 années de proposition et d'expérimentation artistique.
Ueli Hirzel ne veut plus poursuivre, et l'association en elle-même n'est pas en capacité de devenir propriétaire des lieux sans être fragilisée. Les négociations avec les collectivités territoriales ne sont pas faciles. Un premier projet a été envisagé avec la Commune, mais celle-ci s'est révélée trop petite pour porter un projet aussi conséquent. Les discussions se sont donc orientées vers la Communauté de Communes de Serein (une première étude par l'atelier Correia s'est avérée trop élevée : 1,4 million d'euros). Il a été envisagé de vendre à une fondation, mais la volonté que ce lieu devienne un lieu « public » est centrale. Après trente ans d'expérience collective, il est important pour Ueli que ce lieu reste

Outre cette question du statut s'ajoutent d'autres enjeux qui complexifient le processus de transmission :

- Les enjeux de transmission filiale : quelle place pour les enfants ? si les porteurs de projets sont prêts à faire fi de cette question, en souhaitant une poursuite de l'usage public de leur bien (géré par les activités de l'association), qu'en est-il pour leurs enfants ? le souhait des parents ne trouve pas nécessairement un écho chez les enfants et les enjeux familiaux peuvent être difficiles à trancher.
  Ces enjeux étaient, lors du terrain de thèse, au cœur des préoccupations du processus de transmission en cours dans l'aventure uzestoise. L'ouverture du capital de la SCI pose des questions de succession : quel héritage Bernard Lubat doit-il, veut-il, laisser à son fils unique, Louis Lubat ? Quelle place Louis Lubat veut-il prendre dans l'aventure collégiale vieille de plus de quarante ans ? Quels liens veut-il tisser avec l'association Uzeste Musical qui gère aujourd'hui le lieu et les activités qui s'y créent ? Que voudra-t-il faire de ce lieu, s'il en devient le seul propriétaire ? Quelle place pourront y occuper les acteurs qui sont aujourd'hui moteurs de l'association ?
  Ces questions soulèvent des problèmes complexes et mêlent des enjeux affectifs, artistiques, politiques et moraux difficiles à trancher au sein d'une aventure humaine.
- Le poids politique d'une telle transmission, le départ à la retraite, le retrait ou le décès du/des porteur(s) historique(s) de projet peuvent avoir des conséquences politiques et pécuniaires importantes pour l'association. Même si les financeurs et les institutions reconnaissent le caractère collégial de ces initiatives, les subventions et les soutiens politiques reposent très souvent sur la notoriété des porteurs de projets. C'est une réalité qui inquiète beaucoup les acteurs rencontrés et explique en partie pourquoi ce processus de transmission s'inscrit dans un temps très long. Les porteurs de projet témoignent de leur souci de mettre en avant leurs collaborateurs (artistes, administrateurs, équipes) auprès des institutions et du milieu artistique afin que ces derniers puissent incarner l'avenir, la suite.

L'ambiguïté maintenue entre statut juridique privé et fonctionnement collégial au sein du lieu bouscule les manières d'appréhender les questions de transmission. Elles

---

collectif et soit porté par les pouvoirs publics ou une structure collective. Des études et des discussions sont en cours, et Ueli reste pour l'instant le seul propriétaire du château. En attendant les membres de l'association des artistes-habitants ont pris plus de poids dans la vie du lieu.

[10] En 2021, les choses ont évolué :
Au château de Monthelon le choix d'un rachat par l'association a été validé. En 2019 l'association est devenue propriétaire du château, marquant un tournant dans l'histoire du lieu et amorçant le début de grandes rénovations du site avec le soutien des partenaires publics (DRAC BFC, Région BFC, CD Yonne, Pays Avallonnais, Communauté de Communes du Serein).
Au Théâtre Amusicien l'Estaminet, l'association d'Uzeste Musical a signé un bail emphytéotique de 25 ans avec la SCI Uzestoise.

contraignent à une scission entre les murs et les usages, alors que dans la manière de vivre ces *divers lieux* cette scission ne peut se faire.
Cette ambiguïté est pointée du doigt par les pouvoirs publics notamment lorsqu'il est question d'aide financière pour faire vivre l'aventure artistique et collective des associations ancrées dans ces lieux. Les *divers lieux* se retrouvent coincés à leur propre jeu, entre un statut juridique privé et une ambition clairement à vocation publique.

Cette problématique ne se pose plus de la même manière pour les projets plus récents. Les questions de structuration collective font désormais partie du débat public. Fréquemment de nouveaux outils sont sollicités, tels que :

- la création au début des années 2000 des Sociétés Coopératives d'Intérêt Collectif (SCIC) ;
- le regain d'intérêt dans les années 2010 pour les Sociétés COopératives et Participatives (SCOP) ;
- la création de nouveaux cadres juridiques pour encadrer l'habitat participatif (les coopératives d'habitants ou les sociétés d'attribution et d'autopromotion[11].)

Les initiatives récentes intègrent ainsi plus facilement ces questions dès leur structuration. Nous ne disposons toutefois pas d'un recul suffisant pour appréhender les conséquences sur les projets étudiés.

#### (3) Une structure associative (loi 1901) pas toujours adaptée à la réalité de ces projets

Le statut associatif (association 1901) de la structure porteuse a ses limites, notamment en ce qui concerne la reconnaissance des acteurs-habitants. La quasi-totalité des initiatives artistiques rencontrées prend ce cadre juridique, mais les artistes porteurs s'y retrouvent souvent à l'étroit : l'association loi 1901 imposant le bénévolat comme mode de gestion, elle contraint l'équipe porteuse (si celle-ci veut dégager des salaires) à *ne pas apparaître* dans les statuts.
Dans la plupart des cas, les acteurs principaux ne font pas partie de l'équipe dirigeante de l'association, ils sont ainsi juridiquement mis dans l'ombre au profit d'autres têtes souvent bien moins impliquées dans la vie des lieux et de la compagnie artistique. Un tel montage invisibilisant les artistes/acteurs-habitants peut fragiliser leur place.
Pour y pallier, la création de plusieurs associations est parfois nécessaire : le plus souvent, nous retrouvons (au minimum) deux structures associatives au sein d'un même *divers lieu*. La première prend souvent le nom de compagnie (Cie Alfred Alerte, Cie Zoo, Cie les Nuages Noirs, Cie Lubat, etc.) et porte tout le travail de création (production et diffusion) des artistes-habitants. Dans un même *divers lieu*, il est bien sûr possible de trouver plusieurs compagnies artistiques.

[11] Nous faisons ici référence à la loi ALUR de mars 2014
URL : https://www.ecologie.gouv.fr/habitat-participatif-cadre-juridique-habiter-autrement

Une seconde association porte la gestion du lieu et l'action artistique, culturelle et sociale sur le territoire (l'association du château de Monthelon, l'association Uzeste Musical, Lost in Tradition, l'association AJAC, etc.). La direction artistique de cette association est faite le plus souvent par les artistes-habitants de la première association, mais elle ne figure que très rarement dans les CA.

En complexifiant la lisibilité de la gestion juridique de ces *divers lieux*, ces montages peuvent faire l'effet d'une « usine à gaz ». Ils rendent difficile la réception du projet par les pouvoirs publics : Qui fait quoi ? Pourquoi deux structures demandent des aides financières pour un même projet ? Qui représente réellement le projet et quel est-il exactement ?
Lorsqu'il repose sur un tel montage, la question de la transmission du projet est à nouveau épineuse. La confusion entre des directions artistiques invisibles et des structures bénévoles encadrées par des personnes « de paille » handicape les passages de relais.

### II.1.b La dialectique « espace domestique — espace professionnel »

Cette dialectique représente le point névralgique des *divers lieux*. Tout l'enjeu de ceux-ci est de faire cohabiter et interagir deux réalités : se loger et travailler.

#### (1) Entre maison d'artiste et outil de travail : imaginer une autre manière d'habiter

- **Une hybridation des usages**

Il s'opère au sein de ces *divers lieux* une hybridation entre la sphère domestique et la sphère professionnelle.
Ils ont tous été créés avec la même volonté de départ : les artistes ne voulaient plus courir à la recherche de locaux souvent hors de prix et peu adaptés à leur pratique. Ils voulaient donc un outil de travail sur mesure pour leur pratique artistique, permettant pleinement d'expérimenter, de pratiquer, de vivre librement le temps long de la création.

> *« Je naviguais toujours d'un studio à l'autre, j'étais toujours à la recherche d'un lieu de travail, donc ça me prenait beaucoup de mon temps, de chercher des espaces de répétition. Des espaces souvent chers et pas toujours adaptés à la pratique de la danse. »*
> *Delphine Gaud, chorégraphe et fondatrice de la compagnie Trisande.* [12]

> *« Pour moi, il était urgent d'offrir aux gens un espace où ils peuvent se perdre, chercher l'inspiration sans être obligé de sortir avec un produit fini. »*
> Ueli Hirzel, co-fondateur du château de Monthelon.[13]

Mais au-delà de l'outil de travail, les artistes-habitants ont établi leur espace de vie domestique. Ils y ont installé leur quotidien et leur famille.
L'hybridation de ces lieux permet à l'artiste-habitant de mettre en accord sa pratique artistique et son mode de vie :

> *« La temporalité de la pratique artistique n'est pas réglée à des heures de bureau. »*
> Delphine Gaud*, chorégraphe et fondatrice de la compagnie Trisande.* [14]

> *« Le fait d'être chez nous, fait que si l'on a envie de se mettre à travailler à 22 h, parce que c'est l'heure idéale pour travailler, on peut. »*
> Isabella Keiser, co-fondatrice de la Compagnie l'Eygurande et du lieu de la Cité du Verbe[15]

---

[12] Propose recueillis lors d'un entretien de Delphine Gaud, en juin 2017

[13] Propose recueillis par la journaliste Myriam Lebert
Lebret, M., « La nouvelle vie du château de Monthelon », *L'Yonne Républicaine*, 11/08/2016
URL : https://www.lyonne.fr/montreal-89420/actualites/la-nouvelle-vie-du-chateau-de-monthelon_12031282/ (consulté le 6 novembre 2018)

[14] Propose recueillis lors d'un entretien de Delphine Gaud, en juin 2017

[15] Propos recueillis lors d'un entretien avec Isabella Keiser, en mai 2018

- **Des outils de création partagés et non des lieux de diffusion**

Ces *divers lieux* ne peuvent pas être définis à proprement parler comme des *lieux de diffusion*. Ils abritent certes une activité de diffusion en leur sein (représentations, sortie de résidences, activités pédagogiques), mais la rencontre entre le public et le travail artistique s'inscrit dans le processus même de la création.
Les artistes-habitants rencontrés se défendent ainsi d'être des *lieux de diffusion*, ou des *lieux de programmation en milieu rural*, avec ce que cela impliquerait : lourds frais de fonctionnement, questions de rentabilité économique et de fréquentation du public, conception du public comme « consommateur ».

La mission de *diffusion* est donc étroitement chevillée à l'activité de *résidence* qui s'opère dans ces *divers lieux*. Ceux-ci n'accueillent pas n'importe quel projet artistique, c'est bien souvent un principe d'interconnaissance ou d'affinité artistique qui guide le choix des artistes-résidents : amis artistes, amis d'amis, jeunes artistes rencontrés lors d'actions pédagogiques ou de jurys dans les cursus académiques... L'accueil d'une équipe ou/d'un artiste en résidence s'inscrit dans la construction d'une identité artistique générale qui dessine les contours du *divers lieu*. (cf. chap.2, V.2 ,p.377)

> *« L'équipe de l'Essaim de Julie est arrivée un peu avant nous et ils ont travaillé beaucoup sur la structure d'accueil. C'est un centre de résidence artistique donc ils voulaient travailler sur un lieu qui puisse accueillir des artistes en travail, il n'y avait pas vraiment de ligne artistique, alors que moi, dans mon travail c'est très important d'avoir une ligne artistique, de savoir où aller, quels intervenants et quels artistes je peux accueillir ici… pour qu'il y ait une cohérence artistique. Que le lieu commence à avoir une identité sur les propositions artistiques et pédagogiques. »* Delphine Gaud*, chorégraphe et fondatrice de la compagnie Trisande.* [16]

### (2) Des degrés d'hybridations selon les projets

En fonction des *divers lieux*, nous observons une gradation de cette hybridation entre la sphère domestique et la sphère professionnelle, avec une prédominance pour telle ou telle activité selon les projets : de l'outil de travail qui abrite un foyer (*la Bergerie de Soffin*, *la Cité du Verbe*), au foyer qui héberge un outil de travail (*les ailes de Bernard*, *l'Atelier de Jérôme*, *la Saillante*)
(cf. figure chap.3-II-4 : Cartographie de la mise en commun des espaces, p.476)
Cette gradation s'observe également dans la manière d'ouvrir plus ou moins le lieu au public.
(cf. figure chap.3- II-5 : Cartographie des degrés d'hybridation des lieux, p.476)

[16] Propose recueillis lors d'un entretien de Delphine Gaud, en juin 2017

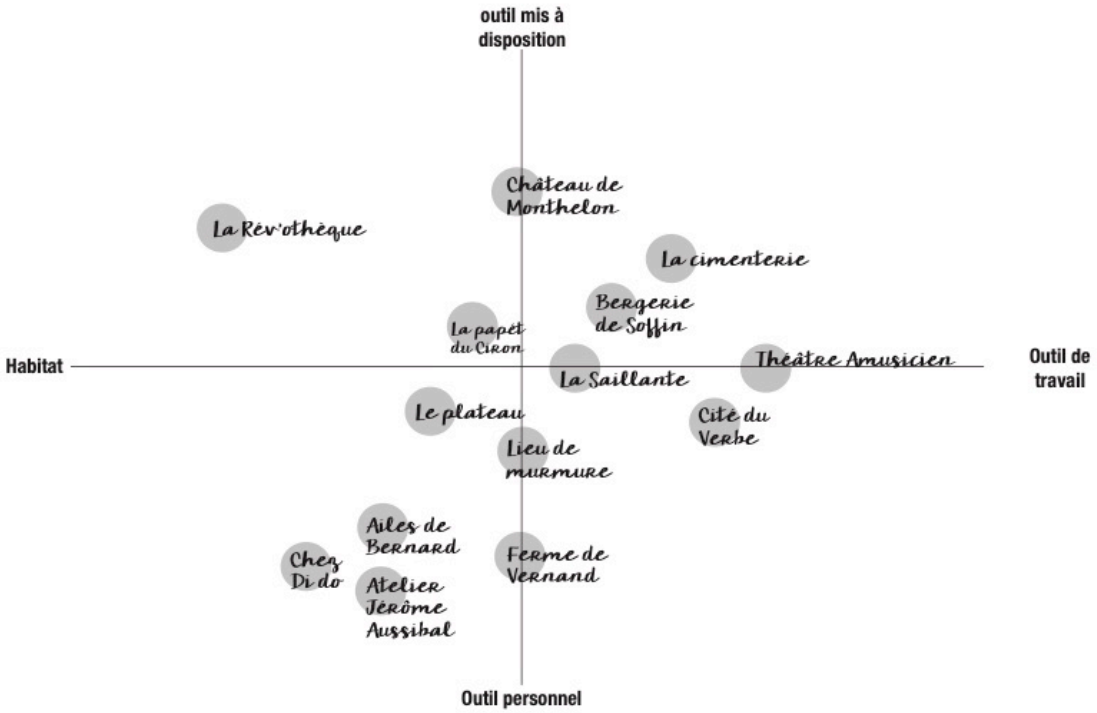



Figure Chap3- II-4 : Cartographie de la mise en commun des espaces _ Diane Camus

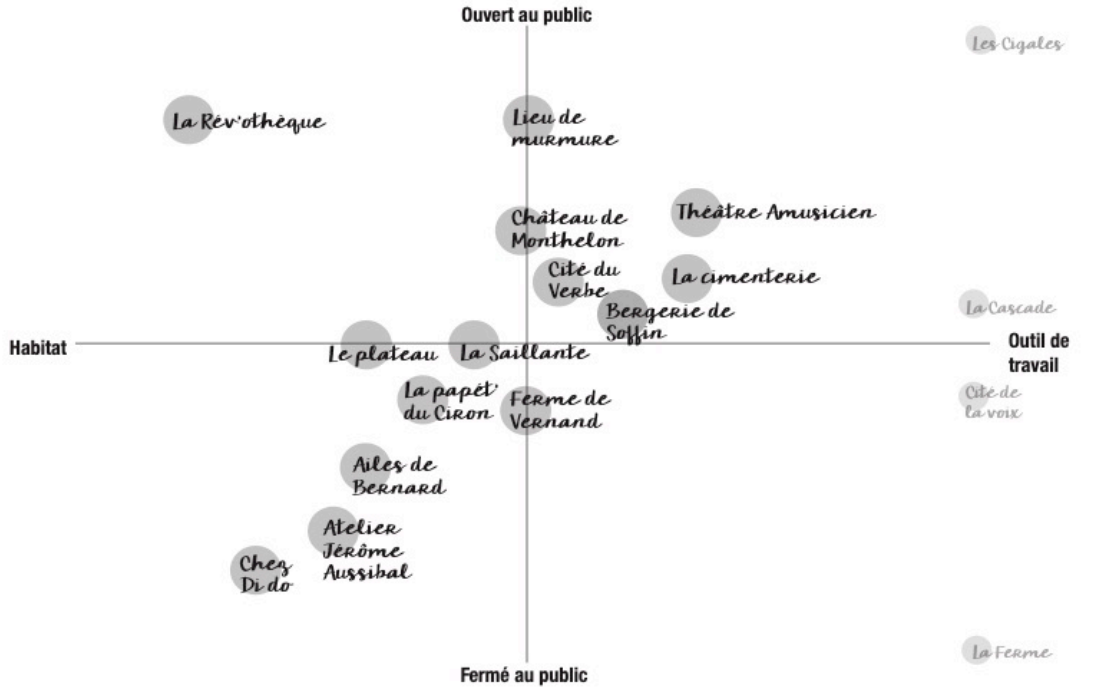



Figure Chap3-II-5 : Cartographie des degrés d'hybridation des lieux _ Diane Camus

- **Le traitement de l'entrée et la hiérarchisation des circulations : ce qu'on rend visible de soi**

Le traitement de l'entrée dans le *divers lieu* est une caractéristique intéressante à étudier, car elle illustre parfaitement ces différents degrés d'hybridation.
L'entrée peut se faire directement dans le séjour (cuisine/salon) des acteurs-habitants (*la Cité du Verbe* ou *la Rêv'othèque*), nous y trouvons un mobilier qui renvoie à la sphère du domestique. Les spectateurs ainsi que les visiteurs et les artistes sont accueillis dans l'intimité des acteurs-habitants. (cf. figure chap.3-II-6 : Plan schématique de la Cité du Verbe, p.479)



Figure Chap3-II-6 : Photographie de l'espace d'accueil centrale de la Cité du Verbe (Cuisine, salon, accueil du public) _ Missery _ 2018 _ Diane Camus



Figure Chap3-II-7 : Photographie du mobilier d'entrée de la Cité du Verbe _ Missery _ 2018 _ Diane Camus



Figure Chap3-II-8 : Photographie de la cuisine de Chez Jacques Di Donato : L'artiste Didier Petit s'accordant dans la cuisine avant son concert _ Mhère _2017 _ Diane Camus

Lorsque l'espace le permet, l'entrée peut se faire par le jardin ou par la cour des acteurs-habitants. Cet espace tampon (ou sas d'entrée) offre à voir tout autant :

- la sphère domestique : le jardin potager, les aménagements des abords avec un travail de plates-bandes fleuries (souvent plantes aromatiques), des bancs, tables et chaises de jardin, le fil à linge, des jeux pour enfants, etc ; (cf. Annexe 03, I.1.(1), p.6 ; cf. chap.2, I.1., p.211)
- la sphère professionnelle et publique : signalétique, information sur les évènements en cours ou à venir, dans certains cas, installation d'œuvres plastiques (cf. chap.2, I.1.a., p.211)

De là, le visiteur est orienté vers les autres espaces (espace scénique, studio de travail, espace d'hébergement, espace de bureau, foyer principal).
L'entrée par un *sas* est le cas de figure majoritaire des *divers lieux* rencontrés. Ce principe d'entrée est facilité dans les lieux composés de plusieurs bâtiments. Les acteurs-habitants ont une plus grande souplesse pour choisir ce qu'ils souhaitent montrer (ou cacher) de leurs espaces personnels et ce qu'ils mettent à la disposition des autres.

Ce traitement de l'entrée s'accompagne d'une hiérarchisation des circulations. Par cette maîtrise des espaces, les acteurs-habitants préservent d'une certaine manière leur sphère domestique.
Nous observons une délimitation et une hiérarchisation des circulations en fonction du statut des utilisateurs des *divers lieux* :

- Les acteurs-habitants qui jouissent de l'ensemble du lieu.
- Les artistes-résidents qui cohabitent plus ou moins avec les acteurs-habitants, suivant la capacité d'accueil des lieux et leur organisation. Un artiste-résident au *Château de Monthelon* dispose de sa propre chambre, indépendante des autres espaces d'habitation, et il mange dans la cuisine commune des artistes résidents ; Un artiste-résident à *la Bergerie de Soffin* dort dans une chambre à l'étage à côté des chambres des artistes-habitants, et il mange avec toute l'équipe de la *Bergerie* et les voisins de passages dans la cuisine commune à tous.
- Les bénévoles ont un accès large aux différents espaces et une bonne connaissance des lieux.
- Le public/le visiteur et l'utilisateur de *passage* ont le plus souvent un accès plus restreint des espaces. Ils sont orientés à l'intérieur : une entrée publique, un accès à l'espace scénique, mais pas d'accès aux espaces d'hébergement ou de bureau.

Nous retrouverons une plus grande hybridation entre la sphère domestique et les espaces accessibles au public dans des petits projets tels que la Rêv'othèque ou la Cité du Verbe, lorsque la taille et la compacité (inscription dans un seul bâtiment) rendent la séparation des espaces plus difficile. La part interdite au public est réduite à son strict minimum (une seule chambre pour la *Rêv'othèque*, un étage pour *la Cité du verbe*). La multiplicité des espaces dans un projet comme *le Château de Monthelon* ou le volume conséquent du couvent de *la Saillante* offrent plus de marge de manœuvre aux acteurs-habitants pour hiérarchiser les espaces accessibles aux autres.

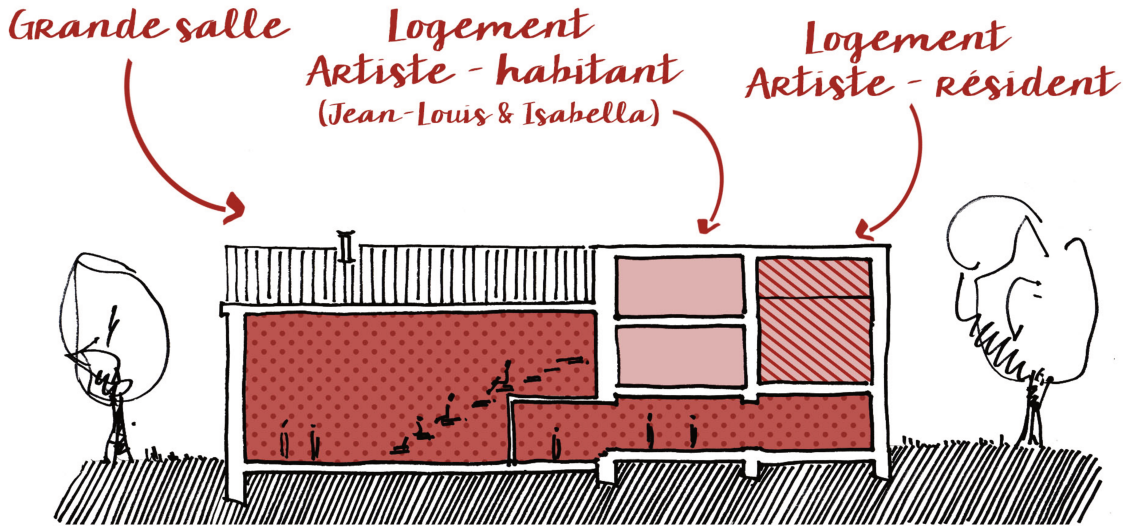



Figure Chap3-II-9: Coupe schématique (AA') de la Cité du Verbe _ Diane Camus

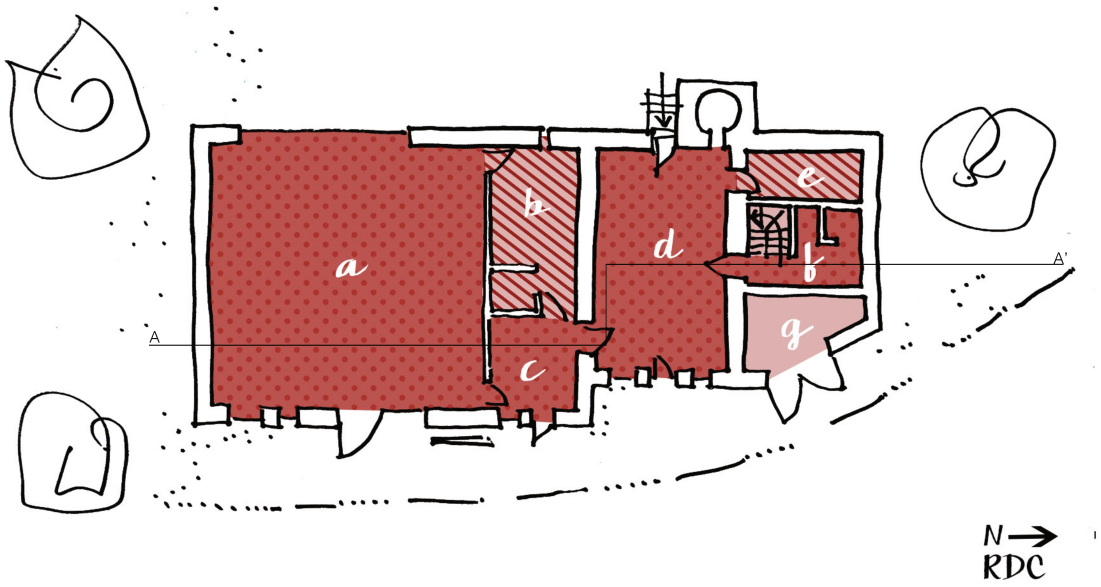



Figure Chap3-II-10: Plan schématique de la Cité du Verbe _ Diane Camus

Légende : a. La grande salle ; b. Loge des artistes / douche ; c. Accueil / billetterie; d. entrée / cuisine / salon ; e. réserve; f. Toilettes; g. stockage.



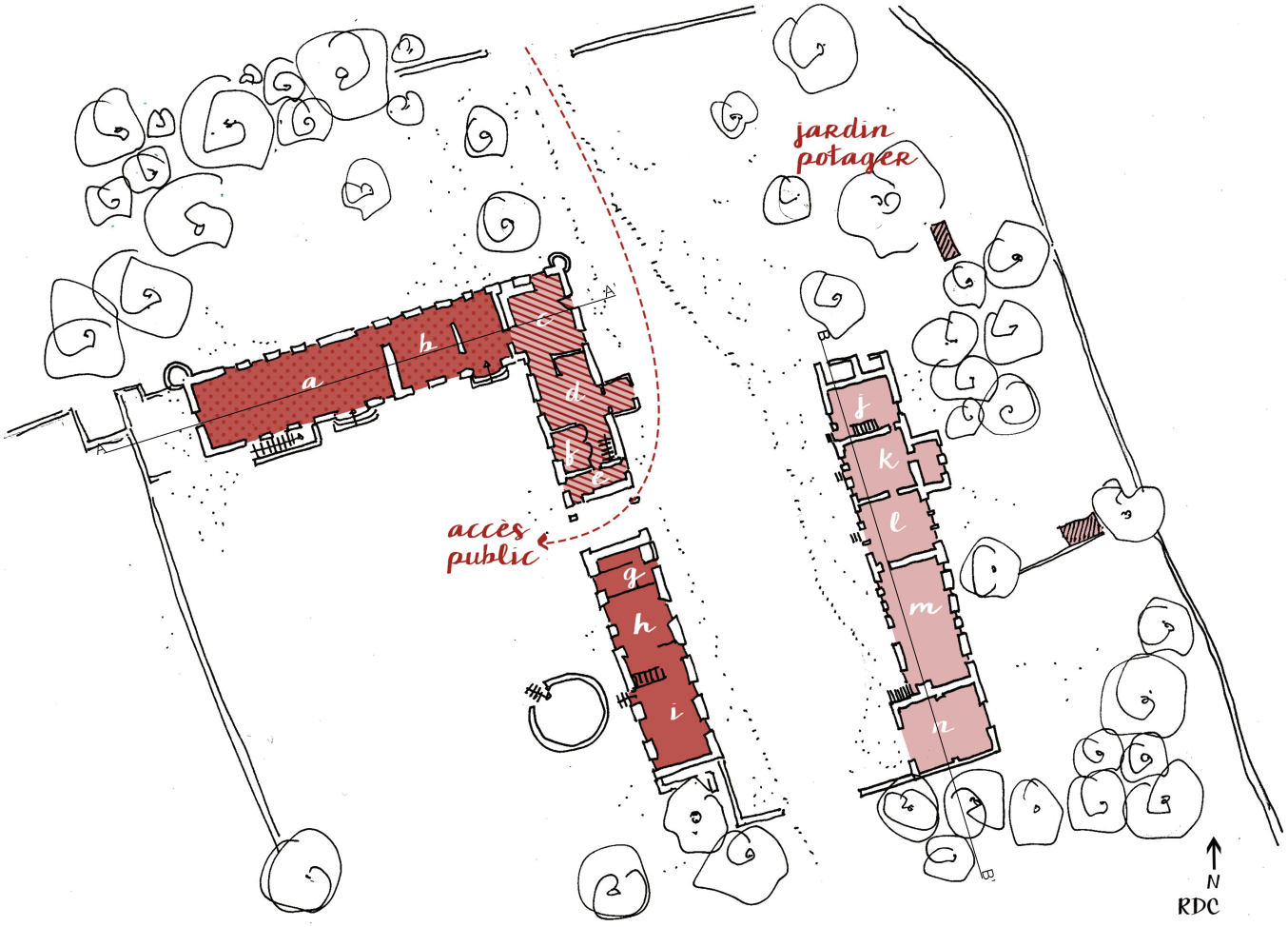



Figure Chap3-II-11: Plan schématique du Château de Monthelon _ Diane Camus

Légende : a. La grande salle ; b. Accueil / bar / Salon ; c. Cuisine des artistes-résidents et salariés de l'association; d. entrée des artistes-résidents, des salariés de l'association et des artistes-habitants ; e. Toilettes; f. bureau/bibliothèque; g. Toilette/douche/buanderie ; h. Espace de travail ; i. Espace de travail ; j. stockage et entrée de logement d'artiste-habitant ; k./l Atelier en RDC et logement d'artiste-habitant en R+1 ; m. Atelier en RDC et Espace de travail en R+1 ; n. Atelier en RDC et logement d'artiste-habitant en R+1.

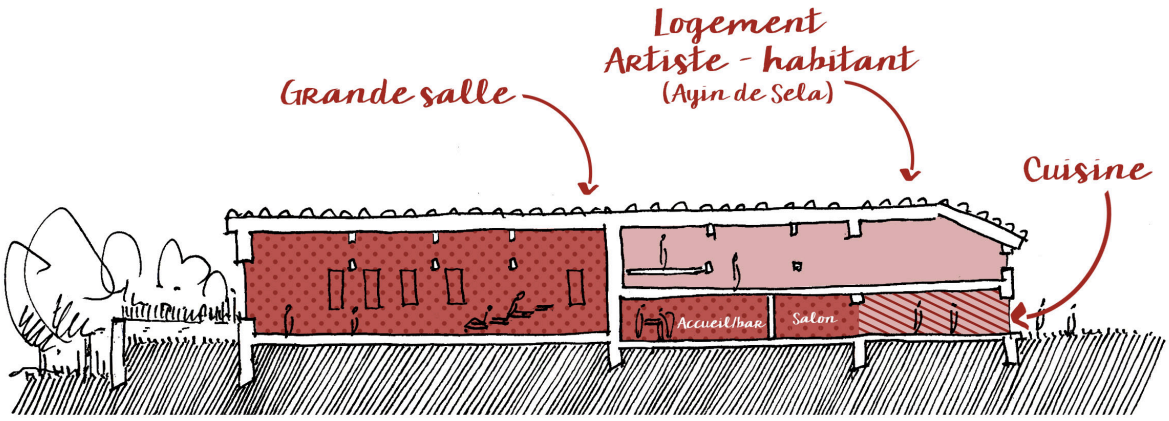



Figure Chap3-II-12: Coupe schématique (AA') du Château de Monthelon_ Diane Camus

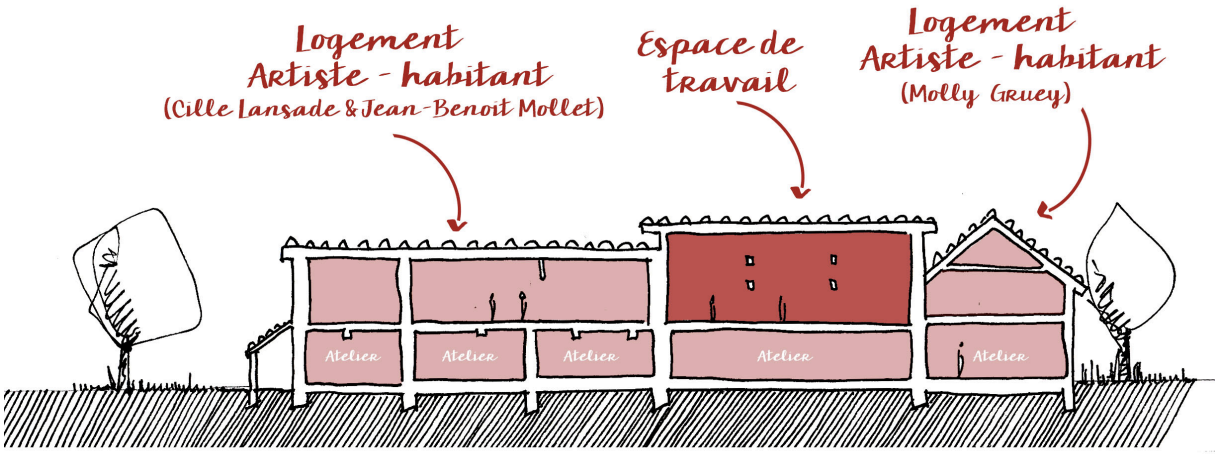



Figure Chap3-II-13: Coupe schématique (BB') du Château de Monthelon _ Diane Camus



- **Une domesticité qui induit une relation particulière avec le public**

Malgré ces différents degrés d'hybridation, tous ces lieux se distinguent par leur caractère domestique : le linge qui sèche, les vélos des enfants, les plates-bandes aromatiques et le carré de potager, les animaux domestiques (chats, chiens, poules), tous ces éléments sont de nets indices de la dimension domestique.
Celle-ci n'est jamais vraiment gommée en dépit des aménagements d'espaces (scènes, bar, parking) ou des dispositifs à caractères publics et professionnels (signalétique, aménités). Ces dimensions interagissent. Elles sont signifiantes l'une et l'autre en s'enrichissant mutuellement.

La spécificité domestique induit un accueil très familial, chaleureux, convivial, reconnu et recherché même dans les lieux plus institutionnels tels que *La Cascade* [17]. (cf. Annexe 03, I.I(3), p.21)
La sphère domestique favorise l'échange entre les artistes et les spectateurs. Selon les acteurs rencontrés cela participe à une forme de désacralisation de l'artiste pour certains, ou de sacralisation de chacun dans une formule « nous sommes tous égaux ». Ceci joue un rôle clé dans la construction des liens de proximité avec le voisinage (cf. chap.2, III.2, p.315). Comme nous l'avons décrit plus longuement au cours de notre analyse topologique des initiatives, le caractère domestique de ces *divers lieux* aide au franchissement de la barrière symbolique que représente l'entrée dans un lieu culturel. Spatialement, un traitement des abords avec l'aménagement d'aménités (banc, plates-bandes) — dans un souci de travailler la porosité de l'enceinte — favorise les échanges indépendamment de l'adhésion artistique au projet, tout en facilitant l'accueil et l'inclusion de l'autre au sein de ces *divers lieux*. (cf. chap.2, III.2, p.315).

[17] Même au sein d'un équipement au le statut institutionnel tel que la Cascade nous retrouvons cette recherche de personnification et d'incarnation.
Propriété du Département de l'Ardèche et malgré une implication forte de la par de l'équipe de la Cascade dans la conception et la réalisation du projet architectural, les acteurs du lieux ont déploré le manque d'âme du résultat final :
*« On a rajouté notre touche déco au projet, moi j'y tenais vraiment, je me suis engagée sur tout le chantier déco, peinture, pour que cette maison soit vraiment habité. Comment faire que ton lieu soit accueillant, chaleureux, qu'il est un écho, une histoire, et comment on la raconte aussi, et comment elle est habitée. Tout cela ne faisait pas partie du projet d'architecture. Non les architectes nous ont livrés un truc horrible. Le baracetas en bas, c'était une catastrophe, un truc blanc et bleu, c'était une catastrophe. Ils nous ont livré un truc sec de sec. Un hôpital, les portes de chambres d'un bleu douteux. »*
Marie-O Roux, secrétaire générale de la Cascade, propos recueillis lors d'un entretien, en mai 2018

- **Une hybridation source d'ambiguïté**

Au même titre que l'ambiguïté induite par le statut juridique privé de ces *divers lieux*, cette hybridation des usages est souvent source de confusion et d'incompréhension notamment pour les pouvoirs publics. Cette confusion est ressentie par les acteurs-habitants dans leurs demandes de financement public des frais de fonctionnement (comme lieu accueillant des artistes en résidence et du public), ou encore de financement des travaux de mise aux normes des espaces d'accueil et de travail.

### (3) Acteurs-habitants : militant multicasquette

Les artistes-habitants sont au cœur du fonctionnement de ces divers lieux : ils les ont initiés, imaginés, et pensés ; certains les ont bâtis ; et ce sont eux qui les font vivre au quotidien. Nous les retrouvons autant sur le plateau qu'en cuisine, à la billetterie, dans les bureaux, ou au ménage.
Dans notre analyse topologique, nous avons détaillé cet engagement militant (ainsi que celui des personnes qui les entourent, famille, amis-bénévoles, compagnons artistiques) pour l'ensemble des initiatives, mais c'est bien dans les *divers lieux* que nous le retrouvons de manière la plus marquante.
À l'image de l'artiste-circassien « touche-à-tout » dans l'univers du cirque, chaque artiste-habitant revêt plusieurs casquettes. En plus de sa pratique artistique, l'artiste-habitant prend en charge différentes tâches, à la technique, au bricolage, à l'administration, à la communication, à la relation publique, ou bien en cuisine… Cette polyvalence est l'une des conditions du bon fonctionnement du lieu pour des questions économiques évidentes, mais aussi pour des questions politiques de « vivre-ensemble » : il faut partager les tâches et prendre soin de l'outil de travail. Cela crée une solidarité et une cohésion dans l'équipe. Chaque membre est acteur du lieu et possède une vision large du travail à faire[18].
Au *Château de Monthelon*, les artistes-résidents sont eux aussi invités à l'entretien du lieu — instauré dans les règles de vie des résidences du *Château*. Ils doivent participer aux tâches ménagères du samedi matin : laver la cuisine, la salle de bain, les espaces de travail.

Ce fonctionnement permet également une grande souplesse dans la gestion et l'animation du lieu : l'absence d'horaires d'ouverture offre une souplesse pour la

[18] *La Cité du Verbe* illustre bien ce fonctionnement, la compagnie compte aujourd'hui cinq membres et avec le temps chacun s'est spécialisé : Myriam Gabaud en cuisine, Jean-Louis Mercuzot dans la relation aux institutions, Isabella Keiser dans l'administration et la scénographie, Philipe Robin-Volclair à l'administration, aux entrées et à la relation aux publics, Paul Alphonse à l'accueil des artistes-résidents et aux bricolages nécessaires dans le lieu.

fréquentation du public ; la programmation d'une sortie de résidence ou l'organisation d'un évènement peuvent être programmées au dernier moment. Ces *divers lieux* vivent au rythme de leurs artistes-habitants, avec nécessairement des périodes de fermeture (artiste en tournée), plus ou moins importantes selon le nombre d'acteurs-habitants qui y vivent[19].
Cette polyvalence et cette souplesse de fonctionnement — fonction de l'engagement militant des acteurs de ces *divers lieux* — sont, comme nous venons de le dire, une condition essentielle du fonctionnement, mais aussi la grande faiblesse de ces lieux. Car elles les rendent sujettes à l'instabilité des énergies disponibles ; à l'épuisement des acteurs ; à une force de travail difficilement évaluable, et donc mal prise en compte par les interlocuteurs des institutions publiques.

L'implication personnelle des artistes-habitants dans la construction quotidienne de ces divers lieux en fait des lieux fortement incarnés, où *l'intentionnalité* des artistes-habitants est reconnue.
De cette manière, le philosophe et poète Édouard Glissant disait à propos du Théâtre Amusicien l'Estaminet : « Lubat, c'est l'identité de son lieu, mais ce n'est pas la clôture de son lieu », [20]

### II.1.c La dialectique « hétéronome — autonome »

La forte incarnation de ces *divers lieux* et les ambiguïtés induites par nos deux premières dialectiques conduisent à une troisième.
Tout le processus d'installation et le discours qu'ils entretiennent à son sujet reposent sur une ambivalence entre hétéronomie et autonomie. Celle-ci s'exerce à la fois en direction du monde artistique, des institutions, de l'inscription dans le territoire. Ainsi que nous l'avons écrit :

- d'un côté les artistes-habitants créent leur propre espace de vie et de travail dans des territoires ruraux pour y garantir une liberté artistique et expérimenter leur propre mode de vie. À cet égard, ces artistes-habitants revendiquent une autonomie vis-à-vis d'un marché de l'art et d'une structuration institutionnelle des espaces de création ;
- d'un autre côté, ces mêmes artistes-habitants revendiquent de prendre à bras le corps le vide artistique, culturel et social observé dans les territoires ruraux. Pour cette tâche, qu'ils se donnent, ils en appellent à une forme de missionnement public pour lequel ils s'inscrivent dans les dispositifs institutionnels des politiques publiques.

[19] Au vu du nombre important d'artistes-habitants du *Château de Monthelon* les tournées de chacun n'entravent pas le fonctionnement du lieu, alors que le départ d'Alferd Alerte et de Lucie Anceau pour une tournée laisse la *Bergerie de Soffin* vide pour quelque temps, à moins qu'elle soit occupée par des artistes-résidents.
[20] Glissant E., « Le Jazz est une négritude dépassée », *op.cit*., p 48

Cette dialectique se retrouve dans les relations que construisent les *divers lieux* avec la vie de la commune.

### (1) Des *divers lieux* hétéronomes dans leur relation au village

La forte incarnation personnelle des *divers lieux*, la place que ceux-ci occupent dans la vie sociale et économique de la commune (cf. chap.2, IV,1., p.340), ainsi que le travail mené par les artistes-habitants à l'échelle du territoire font qu'ils sont grandement traversés par le rythme de la vie du village (élections, querelles de voisinage, création de nouvelles associations, installation de nouvelles populations, etc.)
Du fait de leur caractère public, ils sont très investis symboliquement et accueillent le débat et le « conflit ». Même si la thématique de la crise villageoise qui éclate ne les concerne pas directement, on attend d'eux un positionnement.
En temps de tension ou de grands débats politiques (les élections municipales au premier chef), les *divers lieux* sont pris à partie, ils cristallisent les conflits et les clivages.[21]
Les projets peuvent pâtir lourdement de tels conflits. Plus le projet est ancien et fortement investi dans le village, plus les occasions sont grandes qu'il soit pris à partie. Les artistes-habitants natifs de la commune peuvent être plus atteints par ces phénomènes cycliques de vie sociale du village et réveiller des rancœurs plus anciennes, qui remontent parfois au-delà de la création du lieu.

[21] L'un des exemples les plus parlant que nous avons rencontré dans notre terrain est l'épisode du projet d'éolienne dans le village de Missery en Côte d'Or. Missery commune d'une centaine d'habitants unie autour du fleurissement, stimulé par le label « village fleuri ». En 2016, le village a connu une scission violente à la suite d'une proposition d'un parc éolien. La municipalité se voit proposer un projet d'installation d'éolienne dans la commune. Elle propose le projet à la commune avec l'argument principal d'apporter des fonds financiers. Les réactions sont vives et clivantes. Deux clans s'opposent violemment. Les « pro-éoliennes », une majorité de villageois natifs du village ou de la région s'opposent aux « anti-éoliennes » représentés par une majorité de villageois qualifiés de « néo-ruraux » et « d'étrangers ». Effectivement, dans la commune vit une forte population de retraités français, hollandais, suisses et allemands qui ont acheté et rénové de grandes propriétés. Les « pro-éoliennes » défendent l'intérêt économique du projet, quand les « anti-éoliennes » accusent le projet de dénaturer leur paysage et de dévaloriser leur bien. Dans un premier temps, la population a voulu avoir un positionnement clair de la Cité du Verbe, les artistes-habitants se sont refusés à en donner un au nom du lieu, puis lorsque le conflit a dégénéré en opposition « natifs contre étrangers », la Cité du Verbe fut assimilée aux nouveaux arrivants. Le projet commun autour du label « village fleuri » s'est arrêté, et la mixité qui s'opérait au sein de la Cité du Verbe s'est effritée.
Certains habitants ne veulent plus venir, de peur de croiser un opposant à son camp. Le lieu a pâti de ce conflit, notamment dans son rapport au village et à l'implication des habitants. Les *artistes-habitants* l'ont vécu comme un échec, difficilement estompé deux ans plus tard.

#### (2) L'exigence artistique des *divers lieux* comme valeur d'autonomie

Mais ces *divers lieux* incarnent également l'exigence artistique revendiquée par les artistes-habitants. La marginalité artistique postulée peut être reconnue et appréciée par les institutions publiques (les « experts »), par un large public d'habitués, par le milieu artistique et intellectuel en général. Ceux-ci valident l'action du lieu, indépendamment de son histoire, ou de la place qu'il occupe dans le village.
Ces *divers lieux* peuvent être vécus comme de « hauts lieux artistiques » (de la part des aficionados), ou comme un lieu de diffusion (de la part d'un public plus occasionnel). Dans ces deux cas, le lieu se vit pour lui-même, il est superficiellement détaché de sa charge et de son implication dans la vie du territoire. Le temps d'une soirée ou d'un spectacle, il peut être regardé comme une entité autonome, une sorte d'île extraite de son environnement.

### II.1.d La dialectique « Dedans – dehors »

#### (1) Des *divers lieux* construits d'un *en-dedans* vers un *au-dehors*

- **Au-delà des murs**

Comme nous l'avons développé précédemment dans l'étude topologique, ces lieux ne peuvent pas être réduits à leur simple entité bâtie. Ils vont au-*delà de leurs murs*. Qu'ils se situent dans le bourg, dans un hameau ou en lisière de commune, ils entretiennent tous une relation plus ou moins étroite avec l'ensemble du village.
Nous pouvons observer ce processus dans leur aménagement même et dans leur rayonnement au sein du village. Ils offrent ainsi :

– un travestissement et une mise en abyme de l'espace public : avec l'investissement temporaire des espaces publics du village (lavoirs, cours, patrimoine emblématique, granges, etc.) ou l'aménagement d'espaces scéniques (scènes, chapiteaux, estrades, œuvres d'art) et d'espace d'accueil du public (camping, parking, terrasse, buvette) ; (cf. chap.2, II.1.a., p.251)
une mutation du cadre de vie : certains aménagements mis en place se pérennisent (l'aménagement des granges, la construction d'un amphithéâtre de verdure, l'agrandissement d'une terrasse, la construction d'une cabane d'accueil, l'installation d'une œuvre, la réouverture des chemins communaux, etc.). (cf. chap.2, II.3, p.281 ).

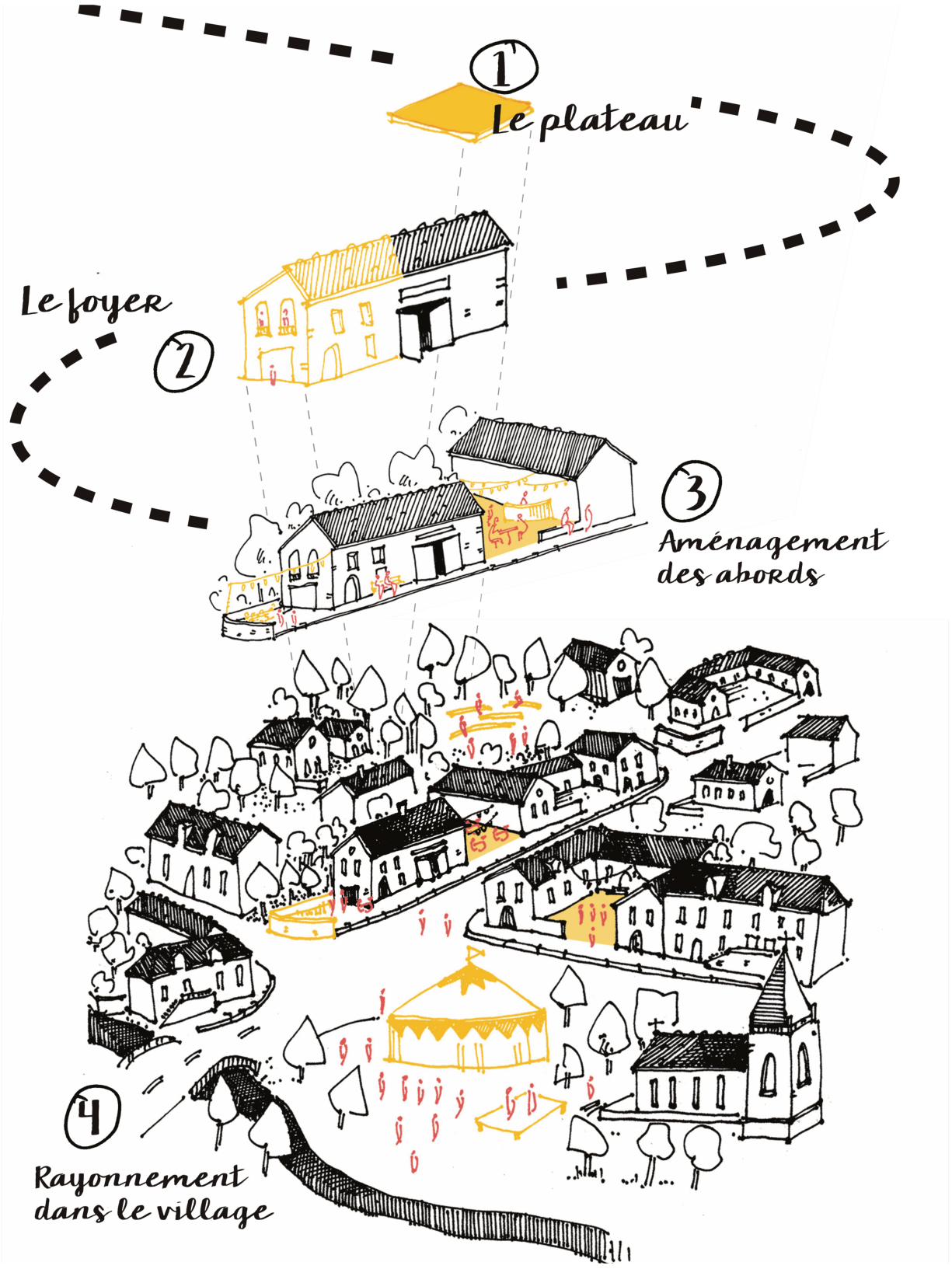



Figure Chap3-II-14 : Croquis schématique des phases d'actions d'aménagement _ Au-delà des murs _ Diane Camus

- **La façade : une matérialisation de la limite**

La façade pour son caractère d'interface entre le domaine privé et public, occupe une place centrale dans cette dialectique du dedans - dehors, d'autant qu'elle rejoue la dialectique lieu domestique – lieu ouvert au public.
Qu'est ce que ces lieux veulent-ils montrer d'eux même sur l'espace public ?
Nous pouvons observer dans la grande majorité des cas un travail de façade qui permet d'affirmer le caractère public (enseigne, nom du lieu, affiche d'événement, lumière d'entrée, ou par la signalétique : fléchage, plan représentant le lieu dans le village).
Néanmoins, il existe une gradation de ce travail de *façade publique* en fonction de leur degré d'ouverture au public. Si nous reprenons la figure II — 4 sur l'ouverture au public de ces lieux, nous comprenons bien que plus le caractère domestique du lieu est fort, moins la façade sera le support d'une présentation publique. Les façades de *l'atelier de Jérôme Aussibal* ou du studio des *Ailes de Bernard* ne présentent pas le même traitement que les façades de *la Bergerie de Soffin* ou *la Cité du Verbe*.

- **Le nom comme posture d'énonciation vers un *au-dehors***

*La Bergerie de Soffin, la Cimenterie, le Château de Monthelon, l'Hostellerie de Pontempeyrat, le Couvent de la Saillante, le studio des Ailes de Bernard, l'Atelier de Jérôme Aussibal, le plateau, le théâtre Amusicien l'Estaminet, la ferme de Vernand, la Rêv'othèque, la Papet'du Ciron, la Cité du Verbe,…*

Le choix du nom est loin d'être anodin dans la création de ces *divers lieux*. Il témoigne de la posture d'énonciation en direction d'un *au-dehors*. Il est connoté, et nous renseigne sur leur essence (la nature de leurs activités, leur ancrage territorial, leur attachement à un patrimoine local, leur philosophie) tout en convoquant un imaginaire collectif.
Leurs noms peuvent renvoyer :

- à l'historicité du lieu (une bergerie, une cimenterie, un château, un couvent, une papeterie, un estaminet, etc.) ;
- à l'appartenance territoriale (le nom du hameau, de la vallée, de la rivière qui la traverse, etc.) ;
- à la nouvelle destination artistique de l'outil de travail (studio, atelier, plateau, théâtre)

Dans la majorité des cas, nous pouvons observer une association de ces différents référentiels : *La Bergerie de Soffin*, *le Château de Monthelon, l'Hostellerie de*

*Pontempeyrat, le Couvent de la Saillante, le Théâtre Amusicien l'Estaminet, la Ferme de Vernand, la Papet'du Ciron.*
Comme l'écrit le journaliste A. Idelon, « Désigner, et donc (se) définir »[22], le nom participe à l'identification et à la définition de ces *divers lieux dans leur ensemble* (autant le bâti, les actions qui s'y déroule que les différentes dynamiques impulsées par leurs acteurs-habitants). Au même titre que la façade, le nom contribue à la présentation de ce dernier vers un au-dehors.

### (2) Un dedans local et un dehors monde

#### • Entre forteresse et ouverture

Ces lieux offrent, à l'image des caravansérails, un mixte entre fortification et ouverture au monde. Ils accueillent des artistes venant des quatre coins du monde, une halte propice à leur besoin de création. Mais simultanément, ils peuvent apparaître comme des espaces refermés sur eux-mêmes, isolés à la campagne. Ce sentiment peut être alimenté par les acteurs-habitants eux-mêmes dans la mesure où ils revendiquent le fait de créer un espace de travail qui favorise le temps long de la création. Ces lieux sont pour leurs acteurs des *refuge*s qui abritent dans une dialectique de l'ouverture et de la clôture.

La volonté des acteurs-habitants de développer un travail artistique et social à l'échelle de la commune et du territoire local (mission de sensibilisation des publics peu familiers du monde de l'art, partenariat avec des associations, des structures culturelles, des établissements scolaires, des centres de formation, des centres pénitentiaires ou médicaux, etc.) fait de ces lieux la base arrière d'un travail implanté localement (cf. chap.2, III.1.a, p.296).
Ce sont bien ces deux réalités simultanées — entre lieu de repli et lieu d'ouverture — que les artistes-habitants tentent de faire cohabiter au quotidien.

#### • Un ancrage local en prise avec les enjeux globaux

En tant que base arrière du travail de territoire de ces acteurs, ces *divers lieux* sont inscrits et identifiés dans la vie de leur territoire : comme espace disponible et équipé qui peut être sollicité pour des actions en lien avec l'activité locale (par d'autres associations, par la commune, par des entreprises, etc.).
Pour cette raison et de manière paradoxale, ils peuvent également être perçus (notamment des personnes extérieures au projet) comme des lieux enfermés dans le contexte local.

[22] Idelon A., « Tiers-lieu culturel, refonte d'un modèle ou stratégie d'étiquette ? », *op.cit.*

Pourtant, nous l'avons montré, ces *lieux* sont pleinement en prise avec les enjeux globaux. Les acteurs-habitants présentent leurs actions et leur mode de vie comme la matérialisation d'un engagement politique, sociétal, culturel et environnemental vis-à-vis de la société contemporaine. L'affirmation de cet engagement passe par la revendication de la forte dimension artistique de leur lieu. C'est par celle-ci que les acteurs-habitants tentent de dépasser le clivage local/global. Car si ces *divers lieux* sont inscrits et identifiés dans la vie de leur territoire, ils sont également repérés et situés dans un monde artistique « sans frontière », qui va bien au-delà de leur périmètre d'implantation.

### II.1.e La dialectique tradition – avant garde/passé - avenir

À l'image du dieu Janus, les artistes-habitants regardent à la fois vers le passé et l'avenir. D'une part, ils réinterrogent le passé, l'histoire et les traditions au prisme de leur travail artistique, avec la réactivation des fêtes locales comme levier d'action dans le territoire ; l'appropriation de figures traditionnelles (bal ou fanfare) ; ou la réinterprétation d'un répertoire traditionnel (chants, écrits, instruments, danses). Ils s'inscrivent consciemment dans une histoire « localisée » et collective. (cf. chap.2, II.1.b., p.257)
D'autre part, au nom de leur exigence artistique, les artistes-habitants revendiquent une posture visionnaire, un avant-gardisme, ou tout au moins une actualité qui les préserve selon eux d'une approche folkloriste du passé.

Nous observons cette dialectique tradition - avant-garde dans la *matérialité* de leurs lieux, dans la capacité même de ces acteurs-habitants à réenchanter un patrimoine ordinaire ou vernaculaire : par un processus de rénovation (sensibilité écologique, auto-construction, réemploi, etc.) ; par l'expérimentation de nouveaux modes (entre outil de travail et lieu de vie) ; par l'inscription de ce patrimoine dans la vie sociale, etc. Ces lieux réalisent une conception vivante du patrimoine et des enjeux qui en découlent en matière de rénovation, de conservation et d'usages.

Mais cette dialectique s'observe avant tout dans *l'organisation* de ces lieux. S'agissant de la vie quotidienne (les artistes-habitants y vivent en famille) ou bien dans la vie des compagnies et des associations souvent multigénérationnelles, le travail de transmission vis-à-vis des jeunes générations d'artistes professionnels et amateurs, de techniciens, de professionnels du monde culturel (stages, ateliers, formations, entrée de jeunes artistes dans la compagnie, etc.) est essentiel. Ces lieux sont à bien des égards des lieux de transmission où se pratique une formation par *le faire*, par l'expérience.
Dans leur fonctionnement quotidien, ils s'attachent à offrir une place à toutes les générations : places réservées pour les anciens ; attention particulière à la présence régulière des voisins les plus âgés (les accueillir pour un café dans leur promenade journalière) ; affichage des portraits des disparus ; aménagement d'espaces pour les

enfants qui gravitent autour du projet (un plateau de jeu, une cabane, etc.). (cf. chap.2, III.2.a., p.316)

Cette dialectique passé-avenir est revendiquée par les artistes-habitants et imaginée dans toute sa complexité. L'équilibre n'est pas toujours facile à mettre en œuvre pour les acteurs-habitants et pas toujours reconnu à l'extérieur. Ils sont souvent amputés de l'une de leurs moitiés et sont ainsi regardés tantôt comme des « lieux arriérés » attachés à une seule identité territoriale muséifiée (Bernard Lubat enfermé dans son Occitanie, Gabriel Durif dans la musique traditionnelle ou la famille Janin dans leur exploitation agricole) tantôt à l'inverse comme des lieux trop élitistes et non adaptés à leur territoire rural (Bernard Lubat avec un free jazz trop politisé, Lost in tradition avec leur proposition transdisciplinaire, ou la famille Janin avec leur cycle d'art contemporain).

**Conclusion : un art de l'ambiguïté**

La bifrontalité observée s'accompagne d'une ambiguïté et d'une duplicité de la part des artistes-habitants tout comme des institutions, tous ces acteurs jouant pleinement de cette double nature.
Les artistes-habitants affichent le caractère privé et domestique de leur lieu qu'ils présentent comme la garantie de leur liberté et de leur autonomie artistique. Mais dans le même temps, ils recherchent une forme de reconnaissance de la part des institutions — de leur exigence artistique, de leur travail de territoire et de la dimension publique de leur lieu — et donc un soutien (politique et financier) de celles-ci en faveur de leur projet. L'autonomie et la liberté artistique ne semblent pas suffire, la reconnaissance du milieu artistique et des institutions (notamment de la DRAC) est nécessaire pour appuyer leurs actions et leurs négociations auprès des acteurs et des institutions locales (collectivités territoriales, acteurs de la culture locaux, acteurs privés). Ce dialogue et ces partenariats sont indispensables au bon développement de leurs actions, mais les acteurs-habitants savent parfois s'en écarter ou les critiquer au nom de cette fameuse liberté, rappelée au bon moment.
Ils jouent donc sur tous les tableaux : autant sur l'ancrage local que sur la notoriété nationale, autant sur leur attachement à un patrimoine que sur leur liberté de créer. Ils adaptent leurs discours en fonction de leurs interlocuteurs, selon l'occasion ou la situation. Ils montrent le visage de circonstance, celui de la continuité ou celui de la rupture.
Les artistes ont appris à jongler avec les deux faces d'une même pièce. Le collectif amplifie et renforce la bifrontalité, il facilite le redéploiement sur de nouveaux fronts.

Les institutions sollicitées savent également jouer aisément de l'ambiguïté du caractère bifrons de ces lieux. Les acteurs institutionnels se montrent à la fois heureux de pouvoir compter un tel lieu sur leur territoire, ils vantent le travail des artistes (dans son rayonnement à l'échelle la plus grande), mais se satisfont pleinement de la dimension privée des projets. Celle-ci sert souvent de justification du peu de financements qui leur sont alloués, dans la mesure où elle rend difficiles certaines aides (pour le fonctionnement du lieu par exemple). Là aussi, le discours est double : tout en reconnaissant la richesse que l'hybridation apporte — souplesse et ingéniosité dans l'organisation, force du militantisme et du bénévolat dans le fonctionnement de ces lieux (synonyme de réduction des coûts…), importance de l'interconnaissance dans le milieu artistique qui permet la venue de projets artistiques reconnus — les élus ne manquent pas l'occasion de stigmatiser tour à tour l'élitisme, ou au contraire le manque d'ambition, les pratiques d'entre-soi, ou le manque de professionnalisme…

**Les acteurs-habitants rencontrés s'agacent de l'ambiguïté des acteurs institutionnels, surtout lorsque ceux-ci leur conseillent, au motif d'une proximité avec les artistes accueillis, de faire baisser leurs salaires. Les acteurs-habitants se retrouvent ainsi coincés dans leur propre jeu, devant assumer leur capacité de débrouille et de spontanéité. Il leur est demandé toujours plus de malice et d'ingéniosité.**

## II.2. Le temps comme élément constitutif de ces divers lieux : Un processus incrémental à l'œuvre

Le temps apparaît comme un ingrédient clef de la construction de ces *divers lieux*. Ceux-ci se construisent :

- *avec le temps*, par leur inscription dans un processus de rénovation d'un patrimoine (le temps comme matière ou trace).
- *par le temps*, car l'aménagement de ces lieux n'est pas établi à l'avance, il ne suit pas un plan défini, un programme précis, mais se fait au gré des besoins, des envies et des opportunités (le temps comme partenaire du faire ou processus en cours).
- *dans le temps*, dans la mesure où ils suivent une longue temporalité, celle de toute une carrière, d'un vrai « morceau de vie ». Cette échelle de temps est celle de l'inscription dans la vie économique et sociale d'un territoire (le temps comme épaisseur et vécu).

La distinction que nous faisons entre ces trois syntagmes (*avec*, *par* et *dans* le temps) qui renvoient à trois valeurs du temps est sans doute fragile, mais elle nous permet de mieux comprendre comment on joue avec le temps dans les divers lieux.

### II.2.a Des divers lieux qui se construisent *avec le temps*

Les *divers lieux* que nous avons rencontrés sont le fruit de la rénovation d'un patrimoine bâti rural à l'abandon : agricole[1] (corps de ferme, bergerie), industriel[2], de bourg[3] (café-dancing, maison de bourg), religieux[4] (monastère, presbytère).
Dans la grande majorité des cas, il ne s'agit pas d'un patrimoine dit « remarquable » (classé aux bâtiments de France ou à l'UNESCO), mais bien d'un bâti vernaculaire. Les acteurs-habitants donnent un nouvel élan à un patrimoine en perte d'usages, de sens et de représentation, en revitalisant et transformant les fonctions, en imaginant et expérimentant de nouvelles pratiques.

Ce processus de rénovation est animé par une volonté de *faire avec* une histoire et un contexte territorial (cf. chap.2, IV.2.b, p.359). Les acteurs-habitants font le choix de ces bâtiments chargés d'histoire, souvent peu en accord avec le standard et le confort moderne. Néanmoins, ils bénéficient de certaines de leurs caractéristiques :

---

[1] *La Cité du verbe* à Missery, *le Château de Monthelon* à Montréal, *le Plateau* à Chamboulive, *la Ferme de Vernand* à Foureaux, *l'Atelier* de Jérôme Aussibal à Saint-Julien-en-Vercors, *la Bergerie de Soffin* à Authiou.

[2] *La Cimenterie* à Forcalquier, *la Pap'et du Ciron* à Saint-Michel-de-Castelnau

[3] *Le théâtre Amusicien* l'Estaminet à Uzeste, *la Rév'othèque* à Cormatin

[4] *La Saillante* à Saillant

- leur implantation dans la commune et leur charge symbolique (cf. chap.2, I.1.a(1), p.211)
- leur orientation et leur matérialité (bâtisses en pierre avec peu d'ouvertures, idéales pour un confort d'été, mais difficiles en période hivernale[5])
- leur composition. Corps de ferme, café-dancing ou monastère, ils ont de longue date abrité une double activité — se loger et travailler. Ils sont ainsi composés de différents corps de bâtiment et disposent d'une organisation interne permettant de hiérarchiser les espaces domestiques et les espaces de travail ou d'accueil du public.

Dans leur manière d'investir ce patrimoine ordinaire, les acteurs-habitants font preuve d'une conception vivante de la transformation du patrimoine, à l'opposé d'une vision muséale.
Ceci ne les empêche pas de porter une attention toute particulière aux éléments qui peuvent être conservés : carrelages, planchers, vitraux, machines industrielles, mangeoires des animaux, etc. Les divers lieux se construisent autour des traces laissées par le temps.

### II.2.b Des divers lieux construisent *par le temps*

Cette manière de faire semble aller à l'encontre de la réalisation « classique » d'un projet ficelé (de l'achat, au dessin du projet et jusqu'à sa réalisation).
Ces *divers lieux* rebattent les cartes de la notion de programme : il n'y a pas véritablement de programme prédéterminé, celui-ci s'imagine et se dessine au fur et à mesure des besoins, des envies — nés d'une pratique quotidienne de ces lieux — et des opportunités rencontrés (financière, matériaux, énergies). Le programme est écrit par le temps et par la pratique quotidienne des lieux.

La grande majorité des *divers lieux* relève d'un processus d'auto-construction (sans architecte). Les artistes-habitants conçoivent et réalisent eux-mêmes une grande partie des travaux avec l'aide d'amis et d'artisans locaux.
Les acteurs-habitants rencontrés ont le plus souvent un rapport étroit avec l'appréhension et l'aménagement de l'espace, en partie du fait de leurs formations professionnelles (danseurs, scénographes, comédiens, circassiens, plasticiens, sculpteurs, architectes-paysagistes, paysans).
Que ce soit Alfred Alerte pour *la Bergerie de Soffin* ou Delphine Gaud pour *les Ailes de Bernard* (danseurs/chorégraphes), ils avaient tous deux une idée bien précise des

[5] Il est souvent difficile de rénover et aménager ce patrimoine ordinaire afin qu'il soit adapté au « confort moderne ». En ce qui concerne les anciennes habitations de bourg ou de ferme, c'est le plus souvent un bâti construit en grosse pierre, avec peu d'ouvertures. A l'opposé le patrimoine industriel dispose le plus souvent de grandes surfaces vitrées (simple vitrage) et de toitures et de bardages en tôle. Ces espaces aussi différents soient-ils sont compliqués à isoler.

besoins pour aménager leur outil de travail ainsi que de la manière de les traduire spatialement.

Ces *divers lieux* se bâtissent *par le temps* pour des raisons économiques évidentes. Les financements sont d'ordre privé dans la très grande majorité des cas. Le patrimoine investi offre de grands espaces vides, dont l'acquisition est possible pour des artistes-habitants avec un budget restreint. Le plus souvent, les premiers moyens financiers sont investis dans l'aménagement de l'outil de travail, puis dans l'aménagement d'un *petit coin habitable* qui sera perfectionné au fil du temps. Les travaux sont réalisés au coup par coup, selon les besoins, les rentrées d'argent et le temps disponible pour la mise en œuvre des travaux.

La réalité économique précaire induit une certaine esthétique : dans le choix de matériaux bruts, ou l'emploi de matériaux de récupération (matériaux et équipements scéniques, matériaux et ameublements domestiques). La Bergerie de Soffin en est une parfaite illustration. Pratiquement toute la bergerie a été rénovée avec des matériaux de récupération qu'Alfred Alerte a dénichés petit à petit. Le plateau en bois et le tapis de danse ont été récupérés d'un ancien théâtre National qui rénovait entièrement son espace scénique — un théâtre où Alfred a été plusieurs fois en résidence. De la même manière, il a récupéré l'équipement (lumière et son) et les strapontins rouges en velours d'un autre théâtre qui fermait.

Lorsque le travail de l'architecte est sollicité, il est lui aussi assujetti au temps. Sur la douzaine de *divers lieux* présentés, seulement trois ont fait appel à un architecte : le *Théâtre Amusicien* l'Estaminet[6] à Uzeste, le *Château de Monthelon*[7] à Montréal et *la Cité du Verbe*[8] à Missery.

---

[6] Dans le cas du *Théâtre Amusicien* l'Estaminet, l'architecte Christophe Hutin entre en jeu au milieu des années 2000. Il apparaît à un moment clef de l'histoire de l'association *d'Uzeste Musical* et de la *Cie Lubat*. Depuis une vingtaine d'années, les deux structures investissaient une ancienne Menuiserie en cœur de bourg et le café-restaurant l'Estaminet, géré par la famille Planton, accueillait régulièrement les activités de la compagnie et de l'association. Au départ à la retraite de la famille Planton, l'association et la compagnie s'interrogent sur la transformation de ce lieu historique, avec le désir d'en faire un « laboratoire de recherche transartistique ». C'est dans cette volonté de transformation radicale que l'équipe de l'époque éprouve le besoin de travailler avec un architecte. Ce projet de transformation sera long (2007 à 2011) et sera marqué par le décès de Marie Lubat (habitante de l'Estaminet) qui rebattra entièrement les cartes et marquera également une transition importante dans la métamorphose de l'Estaminet.
https://www.christophehutin.com/portfolio/estaminet-theatre-amusicien-uzeste/

[7] Dans le cas du *Château de Monthelon* - au moment de la rédaction de cette thèse – la collaboration avec l'Atelier Correia en était à ses prémices. Durant trente ans, le château s'est transformé sans architecte. Mais c'est quand Ueli a souhaité passer la main à l'association que la question de faire appel à un architecte s'est posée afin de répondre à un besoin de transformation d'ensemble. Des transformations plus lourdes que les précédentes étaient nécessaires, allant de pair avec un changement d'échelle du projet artistique et politique des artistes-habitants. Le projet d'ensemble portait sur l'isolation, le chauffage, l'adaptation des lieux à l'accueil de personnes à mobilité réduite, la mise en conformité de certains espaces.
En 2020, une première phase de travaux est lancée (hébergement des artistes et aile sud du château).
http://www.monthelon.org/les-actualites/journal-des-travaux/

Que l'architecte entre en jeu au cours de la transformation du lieu ou aux prémices, le temps devient un élément fondamental du processus architectural.

– Premièrement dans la démarche : le principe d'immersion dans les projets constitue le cœur de la démarche de ces architectes, ce qui demande du temps et de l'engagement, mais jugé indispensable pour saisir l'épaisseur du projet d'ensemble et dessiner en marchant avec les acteurs-habitants l'équivalent d'un programme.

À l'aide d'une forme de « permanence architecturale », Christophe Hutin et Cyril Brulé témoignent de leur plongée dans l'univers artistique et associatif des aventures humaines auxquelles ils ont été amenés à participer. Le premier nous raconte comment durant plus de quatre ans il a assisté à tous les spectacles qui ont eu lieu à *l'Estaminet* et a suivi différentes actions de *la Compagnie Lubat* en déplacement. Il revient sur les longs échanges avec Bernard Lubat et les membres de l'équipe de l'association sur la politique, la philosophie, la société, la relation à l'art, la relation aux spectateurs, etc. Le travail de Christophe Hutin ne s'est pas limité à un simple dessin de projet ou à la réalisation de travaux, mais bien une participation à l'aventure que représente ce projet : conférences sur l'architecture, débats sur l'improvisation en architecture et en musique, publications, workshops avec des étudiants, etc. Cette « épaisseur » du travail architectural ne peut se faire que dans une temporalité qui dépasse la mission de la simple livraison d'un produit architectural fini.

Cyril Brulé a lui aussi assisté à de nombreux projets de la Compagnie l'Eygurande durant les six années qu'a duré la collaboration avec les artistes-habitants.

– Deuxièmement dans la prise en compte du facteur temps dans le dessin même du projet. Ainsi sont convoqués à la fois le *passé* (c'est-à-dire l'histoire du patrimoine bâti, sa matérialité, son histoire) et le *futur* (dans la manière d'anticiper les transformations à venir et de laisser la place à des transformations ultérieures : espaces modulables, constructibles par phase, anticipation des réseaux, etc.).

C'est dans cette appréciation du *temps* que Christophe Hutin parle « d'échec assumé d'une utopie ». Pour lui, Bernard Lubat nourrit et assume entièrement cet échec, qui lui permet d'avancer, de continuer à rêver, à transformer, affirmant ainsi le caractère évolutif de ces lieux.

> *« Je crois qu'ils avaient déjà travaillé avec des architectes et ils avaient eux des expériences que je qualifierais effectivement d'abstraites. C'est-à-dire qu'on leur a parlé d'architecture, de volume, de spatialité, un peu chiant qui emmerde un peu tout le monde, et qui au final, ne veut pas dire grand-chose. Non, dans notre cas, je crois que l'on a eu dès le début des discussions très intéressantes pour tout le monde, et qui n'était pas la vision autocentrée de l'architecte qui venait*

[8] Le cas de *la Cité du verbe* est un peu particulier, car l'architecte entre en jeu dès les prémices du projet et l'atelier Correia suit le projet de la construction de ce théâtre dès le début de l'acquisition du lieu. Néanmoins, même si la construction de ce lieu n'a qu'une dizaine d'années, il s'inscrit dans un parcours de près de vingt ans de compagnie.

*avec une réponse formelle, mais qui venait avec une réflexion partagée, sur la complexité de ce village et de ce que devait devenir le lieu, pour leur pratique.*
*C'est un peu comme ça que l'on a agi et non pas dans des problématiques de formaliste. On était plutôt dans l'action de Bernard, sur le plan artistique, sur le plan politique, on parlait de beaucoup de livres, il y a des livres qui sont arrivés sur la table, les livres de Rancière, le spectateur émancipé, plein de choses qui ont animé nos échanges, qui ont fait que l'on a vraiment échangé au point de vue intellectuel.*
*Après comment on a travaillé, on a beaucoup questionné l'histoire, on a envisagé plein de choses que l'on n'a pas faites, mais qui ont nourri la réflexion et la discussion et qui nous ont nourri en termes d'envie et de désir pendant le processus du projet, qui est parfois long et un peu fastidieux, car il y a des travaux et des choses un peu compliquées, pour Bernard aussi. Il faut le reconnaître, il est né dans cet endroit, il y a grandi, et un moment il faut le refaire [ce lieu], donc ça veut dire, destruction de certaines choses. C'était une opération lourde, un peu une opération à cœur ouvert. Il a fallu tout ouvrir, tout refaire. Et ça, c'était pas simple pour lui, c'est un vrai passage à l'acte pour lui. (…)*
*Et puis il y avait la mère de Bernard, quand on a fait les études. Et ça c'était un point important, avec les différentes générations, elle nous a témoigné de son époque, du passé, de l'histoire du lieu. C'était génial de discuter avec elle, et elle avait une forte présence du lieu. Y compris spatialement dans sa présence dans l'Estaminet. Et puis, il y a plein de gamins du village qui sont arrivés Louis, Thomas et d'autres gamins du village. On a vu le temps et l'histoire des individus, à travers le projet, et ça pour moi les deux sont liés, c'est vachement intéressant, car c'est un développement humain, personnel, et en même temps social et culturel. »*
Christophe Hutin, architecte. [9]

### II.2.c Des divers lieux construits *dans le temps*

Pour les acteurs-habitants, leurs lieux constituent un « morceau de vie »[10], ils sont le fruit de toute une vie personnelle et professionnelle, d'un engagement social et politique. Cela place indubitablement les lieux dans une très longue temporalité, celle du cours de la vie des acteurs-habitants.
Les aventures les plus anciennes (entre 20 et 40 ans) illustrent parfaitement ce processus : arrivés jeunes dans des territoires ruraux, dans des bâtiments abandonnés, ce n'est que progressivement que les artistes-habitants ont ouvert et aménagé leur lieu pour y accueillir d'autres artistes, des voisins, des amis, des spectateurs…

Mais ce temps est aussi celui de l'écosystème artistique dans lequel ils naviguent, celui des enjeux sociaux de leur territoire qui ne cessent de se reformuler.

Bien implantés localement, ces lieux deviennent, dans le temps, un moteur de l'économie habitante. Ils participent à l'attractivité d'une nouvelle population dans le village ou dans les alentours, qui elle-même, génère une nouvelle activité. (cf. chap.2, IV.1.b, p.348)
Les exemples de l'implication de nouveaux habitants ne manquent pas :

[9] Propos recueillis lors d'un entretien avec Christophe Hutin, en juin 2018
[10] Propos d'Annie Rhode, co-fondatrice de la Cie Tout Samba'l et du lieu de la Cimenterie. Propos recueillis lors d'un entretien en juin 2017

- le voisin de *la Cité du Verbe* ouvre un bar associatif à domicile ; la voisine de la *Bergerie de Soffin* aménage ses combles en salle de yoga et la prête à l'association chaque été. Ces derniers ont adapté leurs espaces privés et participent ponctuellement aux événements du *lieu* voisin ;
- de nouveaux artistes arrivent dans la commune ou dans les alentours. À Uzeste Lucie Fouquet (chanteuse lyrique) et Emmanuel Fouquet (acteur) ont rénové une bâtisse à l'abandon au cœur du village afin d'aménager des chambres d'hôtes et une salle de yoga ; Antoine Chao (journaliste), Jacky Liegeois (plasticien), Fabrice Vieira (musicien), Dalila Boiteaux et Vincent Mazaudier (comédiens), Patrick Lavaud (ancien administrateur), ont rénové des maisons dans le bourg ou dans les hameaux uzestois pour y installer leur résidence secondaire ou principale. Leur choix d'implantation dans la commune est pleinement influencé par les actions de *la Cie Lubat* et de l'association *Uzeste Musical*. (cf. chap.2, IV.1.b, p.348). Ces différents acteurs participent de l'« épaisseur » du lieu.

**Conclusion : le lieu incarne le projet d'habiter des artistes-habitants**

*« Le lieu s'agrandit de son centre irréductible,*
*tout autant que de ses bordures incalculables. »*
Edouard Glissant[1]

Le caractère bifrons (cf p….) des *divers lieux* - qui en constitue pour nous l'essence même - est le garant de leur complexité et de leur épaisseur. Les lieux s'écrivent chemin faisant au rythme des envies et des besoins des artistes-habitants ; en fonction des énergies humaines disponibles ; au gré des rencontres artistiques.
Ils incarnent *l'acte habitant* expérimenté et défendu par les acteurs-habitants. Au regard des travaux du sociologue André Micoud sur ce qu'il appelle « les lieux exemplaires », nous pouvons dire que les lieux de ces artistes-habitants font office de « preuve » et « d'exemplarité ». Pour A. Micoud, les lieux exemplaires sont « produits, construits pour signifier la possibilité d'un avenir différent articulé à la désignation concomitante d'un problème social, d'une contradiction (problème qui est dit pouvoir trouver sa solution dans une autre manière d'organiser l'espace social) »[2]. La condition de tels lieux est d'être, selon le sociologue, à la fois exemplaires, expérimentaux et exceptionnels :

- Exemplaires, dans le sens où ces projets suscitent l'adhésion, l'envie et la rencontre. Ils sont dans l'action, dans le faire, ils constituent la « preuve » de l'engagement ;
- Expérimentaux, car ce sont des lieux où s'imaginent d'autres manières d'habiter et de problématiser les enjeux sociaux ;
- Exceptionnels, dans la mesure où « ces lieux bénéficient toujours d'une sorte d'extraterritorialité institutionnelle au motif que ce qui s'y invente demande à être libéré des entraves juridico-administratives ordinaires. »[3]

Les *divers lieux* rencontrés incarnent la somme des discours, des actions et des expérimentations des artistes-habitants, tout à la fois pour les acteurs-habitants eux-mêmes, pour les institutions publiques, pour le voisinage et même pour les réfractaires aux projets.

---

[1] Glissant E., *Traité du tout-monde. Poétique IV*, *op.cit.,* p 60

[2] Micoud, A., « Les lieux exemplaires : des lieux pour faire croire à de nouveaux espaces. », in Micoud A., éd., *Des Hauts-Lieux: La Construction Sociale de l'Exemplarité*, C.N.R.S. Editions, 1991, Paris, pp. 53-63, p39
URL : https://www.cairn.info/des-hauts-lieux--9782222045892-page-53.htm (consulté le 7 août 2018)

[3] *Ibid*., p 39

**Nous devons préciser que les artistes rencontrés ne présentent pas eux-mêmes leur projet comme *divers lieu*. En proposant cette notion nous avons cherché à offrir une catégorie d'analyse et non un modèle ou un nouveau label.**
**D'une manière générale les artistes-habitants refusent d'apposer une étiquette sur leur lieu. Pour en parler, ils emploient de préférence le nom propre (Bergerie de Soffin, Château de Monthelon…), et le qualifient par la pratique (un lieu de création, un lieu de vie, un lieu de rencontre, un laboratoire artistique…). Nous retrouvons ici l'usage processif du syntagme « un lieu de » exposé par le linguiste Richard Huyghe.** (cf. chap.2, conclu., p.396)
**Les acteurs-habitants ne cherchent pas à faire école, ni à s'organiser en réseau. Mais ceci ne les empêche pas d'être conscients de faire partie d'une famille de projets artistiques plus ou moins similaires formant un écosystème de lieux singuliers.**

**Si la notion de *divers lieux* est destinée à rester une catégorie d'analyse, celle d'artiste-habitant a été adoptée telle quelle par certains artistes rencontrés dans le cadre du travail de thèse. Cette notion que nous avons introduite pour désigner les artistes des initiatives privées d'artistes est dorénavant utilisée. Ainsi en témoignent les « artistes-habitants » du château de Monthelon, qui se présentent désormais ainsi sur leur site internet[4].**

[4] Site internet de l'association du Château de Monthelon
URL : http://www.monthelon.org/le-chateau/lequipe/ (consulté le 4 janvier 2022)

## Conclusion du chapitre 3 : Le lieu comme prisme d'analyse des processus de mondialisation

À l'heure des enjeux environnementaux et climatiques le concept de lieu offre un nouveau prisme d'analyse pour penser les processus de mondialisation. Mobilisé tout autant par les sciences sociales que par les praticiens de l'espace (architectes, urbanistes, paysagistes), il permet :

- de dépasser les questions de limites et d'échelles dans l'analyse spatiale, dans la mesure où le lieu ne se définit pas par son enveloppe - il peut être aussi bien un bâti qu'une région ;
- de mettre au centre du spectre de l'analyse la pratique sociale, vue au travers des relations que tissent les acteurs avec leur environnement ;
- de penser la spatialité comme un objet relationnel et multi-scalaire. D'où l'intérêt de mettre en place une approche topologique pour l'analyser.

Nous notons tout de même que de la mobilisation de ce concept reste majoritairement concentrée dans l'analyse de contextes très urbains. Que ce soit dans la littérature scientifique ou dans la mise en lumière d'expérimentations de projet d'habiter - dont le lieu est le réceptacle -, les territoires ruraux restent marginaux (pour ne pas dire absents). La publication du collectif des Nouvelles Urbanités[5] l'illustre parfaitement. Aucun des exemples mis en avant n'est situé en territoire rural. Cela n'est pourtant pas de leur part une négation de ces territoires. Le Collectif affirme dans l'édito de son journal : « Ailleurs, dans les périphéries des métropoles, mais aussi dans les villes moyennes ou dans les campagnes, on découvre de nombreuses initiatives, moins médiatisées, mais tout aussi probantes. Partout, des acteurs d'un nouveau genre, des « activateurs » imaginent, créent, animent des lieux et transforment des ressources oubliées en projets humains, évolutifs et agiles ; en lien direct avec leur contexte spatial et temporel en permanente évolution. »[6]

Néanmoins cette absence questionne - est-elle le signe d'un désintérêt ? d'une méconnaissance ? d'un manque d'écrits sur le sujet ? - et renforce malencontreusement le sentiment d'un aménagement du territoire et d'une construction du cadre de vie encore focalisés sur les milieux urbains, et plus généralement sur les processus de métropolisation.

Nous sommes bien conscients que le concept de lieu - comme habitacle du projet d'habiter – s'inscrit dans des réflexions de fond qui dépassent l'inlassable et stérile opposition urbain/rural, à savoir : des réflexions qui questionnent la

[5] Collectif Nouvelles Urbanités (dir), *Nouvelles urbanités*, *op.cit.*

[6] Delourme V., Disdier V., Girerd Ch., « Pour de nouvelles urbanités, du projet urbain au projet humain » in Collectif Nouvelles Urbanités (dir) *Nouvelles urbanités*, Editions deux-cent-cinq®, Lyon, 10/2020

**relation individu-spatialité ; qui englobent la manière dont l'individu tente de reprendre prise avec son environnement ; qui font apparaître des singularités dans les processus de mondialisation. Mais nous ne pouvons que regretter cette absence de mise en lumière d'expériences développées dans les territoires ruraux, et l'orientation prioritaire donnée à la recherche dans les contextes urbains.**

**Rappelons que nous n'avons pas cherché ici à importer dans les territoires ruraux un discours ou un concept (ceux portés notamment par le Collectif des Nouvelles Urbanités), mais au contraire à montrer que notre étude des territoires ruraux pouvait entrer en résonance avec ceux-ci. Le concept de lieu est pleinement pertinent pour regarder les territoires ruraux et les expérimentations qui s'y déroulent. Autrement dit, nous avons rejoint le concept de lieu par notre méthodologie (et nos rencontres des initiatives artistiques en milieu rural) et non par une approche théorique du concept que nous aurions voulu appliquer à notre contexte.**

**Les territoires ruraux sont incontestablement un terrain riche pour observer l'émergence de nouvelles singularités, ceci dans la mesure où ils abritent un riche écosystème de lieux singuliers. Appréhendés comme des territoires de refuge contre les processus de métropolisation, vécus parfois comme des territoires à défendre (mouvement des ZAD) et/ou à préserver (mouvement des néo-paysans), les territoires ruraux représentent le cadre propice à l'expérimentation de manières différentes d'habiter le monde plus en relation avec son environnement. C'est d'ailleurs de longue date, (nous l'avons précisé dans le premier chapitre de ce travail de recherche,** cf. chap.1, I.2.a.(2), p.73 ; I.3.c.(2), p.135 ;**) que de nombreuses initiatives locales se sont développées dans les territoires ruraux, depuis les années 1970.** (cf. chap.1, II.intro., p. 147)

**Si cette thèse s'est limitée aux initiatives artistiques, il nous faut rappeler que c'est tout un écosystème d'initiatives locales qui bouillonne au sein des territoires ruraux. Celles-ci œuvrent dans un ensemble de champs très divers (l'agriculture, l'artisanat, l'artisanat d'art, l'économie sociale et solidaire, l'éducation populaire, etc.) et sont à l'origine de bien des lieux singuliers dont nous n'avons pu repérer qu'une petite partie.**

# CONCLUSION DE LA THÈSE

## (1) Développer une pensée de la complexité dans la spatialité

Au cœur de ce travail de thèse réside l'importance de penser la complexité, que ce soit dans l'appréhension des territoires ruraux, dans les conceptions de l'aménagement du territoire ou dans la pratique spatiale en général.
Penser la complexité amène à embrasser la diversité et la singularité des objets repérés (des lieux, des acteurs, des situations, des représentations au monde, des intentionnalités, etc.), en prenant soin de les relier aux entités plus larges dans lesquelles elles sont enchâssées, que celles-ci soient matérielles, idéologiques, politiques, sociales, culturelles.
À rebours, cette posture implique que tout acte de transformation d'une spatialité recommande – au-delà de la prise en compte des singularités – la considération de l'ensemble des relations qui la constitue.
Ce cadre cognitif que nous nous sommes donné renvoie à des images de l'ordre du vivant : celles de l'organique, de l'enchevêtrement, du rhizome.

- Une approche topologique de l'espace habité

L'approche topologique développée dans ce travail de recherche ouvre à une lecture polysémique de l'espace habité dont le but est de mettre en lumière l'intrication des dimensions *spatiales* et *sociales* que constitue tout espace habité.
C'est cette lecture polysémique – par couches successives et imbriquées – qui a permis de saisir la nature spatiale des initiatives artistiques et leur impact dans la construction de leur territoire.
Cette approche conduit à :

- mettre le vécu au cœur de la pensée de l'espace. La prise en compte du caractère *habité* de chaque spatialité (et donc de son caractère fondamentalement social) conduit à rendre à l'habitant (ou à l'usager) une place prépondérante dans l'acte de bâtir, par la prise en compte de son histoire, de ses pratiques, de ses modes de vie, de ses récits des lieux ;
- avoir conscience que toute intervention de la part des praticiens de l'espace (architectes, urbanistes, paysagistes) a des impacts au-delà de la simple matérialité ou du seul *épicentre* : des impacts sur *l'espace public* (ils projettent et transforment cet espace commun), sur l'activité du *bourg* (ils participent à une économie locale par le choix des artisans, par une présence dans le projet en cours de transformation), sur la *relation* (leur pratique et les échanges cognitifs induits nourrissent le processus relationnel qui constitue tout lieu), etc. Ceci

revient à considérer leur pratique comme un acte et même un *art* relevant du relationnel et du social.

- Aborder l'aménagement du territoire sous un angle élargi

Un des résultats de ce travail a consisté à montrer que la construction du territoire se trouve au croisement de dynamiques institutionnelles et d'initiatives locales, collectives ou individuelles – ce qui en fait un processus multiscalaire et finalement incertain. Nous parlons d'incertitude dans la mesure où la construction du territoire échappe à un pilotage par le haut.
Nous avons donc appris à nuancer notre regard sur la place des politiques dans l'aménagement du territoire, en délaissant la seule analyse politique pour mieux saisir l'aménagement du territoire comme le résultat de processus dialectiques, à savoir faisant l'objet de tensions permanentes entre des acteurs qui avancent avec des buts contradictoires et mobilisent des enjeux à des échelles différentes. La conception écosystémique d'une coévolution entre individus et milieu est indispensable pour replacer l'analyse de la construction du territoire dans un cadre cognitif suffisamment large.

### (2) Tirer des enseignements pour une pratique architecturale et une pratique de l'aménagement

- Concept de lieu et pensée écosystémique de l'aménagement de l'espace

Le concept de lieu, développé dans le dernier chapitre, conduit à appréhender tout espace donné comme une réalité socio-spatiale en constante interdépendance avec un ensemble de spatialités plus larges. Cette posture peut aider à sortir d'un modèle réducteur au profit d'une pensée plus écosystémique de l'aménagement de l'espace.
Les territoires ruraux souffrent d'une pratique de l'aménagement guidée par une logique sectorielle (cf. chap.1, I.2.b., p.80), les privant de considérer leurs transformations dans un ensemble complexe et mouvant. Cette logique sectorielle, nous avons pu la caractériser comme piégée par des outils normatifs de planification[7] et enfermée dans les pratiques actuelles d'un urbanisme que nous qualifions de diffus et de « spontané »[8].

---

[7] « Une conception de la planification, encore répandue aujourd'hui chez certains professionnels, consiste à penser que la planification s'arrête à l'approbation du plan, charge aux services instructeurs de vérifier ensuite que les constructions respectent bien les règles : si c'est le cas, le permis dois être approuvé, sinon il doit être refusé. Sa validation ne serait qu'une question purement administrative. »
Idet J., Pellegrino M., « Les acteurs publics face à la densification spontanée : une comparaison Franco-Italienne », in Léger JM., Mariolle B., (dir), *Densifier/Dédensifier, penser les campagnes urbaines*, Editions Parenthèses, Autechaux, 2018, p 52

[8] Dans *Densifier/Dédensifier, penser les campagnes urbaines,* Jean-Michel Léger et Béatrice Mariolle montrent que malgré leur dynamisme démographique et économique, les campagnes urbaines (qu'ils

Nous observons, à l'échelle communale ou intercommunale, une pratique de l'aménagement qui se fait essentiellement par agrégation de projets isolés réalisés secteur par secteur, avec une très faible cohérence d'ensemble et un manque d'anticipation des impacts générés, que ceux-ci soient spatiaux, sociaux, économiques. À cela s'additionne une multitude de projets privés individuels dont les acteurs publics ont du mal à juger la pertinence et les effets induits.
Cette agrégation de projets publics et individuels trahit fondamentalement à la fois la difficulté pour les élus d'appréhender la complexité des enjeux spatiaux, leur manque de formation (ils n'ont souvent comme seules ressources pour guider leurs choix que des documents de planification), et le cloisonnement entre les services des collectivités.

Pour sortir de cette logique sectorielle, il faut en passer par un décloisonnement des manières de travailler à la transformation de l'espace. Nous repérons trois niveaux d'intervention pouvant mener à davantage de coopération :

- Un travail réunissant des élus sur un ensemble de projets pris simultanément. Au lieu de procéder à l'étude séparée de chaque projet (refaire un bout de voirie, rénover une place, créer un ensemble de maisons pavillonnaires, rénover la médiathèque du village), il s'agit de les penser dans leur interdépendance, afin de mettre en lumière les conséquences mutuelles qu'ils peuvent avoir. La conception écosystémique permet d'éviter l'écueil qui consiste à penser que ce sont seulement les abords immédiats d'un projet qui sont impactés dans tout acte de transformation.
- Un travail réunissant élus, services techniques et habitants. Les problématiques sous-jacentes sont : comment solliciter les habitants dans un projet de transformation ? Comment inviter les habitants (qui souvent s'abritent derrière l'attente d'une décision positive du service d'instruction des permis de construire) à reconsidérer leur projet d'habitat – voire leur mode de vie ? Comment les sensibiliser au fait qu'ils sont pleinement acteurs de la transformation du cadre de vie commun ? Comment accompagner les habitants dans l'appropriation de ce cadre de vie ?
- Un travail réunissant élus, services techniques, habitants et professionnels de l'espace (architectes, urbanistes, paysagistes). La tâche consiste à faire accepter que ces derniers ne viennent pas seulement répondre à une demande (souvent mal posée), mais qu'ils puissent offrir de requestionner cette demande et d'accompagner les premiers dans la lecture de leur territoire et de ses besoins.

---

nomment ainsi en référence à la classification faite par la DATAR en 2011, cf. chap.1, I.2.a.(1), p.67) ne sont que rarement le fruit de grandes opérations d'aménagement. « Leur urbanisation résulte de décisions d'acteurs privés et publics mises côte à côte. Le terme « spontané », en dépit des réserves dont il est l'objet, reste le plus approprié pour désigner les processus de construction d'habitat qui ne sont ni initiés ni encadrés par la puissance publique ».
Léger JM., Mariolle B., « Les Figures de la Densification » in Léger JM., Mariolle B., (dir) *Densifier/Dédensifier, penser les campagnes urbaines*, Editions Parenthèses, Autechaux, 2018, p 37

Le travail de décloisonnement doit amener à reprendre prise avec le vivant : chaque action de transformation a des impacts à plus ou moins brève échéance sur le milieu environnant : les racines des arbres transpercent le béton, un cours d'eau busée a des conséquences en amont et en aval, l'artificialisation des sols se paie d'un prix lourd à long terme.
Il y a bien une spécificité des territoires ruraux dans la proximité qu'ils offrent aux espaces naturels, aux grands paysages. C'est en ce sens que nous pensons que les territoires ruraux peuvent être propices à l'implantation de *lieux* divers, porteurs d'une dynamique écosystémique, et sensibles au mouvement d'inclusion du vivant dans l'habitat humain.

- Une observation des *divers lieux* pour guider l'action

L'observation des initiatives artistiques implantées dans les territoires ruraux et des lieux qu'elles animent a permis de dégager des leviers d'actions pertinents pour agir à l'échelle des territoires ruraux. Trois caractéristiques ont retenu tout particulièrement notre attention, à savoir : la manière dont ces *lieux* proposent une hybridation des usages ; la manière dont leur transformation s'inscrit dans une forme de frugalité ; la place occupée par leurs acteurs qui font d'eux des *lieux incarnés*.

– Une hybridation des usages

L'hybridation des usages est au cœur du fonctionnement des *divers lieux*. Ceux-ci réalisent un triptyque : espace domestique + espace de création + espace accueillant du public. Cette hybridation peut consacrer majoritairement l'un des trois usages (le domestique le plus souvent) ou ne se produire qu'à certaines occasions (l'accueil du public par exemple), mais c'est un trait de ces lieux que de brouiller la destination des espaces. Il en résulte des formes singulières permettant cette polyvalence, et une remise en chantier intermittente des espaces en fonction des besoins d'aménagement.
Cette hybridation des usages reprend (tout en la transformant) une autre hybridation bien connue des territoires ruraux, en vigueur dans les foyers paysans, les ateliers des artisans et les petits commerces familiaux, où maison et outil de travail sont confondus. Ceci nous fait dire que les territoires ruraux peuvent tracer une voie pour la remise en question des logiques fonctionnelles et sectorielles qui président à la conception de l'aménagement spatial.
Ce processus d'hybridation des usages trouve en effet pleinement sa place dans les espaces vernaculaires traditionnels comme ceux des corps de ferme, des maisons de bourg avec rez-de-chaussée commerçant, des maisons traditionnelles avec cave et/ou grenier aménageable. Mais le tissu pavillonnaire, même s'il semble à première vue moins adapté à ces pratiques, peut également faire l'objet de certaines formes

d'hybridation. Nous renvoyons pour cela à l'étude de Rachel Linossier[9] portant sur le pavillonnaire de la première couronne lyonnaise (avec une meilleure adaptation du pavillonnaire des années 1960 disposant de cave et de charpente traditionnelle, donc de combles aménageables).
Ce travail d'hybridation demanderait toutefois à être encouragé (ou même impulsé) par les pouvoirs publics. Dans la mesure où les territoires ruraux ne souffrent pas d'une forte pression foncière, en comparaison des premières couronnes métropolitaines, la construction neuve dans des zones d'activités reste largement de mise, alors même que de nombreux bâtis anciens restent à l'abandon.

– Une frugalité dans l'action de transformation

L'observation de ces *divers lieux* a fait apparaître combien les acteurs qui les animent ont le souci (et simultanément la contrainte !) de « faire avec » le patrimoine et les forces vives disponibles sur place.
Les pratiques de l'auto-construction et des chantiers participatifs incarnent cette frugalité. Le recours au réemploi de matériaux ainsi que l'intervention d'artisans locaux s'inscrivent dans une forme de circuit court dans les actes de rénovation.
Pour cela, les artistes-habitants nous invitent à prendre en compte le paramètre du temps : faire avec ce dont on hérite, projeter une transformation, envisager une transmission sont des processus qui prennent du sens dans le temps long.
Cette posture frugale, qui prend en compte le vécu pour ajuster « sur mesure » un projet à des besoins redimensionnés à diverses étapes remet fortement en question la pertinence du programme classique. Comment peut-on redéfinir celui-ci, en incluant de vivre l'espace avant et pendant la transformation ? Comment intégrer dans l'acte de transformation le provisoire et la permanence ? Telles sont les questions posées au programme architectural par la pratique observée de ces *lieux*.
Pour l'architecte, cette question de la temporalité peut se poser dans toute son acuité non seulement à l'échelle des projets individuels, mais aussi à celle de projets communaux. Dans tout programme public de rénovation, l'échéance municipale est présente dans les discussions avec les élus. Apprendre à proposer de vivre le temps long du projet par l'occupation et par une redéfinition progressive des besoins au fur et à mesure de cette occupation permet de conjuguer le temps nécessaire à la transformation (la conception, le chantier, la livraison) à la perspective courte des échéances électorales. Pour les collectivités, à l'instar de ce que nous avons vu dans les lieux observés, ce type de redimensionnement du projet peut permettre également de mieux s'ajuster aux réalités économiques.

[9] Linossier R., « work in my backyard : l'intensification urbaine par les activités économiques. » in Léger JM., Mariolle B., (dir) *Densifier/Dédensifier, penser les campagnes urbaines*, Editions Parenthèses, Autechaux, 2018, pp. 87-100

– L'incarnation des lieux

Nous avons beaucoup insisté sur la polyvalence des usages. Mais du point de vue de la personnalisation (ou de l'incarnation), les lieux de ces artistes-habitants se trouvent à l'opposé de ce que proposent les salles dites « polyvalentes ». Ils échappent aux pièges de la banalisation de l'espace et de sa reproductibilité partout dans des versions substituables les unes aux autres.

Bien au contraire, ces lieux semblent à même de répondre à des besoins d'identification collective. L'incarnation qu'ils mettent en avant (c'est-à-dire le fait d'être construits autour d'une personne ou d'un groupe précis) n'empêche pas la réappropriation par les habitants. Ils peuvent en effet accueillir des artistes et des associations extérieures au projet (parfois au terme de débats et d'ajustements). Le caractère chaleureux et familier (fortement en lien avec l'hybridation) est apprécié de tous les usagers : bénévoles, visiteurs, spectateurs, etc. Lorsque ces lieux s'ouvrent pour accueillir des pratiques amateurs, des repas ou des évènements des associations du village, les habitants identifient bien ce lieu comme celui d'une singularité locale qu'ils s'approprient.

Comme pour l'hybridation des usages, l'incarnation proposée par ces lieux prolonge celle déjà en usage de longue date dans d'autres lieux-figures des territoires ruraux : les bistrots, les cafés, les restaurants. Cette incarnation influe certes sur les formes que peuvent prendre les collectifs qui s'en emparent, mais elle invite aussi à une prise en main beaucoup plus personnalisée que celle que proposent des lieux municipaux moins incarnés, comme la salle polyvalente ou la bibliothèque. Ce que suggèrent encore plus fortement ces lieux, c'est que leur nombre et leur diversité sur un territoire constituent une vraie richesse pour tous les collectifs d'habitants qui peuvent s'en saisir.

Comment penser aujourd'hui des lieux incarnés dans les territoires ruraux ? Comment imaginer des lieux qui abritent des initiatives collectives ? Quelle forme de gouvernance doivent suivre ceux-ci ? Quelle place doit prendre l'architecte dans cette aventure souhaitée collective ? Voilà toute une série de questions que pose ce terrain d'étude et auxquelles il apporte des débuts de réponse.

### (3) Promouvoir un travail de dentelle dans les territoires ruraux

Le recueil des récits des différentes initiatives artistiques rencontrées nous confirme la grande pluralité des territoires ruraux : quant à leur morphologie, à leur constitution, à leur histoire, aux représentations que peuvent en avoir l'ensemble des acteurs concernés.

Dans les processus d'aménagement, la multiplicité des situations assortie à la modestie des moyens (humains, financiers, connaissances mobilisables) impose de bouleverser à la fois le référentiel technique et le cadre de la norme dominante. Les interventions dans ces territoires demandent de répondre à un vrai travail de dentelle.

- Prendre en compte les singularités des territoires ruraux pour imaginer de nouveaux outils d'action

Lorsque le collectif des *Nouvelles Urbanités* invite à proposer « de nouvelles règles, de nouveaux modèles économiques et sociaux, de nouvelles méthodes et outils de production, de suivi et d'évaluation, et de nouveaux métiers et formations »[10] nous ne pouvons qu'abonder dans ce sens, tout en veillant à ne pas rejouer dans les territoires ruraux ce qui s'est produit pour le projet urbain moderne, à savoir une application des outils et modèles développés pour et dans des contextes urbains à des territoires ruraux assimilés à de l'urbain miniature.

Dans ce renouvellement des outils, des pratiques et des savoirs, il est nécessaire de prendre en compte les spécificités de ces territoires et de ne pas craindre de pointer les différences par rapport aux espaces urbains. Au regard de ce qui s'expérimente en cœur urbain autour de l'urbanisme transitoire par exemple, il ne faut pas perdre de vue certaines difficultés que nous pouvons formuler ainsi :

- Comment faire dans des territoires à faible densité, aux réalités sociales très variées et confrontées à l'érosion des services publics et privés ? Cette problématique nous invite à ré-imaginer les cadres du collectif, de la mixité, en prenant en compte les enjeux de distance, de mobilité, de saisonnalité, de démographie fluctuante.
- Comment faire dans des territoires où les investisseurs privés sont frileux à investir et encore plus à expérimenter, et où les moyens publics, humains et financiers, sont fortement réduits ? Ceci demande de bien connaître les acteurs présents sur ces territoires (leur statut, leurs motivations, leurs moyens d'action, leurs représentations de ces territoires) et ce qui leur permet d'initier des expérimentations ou de mobiliser des leviers d'actions financiers et humains.
- Comment faire dans des territoires où peu de praticiens (architectes, paysagistes, urbanistes) habitent au quotidien ? À l'échelle nationale, les architectes sont en grande majorité concentrés dans les centres urbains. Nous ne disposons pas de données précises sur la question, mais l'étude menée en 2015 par l'ordre des architectes sur la situation de la profession entre 2008 et 2013 met bien en évidence de fortes disparités quant à la présence des architectes[11]. Ce phénomène de sous-représentation dans les territoires les plus ruraux peut introduire des biais sociologiques. Comment agir dans des cadres de vie qu'il est important de bien comprendre mais qu'on habite pas ? Comment reconnecter le praticien au cadre qu'il s'apprête à transformer ?

[10] « Il est temps de voir et de promouvoir un nouveau savoir urbain, de nouvelles urbanités, à l'échelle du territoire : cœurs de métropoles, banlieues, périurbain, villes « moyennes » ou campagnes, sont tous des lieux de renouvellement de la fabrique du lien, de l'habitat, du travail. »
Delourme V., Disdier V., Girerd Ch., « Pour de nouvelles urbanités, du projet urbain au projet humain », op. cit.

[11] Rouanet F., *Archigraphie, chiffres et cartes de la profession d'architecte*, *op. cit.,* p 19

– Comment faire dans des territoires éloignés des écoles et des universités (écoles d'architectures et de paysage, masters d'urbanisme, etc.) ? Cet éloignement joue contre l'installation de jeunes praticiens (étude de 2015 des ordres de l'architecture[12] : La Bourgogne ne dispose pas d'école d'architecture et elle est la région où la moyenne d'âge des architectes est le plus élevée). Les jeunes étudiants sont plongés dans le bouillonnement métropolitain et confrontés quotidiennement aux problématiques engendrées par les territoires urbains. Les territoires ruraux leur semblent bien loin, et l'installation à la suite des études se fait souvent dans les villes à proximité des écoles.

  Cette absence d'écoles et d'universités dans les territoires les plus ruraux participe d'une certaine façon à une pénurie de production nouvelle de savoir sur ces territoires.
– Comment expérimenter et réinvestir des territoires aux patrimoines très divers et aux problématiques foncières multiples ?

  Les problématiques de rénovation et d'occupation des bâtis patrimoniaux ne se posent pas de la même façon en fonction de la pression foncière qui est exercée sur un territoire (rotation et transformation lente ou rapide des espaces disponibles, pression sur les espaces inoccupés, politiques portant sur le parc immobilier, politiques du logement, etc.).

  La question par exemple de la friche industrielle en plein cœur de ville présente une acuité différente suivant qu'elle se situe dans une grande métropole, une ville moyenne, un bourg rural ou un hameau rural. Dans la grande majorité des territoires ruraux, ce ne sont pas les espaces bâtis vacants qui font défaut : maisons de bourg, maisons de maître, anciens bâtiments ou ensemble de bâtiments industriels, églises et édifices religieux, moulins, anciennes exploitations agricoles, etc. Mais précisément, quel avenir projeter pour ce patrimoine, quels usages imaginer, alors même que la pression foncière qui s'exerce sur eux est faible ?

  L'approche patrimoniale qui domine actuellement dans les territoires ruraux concentre majoritairement son attention sur le « petit patrimoine » (lavoirs, fours à pain, croix de chemin, puits, murs, etc.) et sur le patrimoine monumental (châteaux, domaines incontournables, églises emblématiques, architectures industrielles remarquables, etc.). Ce patrimoine est certes « remarquable », et les opérations qui le concernent ont pour ambition de le classer, de le protéger, de le valoriser. Mais que penser du peu d'intérêt manifesté pour tout le patrimoine ordinaire (l'architecture vernaculaire) qui constitue les centres bourgs, les hameaux et qui ponctue le paysage ?

  Personne ne semble pressé de rénover et d'habiter ce patrimoine : jugé peu compatible avec les standards du confort moderne, trop cher à rénover, il souffre de surcroit de la disponibilité de terrains à bâtir en lisière de village, ce qui

[12] *Ibid.*

encourage la construction neuve et repousse le travail de rénovation de ce patrimoine.

- Prendre le temps pour appréhender le territoire et expérimenter

Un travail de dentelle nécessite du temps de présence des concepteurs sur les territoires : pour réaliser des études contextualisées, pour approcher une meilleure connaissance des usages, des dynamiques, des réalités spatiales et des ressources – naturelles, foncières, patrimoniales, associatives, etc.
Pourtant les communes rurales ne disposent pas (souvent par manque de moyens) de service d'urbanisme disposant d'une bonne connaissance de leur territoire et leurs enjeux. Ils font aujourd'hui en grande majorité appel à des prestataires externes – eux-mêmes pris dans des logiques de rentabilité économique qui imposent des calendriers de travaux préalables accélérés, et une présence sur le terrain réduite à son strict minimum.
L'agrandissement des EPCI ne facilite pas vraiment la tâche. Certes, la mutualisation offre l'avantage de réfléchir à une échelle plus vaste. Mais dans la réalité, comment dépasser une pensée hors-sol (par le truchement de cartes, de projections PowerPoint, élaborées depuis un bureau) et de recettes appliquées partout (la carte des mobilités, les zones d'activité, les secteurs d'attractivité, les secteurs résidentiels), sans un minimum de temps, de moyens financiers et de personnels formés aux enjeux des territoires ruraux ?

La grande diversité des réalités, auxquelles sont confrontés les territoires ruraux, nécessite d'apporter une plus grande souplesse et un ajustement des normes aux particularités des situations, des usages et des besoins. À ce souci d'adaptation s'ajoute la nécessité d'accepter l'*expérimentation* dans l'aménagement de ces territoires, dans la mesure où ces expérimentations peuvent être productrices de nouvelles connaissances et de pratiques renouvelées. De nouveaux outils réglementaires permettant l'expérimentation ont vu le jour ces dernières années : le « permis de faire », les « marchés adaptés », le« permis d'expérimenter ». Mais encore une fois, ceci demande l'implication de personnes connaissant ces outils alternatifs et capables de les mobiliser pour permettre d'agir autrement.

À ces besoins s'ajoutent la nécessité d'une meilleure collaboration entre les différents acteurs et celle de repenser la diffusion des connaissances:

- Quelles alternatives au format de la réunion publique tenue devant un PowerPoint pouvons nous inventer afin de mobiliser tous les acteurs (élus et habitants en premier lieu) nécessaires au projet de transformation ?
- Comment promouvoir les connaissances portant sur l'aménagement du territoire ? Y a-t-il une alternative au volumineux document de diagnostic fait de

plans et de réglementations peu lisibles et le plus souvent difficilement disponibles[13] ?

Il faut innover dans la forme des restitutions, et communiquer à partir de supports et autour d'évènements qui touchent toutes les tranches d'âge et toutes les couches sociales : s'appuyer sur des évènements culturels ou sportifs, utiliser les relais associatifs existants, solliciter les lieux de sociabilité du village, proposer des expositions, des publications, imaginer des supports pédagogiques, faire appel à la presse locale autant qu'aux moyens de diffusion les plus modernes. Tout reste à inventer dans ce domaine.

### (4) Inviter l'artistique au sein du processus de transformation du cadre de vie

Le patrimoine est un atout maître du développement d'un territoire. Nous l'avons montré, certaines productions culturelles ou artistiques (festivités, saisons, œuvres) en tant qu'artefacts d'un territoire donné ou à destination d'une population ciblée peuvent aussi être mobilisées comme des leviers de stratégie territoriale. Ce phénomène, déjà bien connu des sciences économiques et de la sociologie de la culture, reste encore peu étudié des sciences politiques, en particulier dans le domaine de l'aménagement du territoire.

Dans la pratique, nous pouvons observer qu'une nouvelle place est offerte à certaines actions artistiques dans les processus de transformations spatiales ainsi que l'illustrent l'engouement pour l'urbanisme transitoire ou l'association d'évènements artistiques à la réalisation de projets (chantiers ouverts, conférences, spectacles, permanences architecturales et artistiques, etc.).

Les artistes viennent ainsi occuper une nouvelle place dans l'acte de transformation de l'espace et offrent :

- Une entrée dans l'acte de transformation par le biais du sensible, du subjectif, du vécu, de la singularité tout en apportant une montée en généralité.
- Une capacité à décaler le regard et à « dé-professionnaliser » ou du moins « dé-techniciser » l'acte de transformation. Ils ne sont ni des techniciens ni des professionnels de l'espace, on n'attend donc pas d'eux une solution technique ou une proposition bâtie. En venant jouer les trouble-fête au milieu des positionnements de chacun (maître d'ouvrage / maître d'œuvre, concepteur/bâtisseur, décideur/usager, sachant/profane), les artistes peuvent

[13] Frédéric Bonnet pointe dans son rapport, *Aménager les territoires ruraux et périurbains,* la nécessite de penser de nouvelles formes de restitution des projets et de les communiquer aux habitants : « L'introduction du PLU ne pourrait-elle pas, dans un document guide public, exposé en Mairie, diffusé dans la population, publié dans la presse locale, parler de ces éléments fondateurs, qui intéressent tout le monde ? »
Bonnet F., *Aménager les territoires ruraux et périurbains, op. cit.* p 56

déplacer les problématiques, inverser les regards, relativiser les positions d'autorité, faire surgir l'impensé.

- La possibilité de travailler sur les représentations, de générer de conceptions mieux partagées et donc plus fédératrices pour l'ensemble des acteurs principaux.

Puis comme nous l'avons longuement développé tout au long de ce travail de thèse, de nombreux artistes expérimentent des lieux sur mesure, habités et ouverts, incarnés, inscrits dans un territoire et en résonance avec des espaces et des temps éloignés ; ils participent à l'émergence du *lieu* comme singularité spatiale complexe encore en devenir.

## INDEX DES FIGURES

*Figure Chap1-II-1 : Planche d'étude 1 (carnet de croquis) _ Château de Monthelon _ Diane Camus* ____ *164*
*Figure Chap1- II-2 : Planche d'étude 2 (carnet de croquis) _ Château de Monthelon _ Diane Camus* ____ *165*
*Figure Chap1- II-3 : Planche d'étude (carnet de croquis) _ Capedenac-Gare _ Diane Camus* ____ *165*
*Figure Chap1-II-4 : Schéma de répartition des initiatives artistiques en fonction des types de projet _ Diane Camus* ____ *196*
*Figure Chap2- 0-1 : Schéma des opérateurs topologiques _ Diane Camus* ____ *207*
*Figure Chap2- I-1 : Schéma des formes d'épicentre _ Diane Camus* ____ *210*
*Figure Chap2- I-2 : Schéma des trois dispositifs architecturaux essentiels de l'épicentre _ Diane Camus* ____ *211*
*Figure Chap2-I-3 : Photographie d'un élément de la signalétique de la Cascade_ 2018 _ Diane Camus* ____ *215*
*Figure Chap2-I-4 : Photographie d' un élément de la signalétique de la Bergerie de Soffin_ 2018 _ Diane Camus* ____ *215*
*Figure Chap2-I-5 : Photographie d' un élément de la signalétique de la cité de la voix_ 2018 _ Diane Camus* ____ *215*
*Figure Chap2-I-6 : Schéma des différents formes d'interactions au sein de l'ensemble bâti _ Diane Camus* ____ *217*
*Figure Chap2-I-7 : photographie de l'équipe de la Cascade collée sur les murs de la Cascade _ 2018 _Diane Camus* ____ *220*
*Figure Chap2-I-8 : Croquis d'étude traduisant l'effet forteresse du bâtiment de la Cascade _Diane Camus* ____ *224*
*Figure Chap2-I-9 : Plan schématique de l'organisation des espaces extérieurs de la Bergerie de Soffin _ Diane Camus* ____ *225*
*Figure Chap2-I-10 : Coupes schématiques expliquant le principe d'une « enceinte habitée » _ Diane Camus* ____ *226*
*Figure Chap2- I-11 : Plan de présentation des œuvres de la Forêt d'Art Contemporain _ 2021 _ la Forêt d'Art Contemporain* ____ *231*
*Figure Chap2-II-1 : Photographie de l'artiste Beniat Achary dans un chêne centenaire _ Uzeste _ 2009 _ Diane Camus* ____ *272*
*Figure Chap2- II-2 : Photographie d'un « Artifice-Opéra » au château de Roquetaillade _ Mazères_ 2014 _ Uzeste Musical* ____ *272*
*Figure Chap2-II-3 : Photographie d'un « Solo piano » de Bernard Lubat dans la collégial d'Uzeste _ 2019 _ Diane Camus* ____ *272*
*Figure Chap2-II-4 : Photographie d'artistes du groupe ToNNe sur la clôture et pas de porte d'un habitant lors d'une représentation de leur spectacle « Mes déménagements » _ 2018 _ Diane Camus* ____ *276*
*Figure Chap2-II-5 : Photographie d'artistes du groupe ToNNe chez l'habitant lors d'une représentation de leur spectacle « Mes déménagements » _ 2018 _ Diane Camus* ____ *276*
*Figure Chap2- II-6 : Photographie d'une artiste du groupe ToNNe appuyée sur la façade d'une habitante lors d'une représentation de leur spectacle « Mes déménagements » _ 2018 _ Diane Camus* ____ *276*
*Figure Chap2-II-7 : Photographie d'artistes de la Cie Morphologie des Eléments donnant vie au projet des Ombelle lors d'une journée de la 41e Hestejada des Las arts _ Pompéjac _2018 _ Yves Chaudouët* ____ *286*
*Figure Chap2-II-8 : Photographie du montage des ombelles en carton lors d'une journée de la 41e Hestejada des Las arts _ Pompéjac _2018 _ Yves Chaudouët* ____ *286*
*Figure Chap2- II-9 : Photographie du programme de la journée consacrée à l'œuvre de la Ronde des Ombelles lors de la 41e Hestejada des Las arts _ Pompéjac _2018 _ Yves Chaudouët* ____ *286*

*Figure Chap2- II-10 : Croquis schématique présentant les types de métamorphoses de l'espace public induites par l'événement _ Diane Camus* ____ *290*
*Chap2- II-11 : Croquis schématique présentant les types d'impact dans l'espace public du travail artistique d'une mise en abyme de ce dernier _ Diane Camus* ____ *291*
*Figure Chap2- II-12 : Croquis schématique présentant les types de métamorphoses de l'espace public induites par l'événement _ Diane Camus* ____ *291*
*Figure Chap2-III-1 : Croquis schématique illustrant ce que nous avons nommé « l'ambiguïté du vivre ensemble » : vivre côte à côte/cohabiter/vivre ensemble _ Diane Camus* ____ *293*
*Figure Chap2-III-2 : Croquis schématique illustrant ce que nous avons nommé « l'ambiguïté du vivre ensemble » : vivre côte à côte/cohabiter/vivre ensemble _ Diane Camus* ____ *295*
*Figure Chap2-III-3 : Photographie de la cour de la Bergerie de Soffin avec des revêtements accessibles aux personnes en fauteuils roulants _2018 _ Diane Camus* ____ *303*
*Figure Chap2-III-4 : Photographie de la sortie de la salle principale de représentation de la Bergerie de Soffin _2018 _ Diane Camus* ____ *303*
*Figure Chap2-III-5 : Photographie de la rampe d'accès à l'espace principale de la Bergerie de Soffin _2018 _ Diane Camus* ____ *303*
*Figure Chap2-III-6 : Croquis schématique illustrant les actions et dispositifs mis en place par les initiatives artistiques auprès de leur voisinage proche _ Diane Camus* ____ *315*
*Figure Chap2-III-7 : Photographie de Jeannette Duprat et de sa voisine plongées dans la lecture du programme de la 36e Hestejada de las arts au stand de la CGT _ 2013 _ Diane Camus* ____ *320*
*Figure Chap2- III-8 : Photographie du portrait de Riquet Dartiguelongue accroché sur un mur du Théâtre Amusicien l'Estaminet avec l'épitaphe : « Riquet Dartiguelongue, Ami de mon enfance, B.Lubat » _ 2019 _ Diane Camus* ____ *320*
*Figure Chap2-III-9 : Photographie des portraits de Marie-Thérèse Moussot et Odette Kurpiel accrochés sur un mur la Bergerie de Soffin _ 2018 _ Diane Camus* ____ *320*
*Figure Chap2-III-10 : Photographie du bar dans la salle d'accueil du public du château de Monthelon _ 2018 _ Diane Camus* ____ *324*
*Figure Chap2-III-11 : Photographie du bar dans la bodega du théâtre Amusicien l'Estaminet _ 2017 _ Diane Camus* ____ *324*
*Figure Chap2- III-12 : Photographie du bar/cuisine intérieur dans la pièce principale de la Bergerie de Soffin _ 2018 _ Diane Camus* ____ *324*
*Figure Chap2-III-13 : Photographie d'un hébergement d'artiste-résident en roulotte au Château de Monthelon _ 2018 _ Diane Camus* ____ *325*
*Figure Chap2- III-14 : Photographie du « studio » de Satya, le fils ainé d'Ayin De Sela _ Château de Monthelon _ 2018 _ Diane Camus* ____ *325*
*Figure Chap2- III-15 : Photographie de la roulette de Parfum d'Ayin De Sela _ Château de Monthelon _ 2018 _ Diane Camus* ____ *325*
*Figure Chap2- IV-1 : Croquis schématique du fonctionnement économique des structures artistiques _ Diane Camus* ____ *367*
*Figure Chap2-IV-2 : Croquis schématique des dynamiques économiques générées par les initiatives artistiques _ Diane Camus* ____ *368*
*Figure Chap2- IV-3 : Croquis schématique des dynamiques humaines à l'œuvre (attractivité /mobilité) dans les initiatives artistiques _ Diane Camus* ____ *368*
*Figure chap.2-V-1 : Croquis _ Enrhizomement _ Diane Camus* ____ *376*
*Figure Chap3- I-1 : cartographie bêta des espaces hybrides _ Prima Terra* ____ *432*
*Figure Chap3- II-1 : Croquis du Dieu Janus _ Diane Camus* ____ *459*
*Figure II-2 : Cartographie du degré de privatisation des divers lieux _ Diane Camus* ____ *461*
*Figure Chap3-II-3 : Cartographie du degré de privatisation des divers lieux _ Diane Camus* ____ *462*
*Figure Chap3- II-4 : Cartographie de la mise en commun des espaces _ Diane Camus* ____ *470*
*Figure Chap3-II-5 : Cartographie des degrés d'hybridation des lieux _ Diane Camus* ____ *470*
*Figure Chap3-II-6 : Photographie de l'espace d'accueil centrale de la Cité du Verbe (Cuisine, salon, accueil du public) _ Missery _ 2018 _ Diane Camus* ____ *471*
*Figure Chap3-II-7 : Photographie du mobilier d'entrée de la Cité du Verbe _ Missery _ 2018 _ Diane Camus* ____ *471*

*Figure Chap3-II-8 : Photographie de la cuisine de Chez Jacques Di Donato : L'artiste Didier Petit s'accordant dans la cuisine avant son concert _ Mhère _2017 _ Diane Camus* ____ *471*
*Figure Chap3-II-9: Coupe schématique (AA') de la Cité du Verbe _ Diane Camus* ____ *473*
*Figure Chap3-II-10: Plan schématique de la Cité du Verbe _ Diane Camus* ____ *473*
*Figure Chap3-II-11: Plan schématique du Château de Monthelon _ Diane Camus* ____ *474*
***Figure** Chap3-**II-12: Coupe schématique (AA') du Château de Monthelon_ Diane Camus*** ____ *475*
***Figure** Chap3-**II-13: Coupe schématique (BB') du Château de Monthelon _ Diane Camus*** __ *475*
*Figure Chap3-II-14 : Croquis schématique des phases d'actions d'aménagement _ Au-delà des murs _ Diane Camus* ____ *481*

# BIBLIOGRAPHIE

## Ouvrages, chapitres d'ouvrages, articles


AIGRON L., MANUEL L., « La coopérative tiers-lieux : peut-on faire école des tiers-lieux ? », *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles*, (n° 52), 2018, pp. 65- 67.

ALBA D., DELON N., « Efficacité et bien-être urbain » in collectif Nouvelles Urbanités (dir) *Nouvelles urbanités*, Editions deux-cent-cinq®, Lyon, 10/2020.

AMBROSINO CH., GUILLON V.,« Le Nouveau Monde » des politiques culturelles et urbains », *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles*, (n° 52), 2018, pp.13- 16.

ARBORIO A.M., FOURNIER P., *L'enquête et ses méthodes, l'observation directe* , Armand Colin, Barcelone, 2008, [1$^{e}$éd 1999].

AUGE M., *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Éditions du Seuil, Lonrai, 1992.

AZAM G.,« Un monde commun » in Lussault M., Fort F., Jacques M., Brugère F., Le Blanc G (dir.), *Constellation.s, Habiter le Monde*, Actes Sud etArc en rêve centre d'Architecture, Huarte, 2017, pp. 645-649.

BACHELARD G., *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France – PUF, Paris, 2014 [1$^{e}$éd. 1957].

BAGUENARD J., *La décentralisation*, Editions des Presses Universitaires de France, Paris, 2004.

BANOS V., « Repenser le couple « territoire-lieu », pour une géographie de la démocratie ? » in Vanier M. (dir) *Territoires, territorialité, territorialisation ; controverses et perspectives*, Editions des Presses Universitaires de Rennes, 2009, pp.157-167.

BARCZAK A. , HILAL M., « L'accès aux commerces et services dans les territoires de vie du quotidien », in Blancard S., Détang-Dessendre C., Renahy N. *Campagnes contemporaines, Enjeux économiques et sociaux des espaces ruraux français*. , Editions Quae, Versailles, 2016, pp 99-115.

BERNABE J., CHAMOISEAU P., CONFIANT R., *Éloge de la Créolité*, Gallimard, 1989.

BERTHIER E.(dir), *Territoires 2040 n°3, des systèmes spatiaux en perspective*, Édition la documentation française, 2011.

BLANCARD S., DETANG-DESSENDRE C., RENAHY N. *Campagnes contemporaines, Enjeux économiques et sociaux des espaces ruraux français.* , Editions Quae, Versailles, 2016.

BONNET F., « Lieux de richesses» in Guillot X., Versteech P., *Transitions économiques et nouvelles ruralités, vers l'émergence de « métromilieux »* , Publications de l'université Saint-Étienne, Saint-Just-La-Pendue, 2019, pp.41-43.

BONNET F., *Aménager les territoires ruraux et périurbains*, Rapport ministériel remis à Pinel S. ministre du Logment, de l'Égalité des territoires et de la Ruralité, 2016.

BONNET M., LE BRETON E., « Bouger pour s'en sortir. Mobilité quotidienne et intégration sociale » *Les Annales de la recherche urbaine*, (n°100), 2006, pp. 161-162.

BORNE E. « Cause d'intérêt général », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, (n° 424), 05/2018.

BOUCHAIN P., *Construire autrement*, Actes Sud, Luçon, 2006.

BOUCHAIN P., *Construire en habitant*, Actes Sud, Barcelone, 2011.

BOUCHAIN P., *Pas de toit sans toi. Réinventer l'habitat social*, Actes Sud, Portugal, 2016.

BOUTET D., *Pour un urbanisme rural*, L'Harmattan, Paris, 2004.

CHAMBON N., « Habiter son monde », *Rhizome*, (n° 71), 01/2019, pp. 5-10.

CHENOT M., « Le défi de la formation des architectes, témoignage d'un directeur d'école », in Guillot X., *Espace Rural &Projet Spatial, du terrain à la recherche : objet et stratégie*, vol.3, Publications de l'Université Saint-Étienne, Saint-Étienne, 2012, pp. 230-236.

CIVIDINO H., *Architectures agricoles, la modernisation des fermes 1945-1999*, Presses Universitaires, Paris, 2012.

CLARAC, P., *Musicalarue le livre, histoire d'un festival*, Editions Confluences, Bordeaux, 2013.
COLLECTIF NOUVELLES URBANITES, « Postface » in Collectif Nouvelles Urbanités (dir), *Nouvelles urbanités*, Editions deux-cent-cinq®, Lyon, 10/2020.
COQUARD B., *Ceux qui restent, faire sa vie dans les campagne en déclin*, Editions La Découverte, Les Ulis, 2019.
D'ALLENS G., LECLAIR L., *Les néo-paysans*, Editions Seuil et Reporterre le quotidien de l'écologie, Condé-sur-Noireau, 2016.
DARTOUT P. (dir),*Territoires 2040, aménager le changement*, Édition la documentation française, 2008
DARTOUT P. (dir),*Territoires 2040 n°2-Prospective périurbaine et autres fabriques de territoires*, Édition la documentation française, 2010.
DAMON J., PAQUOT T., Les 100 mots de la ville, Edition Presses Universitaires de France, collection Que sais-je ?, 2014, Paris.
DANA K., « Architectes tout-terrain. Débat : Simon Teyssou et Christian Vincent» in Dana K. « Architectes de campagne » *D'A – D'Architecture* (n°232), 12/2015, pp 61- 89.
DANA K., « Superural : l'expérience de Simon Teyssou dans le Cantal » in Dana K. « Architectes de campagne » *D'A – D'Architecture* (n°232), 12/2015, pp 61- 89.
DEL PERUGIA A., *La présence dans l'ailleurs. Réflexions sur l'art du Jeu*, Thèse de l'Université de Paul Valéry-Montpellier 3, 2016
DELAMARRE A., LACOUR CL., THOIN M., *50 ans d'aménagement du territoire* , La documentation française, Paris, 2015.
DELEUZE G., GUATTARI F., *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Les Editions de minuit, Paris, 1980.
DELON N., CHOPPIN J., EYMARD S., *Lieux infinis, construire des bâtiments ou des lieux ?*, Edition B42, Musumeci (Italie), 2018.
DELON N., CHOPPIN J., EYMARDD S., « L'urgence d'espérer » in Collectif Encore Heureux, Lieux infinis : construire des bâtiments ou des lieux ?, Éditions B42, Paris, 2018.
DELOURME V., DISDIER V., GIRERD CH., « Pour de nouvelles urbanités, du projet urbain au projet humain » in Collectif Nouvelles Urbanités (dir) Nouvelles urbanités, Editions deux-cent-cinq®, Lyon, 10/2020.
DESGOUTTES J., « Avant-propos » in Artfactories (dir), *Acte III, Forum national des lieux intermédiaires et indépendants*, Publication Artfactories/autresparts.
DETRIE N., MENARD R., QUIGNON B., « Urbanisme circulaire, solidaire : faire avec le déjà là ? », in collectif Nouvelles Urbanités (dir), *Nouvelles urbanités*, Editions deux-cent-cinq®, Lyon, 10/2020.
DUBY G., WALLON A., GERVAIS M., JOLLIVET M., TAVERNIER Y., *Histoire de la France rurale. La fin de la France paysanne depuis 1914*, (vol. 4), Édition du Seuil, 1977, Paris.
DUMONT G.F. (dir.), *Populations et territoires de France en 2030, le scénario d'un futur choisi*, Publication DIACT, 2008.
FARINELLI B., *Campagnes, l'alternative !*, Édition Libre et Solidaire, Paris, 2016.
FARINELLI B., *La révolution de la proximité, voyage au pays de l'utopie locale*, Édition Libre et Solidaire, Clamecy, 2015.
FLEURY L., *Le TNP de Vilar, une expérience de décentralisation de la culture*, Presses Universitaire de Rennes, Rennes, 2007.
GIRARD V., *Le vote FN au village. Trajectoires de ménages populaires du périurbain*, Editions du Croquant, 2017.
GLEIZES A., ET METZINGER J., *Du Cubisme*, Editions Hermann, 2012 [1$^{e}$éd.1912].
GLISSANT E. « Le Jazz est une négritude dépassée », *Jazzman*, (n°159), 07-08 /2009.
GLISSANT E., *Trait du Tout-monde Poétique IV*, Edition Gallimard, Paris, 1997.
GONON A., *Une utopie de proximité, petites et grandes histoires d'un territoire*, Derrière le Hublot, 2017.
GRANJON, F., DENOUËL J., *Uzeste, Politiques d'UZ, critique en étendue*, Edition du commun, (vol 2), Condé-en-Normandie, 2019.
GREFFE X., *La décentralisation*, La Découverte, Paris, 2005.

GREFFE X., PFLIEGER S., *Les Politiques culturelles en France*, La documentation française, Paris, 2015 [2e éd.].
HERMET B., « Tiers-lieux : des alternatives à explorer », *L'Affût,* 04/2019, pp.13-14.
IDET J., PELLEGRINO M., « Les acteurs publics face à la densification spontanée : une comparaison Franco-Italienne », in Léger JM., Mariolle B., (dir), *Densifier/Dédensifier, penser les campagnes urbaines*, Editions Parenthèses, Autechaux, 2018.
JEAN Y., PERIGORD M., *Géographie Rurale, la ruralité en France,* Editions Armand Colin, Clamecy, 2014.
JEANSON F., *L'action culturelle dans la cité*, Seuil, 1973.
JOUBERT M-A., « Politiques culturelles et territoires, réalités & perspectives » Dossier *l'Affut* 04-05-06/ 2017, pp. 14-18.
JOUSSEAUME V., DAVID O., « Dossier : Patrimoine, culture et construction identitaire dans les territoires ruraux », *Norois* (n° 204), 03/2007.
KAYSER B., *La Renaissance rurale, sociologie des campagnes du monde occidental*., Edition Armand Colin, Paris, 1990.
LAMBERT A., *Tous propriétaires ! l'envers du décor pavillonnaire*, Editions du Seuil, Condé-sur-Noireau, 2015.
LARDON S., PERNET A. (dir), *Explorer le territoire par le projet : l'ingénierie territoriale à l'épreuve des pratiques de conception*, Publications de l'Université Saint-Étienne, Saint-Just-La-Pendue, 2015.
LATOUR B., *Où atterrir ? Comment s'orienter en politique*, Éditions de la Découverte, Paris, 2017.
LAVILLE, J-L., « Travail social et économie solidaire, vers un dialogue », *Le sociographe*, (vol. hors-série 5), 2012, pp. 21-46.
LE PETIT ROBERT*, Dictionnaire de la langue française*, Dictionnaires le Robert, Paris, 2000.
LEGER JM., MARIOLLE B., « Les Figures de la Densification » in Léger JM., Mariolle B., (dir) *Densifier/Dédensifier, penser les campagnes urbaines*, Editions Parenthèses, Autechaux, 2018.
LEGRAS S., « Localisation résidentielle et environnement : entre attraction et dégradation », in Blancard S., Détang-Dessendre C., Renahy N. *Campagnes contemporaines, Enjeux économiques et sociaux des espaces ruraux français*. , Editions Quae, Versailles, 2016.
LETERRIER J-M., Le swing des œuvriers, 30 ans de compagnonnage entre la CGT et la Cie Lubat à Uzeste, Editions In8*,*Serres-Morlaàs, 2019
LEXTRAIT F., *Une nouvelle époque de l'action culturelle*, Rapport à Michel Duffour, Secrétariat d'État au Patrimoine et à la Décentralisation Culturelle, (vol.1 et 2), 05/2001.
LEXTRAIT F., BONNIN J-L., « 2001-2018 : des nouveaux territoires de l'art aux tiers-lieux », *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles*, (n° 52), 2018, pp. 22- 23.
LINOSSIER R., « work in my backyard : l'intensification urbaine par les activités économiques. » in Léger JM., Mariolle B., (dir) *Densifier/Dédensifier, penser les campagnes urbaines*, Editions Parenthèses, Autechaux, 2018, pp. 87-100.
LUSSAULT M., « Vers une éthique de l'attention locale » in Lussault M., Fort F., Jacques M., Brugère F., Le Blanc G (dir.), *Constellation.s, Habiter le Monde*, Actes Sud etArc en rêve centre d'Architecture, Huarte, 2017.
LUSSAULT M., FORT F., JACQUES M., BRUGERE F., LE BLANC G., *Constellation.s, Habiter le Monde*, Actes Sud et Arc en rêve centre d'Architecture, Huarte, 2017.
LUSSAULT M., *Hyper-lieux, les nouvelles géographies de la mondialisation*, Editions du Seuil, Paris, 2017.
MADIOT Y., *Aménagement du territoire*, Editions Masson Armand Colin, Paris, 1996 [3e éd.].
MAGNAGHI A., *La biorégion urbaine, petit traité sur le territoire bien commun*, Eterotopia France/rhizome, Rende (Italie), 2014.
MAGNAGHI A., *La conscience du lieu*, Eterotopia France/rhizome, Rende (Italie), 2017.
MAGNAGHI A., Projet Local, Editions Mardaga, Sprimont (Belgique), 2003.
MANGIN D., *La ville franchisée, formes et structures de la ville contemporaine*, Editions de la Villette, Paris, 2004.

MARMANDE, F., « Uzeste musical, l'utopie vécue, une manifestation plus inclassable que jamais », *Le Monde*, 26/08/1992.
MARMANDE, F., « Uzeste, laboratoire de Lubat », *Le Monde*, 24/08/1993.
MAULAT J. (dir), *Urbanisme temporaire, définitions, acteurs, outils et enjeux*, Atelier professionnel Paris 1 – Plateau urbain, 12/2017.
MERLIN P., CHOAY F., *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, Presse Universitaire de France, Paris, 2015 [1e éd. 1988].
MERLIN P., *L'aménagement du territoire*, Presses Universitaires de France, Paris, 2002.
MERLIN P., *L'exode urbain*, La documentation française, Paris, 2009.
MONGIN O., « Reconfiguration des territoires et citoyenneté urbaine. », *Habitat & Société* (n°59), 09/2010, pp. 20-23.
MONGIN, O., *La condition urbaine, la ville à l'heure de la mondialisation*, Editions du seuil, 2005
MONOD J., WEILL G., « Aménagement du territoire : une morale de l'avenir », *Architecture d'Aujourd'hui*, (n°132), 06-07/1967, pp. 130-132.
MOULIN A., *Les paysans dans la société française*, de la Révolution à nos jours., Editions du Seuil, Lonrai, 1992 [1e éd.1988].
NDIAYE A.,« Eradiquer les inégalités territoriales à l'heure de la transition sociale-écologique : quels leviers pour quel modèle ? », in Guillot X., Versteegh P., *Transitions économiques et Nouvelles ruralités, Vers l'émergence de « métromilieux » ?*, Publications de l'université Saint-Etienne, Saint-Just-la-Pendue, 2019, pp. 122-131.
NIVET S., « L'architecture à la campagne », *D'Architecture* (n°211), 12/2015.
NIVET S., « Junkspace ou terroir ?», in Nivet S. « L'architecture à la campagne », *D'A – D'Architecture*, (n°211), 09/ 2012.
PAQUOT TH., « Habitat, habitation, habiter : Ce que parler veut dire… », *Informations sociales* (n°123), 03/2005, pp. 48-54.
PAQUOT TH., LUSSAULT M., YOUNES CH., *Habiter, le propre de l'humain*, Edition la Découverte, Paris, 2007.
PARIN C., BOURIETTE CH., ROBERT J., « Les leçons de dix années de recherche-action sur le territoire des Landes » in Guillot X., Versteech P., *Transitions économiques et nouvelles ruralités, vers l'émergence de « métromilieux »*, Publications de l'université Saint-Étienne, Saint-Just-La-Pendue, 2019.
PINEAU J-Y., « Les tiers-lieux et les cafés associatifs, laboratoires des territoires ruraux », *Nectart*, (vol. 7, no. 2), 2018, pp. 100-109.
PISANI, E., *Utopie foncière*, Edition du Linteau, Paris, 2009 [1e éd.1977].
POIRRIER PH., *L'Etat et la culture en France au XXe siècle*, Librairie générale française, Paris, 2000.
RABHI P., *La part du colibri. L'espèce humaine face à son devenir*, Editions de l'aube, La Tour d'Aigues, 2009.
RABHI P., *Manifeste pour la terre et l'humanisme*, Actes Sud, Lonrai, 2011.
RABHI P., *Vers la sobriété heureuse*, Actes Sud, Lonrai, 2013 [1éd.2010].
REY A. (dir), *Le Robert dictionnaire historique de la langue française*, Dictionnaire le Robert, (vol.3), Paris, 2000 [1éd.1992].
REY A. (dir), *Le Robert, dictionnaire historique de la Langue Française*, Dictionnaire le Robert, (vol.1), Paris, 2000 [1éd.1992].
RIVAT M., *Ces maires qui changent tout*. Le génie créatif des communes, Actes Sud, Lonrai, 2017.
ROMEAS, N., « Passer la flamme », in Lepage F., Roméas N., Éducation populaire. Une utopie d'avenir, Editions Les Liens qui Libèrent, Paris, 2016.
SAEZ J-P., PIGNOT L., « Tiers-Lieux : un modèle à suivre ? », *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles*, (n° 52), 2018, pp. 22- 23.
SANCERE F. « Il nous faut continuer de progresser en humanité. Entretien avec Eric Favey et Fred Sancère » in Gonon A. *Une utopie de proximité, participer au devenir culturel d'un territoire*, Derrière le Hublot, 2019 pp. 12-15 ?

VANIER M., « Campagnes pour tous ! un ailleurs métropolisé », in Guillot X., *Espace Rural &Projet Spatial, du terrain à la recherche : objet et stratégie*, vol.3, Publications de l'Université Saint-Étienne, Saint-Étienne, 2012, pp. 32-40.
WACHTER S. BOURDIN A., LEVY J., OFFNER J-M., PADIOLEAU J.G, SCHERRER F., THEYS J., *Repenser le territoire. Un dictionnaire critique*, DATAR/Éditions de l'Aube, Paris, 2000.
WOZNIAK M., « Vers un nouveau conseil aux territoires : quel rôle de l'État local dans l'accompagnement des communes rurales et de Montagne ? » in Lardon S., Pernet A. (dir), *Explorer le territoire par le projet : l'ingénierie territoriale à l'épreuve des pratiques de conception*, Publications de l'Université Saint-Étienne, Saint-Just-La-Pendue, 2015, pp. 103-115.

**Ouvrages, chapitres d'ouvrages, articles internet**

« A qui profite le temporaire ? », in Artfactories (dir), *Acte III, Forum national des lieux intermédiaires et indépendants*, Publication Artfactories/autresparts, pp 26- 31.
URL : https://cnlii.org/2020/11/les-actes-du-3eme-forum-acte-3/ (18 février 2021)
ALLEMAND S., ASCHER F., LEVY J., *Les sens du mouvement. Modernité et mobilités dans les sociétés urbaines contemporaines*, 2005, halshs-00130933.
URL: https://hal.archives-ouvertes.fr/halshs-00130933
ATRUX M., « Mesurer l'exploitation agricole. Des chambres d'agriculture « expertes », 1960-1962 », *Siècles* (n°30), 2009, pp. 125-140.
URL : http://journals.openedition.org/siecles/104 (19 avril 2019)
AUBY J-F., « Une compétence particulière », L'Observatoire, (n° 43), 02/2013, pp. 16-18.
URL : https://www.cairn.info/revue-l-observatoire-2013-2-page-16.htm (26 mai 2021)
BERDOULAY V., ENTRIKIN J.N., « Lieu et sujet », Espace géographique (tome 27, n°2), 1998. pp.111-121.
URL : https://www.persee.fr/doc/spgeo_0046-2497_1998_num_27_2_1139 (17 février 2019)
BERNABE J., « La créolité, vingt ans après », *Caliban*, 31/ 2021, pp.15-30.
URL : https://journals.openedition.org/caliban/353 (12 décembre 2021)
BERTRAND A., *Hyper-ruralité*, Rapport remis à Mme Pinel S., ministre du Logement et de l'Égalité des territoires, 2014.
URL : https://www.vie-publique.fr/sites/default/files/rapport/pdf/144000475.pdf (12 décembre 2016)
BESSON R. « Les tiers-lieux culturels, chronique d'un échec annoncé », L'Observatoire, La revue des politiques culturelles, (n° 52), 2018 pp 17- 21.
URL: https://www.cairn.info/revue-l-observatoire-2018-2-page-17.htm?contenu=resume (16 janvier 2021)
BESSON, R.,«L'hypothèse des Tiers Lieux culturels», *The Conversation*, 8/03/2018.
URL : https://theconversation.com/lhypothese-des-tiers-lieux-culturels-92465 (23 mars 2020)
BLOUET A., MERLIN P., « L'exode urbain est plus rapide que ne l'a été l'exode rural, Interview de Pierre Merlin par Antoine Blouet », *la Revue des Maires de France*, 12/2010, pp.16-17.
URL :https://www.amf.asso.fr/m/document/fichier.php?FTP=AMF_10206_INTERVIEW.pdf&id=10206
BODIGUEL J-L.,« La DATAR : quarante ans d'histoire », *Revue française d'administration publique*, (vol. 119, n° 3), 2006, pp. 401-414.
URL: https://www.cairn.info/revue-francaise-d-administration-publique-2006-3-page-401.htm
BONNIN Ph., « Nommer/habiter. Langue Japonaise et désignation spatiale de la personne » *Communications* (n°73), 2002. pp. 245-265.
URL: https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2002_num_73_1_2123 (24 janvier 2019)
BONNIN Ph., « Pour une topologie sociale », *Communications*, (n° 87), 2010, pp. 43-64.
URL: https://www.cairn.info/revue-communications-2010-2-page-43.htm (24 janvier 2019)

BONNIN Ph., *Le temps d'habiter. Transformations des habitats sir ma longue durée*, Edition Babelio, 2006.
URL : https://issuu.com/bozines/docs/2008-bonnin-temps-habiter1 (24 avril 2019)
BOURDIEU P., « Célibat et condition paysanne », *Études rurales*, (n°5-6), 1962, pp. 32-135.
URL: https://www.persee.fr/doc/rural_0014-2182_1962_num_5_1_1011 (18 novembre 2019)
BOURDIEU P., « Reproduction interdite. La dimension symbolique de la domination économique», *Études rurales*, (n°113-114), 1989, pp. 15-36.
URL: https://www.persee.fr/doc/rural_0014-2182_1989_num_113_1_3231 (19 novembre 2019)
BRESSON V.,« Concentration, diversification & numérique : la PQR cherche à se réinventer », *INA La revue des Médias*, 14/01/2019.
URL : https://larevuedesmedias.ina.fr/concentration-diversification-numerique-la-pqr-cherche-se-reinventer (8 février 2021)
BROCHOT A., DE LA SOUDIERE M., « Pourquoi le lieu ? », Communications, 2010/2 (n° 87), p. 5-16.
URL : https://www.cairn.info/revue-communications-2010-2-page-5.htm (11 décembre 2020)"
BROUSE F.,MOUSLI M. (dir), Territoire 2020. Revue d'études et de prospective, Paris, DATAR/La Documentation française, n°1, 1er semestre 2000.
URL : https://hal-lara.archives-ouvertes.fr/hal-02187602/document (12 octobre 2019)
BURRET A., *Etude de la configuration en Tiers-Lieu : la repolitisation par le service*, Thèse de l'Université de Lyon, 2017.
URL : https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01587759/file/burret_a_these_udl.pdf (12 janvier 2021)
CALVET C., « Thierry Paquot : « Les lieux contribuent indéniablement à faire de nous ce que nous sommes. », *Libération*, 3/07/2020.
URL : https://www.liberation.fr/debats/2020/07/03/thierry-paquot-les-lieux-contribuent-indeniablement-a-faire-de-nous-ce-que-nous-sommes_1793288 (13 août 2021)
CARLE, Z., CASANOVA, V., KRIKORIAN, G., LALANDE, A., PONTICELLI, A. & Vermeersch, L. « Voir loin, faire ici. » *Vacarme,* (n°81), 04/2017
URL : https://www.cairn-int.info/revue-vacarme-2017-4-page-1.htm (23 octobre 2020)
CASAMAYOR M., DULUC B., *La MIACA, Premières Politique d'Aménagement touristique du Littoral Aquitain, 1967/1988*, Publication du GIP Littoral Aquitain, 2015.
URL : https://www.giplittoral.fr/sites/default/files/miaca_livre_small.pdf (19 avril 2021)
CHAMOISEAU P., « Mondialisation, mondialité, pierre-monde », *Littérature*,( n° 174), 2014/2, pp. 92-103.
URL : https://www.cairn.info/revue-litterature-2014-2-page-92.htm (12 décembre 2021)
CHAMPAGNE P. « La fête au village », Actes de la recherche en sciences sociales (vol.17-18), 11/1977, pp. 73-84.
URL :https://www.persee.fr/doc/arss_03355322_1977_num_17_1_2577 (25 novembre 2020)
CHOLEZ L-A., « La Carte des luttes contre les grands projets inutiles », Reporterre, le quotidien de l'écologie, 17/06/2020.
URL : https://reporterre.net/La-carte-des-luttes-contre-les-grands-projets-inutiles (12 avril 2021)
CLAUDIUS-PETIT E., *Pour un plan national d'aménagement du territoire*, Discours du ministère de la Recherche et de l'Urbanisme, 1950.
URL :https://fr.wikisource.org/wiki/Pour_un_plan_national_d%27am%C3%A9nagement_du_territoire (16 mai 2019)
CLERC P. « Le Lieu », l'encyclopédie électronique Hypergeo, 2004.
URL : http://www.hypergeo.eu/spip.php?article214 (6 août 2018)
COLLARD F., GOETHALS Ch., WUNDERLE M., « Les festivals et autres événements culturels », *CRISP* (n°83), 01/2014, pp. 9-115.
URL : http://www.cairn.info/revue-dossiers-du-crisp-2014-1-page-9.htm( 02 septembre 2017)
COLLIN J-F., « Une compétence partagée», L'Observatoire, (n° 43), 02/2013, pp. 19-21.
URL : https://www.cairn.info/revue-l-observatoire-2013-2-page-19.htm (26 mai 2021)
COPPIN, O., *Les trois temps de l'aménagement du territoire en France*, Laboratoire Redéploiement industriel et Innovation, Université du Littoral-Côte d'Opale, Dunkerque, 2001.
URL : https://riifr.univ-littoral.fr/wp-content/uploads/2007/04/doc44.pdf (12 mars 2017)

COURCELLE T., ROUSSEAU M-L., VIDAL M., « Numérique et services publics en milieu rural : couple infernal de l'aménagement du territoire ?, L'exemple des téléguichets dans le département du Lot », *Sciences de la société* (n°86) 06/2012, pp. 108-125.
URL : https://journals.openedition.org/sds/1732 (4 septembre 2019)
DE BUJADOUX J-F., « Chapitre VI. Les réformes territoriales dans la crise », in De Bujadoux J-F *Les réformes territoriales*, Editions des Presses Universitaires de France, Paris, 2015, pp. 83-102.
URL : https://www.cairn.info/les-reformes-territoriales--9782130729730-page-83.htm (12 août 2019)
DEBARBIEUX B. « Imaginaires nationaux et post-nationaux du Lieu », *Communications* (n°87), 2010, pp. 24-41.
URL: https://www.cairn.info/revue-communications-2010-2-page-27.htm (2 avril 2018)
DEBARBIEUX B. « Le lieu, le territoire et trois figures de rhétorique », *Espace géographique*, (tome 24, n°2), 1995 pp. 97-112.
URL : https://www.persee.fr/doc/spgeo_0046-2497_1995_24_2_3363 (2 avril 2018)
DELAUNAY G., « Regards sur l'administration de mission », *La Revue Administrative*, (n°34), 1981, pp.121-123. URL : http://www.jstor.org/stable/40771973 (19 avril 2021)
DELEGATION A L'AMENAGEMENT DU TERRITOIRE ET A L'ACTION REGIONALE, *Quelle France rurale pour 2020 ? Contribution à une nouvelle politique de développement rural durable*, Documentation Française, Paris, 2003.
URL : https://www.ladocumentationfrancaise.fr/var/storage/rapports-publics/034000553.pdf (12/2016)
DELFOSSE C., GEORGES P-M. « Artistes et espace rural : l'émergence d'une dynamique créative », *Territoire en mouvement*, 19-20, 2013, pp. 60-76.
URL : https://journals.openedition.org/tem/2147 (7 décembre 2017)
DELFOSSE, C., « La culture à la campagne », *Pour,* (N° 208), 1/2011,pp. 43-48.
URL : https://www.cairn.info/revue-pour-2011-1-page-43.htm (16 mai 2017)
DEVILLERS Ch., GENESTIER Ph., RONCAYOLO M., « De la logique de secteur au projet urbain. », *Villes en parallèle* (n°12-13), 11/1988, pp. 244-259.
URL : https://www.persee.fr/doc/vilpa_0242-2794_1988_num_12_1_1576 (25 septembre 2019)
DI MEO G., « Le renouvellement des fêtes et des festivals, ses implications géographiques », *Annales de géographie*, (n°643), 3/2005, pp 227-243.
URL: https://www.cairn.info/revue-annales-de-geographie-2005-3-page-227.htm (16 novembre 2017)
DI MEO G., « Le sens géographique des fêtes », *Annales de Géographie*, n°622, 2001. pp. 624-646.
URL: https://www.cairn.info/revue-annales-de-geographie-2005-3-page-227.htm (16 novembre 2017)
DOIGNONY Y., OLIVEAU S., « La diagonale se vide ? Analyse spatiale exploratoire des décroissances démographiques en France métropolitaine depuis 50 ans. » *Cybergeo : European Journal of Geography,* (document 763), 2016.
URL :http://journals.openedition.org/cybergeo/27439 (16 janvier 2019)
DUBOIS V., *Pour la culture et contre l'État ?*, 1995, halshs-00494963, pp. 51-82.
URL : https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00494963/document (25 septembre 2020)

DURIAUX Y., BURRET A., *Le Manifeste des Tiers-lieux*, Plateforme collective Movilab, 2013.
URL : https://movilab.org/index.php?title=Le_manifeste_des_Tiers_Lieux (11 octobre 2018)
*Fabriques de territoire – 80 premières labélisations*, Dossier de presse, 3/10/2020.
https://www.cohesion-territoires.gouv.fr/sites/default/files/2020-02/20200203_dp-tiers-lieux.pdf (1 février 2021)
FIJALKOW Y., TAULELLE F. « La Poste en milieu rural : une gestion entre rentabilité et aménagement du territoire » *Sciences de la société*, (n°86), 06/2012, pp. 34-49.
URL : http://journals.openedition.org/sds/1674 (03 septembre 2019
FILLOZ V., COLOMB V., « De l'étiquette à la marque : la labellisation comme unificateur des projets territoriaux ? », *Développement durable et territoires* (vol. 2, n° 2) 05/2011.
URL : https://journals.openedition.org/developpementdurable/8998 (19 avril 2019)
FLEURY A. « Espace public », HyperGeo, 22/06/2010.
URL : https://hypergeo.eu/spip.php?article482 (20 août 2019)

FOUCAULT, M., « Des espaces autres. Hétérotopies, Conférence au Cercle d'études architecturales, 14/03/1967 », *Architecture, Mouvement, Continuité*, (no 5), 1984, pp.46-49.
URL: https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heteroTopia.fr/ (25 novembre 2019)
GARAT I., « La fête et le festival, élément de promotion des espaces et représentation d'une société idéale », *Annales de géographie*, n°643, 3/2005, pp. 265 -284.
URL:https://www.cairn.info/revue-annales-de-geographie-2005-3-page-265.htm (16 novembre 2017)
GAUTIER A., « Quatre questions à propos de l'économie solidaire », in Colin B., Gautier A., *Pour une autre économie de l'art et de la culture*, ERES, Toulouse, 2008, pp. 13-24.
URL : https://www.cairn.info/pour-une-autre-economie-de-l-art-et-de-la-culture--978274920992-page-13.htm (4 avril 2020)
GEORGES P-M. « La friche industrielles en milieu rural, de la marge artistique à l'émergence d'une spatialité créative : le cas de Saint-julien-Molin-Molette », colloque international pluridisciplinaire *De la friche industrielle au lieu culturel*, Université de Rouen Sotteville-lès-Rouen, 14/06/2012.
URL: https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00809450/document (12 décembre 2017)
GIRARD H., « Le cri d'alerte des directeurs de scènes publiques. Interview de Michel Lefeivre. », *La gazette des communes*, 18/05/2018.
URL : https://www.lagazettedescommunes.com/564495/le-cri-dalarme-des-directeurs-de-scenes-publiques/ (2 juillet 2021)
GUERIN JP., « L'exode urbain : nouvelles valeurs, nouvelles élites ». *Revue de géographie alpine* (tome 71, n°3), 1983, pp. 267-277.
URL : https://www.persee.fr/doc/rga_0035-1121_1983_num_71_3_2536 (10 août 2019)
GUERRIN M., « Il y a une « festivalisation » de la culture en France », *Le Monde*, 12/07/2019.
URL : https://www.lemonde.fr/idees/article/2019/07/12/il-y-a-une-festivalisation-de-la-culture-en-france_5488551_3232.html (26 mai 2021)
GUERRIN M., SALINO B., « 1981-2021, la culture en héritage : Lang-Mitterrand, le tandem qui a révolutionné la culture. » (1/6), *Le Monde*, 09/05/2021.
URL : https://www.lemonde.fr/culture/article/2021/05/09/lang-mitterrand-le-tandem-qui-a-revolutionne-la-culture_6079612_3246.html (26 mai 2021)
GUERRIN M., SALINO B., « 1981-2021, la culture en héritage : les années Mitterrand, ou les « dix glorieuses » du ministère des artistes. » (5/6), *Le Monde*, 14/05/2021.
URL : https://www.lemonde.fr/culture/article/2021/05/14/les-annees-mitterrand-ou-les-dix-glorieuses-du-ministere-des-artistes_6080143_3246.html (26 mai 2021)
GUERRIN M., SALINO B., « 1981-2021, la culture en héritage : Mai 1981, derrière les milliards, l'illusion du ruissellement culturel.» (2/6), *Le Monde*, 10/05/2021.
URL : https://www.lemonde.fr/culture/article/2021/05/10/mai-1981-derriere-les-milliards-l-illusion-du-ruissellement-culturel_6079681_3246.html (26 mai 2021)
HALLAUER E. « Habiter en construisant, construire en habitant : la « permanence architectural », outil de développement urbain ? », *Métropole*s (n°17), 2015.
URL : http://journals.openedition.org/metropoles/5185 (26 août 2021)
HILAL M., BARCZAK A., TOURNEUX F-P., SCHAEFFER Y., HOUDART M., et CREMER-SCHULTE D., *Typologie des campagnes françaises et des espaces à enjeux spécifiques (littoral, montagne et DOM)*, 2011, hal-00911232.
URL : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00911232/document (12 décembre 2016)
HIRSH G-F., GENTHON M. (dir), *Les entretiens de Valois : pour une rénovation des politiques publiques du spectacle vivant,* Rapport à la ministre de la culture et de la communication et contributions, Ministère de la culture et de la communication et à la Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles, 01/2009.
URL : https://www.culture.gouv.fr/Espace-documentation/Missions/Les-entretiens-de-Valois-Pour-une-renovation-des-politiques-publiques-du-spectacle-vivant (04 juin 2021)
HERSENT M., « L'économie solidaire en France » in Laville J.L., (dir), *L'économie Solidaire*, CNRS Éditions, Paris, 2011 pp.23-35 .
URL : https://books.openedition.org/editionscnrs/15198 (2 avril 2020)

HUYGHE R., « Chapitre 6. Lieu : la localisation processive », in Huyghe R., *Les noms généraux d'espace en français. Enquête linguistique sur la notion de lieu*, De Boeck Supérieur», Louvain-la-Neuve, 2009, p.181-226.
URL : https://www.cairn.info/les-noms-generaux-d-espace-en-francais--9782801100424-page-181.htm (9 décembre 2018)
IDELON A. « Le tiers-lieu peut-il faire école ? 2/2», *Makery* , 10/2017.
URL : http://www.makery.info/2017/10/24/le-tiers-lieu-peut-il-faire-ecole-22/ (2 février 2021)
IDELON A. « Tiers-lieu : enquête sur un objet encore bien flou (1/2) », *Makerry*, 10/2017.
URL : https://www.makery.info/2017/10/10/tiers-lieu-enquete-sur-un-objet-encore-bien-flou-12/ (2 février 2021)
IDELON A., « Tiers-lieu culturel, refonte d'un modèle ou stratégie d'étiquette ? », *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles*, (n° 52), 2018, pp. 27- 30.
URL: https://www.cairn.info/revue-l-observatoire-2018-2-page-27.htm (2 février 2021)
LA COOPERATIVE TIERS-LIEU(X), *Le Tiers lieu à dimension culturelle*, Fiche repère d'Opale Centre de ressources culture & Economie Sociale et Solidaire, 03/2020.
URL : https://www.opale.asso.fr/article726.html (14 avril 2020)
LACOUR Cl., LELOUP F., MOYART L., « Introduction. Culture, patrimoine, savoirs : facteurs dynamiques de développement », *Revue d'Économie Régionale & Urbaine*, 5/12/2014, pp. 785-799.
URL : https://www.cairn.info/revue-d-economie-regionale-et-urbaine-2014-5-page-785.htm (18 septembre 2021)
LAPLANTINE F., « Pour une pensée métisse » in Molin M., Capanema S., Deluermoz Q., *Du transfert culturel au métissage*, Presse Universitaires de Rennes , pp.31-44.
URL : https://books.openedition.org/pur/89353?lang=fr#entries (23 avril 2020)
LAVILLE J.L.« Présentation générale. Économie solidaire et changement social » in Laville J.L., (dir), *L'économie Solidaire*, CNRS Éditions, Paris, 2011, pp.9-22.
URL : https://books.openedition.org/editionscnrs/15192 (2 avril 2020)
LAVILLE Y., « Festivalisation ? », *Cahiers d'ethnomusicologie* (n°27), 2014.
URL : http://ethnomusicologie.revues.org/2158 (13 mai 2017)
LE BOURHIS J-P., *DRE, DRAE, DIREN, DREAL. Eléments pour une histoire de l'administration territoriale de l'Environnement en France*, 2009, halshs-00416016.
URL : https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00416016/document (28 avril 2021)
*Le Centquatre Paris, évaluation d'une politique de redressement*, Chambre régionale des comptes Île-de-France, 2017.
URL : https://www.ccomptes.fr/sites/default/files/2018-01/IDR2018-03.pdf (10 février 2021)
LE COLLECTIF ENCORE HEUREUX, l'École Urbain de Lyon, *Atlas des lieux infinis – Des Milliers d'ici*, Programme d'exposition 8 novembre – 29/12/ 2019
URL : http://daac.ac-lyon.fr/docs/LIVRET-LI-Atlas-Des-Milliers-Dici-15x20-Leaflet-Execorr.pdf (5 janvier 2021)
LEBRET, M., « La nouvelle vie du château de Monthelon », L'Yonne Républicaine, 11/08/2016.
URL : https://www.lyonne.fr/montreal-89420/actualites/la-nouvelle-vie-du-chateau-de-monthelon_12031282/ (6 novembre 2018)
LEVY J., « A-t-on encore (vraiment) besoin du territoire ? », *Espaces Temps. Les apories du territoire. Espaces, couper/coller*, 51-52, 1993, pp. 102-142.
URL : https://www.persee.fr/doc/espat_0339-3267_1993_num_51_1_3859 (1 novembre 2019)
LEVY J., « Espaces épistémiques », *Géographie et cultures*, n°100, 2016, pp. 63-80.
URL : http://journals.openedition.org/gc/4672 (1 novembre 2019)
LEVY J., MAITRE O., ROMANY T., « Rebattre les cartes : Topographie et topologie dans la cartographie contemporaine » *Réseaux*, (n° 195), 2016/1, p. 17-52.
URL : https://www.cairn.info/revue-reseaux-2016-1-page-17.htm (28 octobre 2019°

LEVY-WAITZ, P., *Mission coworking territoires travail numérique : faire ensemble pour mieux vivre ensemble*, Rapport au secrétaire d'Etat auprès du ministre de la cohésion des territoires, 2018
URL:http://s3files.fondationta.org.s3.amazonaws.com/Rapport%20Mission%20Cowoking%20-%20Faire%20ensemble%20pour%20mieux%20vivre%20ensemble.pdf
(12 janvier 2021)
LUSSAULT M., « L'expérience de l'habitation », *Annales de géographie*, (n° 704), 04/2015, pp. 406-423
URL: https://www.cairn.info/journal-annales-de-geographie-2015-4-page-406.htm (24 janvier 2019)
MADEC Ph., « Urbain, Rural : l'équilibre des mondes» in Revedin J. (dir.), *La Ville Rebelle : Démocratiser le projet urbain*, Gallimard, Paris, 2015.
URL : http://www.philippemadec.eu/ecrits.html (15 septembre 2018)
MALRAUX A., *Présentation du budget des affaires culturelles*, 11/1957 J.O. Débats Assemblée nationale, (n° 79), 18/11/1959, pp. 2498-2500.
URL :http://www.assembleenationale.fr/histoire/andremalraux/discours/Malraux_17nov1959.asp
(19 septembre 2020)
MARTIN C., « Les formations à l'administration et à la gestion de la culture : bilan et perspectives », *Culture études*, (n°2), 02/2008, pp. 1-12.
URL : https://www.cairn.info/revue-culture-etudes-2008-2-page-1.htm (17 juin 2021)
MAUREY H., NICOLAŸ L-J., *Rapport d'information fait au nom de la commission de l'aménagement du territoire et du développement durable par le groupe de travail sur l'aménagement du territoire*, (n° 565) session ordinaire de 2016-2017, enregistré à la présidence du Sénat le 31 mai 2017.
URL : https://www.senat.fr/rap/r16-565/r16-565_mono.html (23 juin 2021)
MAZZONI C., « L'architecture urbaine, cinquante ans après », *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine* (n°30/31), 2014, pp. 41-46.
URL : http://journals.openedition.org/crau/374 (10 décembre 2020)
MICOUD A. (dir), *La production symbolique des lieux exemplaires*, Délégation à la Recherche et à l'innovation, n°14, février 1991.
URL:http://isidoredd.documentation.developpementdurable.gouv.fr/results.xsp?q=+auteur:|MICOUD%20(Andr%C3%A9)|&log=true (consulté le 7 aout 2018)
MICOUD A., « Le lieu comme figure exemplaire de l'ordre du territoire qui vient », *Communications* (n°87), 2010, pp. 109-119.
URL: https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2010_num_87_1_2624 (l7 août 2018)
MICOUD, A., « Les lieux exemplaires : des lieux pour faire croire à de nouveaux espaces. », in Micoud A., *Des Hauts-Lieux: La Construction Sociale de l'Exemplarité*, C.N.R.S. Editions, 1991, Paris, pp. 53-63.
URL : https://www.cairn.info/des-hauts-lieux--9782222045892-page-53.htm (7 août 2018)
MISCHI J., RENAHY N., « Pour une sociologie politique des mondes ruraux », *Politix*, (n° 83), 03/ 2008 pp. 9-21.
URL : https://www.cairn.info/revue-politix-2008-3-page-9.htm (10 octobre 2019)
MONDZAIN M-J., Saxifraga Politica. Pour une proposition, Manifeste, 2005.
URL : http://www.formes-vives.org/saxifrage (14 mars 2017)
NEGRIER E., « Le festival, ses publics et l'économie de la création », *L'Observatoire*, (n° 50), 02/2017 pp. 41-44.
URL : https://www.cairn.info/revue-l-observatoire-2017-2-page-41.htm (1 juillet 2021)
OLLIVRO J. « Les classes mobiles », *L'information géographique*, vol. 69, (n°3), 2005. pp. 28-44.
URL: https://www.persee.fr/doc/ingeo_0020-0093_2005_num_69_3_3008
PAQUOT, T., « Introduction », in Paquot T. (dir), L'espace public, La Découverte, Paris, 2009, pp.3-9
URL : https://www.cairn.info/l-espace-public--9782707154897-page-3.htm (10 septembre 2020)
*Pavillon français de la 16e Biennale internationale d'architecture de Venise. 26mai - 25novembre 2018*, Communiqué de presse, Paris, 22/02/2018.
URL :https://www.culture.gouv.fr/Presse/Dossiers-de-presse/Pavillon-francais-16eme-exposition-internationale-d-architecture-de-Venise (11 janvier 2021)

PISANI E., « administration de gestion, administration de mission », *Revue française de science politique*, 04-05/1956.
URL: https://www.persee.fr/doc/rfsp_0035-2950_1956_num_6_2_402692
PORTET F., « Les Parcs naturels régionaux et la culture », *Pour*, (n° 226), 02/2015, pp. 97-106.
URL : https://www.cairn.info/revue-pour-2015-2-page-97.htm (18 juin 2021)
PROD'HOMME J-P., « Fête et animation culturelle en campagne. L'expérience d'un village champenois », *Études rurales* (n°86), 1982 pp. 33-42.
URL : http://www.persee.fr/doc/rural_0014-2182_1982_num_86_1_2818 (23 octobre 2017)
*Programme de la 23e Edition de L'autre Festival*, Derrière le Hublot, 06/ 2019.
URL :https://www.derrierelehublot.fr/wp-content/uploads/2020/06/2019_Plakette1_Juin.pdf
ROMEAS N. « Un peuple d'artistes », l'Observatoire, la revue des politiques culturelles, (n°33), 05/2008 pp. 36-41.
URL : https://www.cairn.info/revue-l-observatoire-2008-1-page-36.htm (22 juin 2020)
RONSTRÖM O., « Festivals et festivalisations », *Cahiers d'ethnomusicologie* (n°27), 2014.
URL : http://ethnomusicologie.revues.org/2159 (consulté le 13 mai 2017)
ROUANET F., *Archigraphie, chiffres et cartes de la profession d'architecte*, Publication de l'ordre des architectes, Paris, 2015.
URL : https://www.architectes.org/sites/default/files/atoms/files/archigraphie-light_1.pdf
(9 septembre 2021)
ROSEMBERG M., « La géopoétique d'Édouard Glissant, une contribution à penser le monde comme Monde », *L'Espace géographique*, (vol. 45), 4/2016, pp. 321-334.
URL : https://www.cairn-int.info/revue-espace-geographique-2016-4-page-321.htm (13 novembre 2019)
SABBAH C., « Le secteur privé se lance dans l'aménagement urbain », *Le Moniteur*, 25/03/2005.
URL : https://www.lemoniteur.fr/article/le-secteur-prive-se-lance-dans-l-amenagement-urbain.385749
(24 juin 2021)
SERVET M. « Les bibliothèques, des troisièmes lieux culturels à forte valeur humaine ajoutée », *L'Observatoire, La revue des politiques culturelles*, (n° 52), 2018, pp 71- 74.
URL:https://www.banquedesterritoires.fr/sites/default/files/ra/Concept%20du%20troisi%C3%A8me%20lieu.pdf (18 juillet 2018)
SERVET M., « Les bibliothèque troisième lieu », *Bulletin des Bibliothèques de France*, (n°4), 2010, pp.57-63. URL: https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2010-04-0057-001(18 juillet 2018)
STOCK M., « Habiter comme « faire avec l'espace ». Réflexions à partir des théories de la pratique », *Annales de géographie*, (n° 704), 04/2015, pp. 424-441.
URL: https://www.cairn.info/revue-annales-de-geographie-2015-4-page-424.htm (19 janvier 2019)
SUBRA P., « Les conflits autour de la restructuration des services publics en zone rurale » *Sciences de la société*, (n°86), 06/2012, pp. 126-133.
URL : http://journals.openedition.org/sds/1746 (4 septembre 2019)
TAULELLE F., « Ce que nous avons vu en matière de services publics dans les quatre pays de l'étude : le délaissement du territoire », *Sciences de la société*, (n°86), 06/2012, pp.5- 13.
URL : http://journals.openedition.org/sds/1634 (4 septembre 2019)
TAVERNIER J.L., « Les zonages d'étude de l'Insee : Une histoire des zonage supra communaux définis à des fins statistiques », *INSEE Méthodes* (n°129), 03/2015.
URL : https://www.insee.fr/fr/information/2571258 (19 août 2017)
URFALINO Ph., « La philosophie de l'Etat esthétique » *Politix*, vol. 6, (n°24),1993, pp. 20-35.
URL : https://www.persee.fr/doc/polix_0295-2319_1993_num_6_24_1586, (19 septembre 2020).
VEZINAT N., *Les métamorphoses de la Poste*, Presses Universitaires de France, Paris, 2012.
URL : https://www.cairn.info/les-metamorphoses-de-la-poste--9782130592204-page-1.htm
(4 septembre 2019)
WOLFF L. (dir), *Atlas Régional de la culture*, Ministère de la Culture, Études et statistiques, 2018.
URL :https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Etudes-et-statistiques/Publications/Collections-d-ouvrages/Atlas-regional-de-la-culture/Atlas-regional-de-la-culture-2018 (25 nov 2019)

YOUINOU-LE BIHAN B., « Régulation partenariale ou dirigisme étatique ? Naissance et développement des institutions de théâtre public à Rennes de 1949 à 1989 », In Fontaine J., Hassenteufel P. (dir.), *To change or not to change, les changements de l'action publique à l'épreuve du terrain*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2002 pp. 43-74.
URL: http://books.openedition.org/pur/24800 (25 septembre 2020)

## Supports vidéo et radiophoniques

« Fermetures et regroupements : les écoles de campagne en lutte des classes ? », Emission *le temps du débat* par Emmanuel Laurentin, France Culture, 06/09/2019
« Le Puy-Saint-André, un maire dans la transition écologique », *Emission LSD, la série documentaire* par Perrine Kervran, France Culture, 13/02/2019
« Loos-en-Gohelle, un maire dans la transition démocratique », *Emission LSD, la série documentaire* par Perrine Kervran, France Culture, 14/02/2019
*« Rencontre avec Michel Lussault Hyper-Lieux »*, Présentation filmée, Librairie Mollat, 29/06/2017
URL :https://www.youtube.com/watch?v=otxXFf2naTg&list=PLYKK1g9IWBSCOeBNx18xi0NTzZw_j7ExP&index=52&t=0s (décembre 2020)
« Totnes, en Grande-Bretagne : ville modèle pour la transition écologique ? », *Emission le Grand reportage* par Aurélie Kieffer et Marion L'Hour, France Culture, 06/09/2019
ADLER L., *Entretien avec d'Edouard Glissant, L'invitation au voyage*, Cinétévé / TV5/ RFO, 2004
URL : http://www.edouardglissant.fr/video2.html (13 novembre 2019)
BOUCHAIN P., LEVY A., « Le commerce fait-il l'urbanisme ?», Émission *La Grande table des idées* par Olivia Gesbert, France Culture, 06/09/2019
COLLECTIF ENCORE HEUREUX, ECOLE URBAIN DE LYON*, Les Milliers d'ici – présentation expo*, Film de présentation de exposition Atlas des Milliers d'ici, Production École Urbain de Lyon, 2019
URL :https://www.youtube.com/watch?v=F8BwgItw31k&feature=youtu.be (5 janvier 2021)
COMBRET B., HAGENMÜLLER B, *Les pieds sur terre*, film documentaire, Production Bobi Lux, Oxo Films, 2017
ELHADAD M., *Rêve pavillonnaire, les dessous d'un modèle*, film documentaire, Production Temps Noir, 2019
https://www.france.tv/france-5/le-monde-en-face/1138467-reve-pavillonnaire-les-dessous-d-un-modele.html (15 janvier 2020)
GUERIN G., *Paysannes*, série documentaire (5 épisodes), Production Laura Productions, INA, Serddav Cnrs, 1979
HERMANN L., BOVON G., *Starbucks sans filtre*, film documentaire, Production ARTE France, Premières Lignes Télévision, 2018
LAISNEY S., « La fabrique de la ville solidaire », *Émission Le Grand Reportage par Aurélie Kieffer et Catherine Petillon*, France Culture, 22/01/2021
LE GARREC N., *Plogoff, des pierres contre des fusils*, film documentaire, Production CIAOFILM, Moïra chappedelaine-vautier, 1980 - 2019
LUSSAULT M., « Mondialisation : du non-lieu à l'hyper-lieu », *Emission La Grande table (2e partie) d'Olivia Gesbert*, France Culture, 01/02/2017
PHILIPPE BERTRAND, *Emission Carnet de campagne* sur France Inter
URL : https://www.franceinter.fr/emissions/carnets-de-campagne
RATINEY CH., GEORGE B., CONDON C., SAADA PH., *Les coulisses de l'histoire : le plan Marshall à sauvé l'Amérique*, film documentaire, Production Cinétévé, 2018
RICHARD A., REMOND A., BAILLY G., DAVID E., LE HEGARAT M., DENIEL R., *Trémargat, la volonté de faire*, reportage, Production IUT de Lannion, 2013.
URL : https://tremargat.fr/tremargat-vu-dailleurs.html (8 janvier 2022)
ROBIN M-M., *Qu'est ce qu'on attend ?*, film documentaire, Production M2R Films, Shaman Labs, 2016.
ROBIN M-M., *Sacrée village*, film documentaire, Production M2R Films, 2016.
ROUAUD Ch., *Tous au Larzac*, film documentaire, Production Arte France Cinéma, Elzévir Films, 2011

## Débats, conférences, tables rondes

*À la reconquête des territoires : Réinventons de nouvelles ruralités,* table ronde organisée par Uzeste Musical dans le cadre de la 39ème Hestejada de las Arts, le 15/08/2016, à Villandraut (33)

*Arts dans l'espace public : quels territoires communs*, journées de rencontre du Développement des Arts Vivant en Massif central (DAV) du 17 et 18 /10/2018 à Corbigny (58).

*Comment toucher les exclus de la culture ?*, table ronde organisée dans le cadre du Monde Festival, le 24/09/ 2017, Théâtre des Bouffes du Nord à Paris (75).

*D'ici d'en milieu rural local : de quoi l'art est-il le nom ?*, table ronde organisée par Uzeste Musical dans le cadre de la 42ème Hestejada de las Arts, le 17/09/ 2016, à Pompéjac (33).

*La production symbolique des lieux exemplaires*, organisé par André Micoud, 06/1989, Paris

*Le Paysage, état des lieux*, organisé par Françoise Chenet, Michel Collot, 07/1999, Cerisy-la-Salle (50), URL :http://www.ccic-cerisy.asso.fr/paysage99.html (consulté le 25/08/ 2021).

*Logiques de l'espace, esprit des lieux*, organisé par Jacques Lévy et Michel Lussault, 09/1999, Cerisy-la-Salle (50), URL :http://www.ccic-cerisy.asso.fr/logiques99.html (consulté le 25/08/

*Penser les mobilités comme Atouts du développement local*, journées de rencontre du Développement des Arts Vivant en Massif central (DAV) du 14 et 15/03/2018 à Vézelay (89).

*Production(s) culturelle(s) locale(s) et émergence de lieux*, organisé par Maria Gravari-Barbas, Philippe Violier, 2000, Angers (49)

« ESPACES PUBLICS ? ~~ESPACES PUBLICS~~ ? » Atelier de réflexion animé par Dalila Boitaud Mazaudier et Diane Camus le 20/08/2020 lors de l'Été d'Urgence de l'association Uzeste Musical, Uzeste (33).

LEVY J., *Les territoires ruraux seront urbains (ou ne seront pas),* Conférence lors des 20e Controverses européennes de Marciac, 10/2014
http://www.agrobiosciences.org/archives-114/agriculture-monde-rural-et-societe/nos-publications/actes-des-controverses-de-marciac/article/les-territoires-ruraux-seront-urbains-ou-ne-seront-pas#.Xnj-oW7jKVw (23 mars 2020)

Soirée débat autour de la projection du film documentaire, *le temps des Grâces*, de Dominique Marchais en présente de Gilles Clément et Rémi Janin, organisée par le cinéma Utopia, le 21 septembre 2017, à Bordeaux (33)

Soirée débat autour de la projection du film documentaire, *Nul Homme n'est une île*, organisée par la communauté de commune du Sud Gironde, le 4 juin 2018, à Bazas (33)

*Transitions économiques et nouvelles ruralités /Economic transitions and new ruralities*, journée de rencontre du réseau scientifique Espace Rural Projet Spatial (ERPS) du 10 au 12 mai 2017 à

## Entretiens

ALAIN REYNAUD, Artiste comédien co-fondateur de la Compagnie les Nouveaux Nez, directeur artistique de la Cascade, (01 juin 2017).

ALEXANDRE CUBIZOLLES, Architecte, co-fondateur du collectif PIXEL [13], (09 juin 2017).

ALFRED ALERTE, Chorégraphe, fondateur de la Compagnie et de l'association, et propriétaire de la Bergerie de Soffin, (18 décembre 2017).

ANDRE BARCET, Président de l'association, (10 juillet 2018).

ANDRE MINVIELLE, Artiste musicien, ami et compagnon de route de la Cie Lubat et de l'association Uzeste Musical, (26 mars 2018).

ANNE GONON, Co-présidente de l'association, (16 mai 2018).

ANNIE RHODE, Comédienne, artiste metteuse en scène cofondatrice de la compagnie Tout Samba'L, (31 mai 2017).

ANTOINE BRUGIERE, Artiste comédien, auteur et metteur en scène co-fondateur de l'association San-Aveu et du Collectif La Saillante, (15 juin 2017).

ANTOINE RIGOT, Artiste circassien co-fondateur de la Cie des Colporteurs (compagnie « partenaire » de la Cascade), (12 juillet 2018).

AYIN DE SELA, Artiste-habitant du château de Monthelon, (01 septembre 2018).

BENOIT DELEPELAIRE, Chargés de mission du LAB (Liaison art Bourgogne), (24 janvier 2018).

BERNARD LUBAT, Artiste musicien co-fondateur de la Compagnie Lubat et de l'association Uzeste Musical, propriétaire majoritaire du Théâtre Amusicien l'Estaminet,(10 avril 2019).

CAMILLE ALLAIN DULONDEL, Scénographie du festival d'Alba la Romaine, (11 juillet 2018).

CAMILLE ROUZE, Chargés de mission du LAB (Liaison art Bourgogne), (24 janvier 2018).

CELINE FERRY, Coordinatrice de la Gare à coulisses, (01 juin 2017).

CHRISTIAN HANSER, Journalise et artiste du rêve et de la sieste fondateur de l'association, des roulottes et de la Rev'otheque, (01 septembre 2017).

CHRISTOPHE HUTIN, Architecte de l'agence Christophe Hutin (Bordeaux), (20 juin 2018).

CILLE LANSADE, Artiste-habitant du château de Monthelon, (01 septembre 2018).

CLAIRE DE SEDOUY, Comédienne de la Compagnie du TéAtr'éPROUVèTe, (23 juin 2017).

CLAUDIA LOCCATELLI, Artiste-habitant de la Papet' du Ciron, (10 décembre 2018).

CYRIL BRULE, Architecte de l'agence Correia (Saulieu), (20 juillet 2018).

DELPHINE DATAMANTI, Médiatrice culturelle à Derrière le Hublot, (18 mai 2018).

DELPHINE GAUD, Chorégraphe cofondatrice de la Compagnie Trisande, (02 juin 2017).

EMMANUELLE BRUMELOT, Vannière, compagne de Jérôme Aussibal, (05 mai 2017).

ERIC SUZANNE, Sous-préfet de Langon, (18 août 2018).

FABRICE VIEIRA, Artiste musicien, co-directeur artistique de l'association Uzeste Musical, (12 avril 2020).

FANNY GAUTHIER, Responsable du pôle culture de la Communauté de communes du Pays entre Loire et Rhône (depuis 2004), (29 mars 2018).

FRANCK BESSON, Éclairagiste, régisseur, (02 juin 2017).

FRANCK FAVERGEAT, Administrateur de l'association des Amis de l'Hostellerie, (16 juin 2017).

FRANÇOIS GARRAIN, Co-fondateur et président de l'association Musicalarue, (12 mars 2017 et 11 avril 2019).

FRED SANCERE, Cofondateur de l'association Derrière le Hublot et directeur artistique, (12 juin 2017).

GABRIEL DURIF, Artiste musicien (San Salvador), co-fondateur du collectif Lost in Tradition, propriétaire du Plateau, (10 juin 2017).

GAËL BLANCHARD, Chargés de mission du LAB (Liaison art Bourgogne), (24 janvier 2018).

GILLE RHODE, Comédien, metteur en scène, sculpteur, peintre cofondateur de la Cie Trans Express et co-directeur de la Gare à Coulisses jusqu'en 2016, (01 juin 2017).

IRENE CASTEIG, Porteuse du projet de la salle de concert Astrada (Cheffe de projet au Syndicat Mixte d'Etude et d'Aménagement du Grand Site de Marciac), (22 mai 2017).

ISABELLA KEISER, Comédienne et co-fondatrice de la Compagnie L'Eygurande, (04 mai 2018).

JACQUES DI DONATO, Artiste musicien, co-fondateur de l'association bords de Mhère, (26 mars 2018).

JEAN BOJKO, Co-fondateur de la Compagnie du TéAtr'éPROUVèTe, comédien, poète, metteur en scène, écrivain, (23 juin 2017).

JEAN-BENOIT MOLLET, Artiste-habitant du château de Monthelon, (01 septembre 2018).

JEAN-FRANÇOIS RAGON, Amis-voisins-bénévoles de la Bergerie de Soffin, (28 juillet 2018).

JEAN-LOUIS MERCUZOT, Metteur en scène et co-fondateur de la Compagnie L'Eygurande, (04 mai 2018).

JEAN-LOUIS PONS, Co-président de l'association, (16 mai 2018).

JEANNETTE DUPRAT, Uzestoise, mémoire du village, (10 décembre 2016).

JEROME AUSSIBAL, Artiste sculpteur, circassien, danseur, (05 mai 2017).

JOËL BROUCH, Directeur de l'OARA (Office Artistique de la Région Nouvelle-Aquitaine), (08 juin 2018).

JUILETTE AILHAUD, Administratrice de l'association «sur le sentier des lauzes» de 2008 à 2017, (18 novembre 2020).

JULIA STEINER, Chargée de mission « conduite de projets en réseau » à Derrière le Hublot, (18 mai 2018).

JULIE DESLE, Chargée de projets et des partenariats de la Cité de la voix, (26 août 2018).

LEO ANSELM, Réseau en scène Auvergne Rhône-Alpes Spectacle Vivant, (15 mars 2018).

LUCIE ANCEAU, Danseuse de la Compagnie membre actif de l'association, (18 décembre 2017).

LYDIE PALARIC, Directrice artistique de la Foret d'Art Contemporain, (20 mars 2018).

MANU RAGOT, Administrateur de production de la compagnie Androphyne, (02 mars 2017).

MARIANNE LANAVERE, Directrice du centre international d'art et du paysage de l'île de Vassivière, (05 avril 2018).

MARIE-O ROUX, Secrétaire générale de la Cascade, scénographe, (01 juin 2017 et 22 mai 2018).

MARIE-PIERRE BONNARDEL, Potière, co-fondatrice du lieu de murmure, (04 août 2021).

MARTINA RACCANELLI, Artiste comédienne, co-fondatrice du collectif Lost in Tradition, propriétaire du Plateau, (10 juin 2017).

MOLLY GRUEY, Artiste-habitant du château de Monthelon, (01 septembre 2018).

MYRIAM GABAUD, Comédienne de la Compagnie L'Eygurande, (20 juillet 2018).

NICOLAS BERNARD, Artiste comédien et co-fondateur de la Compagnie les Nouveaux Nez, (11 juillet 2018).

NICOLAS BUCHER, Directeur l'établissement public de la Cite de la voix (jusqu'en mars 2018), (22 janvier 2018).

PASCAL DORES, Artiste musicien, comédien il est cofondateur de la Cie METALOVOICE et le directeur artistique de La transverse, (21 juin 2017).

PASCAL RAGON, Amis-voisins-bénévoles de la Bergerie de Soffin, (28 juillet 2018).

PAUL ALPHONSE, Technicien de la Compagnie L'Eygurande et régisseur principal de la Cité du Verbe, (20 juillet 2018).

PHILIPPE ROBIN-VOLCLAIR, Comédien de la Compagnie L'Eygurande, (20 juillet 2018).

PIERRE DE BERCQUE, Maire de la commune de Authiou, (28 juillet 2018).

PIERRE-OLIVIER ROUSSET, Directeur du pôle action culturelle et territoriale de la DRAC Bourgogne-Franche-Comté, (26 septembre 2017).

REMI JANIN, Paysagiste, agriculteur et habitant sur la ferme de Vernand, membre de l'association Polyculture, (19 décembre 2017).

SABINE THUILLIER, Architecte, co-fondateur du collectif PIXEL [13], (09 juin 2017).

SOPHIE CANSTANTINIS, Responsable de projets et de formation de la Cascade, (22 mai 2018).

SEBASTIEN CABRIE, Administrateur du festival Jazz à Junas, (30 mai 2017).

SEBASTIEN LANDOIS, Artiste typographe fondateur de l'Atelier du Hanneton et co-fondateur du lieu de murmure, (04 août 2021).

STEPHANE HERNANDEZ, Directeur du LAB (Liaison art Bourgogne), (13 octobre 2017).

SYLVIE MINVIELLE, Conseillère au pôle action culturelle et territoriale de la DRAC Nouvelle – Aquitaine, (19 octobre 2017).

UELI HIRZEL, Artiste et producteur, fondateur de l'association et ancien propriétaire du château de Monthelon, (19 juin 2017).

XAVIER FABRE, Architecte de l'agence Fabre/Speller (Paris), (13 juin 2018).

YVES CHAUDOUËT, Artiste plasticien, mandaté pour une œuvre sur la commune de Pompéjac, (24 mai 2018).