



HAL
open science

Communautés de pratique et territoires : le cas des artistes urbains dans la métropole nantaise

Josselin Le Claire

► **To cite this version:**

Josselin Le Claire. Communautés de pratique et territoires : le cas des artistes urbains dans la métropole nantaise. Géographie. Université d'Angers, 2022. Français. NNT : 2022ANGE0035 . tel-03938522

HAL Id: tel-03938522

<https://theses.hal.science/tel-03938522>

Submitted on 13 Jan 2023

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.

THESE DE DOCTORAT DE

L'UNIVERSITE D'ANGERS

ECOLE DOCTORALE N° 604
Sociétés, Temps, Territoires
Spécialité : « Géographie »

Par

« Josselin LE CLAIRE »

« Communautés de pratique et territoires. »

« Le cas des artistes urbains dans la métropole nantaise »

Thèse présentée et soutenue à « Angers », le « 23 juin 2022 »
Unité de recherche : ESO-Angers (UMR 6590)
Thèse N° : 181243

Composition du Jury :

Président : **Mr Philippe DUHAMEL**, Professeur des universités, Université d'Angers

Rapporteurs : **Mr Jean-Christophe GAY**, Professeur des universités, Université Côte d'Azur
Mr Christophe GIBOUT, Professeur des universités, Université du Littoral – Côte d'Opale

Examinatrice : **Mme Francine BARTHE-DELOIZY**, Maître de conférences HDR, Université de Picardie-Jules Verne

Dir. de thèse : **Mr Emmanuel JAURAND**, Professeur des universités, Université d'Angers

Co-dir. de thèse : **Mr Emmanuel BIOTEAU**, Professeur des universités, Université d'Angers

« Nous sommes nés pour coopérer, comme les
pieds, les mains, les paupières, les deux rangées
de dents, celle d'en haut et celle d'en bas. »

Marc Aurèle, *Pensées pour moi-même*

REMERCIEMENTS

La thèse est une pérégrination personnelle qui ne peut être menée à terme sans le soutien de ceux qui composent nos vies. Je veux par ces quelques mots exprimer ma profonde gratitude à tous ceux qui m'ont, de près ou de loin, accompagné pendant ces années particulières.

Je tiens à remercier, en premier lieu, mes directeurs de thèse. Emmanuel Bioteau, je te remercie de m'avoir fait confiance dans l'amorce de mon projet de thèse et de m'avoir accompagné jusqu'au bout. Si cette thèse est née et a abouti, c'est avant tout grâce à toi. Merci de m'avoir permis d'en arriver là, et de m'avoir formé scientifiquement. Emmanuel Jaurand, je tiens à vous remercier d'avoir accepté de devenir mon directeur de thèse, d'avoir été disponible dès que nécessaire et de m'avoir encouragé et aidé jusqu'au bout. Merci pour vos précieux conseils.

Je tiens à remercier Francine Barthe-Deloizy, Jean-Christophe Gay, Christophe Gibout et Philippe Duhamel d'avoir accepté de composer mon jury et de rendre possible l'aboutissement de ce travail de recherche.

Mes remerciements vont aux deux structures de recherche qui m'ont accueilli dans les meilleures conditions, pendant ces années de recherche : la MRGT à Angers et la MSH de Nantes. J'en profite pour faire une chaleureuse accolade à mes collègues doctorants rencontrés ici et là. La solidarité et le partage qui marquent nos expériences de doctorant sont à la fois inexplicables et inoubliables. Merci à Aurélien, Dénali, Nina, Zoé, Joséphine, Léa, Florence de m'avoir fait sentir à l'aise à Angers. Merci à Chloé, Stéphane, Julie, Marine, Carolina, François et Dana pour tous les moments avec vue sur Loire que l'on a partagé.

Merci à tous les acteurs qui ont accepté de bien vouloir me rencontrer, échanger avec moi tout au long de la thèse (artistes, membres d'associations, membres des services, élus). En premier lieu merci à Jicé, Alex et Joss pour m'avoir aidé à approcher le monde de l'art urbain. Un merci particulier à Persu, Antoine, Sarah, Nicolas, Lény, Fabien et Julien.

Merci à Michel S.C. pour m'avoir aidé à mieux décrypter certains pans de la vie.

Et à Benoit R. pour ses encouragements confiants.

Je remercie ma famille, évidemment, sans qui rien n'aurait été possible.

Mes parents tout d'abord, pour l'amour et l'éducation qu'ils m'ont offert, la possibilité de m'ouvrir au monde et de nourrir ma curiosité sans borne. Papa, merci de m'avoir appris à regarder la vie avec la philosophie, la modestie et le positif qui te caractérisent. Merci de m'avoir accompagné et soutenu sans relâche. Maman, merci d'avoir toujours cru en moi comme en une évidence, de m'avoir soutenu sur tous les plans et de m'avoir appris à approcher les choses avec un orgueil combatif lorsque nécessaire. J'ai beaucoup de chance de vous avoir comme parents.

Lucile, en ayant la certitude que l'on peut compter l'un sur l'autre, toi, ma sœur aînée, m'apporte une part indispensable de confiance en l'avenir et de sécurité.

Alex, mon cousin-jumeau, depuis toujours à mes côtés. Ensemble nous avons tout fait, tu vu, tout vécu. Notre passion pour la géographie, dont nous avons fait nos métiers, s'est construite autour de nos

explorations, discussions, curiosité, compétition pour en savoir le plus possible. Tu restes l'un de mes interlocuteurs favoris, car ta culture et ta vision dans la discipline sont toujours les plus enrichissantes.

Jérémy, mon beau-frère, mon ami. Ton soutien droit et moral, ton autorité douce mais sans concession sont des guides importants pour moi, au même titre que ton grain de folie. Merci de m'avoir fait connecter avec Jicé et les autres.

Octave, cher neveu, merci de m'apporter la légèreté dont j'ai parfois besoin.

Gim, cher Papi, merci pour la grande place que tu as pris dans mon éducation (et les corrections !). Mamie Michèle, pour avoir bercé mon enfance dans la douceur absolue, la joie et la bonne humeur. Où que tu sois, cette thèse je te la dois en partie.

Mémé Mado, merci pour m'avoir transmis ton érudition et de m'avoir partagé et appris l'histoire de la famille. Une pensée affectueuse à André qui a participé, à travers son souvenir partagé, à ma construction.

Merci à mes oncles et tantes paternels et maternels, qui tiennent une place importante dans ma vie. Un clin d'œil particulier à Lydie et François pour m'avoir toujours accueilli comme un fils, et à Stéphane et Nadine pour m'avoir soutenu et offert une opportunité de calme pour écrire ma thèse.

A mes cousins et cousines Eliott, Charlotte, Pierre, Sacha, Florent, Julie, Romain et Etienne, pour une enfance partagée.

A mes nombreux amis, qui sont une richesse immense, dont la présence m'a construit et continue aujourd'hui d'être indispensable. Je ne pourrai ici citer tout le monde, pardonnez les oublis.

François, mon ami de toujours, merci pour tout. Trop longue serait la liste de ce que nous avons partagé. Simplement, un grand merci (Clin d'œil à Jaja et Alice).

Merci aux amis proches qui m'ont aidé sur la thèse jusqu'aux derniers moments : Chloé B., Toinon, Marine, Lulu, Henri, Anne, Gaby... Yannick et Alex, amis géographes, merci pour votre appui essentiel !

Merci aux vieux de la vieille : Boutia, Brodi, Juju, Charlotte, Guigui, Clem, Bastien, Matthias, Thaïs, Greg, Hélène, Yo, Camille et Nono, Romich et Chloé, Leumi, Julos, Banban et Lolo, Sido, Katia, Sof(ff) et Cécile, Marjo, Taloche, Alyda, Drochy. Camille Costes, AG, Gaby Sorais.

Manon, merci pour les très bons moments partagés dans cette période hors du temps (et les retranscriptions !).

Un grand salut à tous mes groupes d'affiliation : Labenne, la Team de Maillezais, les potes de Pornic (Guillaume, Pierre et les autres), les jeunes loulous de Fontenay, Las Belotas, le Géocrew...Merci de mettre du piment dans ma vie.

Ça en fait des communautés qui se chevauchent ! Ça tombe bien, c'est le sujet qui suit !

SOMMAIRE

Introduction générale	9
Partie 1 : Le cadre scientifique d'une étude des communautés de pratique en géographie.....	19
Chapitre 1 : Des communautés, aux communautés de pratique comme objets d'étude en sciences sociales.....	21
Chapitre 2 : Quels champs de recherche pour une étude des communautés de pratique en géographie.....	53
Chapitre 3 : Etudier les communautés de pratique dans leurs relations aux territoires.....	77
Partie 2 : Les communautés d'artistes urbains à Nantes Métropole. <i>Etude de terrain</i>	99
Chapitre 4 : Le développement de la métropole nantaise par la culture, et l'émergence de l'art urbain comme expression artistique dans l'espace public. <i>Contextualisation du terrain d'étude</i>	101
Chapitre 5 : Eléments méthodologiques de l'enquête de terrain.....	139
Chapitre 6 : Des communautés de pratique d'art urbain à Nantes Métropole. <i>Différentes communautés pour différentes pratiques</i>	157
Partie 3 : Les communautés d'artistes urbains, actrices de recompositions socio-spatiales dans la métropole nantaise ?.....	209
Chapitre 7 : Communautés d'artistes urbains et pouvoirs publics : des acteurs du territoire en interactions polymorphiques	211
Chapitre 8 : Quelles contributions des communautés d'artistes urbains aux évolutions socio-spatiales de métropole ?	279
Chapitre 9 : L'usage des communautés de pratique comme objets d'étude en géographie sociale. <i>Retour critique et essai de bilan sur le travail de recherche</i>	353
Conclusion générale	389
Bibliographie	393
Annexes	417
Tables des matières	429

INTRODUCTION GENERALE

De « l'art » d'entretenir des interactions ambivalentes avec les autorités publiques : une introduction du sujet par l'art urbain

En juillet 2020, le réseau métropolitain de Londres a fait savoir à la BBC qu'elle avait fait effacer une série de pochoirs¹, sans savoir qu'il s'agissait d'œuvres réalisées par le célèbre artiste urbain britannique Banksy² (voir Illustration 1). Ce dernier avait recouvert le métro de nombreux pochoirs figurant des rats (un de ses animaux fétiches) mis en scène et véhiculant des messages incitant au port du masque dans les transports publics, en pleine crise sanitaire liée à l'épidémie de Covid-19, comme par exemple « *si tu ne portes pas de masque, t'as rien compris* ».

Illustration 1 : Pochoir réalisé par l'artiste Banksy dans le métro londonien³, juillet 2020



Les œuvres de l'artiste sont devenues une véritable attraction et au fil des années se sont mises à compter financièrement sur le marché de l'art. L'opérateur des transports en commun de

¹ L'une des disciplines appartenant à l'art urbain, faisant appel à un support qui permet de répéter le même motif de nombreuses fois. Nous revenons sur les disciplines de l'art urbain, et leurs outils spécifiques, au Chapitre 4.

² https://www.francetvinfo.fr/sante/maladie/coronavirus/un-banksy-efface-du-metro-de-londres-comme-un-simple-graffiti_4046679.html

³ Capture d'écran du compte Instagram de Banksy – *Le Parisien* en ligne – 15 juillet 2020 <https://www.leparisien.fr/culture-loisirs/londres-banksy-peint-une-oeuvre-dans-le-metro-incitant-a-porter-des-masques-15-07-2020-8353104.php>

Londres⁴ s'est ému de cet événement, en justifiant sa politique anti-graffiti et en invitant Banksy à réaliser des œuvres pour les usagers des transports, dans des espaces plus appropriés, en lui mettant à disposition des lieux dédiés et choisis.

Quelques mois plus tard, à une soixantaine de kilomètres à l'Ouest de Londres, Banksy réalisait une œuvre sur le mur d'enceinte de l'ancienne prison de Reading. Ce bâtiment pénitentiaire où fut enfermé Oscar Wilde, connaît un avenir incertain suite à sa fermeture administrative par le ministère de la justice. Banksy, en revendiquant la paternité de son œuvre sur les réseaux sociaux, a affiché son soutien au Conseil municipal dans sa volonté de transformer l'édifice en centre culturel, allant même jusqu'à offrir la vente de son pochoir, dont la valeur est estimée à douze millions d'euros⁵.

Ces anecdotes sont illustratrices des interactions ambivalentes qui existent entre les représentants de l'administration publique et les pratiquants d'art urbain. Banksy est célèbre, au-delà de la sphère de l'art urbain, ses œuvres sont connues à travers le monde par les symboles qu'elles portent et les circonstances dans lesquelles elles sont réalisées⁶. Pourtant, personne ne connaît la véritable identité de l'artiste. Ses œuvres sont généralement réalisées dans des contextes illégaux, mais peuvent se négocier à plusieurs millions d'euros sur le marché de l'art⁷. Les autorités publiques feignent de vouloir combattre tous les graffiti illégaux, mais souhaitent attirer l'artiste pour des événements et créations dans un cadre institutionnel, afin de présenter une image attractive et ouverte aux cultures considérées *underground*, pouvant être perçues comme *jeunes* et *branchées*. Figure de proue de l'art urbain, Banksy est à la fois un avant-gardiste du *street-art*, terme qui revêt les dimensions commerciales et institutionnalisées de l'art urbain, mais reste également un artiste œuvrant dans l'anonymat et l'illégalité, c'est-à-dire en connexion et en conformité avec les pratiques originelles de ce mouvement.

L'art urbain est un mouvement artistique et culturel recouvrant de multiples pratiques, telles que le *tag* et le *graffiti*, trouvant ses origines dans les années 1960 aux Etats-Unis et consistant, notamment, à marquer visuellement l'espace public. Il est composé de pratiques très souvent

⁴ TfL : Transport For London.

⁵ https://www.francetvinfo.fr/culture/arts-expos/banksy/parlez-nous-une-municipalite-anglaise-appelle-l-artiste-banksy-a-la-rescousse_4969302.html

⁶ Par exemple : fresques prônant la paix, sur le mur de séparation entre les territoires Palestiniens et l'Etat d'Israël ; autodestruction d'une œuvre immédiatement après sa vente aux enchères à plus d'un million d'euros.

⁷ Record battu le 3 octobre 2019, avec la vente aux enchères de son œuvre *Le Parlement des singes*, à 11,1 millions d'euros. <https://www.lesinrocks.com/2019/10/04/actualite/societe/banksy-bat-son-record-en-vendant-une-oeuvre-111-millions-deuros/>

illégales. Ce mouvement s'est construit dans l'illégalité et en partie dans la recherche de l'illégalité. Les interactions qu'entretiennent les pratiquants d'art urbain et les autorités publiques en charge de la gestion des espaces concernés ont évolué au cours du temps, mais comptent depuis toujours une part importante de confrontations et de conflits menant à de la répression. Cette conflictualité a engendré la mise en place des dispositifs spéciaux destinés à endiguer les pratiques considérés par les autorités publiques comme étant nuisibles et troublant l'ordre public. La Ville de New-York, où s'est développé très rapidement le graffiti dans le métro au début des années 1970, a mis en place très tôt une politique prônant la tolérance zéro et la volonté d'éradiquer systématiquement les traces de l'art urbain. Ces choix font références dans les actions de lutte anti-graffiti déployer par les autorités publiques. En France, le procès à Versailles de 56 graffeurs, en 2005, après une plainte conjointe de la RATP, la SNCF et la Ville de Paris, est l'événement le plus marquant dans la lutte anti-graffiti.

Nonobstant des dispositifs œuvrant à la lutte contre l'art urbain illégal, les acteurs publics ont commencé, au cours de années 2000, à percevoir certaines de ces pratiques comme porteuses d'opportunités de développement urbain. Celles-ci permettant la valorisation de certains espaces urbains en transition et l'établissement de formes de tourisme urbain innovant (GUINARD *et al.*, 2018). Ainsi, certains artistes urbains, dans une logique de professionnalisation, et par l'institutionnalisation de leur pratique, ont pu entreprendre des formes coopérations avec les acteurs publics, les collectivités territoriales et les EPCI⁸ en particulier. L'art urbain est considéré, dans son caractère institutionnalisé, comme pouvant être un outil au service des territoires, comme l'affirmait le Ministère de la Culture en 2016⁹. Aujourd'hui de nombreuses collectivités font appel à des artistes urbains pour valoriser leur territoire, dans le cadre de commande de fresques ou dans l'organisation de festivals ou événements liés à l'art urbain (SALLENAVE, 2018). Ce phénomène concerne également les territoires péri-urbains, les petites villes et les communes rurales, qui misent sur le développement culturel accessible, visible, parfois participatif et généralement peu couteux que représente l'art urbain.

L'une des particularités de l'art urbain est que les pratiquants ont tendance à former des groupes et à pratiquer collectivement. Cela peut s'expliquer par des raisons matérielles : coûts des

⁸ Etablissement Public de Coopération Intercommunale.

⁹ <https://www.culture.gouv.fr/Actualites/A-l-echelle-de-la-ville-l-art-urbain-au-service-des-territoires>

pratiques, préventions des risques lors de pratiques dangereuses¹⁰ ; et psychosociales : rivalités artistiques, construction personnelle par l'appartenance à une identité collective. Ces groupes évoluant dans l'espace et le temps leur permettent également d'avoir un poids nécessaire dans leurs rapports aux pouvoirs publics. Les pratiquants d'art urbain agissent donc fréquemment, pour une large partie d'entre eux, sous forme d'actions collectives (au cours de leur pratique ou pour la reconnaissance de leur pratique) qui sont ancrées spatialement, car l'art urbain est un art visuel et les espaces de pratique sont au cœur même de sa réalisation.

Le cas de l'art urbain est un exemple d'interactions entre acteurs publics et groupes sociaux dans l'espace public, qui donne à s'interroger sur leur participation à un système d'acteurs contribuant à l'évolution des espaces et territoires.

Une approche des communautés par la géographie

Les sociétés occidentales sont traversées depuis les années 1970 par des mouvements de réaction à des crises économiques, sociales, environnementales, culturelles. Cela a créé une réémergence des acteurs de la société civile, devenue plus politisée. Dans le contexte socio-économique post-fordiste, les intentions des citoyens de peser plus sur les décisions qui les concernent se sont fait plus fortes. L'*empowerment* (c'est-à-dire l'autonomisation) des groupes sociaux et la transformation *bottom-up* de la société (c'est-à-dire engagée par les citoyens) ont pris une place croissante.

Cette volonté d'autonomisation et d'agir en groupe (MAFFESOLI, 2000) prend de multiples formes et les citoyens cherchent à répondre à de multiples objectifs dans des domaines très variés. Ils ont en commun de s'organiser collectivement pour mener à bien, sur les territoires auxquels ils se réfèrent, des actions leur permettant de faire valoir leurs intérêts et défendre leurs visions de la société, leurs modes de vie, leurs identités culturelles. A l'instar de mouvements sociaux tels que celui à l'origine de la ZAD de Notre-Dame-des-Landes¹¹, les *community organizing* nord-américaines, qui structurent la défense des droits sociaux des

¹⁰ L'actualité montre régulièrement que l'art urbain, lorsqu'il est pratiqué de manière illégale et risquée, peut être extrêmement dangereux. Deux artistes Toulousains sont décédés, en avril 2022, au cours d'une session de pratique dans le métro New-Yorkais. <https://france3-regions.francetvinfo.fr/occitanie/haute-garonne/toulouse/deux-artistes-de-toulouse-full1-et-jibeone-tues-par-une-rame-de-metro-a-new-york-2529276.html>

¹¹ Zone à Défendre. Reprise de l'acronyme Zone d'Aménagement Différé, qui définit un secteur géographique où un acteur public a le droit de préemption pour une durée de six ans, afin de procéder à un programme d'aménagement du territoire. L'usage de l'acronyme ZAD pour les opposants à l'aéroport, est un pied-de-nez aux autorités publiques, en même temps qu'une invitation au débat autour des opérations d'aménagement.

quartiers déshérités ou encore les manifestations lycéennes lancées à l'appel de Greta Thunberg : l'action collective territorialisée est un mode d'agir où les acteurs s'organisent dans le but d'affirmer leur droit à décider pour les espaces et les causes qu'ils défendent (SUBRA, 2018).

Le rapport aux espaces et territoires des actions collectives est un enjeu de recherche qui est devenu important dans une partie de la géographie. Cela s'explique par un intérêt croissant pour les questions portant sur le développement territorial comme opportunités et nécessités dans les modèles de construction des territoires. Comme l'expliquent Amblard *et al.*¹², l'étude de l'action collective dans ses liens avec les territoires représente l'un des fronts de recherche pour la géographie, dans la mesure où elle permet d'interroger les rapports des acteurs à leurs territoires. Dans cette approche, « le territoire est considéré comme le lieu d'articulation entre les politiques publiques et les initiatives locales, faisant de lui un niveau intermédiaire, entre le local et le global » (2018, p. 230). Les rapports qu'entretiennent les acteurs organisés collectivement avec leur territoire d'action et les autres acteurs avec lesquels ils sont amenés à interagir, notamment les pouvoirs publics, permettent dans leur analyse, de comprendre les dynamiques qui participent à la construction et à l'évolution des espaces et territoires, comme construit d'acteurs et construit politique. Ainsi, comme le disent Gumuchian *et al.* « le territoire est une scène où se jouent des représentations en (plusieurs) actes ; l'acteur y est donc omniprésent » (2003, p. 1).

Interroger les communautés de pratique comme objets de la géographie sociale

Au-delà des mouvements sociaux, d'autres types d'actions collectives territorialisées existent. Parmi les multiples formes que peuvent prendre des groupes d'actions collectives, la forme de la communauté de pratique en tant qu'objet spatialisé n'a jamais été au cœur d'une étude approfondie. Conceptualisées par le sociologue suisse Etienne Wenger à partir des années 1990, les communautés de pratique ont été principalement abordées dans le cadre de la gestion d'entreprise et le management. L'objectif est de s'appuyer sur des groupes, au sein des entreprises, pour perfectionner leurs connaissances dans un domaine de pratique partagé, afin de monter en compétences et innover dans la recherche de performance. A l'origine, les

¹² AMBLARD L., K. BERTHOME K., HOUDART M., S. LARDON S., 2020, « L'action collective dans les territoires. Questions structurantes et fronts de recherche. », *Géographie, Économie, Société*, Lavoisier, p. 227 à 246.

communautés de pratique sont des organisations sociales qui se sont développées dans le domaine de l'apprentissage collectif, dans la recherche d'innovations et pour répondre à des problèmes communs et ce, par le partage d'expériences de pratiques communes. Les communautés de pratique sont source d'inventivité et de créativité, car elles cherchent à améliorer et à valoriser leurs moyens et conditions de pratique.

La présente thèse s'interroge sur les communautés de pratique comme étant une clé de lecture des communautés comme objets sociaux et spatialisés. L'étude des communautés de pratique dans leurs rapports à l'espace donne à la géographie l'opportunité d'interroger, d'une nouvelle manière, les apports des groupes d'actions collectives aux territoires.

Les communautés de pratique d'art urbain¹³ à Nantes : le choix d'un terrain d'étude unique

Comme il a déjà été dit, les groupes de pratiquants d'art urbain permettent de poser de manière originale la question des communautés dans leurs rapports aux espaces et aux pouvoirs publics, par leur caractère évolutif et leurs rapports à la légalité très incertains. Notre étude de terrain s'intéresse aux groupes d'artistes urbains sur le territoire de la métropole nantaise et se base sur l'analyse qualitative d'une enquête de terrain de deux ans, effectuée dans le cadre d'un contrat doctoral à l'Université d'Angers. Le choix de ce terrain d'étude s'explique par la singularité de la métropole nantaise dans son modèle de développement par la culture. C'est également l'occasion d'interroger les groupes d'art urbain et leurs évolutions dans un contexte politique de promotion de la culture.

Les premiers groupes d'artistes urbains nantais, constitués dans les années 1990, ont d'abord été confrontés à la défiance des autorités publiques. Au fil des années et en parallèle d'un mouvement de développement culturel intense de la ville, ces groupes ont évolué dans leurs formes : passant de l'informel à l'institutionnalisé ; dans les profils de leurs membres : de l'amateurisme à une professionnalisation ; et dans leurs pratiques : de l'illégal au légal, avec des styles artistiques évolutifs. Leurs rapports aux pouvoirs publics ont également changé, passant d'une répression inconditionnelle à l'émergence et la pérennisation de formes de coopération.

¹³ Le choix du terme « art urbain » est opéré car il présente une grande diversité de pratiques, à l'inverse de « street-art » qui recouvre plutôt les dimensions institutionnalisées et commerciales de l'art urbain.

Ce choix ce terrain unique résulte à la fois d'une situation locale riche d'exemple, permettant de nourrir une analyse cohérente et fournie avec des cas entremêlés, dont la certaine complexité et approche a pu présenter quelques délais. Ensuite, la fin de thèse, effectué en pleine période de crise sanitaire, n'a pas rendu possible l'ouverture à d'autres enquêtes de terrain.

Les interactions entre les communautés de pratique et les acteurs publics, et leurs conséquences sur les espaces et territoires : fil conducteur et questions de recherche

La thèse repose sur une hypothèse générale : les groupes d'artistes urbains forment des communautés de pratique. Cette hypothèse permet de développer des questions de recherche et de répondre à une problématique de recherche.

L'étude des communautés de pratique, comme groupes spatialisés, invite à comprendre quels sont les ressorts des interactions entre ces dernières et les autorités publiques qui organisent et planifient les territoires. Comment ces acteurs interagissent-ils, sous quelles formes et comment les objectifs et intérêts de chacun parviennent-ils à se croiser ? Les interactions entre les communautés de pratique et les pouvoirs publics, notamment dans l'espace public, sont au cœur de ce travail de recherche. La problématique de recherche, fil conducteur de la thèse, est d'interroger ces interactions et d'en analyser les conséquences spatiales et territoriales.

Pour répondre à cela, trois thématiques principales de recherche sont développées.

Premièrement, les communautés de pratique, comme objets sociaux et géographiques à l'étude, requièrent une attention particulière permettant de venir appuyer le reste des analyses. Un travail de définition des communautés de pratique est donc effectué, en revenant sur le concept d'origine et en montrant l'intérêt d'étudier leurs dimensions spatiales. Nous montrons ce qui forge les communautés de pratique, les fait fonctionner, les caractérise et quelles formes différentes elles peuvent emprunter. La recherche porte sur les relations d'influence réciproque, c'est-à-dire les interactions, qu'entretiennent les communautés de pratique avec les pouvoirs publics, garants de l'autorité publique sur les espaces concernés par ces pratiques. Un intérêt particulier est porté aux évolutions institutionnelles que peuvent connaître les communautés de pratique au fil des évolutions de leurs interactions avec les pouvoirs publics et comment cela influe sur leurs pratiques.

Deuxièmement, nous étudions l'aptitude qu'ont certaines communautés de pratique, en tant que groupes d'action collective localisée, à porter des innovations sociales en lien avec d'autres acteurs du territoire et les pouvoirs publics.

Troisièmement, nous analysons les capacités des communautés de pratique, lorsqu'elles coopèrent avec les pouvoirs publics et d'autres acteurs du territoire, à participer à des dynamiques de développement territorial. Cela en portant des innovations, vectrices de développement territorial et également en participant de manière plus globale, comme ressource territoriale, à des modèles de développement définis pour leur territoire de pratique par les pouvoirs publics. Nous montrons ainsi comment le territoire est au centre des interactions entre communautés de pratique et pouvoirs publics et expliquons comment ce dernier peut être au cœur des intérêts croisés des différents acteurs qui le construisent, en faisant un bien commun à valoriser.

La problématique de la thèse permet de répondre à la question suivante :

En quoi les interactions entre les communautés de pratique et les pouvoirs publics, établies au sein d'un système d'acteurs, participent-elles à construire et recomposer les territoires ?

A partir d'une méthodologie qualitative, la thèse apporte deux éléments de réponse à ce questionnement. Sous l'angle de ce qui peut fonder une communauté de pratique dans l'espace et sous l'angle des apports et rapports à l'espace de ces communautés potentielles.

L'enjeu de cette thèse est de mieux comprendre les mécanismes socio-politiques qui peuvent mener au développement d'innovations dans les territoires et à certaines dynamiques de développement territorial. Il s'agit de mieux comprendre les interactions sociales entre acteurs, identifier des leviers de dialogue, révéler les intérêts croisés de chacun, décrypter les processus d'institutionnalisation et déceler les blocages, implicites et explicites, qui existent dans les jeux d'acteurs territoriaux. L'objectif est de comprendre le rôle que peuvent jouer les communautés de pratique : comment sont-elles prises en compte par les pouvoirs publics ? Comment peuvent-elles les influencer et donc contribuer à la construction des politiques publiques ?

Enfin, il s'agit de proposer une réflexion sur les communautés de pratique comme objet d'étude en géographie. En apportant en fin de thèse un regard critique sur l'usage de cet objet, nous discutons la pertinence et les apports scientifiques du choix d'étudier ces groupes, en venant également répondre à l'hypothèse de départ de la thèse.

Structuration de la thèse

Le développement est composé de trois parties et neuf chapitres.

La Partie 1, **Le cadre scientifique d'une étude géographique sur les communautés de pratique**, présente le contexte de la recherche dans lequel la thèse s'effectue, en montrant l'intérêt scientifique d'étudier les communautés de pratique dans la discipline géographique et les enjeux que cela revêt. Le Chapitre 1 pose le cadre de la recherche et introduit conceptuellement l'objet sociologique à l'étude : les communautés de pratique. Le Chapitre 2 s'intéresse aux interactions sociales dans l'espace public, et expose les concepts et notions d'innovation sociale et de développement territorial qui permettent de construire la problématique et les hypothèses de recherche. Le Chapitre 3 expose et explique la problématique de la thèse, en posant quatre hypothèses, avec une orientation scientifique dirigée vers la recherche des conséquences des interactions entre les communautés de pratique et les pouvoirs publics, comme pouvant être à l'origine d'innovations sociales et de développement territorial. Le choix du terrain d'étude principal y est exposé.

La Partie 2, **Les communautés d'artistes urbains à Nantes, étude de terrain**, est centrée sur le terrain d'étude principal. L'enjeu de cette partie est de montrer les éléments de contexte géographique, politique et culturel dans lesquels les objets à l'étude se trouvent. Il s'agit également de montrer comment l'étude a été menée, pour enfin exposer les résultats, quant aux rapports que ces communautés de pratique entretiennent avec le territoire. Le Chapitre 4 a pour objectif de poser les éléments de contexte de l'étude de terrain, en montrant comment Nantes s'est orienté politiquement vers un développement basé sur la culture. Nous posons également les éléments de définition de l'art urbain. Le Chapitre 5 vient expliquer la méthodologie qui a été déployée pour mettre en œuvre l'enquête de terrain. Le Chapitre 6 expose les résultats de l'enquête de terrain concernant les communautés de pratique étudiées, leur diversité et leur fonctionnement.

La Partie 3 : **Les communautés d'artistes urbains, actrices de recompositions socio-spatiales à Nantes Métropole ?**

La dernière partie porte sur les apports d'une étude en géographie sur les communautés de pratique : concernant les effets des interactions entre acteurs dans les espaces et territoires, ainsi que l'usage des communautés de pratique comme objet d'étude, venant ainsi présenter les principaux résultats de l'analyse scientifique. Le Chapitre 7 étudie la matérialisation politique des interactions entre communautés de pratique d'art urbain et les pouvoirs publics, en fonction

de leur nature. Le Chapitre 8 s'intéresse aux apports des interactions entre communautés de pratique d'art urbain et les pouvoirs publics, en termes de spatialisation des pratiques. Ce chapitre analyse les apports que certaines communautés de pratique peuvent fournir, en lien avec les pouvoirs publics, en matière d'innovation dans les territoires et comment ces dernières peuvent également participer comme ressources à des stratégies de développement territorial. Le Chapitre 9, revient sur l'hypothèse que les groupes à l'étude constituent des communautés de pratique, permettant ainsi de discuter l'usage de cet objet en géographie et ouvrant des pistes de recherche à poursuivre.

PARTIE 1

Le cadre scientifique d'une étude des communautés de pratique en géographie

La Partie 1 de la thèse pose le cadre scientifique dans lequel s'inscrit ce travail de recherche en géographie, centré sur les communautés de pratique. Ce cadrage permet de développer les hypothèses de recherches et l'analyse de ces communautés dans leurs rapports et apports aux espaces et territoires. Elle est structurée en trois chapitres.

Le Chapitre 1 explique en quoi les communautés, comme groupes sociaux, présentent un intérêt scientifique en géographie. Il introduit, présente et définit les communautés de pratique, organisations communautaires basées sur le partage de compétence et des liens de solidarité, et justifie l'intérêt d'une étude de ces groupes en géographie sociale.

Le Chapitre 2 pose le cadre théorique dans lequel la problématique de recherche développée dans la thèse, par l'enquête de terrain, sera inscrite. Il pose en premier lieu une réflexion sur les interactions sociales entre les acteurs du territoire dans les espaces publics, qui sera largement mobilisée par la suite pour interroger les interactions entre les communautés de pratique et les pouvoirs publics. Dans un second temps, le chapitre présente l'innovation sociale comme processus porté par des acteurs du territoire pour apporter des solutions sociales localisées et les met en lien avec certaines dimensions du développement territorial. Ces réflexions de l'action collective territorialisée sont des enjeux de recherche en géographie, dans lesquels s'inscrit la thèse.

Le Chapitre 3, en s'appuyant sur les réflexions et cadrages posés aux chapitres 1 et 2 construit et expose la problématique et les hypothèses de recherche, en orientation desquelles l'étude de terrain et les analyses scientifiques sont établies. Les communautés de pratique, objets peu étudiés en géographie, sont posées comme participant à un système d'acteurs du territoire en interactions, ayant de potentielles conséquences sur les espaces et territoires dans lesquels elles établissent leur pratique, et qu'il conviendra d'analyser.

CHAPITRE 1

Des communautés, aux communautés de pratique comme objets d'étude en géographie

L'objectif de ce premier chapitre est de poser les jalons conceptuels et de délimiter le cadre théorique dans lequel le travail de recherche s'effectue. Il s'agit d'exposer les réflexions scientifiques sur l'objet *communauté*, sous ses différentes formes. Cela permet de présenter les différentes approches des communautés en géographie et les enjeux scientifiques qu'elles révèlent. Ainsi, nous pouvons poser et définir les communautés de pratique comme étant des formes singulières de communautés et présenter l'originalité et l'intérêt que leur étude peut apporter à la géographie.

Dans un premier temps, nous montrons que les communautés sont des groupes sociaux complexes à définir et à fixer pour les sciences humaines et sociales. Nous expliquons que les approches des communautés faites par la géographie divergent, entre différents courants scientifiques et caractéristiques socio-culturelles des pays d'où elles émergent.

Dans un second temps, nous introduisons la communauté de pratique, objet autour duquel la thèse se développe. Nous y présentons ses origines conceptuelles, la définissons et exposons ses caractéristiques. Cette forme spécifique de communauté est basée sur l'innovation et des objectifs communs choisis par des membres connectés par des liens de solidarité.

Enfin, dans un troisième et dernier temps, nous expliquons l'originalité et l'intérêt que présente l'étude des communautés de pratique en géographie sociale, comme nouvelle approche scientifique des communautés porteuses d'actions collectives spatialisées.

1 Les communautés comme objets d'étude : complexité de définition et approches hétérogènes

1.1 De la complexité de l'étude du fait communautaire en sciences humaines et sociales

Si l'étude de l'objet « communauté » n'est pas nouvelle en sciences humaines et sociales, ce dernier n'en reste pas moins difficile à cerner et en donner une définition fixe s'avère compliqué. Le terme communauté peut convenir à diverses situations, dans l'usage qu'on en fait, qu'il s'agisse du langage courant, scientifique ou politique. On peut tout d'abord se demander à quels sens renvoie la notion de communauté. Comment ce mot est-il entendu dans le langage courant, quand et comment l'utilise-t-on ?

Le Larousse¹⁴ offre différentes définitions du mot communauté : « état, caractère de ce qui est commun à plusieurs personnes » ; « ensemble de personnes unies par des liens d'intérêts, des habitudes communes, des opinions et des caractères communs » ; ou encore « ensemble des citoyens d'un Etat, des habitants d'une ville ou d'un village ». Ces quelques définitions permettent de faire effectivement transparaître ce qui fait la notion, c'est-à-dire l'idée générale, du mot communauté. Dans le langage courant l'on voit rapidement se dégager un élément primordial, si central qu'il en passerait inaperçu. Qu'est ce qui fait une communauté ? Ce que l'on a de commun. La communauté, dans les sens qu'on peut lui donner dans la langue quotidienne, est fondée sur ce qu'on a en partage : le commun. Mais à quoi correspond la notion de commun ? Toujours selon Le Larousse, il s'agit d'un objet « qui appartient à plusieurs choses ou personnes, qui est simultanément le fait de plusieurs choses ou personnes, ou qu'on partage avec d'autres ». Donc dans le sens courant, une communauté peut être simplement définie comme étant un groupe d'individus fondé par un élément qu'ils ont en commun, c'est-à-dire en partage. Par son ouverture, cette définition générique fait apparaître les problématiques liées au terme de communauté et de ses emplois. Effectivement, si l'on considère que toutes les personnes partageant quelque chose forment une communauté, les possibilités sont infinies. Ces possibilités immenses rendent la notion de communauté difficile à maîtriser et donc à conceptualiser, mais lui permettent cependant d'être largement utilisée, discutée, revendiquée. Pour illustrer cette extrême variété dans les sens et les situations, nous pouvons évoquer « les communautés d'intérêts financiers », « le régime de la communauté », « la communauté nationale », « les communautés autonomes », « les communautés de communes », « la Communauté Européenne », « les communautés autochtones », « les communautés virtuelles

¹⁴ Dictionnaire Larousse, en ligne : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/communaut%C3%A9/17551>

de *gamers* », ou encore « les communautés religieuses », « les communautés hippies » etc... Ces exemples montrent la grande hétérogénéité que peut recouvrir le terme de communauté, notamment dans les tailles, fonctions, origines ou statuts juridico-politique qu'elle peut emprunter.

Il faut ajouter à cela les différences culturelles vis-à-vis des usages de la notion de communauté et le poids que cette dernière peut prendre dans certains pays. En France, elle porte un caractère plutôt péjoratif, tant dans l'usage courant qu'en font les individus, que dans les sphères politiques. Cela s'explique par l'histoire de la République. La Révolution française, qui a fait émerger un système social et politique nouveau, affirmant comme valeurs cardinales et comme devise nationale : Liberté, Égalité, Fraternité, a dès la Première Constitution de 1792 porté comme principes l'unicité et l'indivisibilité de la République. Ces principes s'érigent contre la possibilité d'un retour à la division sociale en trois ordres, indissociable de l'Ancien Régime. Les jalons philosophiques et politiques issus de la Révolution, garants de l'universalisme à la française, se sont ancrés très fortement dans la société depuis plus de deux siècles. Ce sentiment, s'inscrivant dans les pratiques sociales et politiques, a fait naître une méfiance vis-à-vis des communautés, présumées ennemies de l'unicité et de l'indivisibilité de la République et du destin libre des individus. L'histoire politique et sociale de la France rend donc difficile l'étude neutre des communautés. Cela est d'autant plus vrai que, n'étant pas reconnues, il n'existe pas de données pour étudier les communautés, ethniques notamment – leur étude statistique étant proscrite. Le « communautarisme », que le sens commun réduit à repli sur soi, est un objet toujours très rejeté par une majorité des composantes de la société (universitaires, personnalités politiques, citoyens...) et la communauté est souvent de manière immédiate rapprochée au communautarisme (BOURDEAU, FLIPO, 2011). Ce rejet peut également être utilisé comme outil politique, permettant d'occulter des problématiques auxquelles certains groupes voudraient confronter les décideurs. Ainsi, certains acteurs de la société civile et universitaires, notamment issus des mouvements communautaires altermondialistes et écologistes (avec l'émergence de nouvelles problématiques sociales, environnementales et liées à la mondialisation), militent pour l'émergence d'une nouvelle approche de la communauté et l'abandon d'une vision dont les arguments passés sont, pour eux, tombés en désuétude. À l'inverse, les approches anglo-saxonnes et nord-américaines ne partagent pas cette vision négative de la communauté, ce qui a permis des études plus simples à élaborer qu'en France. La communauté est d'ailleurs dans certains pays un objet d'étude sociale (les statistiques sociales peuvent être effectuées sur la base d'appartenance communautaire et ethnique) et

également un outil d'organisation politique et territoriale. La notion de communauté, c'est-à-dire les usages courants qui sont faits de ce terme, est donc chargée de complexité.

L'étude des communautés en sciences sociales est fondamentalement pluridisciplinaire. La complexité de cet objet et les potentialités qu'il recouvre pourtant, lui ont donné un attrait particulier pour des chercheurs d'horizons variés. A l'origine, ce sont les écoles de sociologie qui se sont penchées sur la théorisation de la communauté. Dès la fin du 19^{ème} siècle, Ferdinand Tönnies, sociologue allemand, pose les jalons d'une réflexion à enrichir dans son ouvrage *Gemeinschaft und Gesellschaft*¹⁵. Plus tard, les travaux de psychosociologie et psychologie communautaire viennent aider à la définition de la communauté, en analysant les dimensions psychologiques des rapports entre individus et permettant notamment d'identifier les sentiments d'appartenance, indispensables lorsque l'on cherche à comprendre la construction d'une communauté. Les apports de la philosophie politique ont permis de porter une réflexion sur le sens à donner à des groupes d'individus étant considérés ou se revendiquant comme communauté. L'étude des rapports entre les communautés et les pouvoirs publics est également au cœur de ces réflexions et recherches, contribuant ainsi à proposer des solutions politiques pour la bonne inclusion de groupes revendicatifs au sein des sociétés. L'analyse des interactions entre les communautés et l'Etat est un élément majeur à prendre en compte. Ces phénomènes ont pu être étudiés à compter des années 1970, avec l'émergence de mouvements communautaires dans les sociétés occidentales, prônant et revendiquant de nouveaux modes de vie et de gouvernance. Les sciences politique et juridique ont un rôle non négligeable à jouer dans l'étude des phénomènes communautaires. Les sciences de gestion étudient également le concept de communauté, comme élément d'analyse des organisations de groupe et d'échange de connaissances, au sein des entreprises notamment.

Comme l'indique Claude Jacquier (2011), la richesse et la variété des approches du concept de communauté rendent impossible une définition unique. Ainsi, le sociologue américain Hillery (1955) répertorie plus de quatre-vingt-dix définitions différentes pour le concept de communauté en sociologie. Cela dégage une certitude : sa pluridisciplinarité, attestant l'intérêt que portent les sciences à son égard, ainsi qu'une impossibilité de le fixer dans le cadre d'une définition claire.

¹⁵ A traduire par Communauté et Société.

1.2 Approches des communautés à géographie variable

En géographie, comme dans le reste des sciences humaines et sociales, la communauté est un objet qui fait débat et les approches scientifiques qui en sont faites expriment des manières de penser la géographie différentes, reflétant parfois des spécificités culturelles.

1.2.1 Prudence scientifique et culturelle dans la géographie sociale française, dissension avec la géographie postmoderne

La construction politique de la France explique une approche des communautés culturelle distanciée, invitant souvent à un usage prudent et limité du terme, voire volontairement péjoratif, et ce dans la plupart de domaines et catégories sociales du pays. Le champ de la géographie humaine n'est pas exempt de cette attitude et de ce rapport ambigu, discret, incertain ou interrogatif. Ainsi, en 2006, les géographes français Vincent Gouëset et Odile Hoffmann s'interrogeaient, dans un chapitre de l'ouvrage *Faire et penser la géographie sociale*, sur les rapports entre les communautés et la géographie française, en posant l'hypothèse éponyme « Communauté. Un concept qui semble poser problème à la géographie française ». Ce texte pose plusieurs constats. Tout d'abord, est rappelé le caractère soluble des frontières d'une communauté et donc la difficulté d'en définir les contours, ainsi que son usage plus fréquent dans le langage courant que dans la recherche. Afin de permettre une approche simplifiée de la communauté, il est suggéré de considérer celle-ci comme un objet « éminemment contextuel [...] et heuristique, qui permet de décrypter des logiques d'affiliation collective à un temps t , dans un environnement donné » (2006, p. 264). L'impossibilité de décrire certaines communautés actuelles, notamment dans le cadre du « néo-tribalisme post-moderne » dont parle Maffesoli (2000)¹⁶, comme des groupes fixes est ici assumée, en rappelant que les communautés peuvent être extrêmement mouvantes, résultant de combinaisons complexes entre temporalités réduites et appartenances variées. Pour les auteurs, le terme de communauté ne peut être considéré que du point de vue de ceux qui s'y réfèrent et à leurs « logiques d'action », et ne peut prendre sens que dans la perspective « de la construction et de la pratique sociale » (2006, p.265). L'approche des communautés par la géographie française, quand bien même elle existe et tente d'évoluer, reste en partie orientée par une grille de lecture « traditionnelle » de ces groupes. Ainsi, Jacques Lévy définit une communauté comme étant un « groupe non choisi auquel l'individu délègue de manière automatique, globale et irréversible

¹⁶ Le temps des tribus. Le déclin de l'individualisme dans les sociétés postmodernes, Paris, La Table ronde.

sa compétence et son action » (LEVY, LUSSAULT, 2013, p. 201). Cette vision de la communauté la rapproche de celle de Tönnies, distinguant la communauté qui enferme dans le groupe, de la société qui libère l'individu. Ce point de vue empêche la possibilité de voir en elle un groupe porteur d'actions collectives, à visées innovantes et libératrices de problèmes rencontrés dans la société.

En France, cette approche ambivalente et prudente des communautés peut être éclairée par l'importance de la géographie sociale comme courant scientifique prépondérant dans le champ disciplinaire de la géographie humaine. Bien que trouvant ses origines à la fin du 19^{ème} siècle, généralement attribuées à Elisée Reclus, la géographie sociale s'est développée, en France, à partir des années 1970. La discipline connaît alors une période de remise en question scientifique, en lien avec les transformations sociétales d'alors, et s'engage un processus de réflexion et de repositionnement épistémologique. Des géographes souhaitent s'émanciper de la géographie académique, héritée de l'école vidalienne, conservatrice et dominée par la géographie physique, tout en échappant aux orientations positivistes de la « nouvelle-géographie » d'inspiration américaine (DI MEO, 2008). La géographe Renée Rochefort, précurseure de ce courant, définit dès 1972 la géographie sociale comme étant « l'étude de la fonction sociale de l'espace et de la condition spatiale de l'homme, envisagées dans une triple direction, les espaces sociaux, la stratégie spatiale des groupes et sous-groupes sociaux, la structuration sociale de l'espace » (1972, p. 396). L'institutionnalisation de la géographie sociale française va s'opérer progressivement, notamment à partir des universités du Grand Ouest, dont certains chercheurs vont poser les jalons scientifiques, toujours en place aujourd'hui, notamment avec l'ouvrage *Géographie sociale* (Frémont *et al.*, 1984) qui expose les éléments de compréhension de ce courant. La géographie sociale y est définie comme « l'exploration des interrelations qui existent entre les rapports sociaux et les rapports spatiaux, plus largement entre société et espace » (p. 90). Ce courant s'inscrit et se revendique comme appartenant au champ des sciences sociales (ALDHUY, 2006). En effet, la géographie sociale s'est constituée dans la recherche d'une meilleure compréhension des problèmes sociaux ou plus largement des questions de société (inégalités sociales, mouvements sociaux, dynamiques électorales...), en s'inspirant parfois de certains auteurs anglo-américains issus de la géographie radicale, tels que Richard Peet ou David Harvey. Car, tout comme la géographie radicale, la géographie sociale est imprégnée par une lecture marxiste de la société, ce qui lui donne un caractère engagé (CAILLY, *in* LEVY, LUSSAULT, 2013). L'originalité et la rupture qu'apporte la géographie sociale se manifeste, selon Laurent Cailly, « dans la manière dont elle

définit son objet : portée par l'ambition d'attribuer à la géographie une place privilégiée dans le champ des sciences sociales, donc d'assurer son désenclavement, elle décentre remarquablement la discipline d'une analyse des paysages et l'espace en général, vers une analyse de la relation entre faits sociaux et faits spatiaux ou, mieux, entre rapports sociaux et rapports spatiaux. En ce sens, elle ne se contente pas d'étudier la distribution des faits sociaux dans l'espace [...] mais analyse comment les faits de société, qui forment indissociablement des rapports sociaux et des rapports spatiaux, fabriquent, produisent et organisent l'espace » (*in* LEVY, LUSSAULT, 2013, p. 932). L'objet de la géographie sociale est centré sur les rapports spatiaux, système de relations qu'entretiennent les hommes avec les espaces, ses usages et représentations, ses pratiques et les jeux d'acteurs qui s'y déploient. Ainsi, comme le résume Guy Di Méo, « la géographie sociale met l'accent sur les interactions de rapports sociaux et spatiaux. Elle accorde une place privilégiée aux acteurs, à leurs représentations, plus largement à l'action sociale et aux systèmes territorialisés qu'elle constitue. Sur la base d'une nouvelle définition des objets de la recherche (lieux, territoires, paysages, mais aussi effets socio-spatiaux de fragmentation, de ségrégation, d'inégalité et de distinction), elle a contribué au renouveau global de la géographie contemporaine, à son incontestable socialisation. Elle offre aussi un ensemble de problématiques et de méthodes utiles pour l'aménagement du territoire et le développement territorial » (2008, p. 13).

Si elle se définit comme science des pratiques et actions des groupes sociaux dans leurs rapports à l'espace, comme outil de compréhension d'un monde rempli d'injustices et d'inégalités, la géographie sociale tient à se distinguer d'autres courants de la géographie auxquelles elle pourrait être rapprochée, telles que la géographie postmoderne et la géographie culturelle, largement développées dans le monde anglo-américain.

La pensée postmoderne a émergé en premier lieu dans le monde de l'art, à partir des années 1970 aux Etats-Unis, avant de s'étendre aux autres champs des sciences sociales, dont la géographie. Ce courant de pensées se fonde sur le rejet de la modernité, incarnée par le néopositivisme et sa logique d'objectivisation des connaissances. Les géographes postmodernes ont pour ambition de « réintroduire dans leurs connaissances comme dans leurs pratiques la préoccupation du sujet, le pluralisme comme norme, le recours aux sources historiques et régionales, la recomposition et la recherche du sens, le primat du culturel, au prix d'un éclectisme parfois ambigu dans ses significations » (RACINE et BRYANT *in* LEVY, LUSSAULT, 2013, p. 804). Il existe des similitudes et des proximités entre la géographie sociale et la géographie d'inspiration postmoderne. Ainsi, comme l'indique David Giband :

« Pour l'une et l'autre de ces géographies, il s'agit de comprendre en quoi l'espace fait médiation avec le social et de résoudre la contradiction entre la mobilité généralisée des individus et leur propension à fabriquer (et à représenter) de la territorialité. L'une et l'autre invitent à questionner les relations qui s'établissent entre les transformations de l'espace productif, les nouvelles matérialisations de l'espace urbain et les transformations de l'espace social. » (2006, p. 244). L'auteur ajoute que « les géographes postmodernes ont placé l'espace au cœur des interrogations en sciences sociales et plaident pour une réévaluation de l'espace dans la théorie sociale » (2006, p. 245), tandis qu'il rappelle en citant Robert Hérim que les géographes sociaux considèrent que « les relations entre les sociétés et l'espace s'établissent à des niveaux d'inégale complexité, depuis l'espace, simple support matériel des faits sociaux, jusqu'à l'espace des représentations, des symboles et de l'imaginaire en passant par l'espace produit ou facteur social. » (1984, p. 121). Selon David Gibaud, les géographes postmodernes rejettent la communauté, considéré comme étant devenu un « simulacre » (2006, p. 247) qui n'a plus lieu d'être utilisé comme objet socio-territorial, étant trop lié à des identifications ethniques qui ne sont plus suffisantes pour analyser les dynamiques territoriales, notamment dans les quartiers des villes américaines. Selon l'auteur, « la communauté n'est [...] pas complètement dépassée [...]. Ce qui laisse en suspens de nombreuses interrogations : comment se reproduisent les rapports sociaux ? Comment comprendre les récentes manifestations de réinvestissement de l'espace [...] ? » (2006, p. 249). On le voit, les communautés posent question dans différents mouvements de la géographie humaine. Certains géographes postmodernes essaient de la dépasser, car la juge trop contraignante et réductrice. Les géographes sociaux s'interrogent sur la nécessité de trouver les moyens d'analyser les rapports sociaux qu'entretiennent les individus se revendiquant malgré tout comme faisant partie d'une ou plusieurs communautés, tout en voulant sortir du cadre trop contraignant et rigide que semble représenter l'objet communauté.

1.2.2 La communauté comme outil de réflexion, de développement et d'émancipation dans le continent américain

Si les géographes postmodernes remettent en cause la communauté comme objet socio-territorial servant de périmètre d'analyse de phénomènes sociaux, c'est par critique d'un mode de penser beaucoup employé sur le continent américain. En effet, la communauté, pour des raisons historiques et sociales est beaucoup plus répandue outre-Atlantique, à la fois comme objet social dont les individus se revendiquent, mais également comme objet étudié. Pour des raisons historiques, culturelles et politiques, la communauté y est un objet-outil permettant de

comprendre les dynamiques d'existence de populations hétérogènes. Le fait communautaire est alors souvent rattaché à la spatialité et la communauté compte parmi ses caractéristiques les dynamiques, ancrages et usages de l'espace. Le lien communauté-espace est fort, dans la mesure où l'on considère que la communauté, constituée par une population donnée, est établie dans un espace donné. Participant à la construction des pratiques sociales, la communauté est alors considérée par certains auteurs comme contributive de la construction des territoires. Claude Jacquier parle de la « communauté-territoire » comme étant « un écosystème construit et organisé par le jeu de ses trois éléments constitutifs de base – lieux, gens, institutions – en équilibre instable » (2011, p. 46). Les liens mis en évidence entre les communautés et leurs spatialités, qui se trouvent parfois en totale mutation, indiquent que la géographie a son mot à dire dans l'étude des communautés. Cela notamment dans la compréhension et la meilleure prise en compte des populations minoritaires faisant face à des problématiques sociales (pauvreté, enclavement etc...). Mais également dans l'étude des mouvements sociaux et de l'intervention sociale, qui sont souvent à l'origine de mobilisations et actions collectives communautaires (Bourque, 2012).

Dans son ouvrage *Bowling Alone, The Collapse and Revival of American Community* (2000) le politologue Américain Robert Putnam, dresse le constat d'un effondrement, depuis les années 1960, aux Etats-Unis, de l'engagement et de la participation civique des citoyens. Pour étudier les phénomènes sociaux, Putnam utilise le concept de « *social capital* », qui correspond aux liens entre les individus dans la société, c'est-à-dire aux liens sociaux. Selon l'auteur le « *social capital* » s'exprime ou se construit par deux procédés distincts : le *bonding* (création de liens entre individus) et le *bridging* création de ponts entre groupes hétérogènes. Ainsi, « le *Bonding social capital* constitue une sorte de Superglue sociologique, tandis que le *Bridging social capital* fournit un WD-40 [marque d'huile pénétrante] sociologique » (2000, p. 23). Putnam élabore son étude sur le fait que le nombre de clubs et de ligues de Bowling a fortement diminué, alors que le nombre de joueurs a fortement augmenté aux Etats-Unis, au fil des décennies. Au cœur de son analyse, il fait remarquer que la baisse régulière des liens sociaux aux Etats-Unis depuis les années 1960 est en partie due à la montée en puissance de la société de consommation, et que les liens entre les différentes communautés de ce pays multiethnique sont moins importants, ce qui selon lui pose un problème démocratique. Cette analyse est corroborée par nombre d'observateurs. Comme l'indique Marion Orr « il y a de nombreux débats et une inquiétude croissante concernant la baisse du niveau d'engagement civique aux Etats-Unis. Une récente étude [datant de 2005] produite par un groupe d'étudiants affiliés à l'*American Political*

Science Association a affirmé que « la démocratie américaine est en danger » parce que les Américains se sont détournés de la vie publique et civique » (2007, p. 1). Ces changements dans les rapports sociaux et démocratiques ne sont pas une « bonne nouvelle pour le Etats-Unis » (2007, p. 1), et le problème est amplifié dans les métropoles, où le défi d'un renouveau démocratique est le plus sérieux (MACEDO, 2005).

Ces nécessités pointées par les auteurs de redéfinir les modalités de rapports sociaux aux Etats-Unis, prend place dans un contexte où pendant plusieurs décennies s'est développé un mouvement d'émancipation des populations pauvres, au sein de villes où la ségrégation socio-spatiale, bien souvent corrélée à des caractéristiques « raciales »¹⁷, était très forte. Ce mouvement, souvent formulé par l'expression *community organizing* est né aux Etats-Unis sous l'impulsion du sociologue de l'Ecole de Chicago Saul Alinsky, à partir des années 1940. Il propose, dès sa création, de porter la voix de ceux qui ne se manifestent pas spontanément pour défendre leurs intérêts. Il s'agit en général de populations défavorisées dont les *community organizers*, militants et organisateurs, souhaitent les voir se mobiliser, afin d'améliorer leurs conditions d'existence (TALPIN, BALAZARD, 2016). Les communautés se fondent autour de plusieurs critères que leurs membres ont en partage : un territoire de vie commun (quartier, ville...), des intérêts communs (lutte contre la pauvreté, l'enclavement ou l'isolement, le déficit d'aménagement du territoire, les discriminations...), ainsi que bien souvent des caractères socio-culturels, ethniques, voire religieux, qui marquent leur appartenance à la communauté à organiser et défendre. Ces *community organizing* sont donc des espaces autonomes dans l'espace social, permettant de développer et porter une voie de promotion et de défense de l'expression démocratique d'individus regroupés volontairement. Ces pratiques de défense d'intérêts à l'échelle d'un territoire sont également une lutte pour l'égalité, qui se traduit par la solidarité. Claude Jacquier, dans son ouvrage *Les quartiers américains, rêves et cauchemar* (1992), explique la nécessité d'avoir mis en place ce type d'organisation est avant tout un problème urbain, lié à d'importants mouvements migratoires des campagnes vers les villes, et à l'intérieur des métropoles elles-mêmes, entre centres et banlieues, à partir des années 1940. Ces mouvements et brassages de populations aux origines sociales et ethniques différentes à mener à des problématiques urbaines à résoudre. En s'organisant, les communautés locales d'habitants rencontrant des problèmes multifactoriels impactant leurs conditions de vie, dans

¹⁷ L'usage des guillemets marque la différence d'approche du terme « racial », à utiliser avec beaucoup plus de prudence en France, car ne recouvrant pas les mêmes définitions.

des espaces contraints, ont pu peser progressivement sur les pouvoirs publics et instaurer des nouveaux types de gouvernances urbaines, menant à des logiques d'*empowerment* des populations. Ces mouvements d'organisations ont pu prendre des formes différentes et se structurer en développant dans la même dynamiques des mouvements artistiques et culturels, permettant en même temps d'occuper l'espace et de se l'approprier en montrant sa présence. Les mouvements de lutte ont pu se développer autour de courants musicaux, comme moyen de lutte pour exister et sortir des espaces de vie cloisonnés. Comme l'indique Gaye Theresa Johnson, dans son ouvrage *Spaces of Conflict, Sounds of Solidarity*, « Pour les Noirs et les Mexicains-Américains dans le Los Angeles des années 1940 et 1950, les espaces physiques et sonores étaient des lieux de confinement et d'enfermement. Ils n'étaient pas seulement isolés par les habitants Blancs et les espaces commerciaux mais également constamment opposés les uns aux autres dans une compétition acharnée pour une ressource rare » (2013, p.2). Ces mouvements d'émancipations de différents groupes ethniques en Californie ont donné lieu à la mise en place de stratégies et des mouvements de solidarité entre ces groupes pour promouvoir une partie de leur lutte commune. Ce phénomène s'est retrouvé dans les années 1960-1970, avec le développement du mouvement Hip-Hop dans le Bronx, à New-York. Le mouvement communautaire américain a été un moteur puissant des luttes sociales au sein de villes américaines, impactant le reste de la vie démocratique du pays (JACQUIER, 1992). Les *organisations communautaires* de l'Amérique du Nord francophone (Québec notamment), relèvent également de ce genre d'organisations, bien souvent portées par des militants et professionnels du développement social, dans le cadre de l'*intervention communautaire* (BOURQUE, 2012).

En France, des expériences de *community organizing* ont été importées, dans les années 2010, par des jeunes militants associatifs, par exemple à Grenoble (CARREL, LEPINAY, 2016), dans le but d'apporter des solutions citoyennes aux problèmes rencontrés, notamment en termes de logements. Plus largement, on peut rapprocher certaines expériences menées dans le cadre des politiques de la ville et du développement social local aux expériences anglo-saxonnes, bien que celles-ci ne contiennent pas de références directes aux « communautés ».

L'*économie communautaire* en Amérique du Sud, qui connaît également des phénomènes d'organisations communautaires spatialisées, est un autre outil de développement et d'amélioration des conditions de vie des populations en situation de pauvreté, notamment indigènes. L'exemple de la Bolivie illustre bien comment les aspirations d'individus, dont les bases d'appartenances communautaires traditionnelles existent, peuvent cristalliser des

pratiques communes permettant la mise en place d'institutions propres, sources de revenus économiques et de poids politique. Le modèle néo-libéral mis en place en 1985 et ses dysfonctionnements (ERREJON GALVAN, 2008) avaient provoqué une montée en puissance des mouvements communautaires, basés notamment sur la défense des terres (en lien avec l'ethnicité, la culture et les ressources agricoles). En 2006, avec l'arrivée au pouvoir d'Evo Morales, indigène, à la tête du MAS (Movimiento al socialismo), la dimension communautaire du développement économique va prendre une réelle importance (HILLENKAMP, WANDERLEY, 2015). En effet, la nouvelle constitution de 2009 va reconnaître la nature plurinationale de l'Etat (c'est-à-dire avec une réelle prise en compte des communautés indigènes dans leurs spécificités), ainsi que le caractère pluriel de l'économie du pays, en reconnaissant quatre différentes formes : l'économie sociale-communautaire, coopérative, publique et privée. L'économie sociale-communautaire, basée sur la valorisation des cultures paysannes et indigènes, la réciprocité et la solidarité vont se développer comme étant porteuse de *buen vivir* (bien vivre).

Si le *community organizing* s'est avéré efficace pour prendre en compte et apporter des solutions sociales et démocratiques, le mouvement peut être remis en cause dans son approche aujourd'hui, notamment car la société américaine a changé, comme l'a noté Putnam, et que le terme communauté recouvre des réalités très différentes qui n'aide à pas à la compréhension de différentes situations sociales et sociétales qui peuvent aider à faire évoluer les dimensions démocratiques, ce dont la démocratie américaine semble nécessiter.

Avec ces premiers constats, l'on peut s'interroger sur les apports que la géographie peut (ou pourrait) avoir sur l'étude des faits communautaires. En d'autres termes, chercher à savoir en quoi développer une géographie des communautés peut être à la fois bénéfique à la compréhension de dynamiques communautaires dans l'espace, ainsi qu'à la recherche scientifique qui, en France, se prive en partie de ces approches potentiellement intéressantes. De part et d'autre de l'Atlantique, la question des nouvelles dimensions de l'action collective, leurs nouvelles modalités de mise en œuvre pose question. Car si l'on croit à la montée en puissance d'un individualisme supposé plus important au sein des sociétés occidentales capitalistes et libérales, il faut également constater de nouvelles formes d'actions collectives et un retour au collectif ayant pour objectifs l'amélioration de conditions de vie et / ou l'émergence de nouveaux modes de vie, ou encore la contestation et mouvements sociaux concernant l'aménagement du territoire (SUBRA, 2018). Ces mouvements d'actions collectives s'inscrivent dans des spatialités et questionnent les relations entre les rapports sociaux et les

rappports spatiaux, au cœur de la géographie sociale. Le dépassement de la communauté, comme objet d'analyse spatiale des groupes sociaux, prôné par les géographes postmodernes fait écho à la complexification et aux évolutions des rapports socio-spatiaux constatés par les auteurs américains. L'on peut dépasser le cadre dénoncé comme trop restrictif spatialement de la communauté, telle qu'elle est ou a pu être étudiée sous différentes formes, en envisageant de lui donner un périmètre socio-spatial plus souple et des objectifs choisis par ses membres. On peut alors émettre l'hypothèse que cet objet social peut représenter une opportunité d'interroger et d'analyser les dynamiques d'actions collectives, sous une forme particulière et nouvelle, des rapports aux espaces qu'ont les individus composant des sociétés démocratiques en mutation. Car, comme le montrent les exemples développés dans l'ouvrage d'OOSTERLYNCK *et al.* (2017), appréhender les espaces comme lieux de potentielles rencontres peut permettre de faire émerger des liens de solidarité entre des populations hétérogènes, établissant le *bridging* dont parle Putnam, et engendrer de nouvelles dynamiques démocratiques.

Posant ce constat, nous choisissons de nous intéresser aux communautés de pratique, un type de communautés singulier, que leurs morphologies et caractéristiques nous invitent à aborder comme outil de compréhension de groupes tournés vers l'innovation et l'action collective.

2 Appréhender et questionner les communautés de pratique : une approche singulière du fait communautaire

La communauté de pratique est un concept formulé par Etienne Wenger, à la fin des années 1990, dans le champ disciplinaire de la gestion des connaissances, à propos de leur diffusion et échange au sein des entreprises. L'on peut définir une communauté de pratique comme étant « un groupe d'individus qui partagent des intérêts et des compétences communes, et qui en interagissant, cherchent à résoudre un problème ou mener à bien un projet commun » (AMISSE *et al.*, 2013, p. 188). Une communauté de pratique est fondée pour et par des individus concernés par un objet commun, dont ils cherchent ensemble à promouvoir la valeur, améliorer la visibilité ou défendre les intérêts. L'engagement des individus est central dans la constitution d'une communauté de pratique : il s'agit pour le membre de la communauté d'avoir choisi de participer à l'échange de connaissances, d'informations, de savoir-faire et de compétences avec les autres membres, afin de remplir le ou les objectifs constitutifs de cette dernière. Wenger et Snyder nous indiquent ainsi que « l'appartenance à une communauté de pratique est auto-désignée » (2000, p. 142), en être membre est donc un acte volontaire. Par sa participation à une communauté de pratique, un individu s'engage dans des actions collectives, dont l'un des ressorts principaux est l'échange du savoir et l'apprentissage collectif. La communauté de pratique est issue de la mobilisation de réseaux d'acteurs menant à l'augmentation des connaissances par leur diffusion. Autrement dit, chaque membre apporte son « bagage » de connaissances, savoir-faire, réseaux et le partage avec les autres. La dimension identitaire prend une place importante dans le fonctionnement des communautés de pratique (qui est par ailleurs unique à chacune). Lave et Wenger (1991) indiquent que cette identité forte caractérise la communauté de pratique, notamment dans le fait que les règles sont inventées par et pour ses membres. Il s'agit donc d'une communauté qui tend à l'autonomie. Dans le cas des communautés de pratique développées par le management de certaines entreprises, pour développer les compétences, réseaux et connaissances, il faut noter que l'autonomie est l'un des facteurs de réussite (GOSELIN *et al.*, 2010). Le concept de communauté de pratique, basé sur l'action collective, l'identité et la poursuite d'objectif commun, est intéressant pour analyser des initiatives collectives, sous l'angle de la communauté. L'usage de ce concept dans des cadres autres que celui du management des entreprises peut apporter un regard innovant sur l'étude des actions collectives.

2.1 Origines et définitions d'un concept

2.1.1 L'apprentissage comme point de départ

A partir des années 1990, il y a un regain d'intérêt des milieux universitaires de la gestion pour l'*apprentissage organisationnel*, que Gérard Kening définit comme « un phénomène collectif d'acquisition et d'élaboration de compétences qui, plus ou moins profondément, plus ou moins durablement, modifie la gestion des situations et les situations elles-mêmes » (2006, p. 297)¹⁸. Les études de gestion sur l'apprentissage, développées au cours du 20^{ème} siècle, se concentraient alors essentiellement sur l'amélioration des compétences individuelles. Avec le regain d'attention pour l'apprentissage organisationnel se pose, à la fin du siècle dernier, la question du développement de la cognition collective. C'est-à-dire que l'on cherche à comprendre et évaluer le rôle que l'apprentissage collectif peut avoir au sein des organisations, pour améliorer leur efficacité. Deux raisons expliquent le retour à des recherches approfondies sur l'apprentissage organisationnel à cette époque. Tout d'abord, l'environnement entrepreneurial se trouve dans une conjoncture plus complexe et changeante, ce qui nécessite un apprentissage (un développement durable de nouvelles compétences) rapide et efficace. Deuxièmement, les recherches sur les organisations se penchent plus sur les processus entre individus que sur les structures elles-mêmes, donc ce regain d'intérêt pour l'apprentissage organisationnel participe d'un nouvel élan scientifique pour ces questions. De nombreux travaux se développent à cette période afin de trouver des points de convergences scientifiques et contribuer à une théorie de l'apprentissage organisationnel (CHANAL, 2000, p.1). Des auteurs vont particulièrement se pencher sur le rôle de l'action et de l'expérimentation dans le processus de l'apprentissage collectif et chercher à développer une théorie de l'action organisée.

C'est dans ce contexte scientifique que va apparaître pour la première fois, en 1991, le terme de communauté de pratique, dans l'ouvrage de Lave et Wenger¹⁹ : *Situated Learning: Legitimate Peripheral Participation*²⁰. Cet ouvrage traite de l'*apprentissage situé*, c'est-à-dire du processus de cognition située ou localisée, qui rend le fait d'apprendre indissociable de l'action. La connaissance à acquérir est donc à trouver dans des activités, qui dépendent des contextes sociaux, culturels et environnementaux. La participation des néophytes à des tâches, au départ périphériques, les rend peu à peu compétents, puis chevronnés et les placent au fil du temps au centre de ce que les auteurs définissent comme des communautés de pratique. Ces

¹⁸ Article déjà publié en 1994 dans *Revue française de gestion* (n° 97).

¹⁹ Respectivement anthropologue américaine et sociologue suisse.

²⁰ Edité par Cambridge University Press.

dernières sont posées comme étant des structures sociales de l'apprentissage collectif. Les auteurs ne vont pas – de leur propre aveu – se focaliser sur la construction d'une définition claire et poussée de la communauté de pratique. Celle-ci est un objet que même ses théoriciens peinent à définir de manière très fixe et à le différencier d'autres groupes de travail. Néanmoins, les éléments exposés dans *Situated Learning: Legitimate Peripheral Participation* permettent de poser que les communautés de pratique sont des « groupes réalisant une activité commune, en apprenant à faire les choses ensemble, en situation et grâce à leurs interactions » (MEBARKI, 2011, p.62). Il faudra attendre 1998 pour qu'Etienne Wenger vienne apporter une analyse plus fine des communautés de pratique, en les conceptualisant, dans son ouvrage référence *Communities of Practice, Learning, Meaning and Identity*²¹. L'auteur y apporte des éléments de définition et des caractéristiques affinées, et pose les bases d'un concept qui sera largement utilisé par ses pairs par la suite, et développé dans de nombreuses organisations afin de mettre en place des groupes d'apprentissage collectif.

2.1.2 Eléments de définition

Etienne Wenger est le principal auteur à avoir conceptualisé les communautés de pratique. Pour le théoricien, la communauté de pratique est une structure constituée par des individus engagés dans un processus d'apprentissage collectif, dans un domaine qu'ils partagent. Partant de cela, les exemples peuvent être extrêmement nombreux et peuvent rendre l'objet large, à ce stade de sa définition et de ses caractérisations. L'auteur parle notamment de la communauté de pratique comme pouvant être un groupe d'artistes qui cherchent de nouveaux modes d'expression, un réseau de chirurgiens qui souhaitent explorer de nouvelles technologies ou méthodes, une tribu qui cherche à survivre dans un milieu hostile...Wenger pose la définition d'une communauté de pratique comme étant « un groupe d'individus qui partagent un intérêt, un ensemble de problèmes ou une passion pour un sujet et qui approfondit ses connaissances et son expertise dans ce domaine en interagissant de manière continue » (2002, p. 4). L'on peut voir grâce à cette définition simple, les éléments qui vont former la communauté de pratique et les dimensions que cette dernière va pouvoir prendre. Il s'agit d'un système social basé sur les interactions entre les membres qui le constituent, dans le but d'atteindre des objectifs communs. Muller précise ce propos en ajoutant que les communautés de pratique « sont des groupes d'individus qui partagent des compétences et intérêts communs et qui interagissent constamment dans le but d'accomplir un projet commun, ou de résoudre des problèmes partagés

²¹ A traduire par : Communautés de pratique. Apprentissage, sens et identité.

par leurs membres. Pour ce faire, les membres d'une communauté de pratique sont amenés à développer leurs compétences »²² (2006, p.383). La communauté de pratique est un objet social qui va opérer comme une structure articulant l'apprentissage, le savoir-faire et l'action collective. C'est en interagissant que les membres de la communauté de pratique vont développer leur apprentissage collectif, donc améliorer leurs compétences dans le domaine d'intérêt partagé et en conséquence trouver collectivement les moyens de résoudre les problématiques ou les objectifs qu'ils partagent. L'apprentissage est donc, dans le cas des communautés de pratique, considéré comme un vecteur de solutions nouvelles. Augmenter la connaissance collective multiplie les chances de développer ses facultés à mener à bien un projet. Pour le dire autrement « une communauté de pratique correspond à un groupement d'individus partageant un intérêt commun et échangeant entre eux leurs connaissances et compétences de manière créatrice, afin d'accroître l'efficacité des organisations » (GOSSELIN *et al.*, 2010, p.36). Les communautés de pratique agissent comme des « dispositifs de coordination » (COHENDET *et al.* 2011, p.31) où les compétences individuelles sont mises en valeur (COHENDET *et al.*, 2003, p.108). Les communautés de pratique, bien qu'ayant souvent été étudiées par le prisme des sciences de gestion, ne sont pas uniquement réservées au strict cadre des entreprises et peuvent se retrouver dans tout type d'organisation, formées autour de tout type de pratiques, avec des morphologies variables dans le temps, l'espace et le mode de fonctionnement. Il est à noter que les communautés de pratique sont des structures sociales qui peuvent se trouver partout au sein de la société et que, consciemment ou non, la plupart des individus appartiennent à une ou plusieurs de ces communautés. Avant d'entrer dans les détails explicatifs des communautés de pratique, nous pouvons dire qu'il s'agit de communautés basées sur l'échange et la coopération. Partager ses compétences, en apprenant les uns des autres, via des pratiques communes, permet de créer de meilleures conditions pour mener un projet commun, ou développer de nouvelles connaissances. La communauté de pratique est donc une organisation sociale porteuse d'innovation, ce qui est l'un de ses principaux rôles et l'une de ses premières fonctions.

²² Traduction personnelle

2.2 Le cadre de compréhension des communautés de pratique

Après avoir exposé les définitions données aux communautés de pratique, nous allons dans ce second temps expliquer les caractéristiques qui permettent de les identifier et de les distinguer d'autres structures sociales.

2.2.1 Le domaine de mise en œuvre de la pratique

Une communauté de pratique est centrée sur un domaine de pratique particulier. L'identité de la communauté de pratique est constituée à partir « d'un domaine d'intérêt partagé »²³ (WENGER, 2015, p.2). Ceci ne doit pas être confondu avec une profession ou une discipline, car le domaine est l'ensemble des enjeux, défis et problématiques rencontrés dans la pratique, auxquels la communauté de pratique décide de se consacrer. Il s'agit d'un champ de pratiques, comme l'on pourrait parler d'un champ lexical dans le domaine grammatical. Le domaine représente également l'ensemble des sujets, de même nature, autour duquel la communauté de pratique va se structurer, et qui constituera la raison d'être de la communauté. Le domaine de la communauté de pratique est la sphère dans laquelle la ou les pratiques vont s'inscrire, sous une forme communautaire.

2.2.2 La pratique, des définitions multiples

La pratique est l'élément constitutif de la communauté. C'est autour d'une pratique partagée, que la communauté prend forme. La communauté de pratique n'est pas une communauté d'intérêt (par exemple pour un style de musique, pour la gastronomie etc...), il s'agit d'une communauté de pratiquants – c'est-à-dire d'individus qui pratiquent. Il paraît nécessaire à ce stade de définir ce qui est entendu par « pratique ».

Dans sa thèse intitulée *Qu'est qu'une pratique, théories et théorisation des pratiques*²⁴, Régis Catinaud (2015) propose une longue réflexion sur les définitions multiples des pratiques et les manières dont les philosophes et sociologues les ont pensées. Il ne s'agit pas ici de reprendre l'exhaustivité des démonstrations et raisonnements menés lors de ses travaux, mais ceux-ci nous offrent, en les synthétisant, une bonne compréhension des notions et concepts utilisés. Les lignes qui suivent reprennent quelques-unes des conclusions avancées dans la thèse de Régis Catinaud.

²³ Traduction personnelle

²⁴ Université de Lorraine, 2015

- Distinction entre *pratique* et *action*

Bien que les liens semblent être étroits entre les deux notions, il faut les distinguer pour mieux les cerner, car définir la pratique n'est pas possible sans la différencier de l'action. La nature des liens entre pratique et action diffère selon certains auteurs, qui considèrent « la pratique comme une forme d'action, un ensemble d'actions, un principe générant des actions ou un cadre dans lequel les actions prennent leur sens » (CATINAUD, 2015, p.30). La pratique apparaît donc comme un objet nécessitant l'action pour exister. Les individus qui « pratiquent » sont donc des individus qui « font », qui exécutent des « actions », « agissent », et qui rendent leur pratique visible et vérifiable par le concret des actions qu'ils ont menées. La pratique se fonde à partir de l'action ou des actions, en pouvant être un ensemble d'actions, un cadre d'actions, un type d'actions spécifiques... Pour définir une pratique particulière, il est donc nécessaire de définir à quel type d'action elle se réfère. L'action est un élément constitutif de la pratique, qui la rend tangible et concrète.

Régis Catinaud propose une définition de la pratique comme représentant « un ensemble d'actions concrètes, que les individus réalisent dans leur quotidien de manière ordinaire et répétée, et qui sont pourvues d'un sens particulier en fonction de l'espace social où elles apparaissent » (2015, p.31). Cette définition large, qui a pour intérêt de permettre de multiples interprétations, permet de repérer une pratique en fonction de critères particuliers, qui sont présentés ci-après.

- La régularité et la répétition des actions

La pratique est un ensemble ou un type d'actions répétées ou effectuées de manière régulière, relevant de l'habitude. La répétition d'actions similaires, en différents lieux et moments, mais dans des situations spécifiques, permet d'identifier une pratique.

- La significativité des actions

La significativité renvoie, pour Catinaud, au sens que prend l'ensemble des actions dans l'espace de référence dans lequel il se déploie. On entendra ici espace de référence, comme étant un espace social permettant le développement des actions humaines. Ils sont à considérer comme des « entités sociales primordiales dans lesquelles se structurent les interactions entre les individus et d'où émerge le sens de leurs actions » (2015, p. 37).

- La pratique comme ensemble d'« actions concrètes »

« L'action concrète » est définie comme étant une action réelle, située et issue d'un contexte particulier expliquant sa réalisation. Pour analyser et comprendre une pratique, il convient de s'attacher à la description des actions telles qu'elles sont effectivement menées dans leur réalité.

Pour Wenger, la pratique représente également « 'le faire', dans ses dimensions à la fois historiques et sociales, et dans sa capacité à produire de la structure et une signification aux actions » (CHANAL, 2000, p.4-5). On peut définir la pratique comme étant une action, ou un ensemble d'actions, incluses dans un cadre social, auxquelles l'on donne des significations – elles-mêmes propres à chaque contexte. La pratique « regroupe l'action et la réflexion sur cette action [...] Elle constitue à la fois un support à la création des connaissances et un cadre d'interprétation nécessaire à l'exécution de ces dernières » (MEBARKI, 2011, p. 67-68). L'interprétation wengérienne de la pratique en fait un concept qui inclut le registre de l'explicite (les outils, le langage, les codes et règles, les symboles etc...) qui la rend visible, tangible et descriptible. La pratique inclut également le champ du tacite qui va regrouper tous les processus et phénomènes implicites (représentations du monde, relations implicites etc...). L'auteur n'oppose pas l'explicite et le tacite, les considérant comme partie intégrante de toute forme de connaissance.

La pratique est la raison d'être de la communauté de pratique. C'est à travers la pratique partagée que se forme la communauté. La communauté de pratique est comprise comme une organisation sociale permettant le développement de l'apprentissage commun. La pratique est alors le moyen de construction de l'apprentissage, c'est-à-dire le partage de connaissances et de savoir-faire. La pratique va donc définir l'identité de la communauté et son domaine de développement. Cela signifie que la pratique présente avant tout un rôle de structuration, de production et de transformation des significations des actions au sein de la communauté.

Pour mieux sortir des schémas classiques utilisés pour l'analyse de la pratique souvent constitués par les oppositions théorique / pratique, tacite / explicite, Wenger a développé une approche de la pratique comme étant une quête de sens. Il fonde l'exposé de son analyse sur la dualité participation / réification qui fait naître ce qu'il appelle la « négociation de sens ». Cette production sociale de sens, que représente la pratique, se justifie par le fait que l'humain met du sens dans chaque situation vécue. Ce constat est essentiel dans la pensée de Wenger, qui dit : « que nous parlions, agissions, pensions, résolvions des problèmes, il y a toujours la construction d'une signification » (1998, p.59). La négociation de sens peut être définie comme

étant l'évolution continue des significations que nous donnons aux situations, aux nouvelles formes d'interprétation que nous leur donnons, en fonction des interactions et des échanges que nous entretenons avec les autres et avec le monde qui nous entoure. La négociation de sens, qui définit la pratique, se met en place selon deux processus complémentaires que sont la participation et la réification, c'est-à-dire la relation entre l'expérience et sa signification.

La participation est décrite par Lave et Wenger (1991) comme permettant l'intégration d'un nouveau membre au sein de la communauté de pratique. Wenger détaille ce processus en le définissant comme étant le fait de faire quelque chose avec d'autres, via une action et une connexion. Plusieurs actes peuvent être vecteurs de participation, comme observer, penser, parler, ressentir... La participation sociale est un engagement dynamique de l'individu au sein de la communauté à laquelle il appartient. L'engagement de l'individu à l'intérieur de projets collectifs portés par la communauté est renforcé par le sentiment d'appartenance à cette dernière. Le processus est donc à la fois social et personnel, il combine l'engagement personnel et le sentiment d'appartenance communautaire. La place des autres participants est également à prendre en compte : la reconnaissance mutuelle et la réciprocité entre les membres de la communauté donnent à la participation sa valeur. Notons que la réciprocité n'exclut pas les situations conflictuelles ou les tensions entre membres.

La réification est le fait de matérialiser une idée, c'est-à-dire chosifier une expérience. Cela signifie que c'est un processus qui « intervient pour nommer, représenter, percevoir, concevoir, codifier, décrire une expérience etc., permettant ainsi de simplifier et synthétiser un événement » (MEBARKI, 2011, p. 71). La réification consiste à concrétiser des valeurs et des idées autour d'objets concrets (règles, documents, outils...), autour desquels va venir s'organiser la négociation des sens.

Les deux processus exposés précédemment sont complémentaires et s'articulent pour combler les lacunes de chacun. La participation n'est en effet pas assez fixe pour stabiliser et comprendre les significations, ce qui est permis par la réification. Cette dernière présente l'inconvénient d'être parfois trop rigide et donc de ne pas forcément offrir des significations de sens précises et structurées. Wenger (1998) compare la réification à la formulation de lois larges, incapables de répondre à tous les problèmes. La participation est donc nécessaire pour apporter l'aspect concret et expérimental essentiel à la compréhension des significations des pratiques. Réification (représentant l'explicite) et participation (renvoyant au tacite) sont donc interdépendantes et cette complémentarité est indispensable à la négociation des sens.

Le concept de pratique est donc défini par Wenger comme étant une production sociale de sens, rendue possible par les interactions entre les membres d'une communauté de pratique, c'est-à-dire capable de produire une structure et donner du sens à des actions. Tout en ajoutant la dimension fonctionnaliste, qui s'intéresse au fait d'accomplir une action donnée, dans le cadre de la négociation de sens décrite plus haut. La pratique est donc un ensemble d'actions auxquelles on donne un sens social.

2.2.3 La communauté

Comment Wenger définit-il la communauté, groupe constitué à partir des pratiques partagées par les membres qui la constituent ? Selon l'auteur, ce sont bien les pratiques qui définissent les contours de la communauté, son périmètre et ses caractéristiques.

L'usage du terme communauté est l'une des critiques faites sur les communautés de pratique à cause de la complexité, des polymorphismes et diverses définitions que l'on peut lui donner. Pour tenter de s'éloigner des problématiques liées à la définition des frontières d'une communauté, Wenger retourne le problème en considérant cette dernière comme étant le résultat des pratiques exercées et instaurées par ses membres. Une fois créée à partir des pratiques, la communauté va permettre la pérennité des pratiques. Si ce groupe leur devient essentielle, ce sont bien les pratiques qui sont à l'origine de la communauté constituée.

L'auteur explique, dans son ouvrage de 1998, que l'aspect communautaire de la communauté de pratique s'articule sous trois dimensions : l'engagement mutuel, l'entreprise commune et le répertoire partagé.

L'engagement mutuel correspond à l'engagement des individus qui partagent les actions dont ils négocient le sens au sein de la communauté de pratique. Il définit la capacité des participants à échanger leurs connaissances et partager leurs expériences et les sens qui leur sont liés. Chaque membre de la communauté doit tenir son rôle d'entraide, de réciprocité, avec des compétences telles que savoir aider ou savoir être aidé, indispensables au fonctionnement de la communauté de pratique. Pour Wenger, l'engagement que l'on met dans la communauté, c'est-à-dire que l'on est prêt à fournir dans le partage de la pratique, est une composante du sentiment d'appartenance. L'engagement des membres est une condition *sine qua non* de l'appartenance à un groupe et donc de son bon fonctionnement. L'engagement des membres d'un collectif est un élément majeur de la compétence collective et de la coopération.

Wenger entend par **entreprise commune** une entreprise partagée et dont l'évolution est en permanence négociée par ses membres. La négociation est menée hors de règles rigides et fixées de manières formelles. Il s'agit de façons informelles de s'organiser. On peut parler d'auto-organisation, où la responsabilité des participants et les coordinations de leurs relations sont à la base du fonctionnement même de la communauté de pratique. Cette dimension d'auto-organisation est fondamentale dans la théorie des communautés de pratique de Wenger, qui la démarque des autres formes de groupes organisés. L'entreprise commune est inventée et définie par les membres de la communauté lors d'un processus collectif de négociation.

Le répertoire partagé « correspond à l'ensemble des ressources communes que les membres de la communauté ont créées et adoptées au cours de son existence et intégrées dans leur pratique » (MEBARKI, 2011, p. 77). Ces ressources sont de multiples formes. Il peut s'agir d'outils, d'un langage ou vocabulaire précis et particulier, de concepts, de références historiques et culturelles, de jargon, de méthodes... Le répertoire partagé articule des éléments de réification et de participation. L'interprétation des éléments de ces répertoires partagés et l'adoption de styles similaires permettent de développer le sentiment d'appartenance et l'identité commune.

2.2.4 Relations de proximité et dimensions spatiales dans la constitution des communautés de pratique : du local au global

Wenger (1998) explique que pour que les caractéristiques permettant d'identifier des communautés de pratique en tant que telles soient présentes, il est nécessaire que celles-ci se constituent à l'échelle locale. Cette proximité géographique permet aux membres des communautés d'interagir fréquemment, de partager les mêmes expériences, d'échanger rapidement les informations, de se voir souvent c'est-à-dire de rendre possible les trois critères posés précédemment pour forger une communauté (engagement mutuel, entreprise commune et répertoire partagé). Si l'échelle locale est l'une des conditions d'émergence et de durabilité d'une communauté de pratique qui rappelons-le, dans la théorie de Wenger, se situe au sein d'une entreprise, ce dernier propose un autre objet pour étudier les relations entre groupes à des échelles géographiques différentes.

Wenger utilise le terme constellation pour décrire et analyser les interactions entre groupes et individus ayant des pratiques communes ou proches, mais ne constituant pas de communautés de pratique dans la mesure où la proximité physique, entre autres, ne leur permet pas de répondre aux critères de ces dernières. Cela permet de passer à une échelle d'analyse plus large,

en envisageant les liens qui peuvent exister entre individus et communautés de pratique et étudier comment ses interactions influent sur les pratiques. Les constellations sont formées par les communautés de pratique, ou des pratiquants, qui se ressemblent, mais qui ont des spécificités propres dépendant de leur contexte particulier, notamment géographique.

Les caractéristiques qui permettent d'identifier les constellations de pratique sont²⁵ :

- « Avoir des racines historiques semblables
- Servir une même cause ou appartenir à un organisme commun
- Être dans la même situation
- Avoir des membres communs
- Partager des artefacts
- Être proche géographiquement et interagir
- Avoir des styles et des discours qui se chevauchent
- Être en compétition pour les mêmes ressources »

Le terme de « constellation de pratique » utilisé par Wenger renvoie à l'expression « constellation de lutte » employée par Gaye Theresa Johnson, pour décrire et analyser les luttes d'émancipations ethniques dans les années 1940 et 1950 à Los Angeles. L'auteure explique ainsi : « J'utilise la métaphore spatiale 'constellations de lutte' pour localiser ces activités [de lutte sociale]. Les étoiles en constellations sont en lien les unes avec les autres, parce que prises ensemble elles forment un schéma, mais elles ont aussi leur propre existence » (2013, p. 2). Cette métaphore illustre ce que sont les constellations de pratique.

Pour résumer, les communautés de pratique sont des groupes fondés sur des pratiques concernant un domaine particulier, partagées par des individus liés par un sentiment d'appartenance communautaire construit autour de leurs pratiques. Les pratiques sont des ensembles d'actions auxquelles les pratiquants donnent du sens, via la négociation de sens et la dualité participation / réification, c'est-à-dire via les échanges entre expérimentation et chosification de l'expérience vécue. Les dimensions communautaires s'expriment via des liens identitaires et des modes de fonctionnement alliant l'engagement mutuel, l'entreprise commune et le répertoire partagé. Le caractère local permet une proximité géographique nécessaire à la constitution des communautés de pratique. Le terme de constellation de pratique permet

²⁵ Wenger, traduit et cité par Mebarki (2011, p. 88).

d'envisager et d'analyser les liens entre des communautés de pratique ou des individus partageant des pratiques à une échelle plus large.

Récapitulatif des définitions et caractéristiques des communautés et constellations de pratique

Communauté de pratique			
« Groupe d'individus qui partagent un intérêt, un ensemble de problèmes ou une passion pour un sujet et qui approfondit ses connaissances et son expertise dans ce domaine en interagissant de manière continue » (WENGER, 2002, p. 4)			
Domaine d'intérêt partagé	Sphère dans laquelle la ou les pratiques s'inscrivent		
Pratique	Production sociale de sens, rendue possible par les interactions entre les membres d'une communauté de pratique, c'est-à-dire capable de produire une structure et donner du sens à des actions		
Communauté	Engagement mutuel : capacité des participants à échanger leurs connaissances et partager leurs expériences et les sens qui leur sont liés. Rôle d'entraide et de réciprocité qui forgent le sentiment d'appartenance	Entreprise commune : auto-organisation, où la responsabilité des participants et les coordinations de leurs relations sont à la base du fonctionnement même de la communauté de pratique	Répertoire Partagé : « ensemble des ressources communes que les membres de la communauté ont créées et adoptées au cours de son existence et intégrées dans leur pratique » (Mebarki, 2011, p. 77). Outils, langage ou vocabulaire précis, concepts, références historiques et culturelles, jargon, méthodes...
Constellations de pratique			
Interconnexions entre communautés de pratique, via leurs membres, dont les domaines d'intérêt et les pratiques sont proches			

Les communautés de pratique, groupes d'individus tournés vers la promotion, la valorisation et la défense de pratiques partagées interrogent par leur potentiel à porter des actions collectives

et leurs dimensions spatiales, quand l'espace est au cœur de leurs pratiques. Il convient désormais de s'intéresser à la prise en compte de ces organisations comme acteurs collectifs aux dimensions spatiales.

3 Les communautés de pratique : des groupes à étudier en géographie sociale

Après avoir exposé les complexités d'approche des communautés en géographie et posé les communautés de pratique comme entrée particulière du fait communautaire, nous montrons désormais pourquoi il semble opportun d'étudier les communautés de pratique en géographie sociale.

3.1 Les communautés de pratique : étudier le fait communautaire comme vecteur d'action collective

Dans son ouvrage *Logique de l'action collective*²⁶, Mancur Olson, économiste américain, étudie les organisations dans leur sens large et part des objectifs premiers de celles-ci pour définir ce qu'il qualifie d'action collective. Les objectifs communs des organisations d'action collective sont de défendre les intérêts de leurs membres. Les associations d'individus permettent donc de servir leurs membres. Léon Festinger²⁷ (cité par OLSON, p. 26) explique qu'on « adhère à un groupe moins par désir d'y appartenir que dans l'espoir de tirer quelque profit de cette adhésion ». Pour le politiste anglais Harold Laski²⁸ (cité p. 26) les « associations existent pour répondre aux buts qu'un groupe d'hommes a en commun ». Un groupe humain est donc, lorsqu'il est constitué en organisation, basé sur « un intérêt que partagent tous les membres » (MAC IVER, 1932, p. 147)²⁹, cela n'excluant pas le fait que les membres du groupe aient des intérêts individuels (par exemple, les membres d'un syndicat ont intérêt à défendre une augmentation du salaire pour chacun). Les communautés de pratique sont présentées comme étant des groupes d'actions collectives par la plupart des auteurs. Louis-Etienne Dubois présente la création des communautés de pratique comme « mode d'action collective » (2015, p. 32). Les communautés de pratique sont considérées comme des organisations particulières dont les objectifs sont de défendre des buts communs. Valérie Chanal va dans le même sens, en

²⁶ Edition française, PUF, 1987.

²⁷ « Group Attraction and Membership », in *Group Dynamics*, éd. Dorwin CARTWRIGHT and Alvin ZANDER, Evanston, III, Row, Peterson, 1953, p.93.

²⁸ *A grammar of Politics*, 4^e éd., London, George Allen & Unwin, 1939, p.67.

²⁹ *Encyclopaedia of the Social Sciences*, VII, New York, Macmillan, 1932.

ajoutant que la communauté de pratique « ouvre de nouvelles perspectives sur la relation entre les connaissances organisationnelles et l'action collective » (2000, p. 2), montrant également le caractère innovant des communautés de pratique. Pour Amisse *et al.*, les individus qui s'inscrivent dans des projets communautaires développent des sentiments d'appartenance, qui les font participer « à part entière à une ou plusieurs actions collectives » (2013, p. 188). Autrement dit, « l'engagement commun, [...] est basé sur l'idée que les individus appartenant à une communauté s'engagent dans des actions collectives » (HABHAB-RAVE, 2010, p. 45). Appartenir à une communauté de pratique signifie prendre part à une forme d'action collective, présentant une forme et des caractéristiques spécifiques, présentées précédemment. En tant que porteuses d'actions collectives, les communautés de pratique ont pour faculté de pouvoir défendre leurs intérêts et également de faire peser leurs points de vue, idéologies, compétences, modes de fonctionnement à l'extérieur de leur périmètre organisationnel.

Si les communautés peuvent définir des groupes humains au fonctionnement traditionnel, basés sur l'homogénéité de ses membres et la primauté de l'unité communautaire sur les individus, la communauté peut aussi être définie comme cadre de l'action collective, afin d'établir des liens entre les communautés de pratique décrites par Wenger au sein des entreprises et des dynamiques communautaires se situant hors de ce cadre.

L'une des caractéristiques de l'humain est sa faculté à agir à plusieurs, à coopérer. La coopération, trouvant ses fondations et ses premières formes très loin dans l'histoire des civilisations, fait appel à un élément que la communauté filiale, traditionnelle, ne connaît pas en tant que tel, du moins dans le cœur de sa raison d'être : la volonté de partager des pratiques, afin d'atteindre des objectifs communs. Il s'agit alors dans ces cas de poser un concept de communauté qui se définisse comme étant un groupe d'individus partageant une activité commune et choisie. Etudier les communautés, sous l'angle de l'action collective, offre la possibilité de renforcer le rôle de ces dernières dans la société, en tant qu'elles représentent potentiellement de nombreuses opportunités de cas. Ainsi les communautés agissantes, dans l'approche moderne des communautés, notamment décrites par Christian Laval (2016), peuvent relever de nombreuses expériences. Le commun peut être, dans cette optique, considéré comme un but, un projet politique, plus qu'une option de gestion économique des biens communs, décriée par Hardin (1968), qui considérait comme « tragique » l'exploitation commune de ressources, car vouée à la surexploitation. Cette vision de gestion collective des biens communs a été réhabilitée par Elinor Ostrom en 1990, comme opportunité d'auto-gouvernance et de préservations des ressources locales.

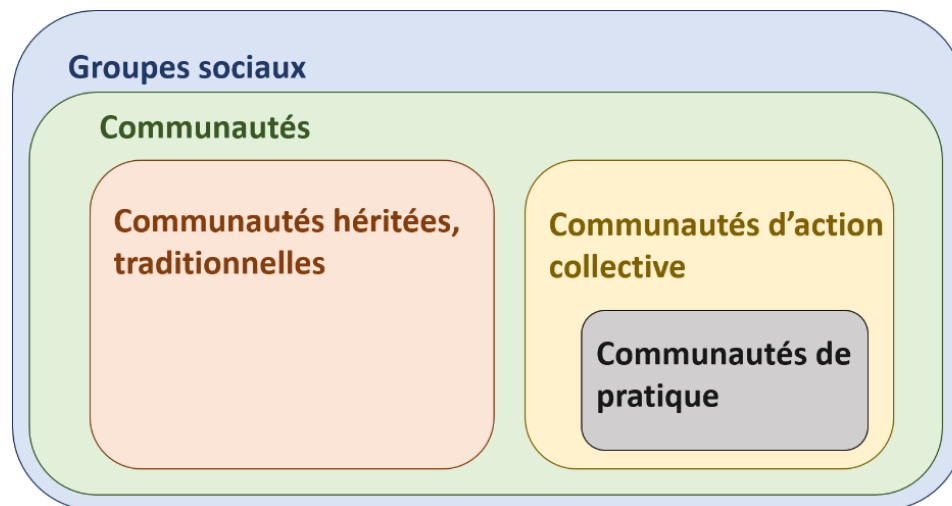
La nouvelle approche de la communauté comme espace social de pratiques partagées peut être rapprochée des réflexions et prises de positions ayant marqué le 19^{ème} siècle, et notamment l'associationnisme (LAVILLE, 2016). Faire communauté dans l'action partagée relève d'une forme d'associationnisme. Jean-Louis Laville le définit comme représentant la modélisation sociologique d'un « projet constitué à partir des actions collectives mises en œuvre par des citoyens libres et égaux se référant à un bien commun » (2012, p. 38). Ce concept, sur lequel l'anthropologue français Marcel Mauss a beaucoup travaillé dans la première moitié du 20^{ème} siècle, permet de réfléchir à ce qui pousse les individus à agir ensemble, et aux conséquences de ces actions sur les dimensions démocratiques et solidaires d'une société (LAVILLE, 2010). Le courant associationniste a émergé tout au long du 19^{ème} siècle, notamment avec les mouvements ouvriers qui ont souhaité s'émanciper, ou se protéger, de la montée en puissance du capitalisme en s'organisant et créant des remparts au marché et à l'Etat. Cet idéal a été rapidement ralenti, d'une part par la répression à son encontre tout au long du siècle post-révolutionnaire, mais a aussi trouvé ses limites dans les espoirs non satisfaits que l'on avait pu placer en lui. Historiquement, les associations sont au cœur des enjeux de coexistence entre les pouvoirs publics et économiques³⁰. Comment, au sein des sociétés, les individus créent collectivement des espaces autonomes de libertés, placés en dehors des hégémonies étatiques et du marché ? Cette question primordiale nous invite à penser comment l'action collective permet l'existence de la démocratie basée sur l'autogestion, c'est-à-dire hors administration étatique, ainsi que la solidarité, c'est-à-dire la création hors but lucratif, dans la recherche d'égalité. Les interactions entre associations d'individus et pouvoirs publics doivent pouvoir, pour constituer un équilibre stable et porteur d'innovations durables au sein des sociétés, fonctionner selon des orientations convergentes. Via l'institutionnalisation des pratiques associationnistes, les pouvoirs publics doivent appuyer le développement des initiatives citoyennes au sein de la société et encourager ces opportunités de création démocratique qu'elles représentent. Ce qui n'est pas toujours le cas, lorsque les intérêts et volontés des différentes parties divergent. A partir de ce bref rappel de ce que pose l'associationnisme dans sa conception de la société, nous pouvons faire le lien avec des pratiques communautaires au sein d'actions menées collectivement, dans une recherche de promotion démocratique, de participation d'acteurs de la société, ainsi que de recherche d'équité sociale entre les individus.

³⁰ La Loi du 1^{er} juillet 1901, relative au contrat d'association, a été créée à partir des mouvements associationnistes, mais ne concerne pas l'intégralité des multiples formes que peuvent prendre les associations.

Andrew Mason, professeur de théorie politique à l'université de Southampton distingue deux conceptions de la communauté, qu'il présente dans son ouvrage *Community, Solidarity and Belonging, Levels of Community and their normative significance*. Il différencie la communauté dans sa conception ordinaire et la communauté dans son sens moralisé. Il définit la communauté dans son sens ordinaire comme étant « constituée par un groupe de personnes qui partagent une gamme de valeurs, un mode de vie, s'identifiant au groupe et à ses pratiques et se reconnaissant chacun comme membre du groupe » (2000, p. 21). L'auteur précise qu'« un groupe est une accumulation d'individus qui agissent ensemble, ou qui coopèrent avec les uns avec les autres dans la poursuite de leurs propres objectifs, ou qui ont au moins des intérêts communs. Les communautés, dans leur sens ordinaire, sont des sous-ensembles des groupes : toutes les communautés sont des groupes, mais tous les groupes ne sont pas des communautés. » (2000, p. 21).

Mason propose une autre approche, qu'il présente comme étant la conception « moralisée » de la communauté. Il ajoute à la définition précédente deux autres critères : « Selon [ce concept moralisé], une communauté n'est pas juste un groupe de personnes qui partagent une gamme de valeurs et un mode de vie, s'identifiant au groupe et à ses pratiques, et se reconnaissant les uns et les autres comme membres du groupe. Afin, pour un groupe, de constituer une communauté dans le sens moralisé du terme, deux autres conditions doivent être présentes. Premièrement, il doit y avoir de la solidarité entre ses membres. [...] Deuxièmement, il ne doit y avoir ni exploitation systématique, ni injustice systématique. » (2000, p. 27). Ces définitions de Mason, qui viennent apporter un éclairage intéressant sur les communautés comme pouvant être porteuse d'actions collectives, peuvent établir un parallèle avec les communautés de pratique. En effet, l'on peut rapprocher la conception « moralisée » de la communauté comme il la définit avec la communauté de pratique, qui entend pour établir ses dimensions communautaires, développer l'engagement mutuel entre ses membres et la défense d'une entreprise commune.

Illustration 2 : Les communautés de pratique, des groupes d'action collective



3.2 Pourquoi une étude des communautés de pratique comme objet de la géographie sociale ?

On a vu que les dimensions spatiales entraînent en jeu dans la constitution des communautés de pratique, qui nécessitent des proximités géographiques pour se développer. Mais nous pouvons aller plus loin en nous interrogeant sur les dimensions spatiales que prennent les communautés de pratique lorsque les pratiques autour desquelles elles se constituent sont spatialisées, c'est-à-dire se déploient dans l'espace. Une pratique spatiale peut se définir comme étant « un ensemble de comportements d'un opérateur en relation avec un espace qui constitue pour lui un contexte. Plus largement, [il s'agit] de la dimension spatiale de l'activité d'un opérateur » (LEVY, LUSSAULT, 2013, p. 811).

Dans la mesure où l'on s'intéresse aux dimensions spatiales de groupes sociaux comme les communautés de pratique, on s'interroge sur les rapports sociaux qu'entretiennent ces groupes avec les autres groupes sociaux et quels rapports ces interactions sociales s'articulent spatialement. Cette question est au cœur de la géographie sociale.

Il existe peu d'études qui s'intéressent à proprement parler aux communautés de pratique dans leurs dimensions spatiales. Les communautés de pratique sont pourtant des objets présentant des caractéristiques intéressantes pour interroger les initiatives localisées et les dimensions territoriales qu'elles recouvrent. Les communautés de pratique représentent l'avantage de pouvoir être larges dans leurs conceptions et définitions, ce qui induit en limite à cela, la nécessité de bien circonscrire les cas d'étude.

On propose donc, à travers ce travail de recherche, d'interroger et d'analyser les communautés de pratique comme une nouvelle approche du fait communautaire en géographie sociale, à la fois comme objet social porteur d'innovations et d'actions collectives et dans ses rapports aux autres acteurs du territoire, pour identifier les éventuels apports aux territoires que de tels groupes peuvent engendrer.

Les acteurs du territoire prennent une place centrale dans l'étude des territoires, devenus centraux pour comprendre les enjeux de société. Au cœur d'un système d'action qui constitue l'objet géographique, les acteurs territorialisés sont indispensables à la construction des territoires. Comme l'affirment Gumuchian *et al.* dans leur ouvrage éponyme (2003), pour mieux mettre leur constat en exergue, « *Les acteurs, ces oubliés du territoire* » sont omniprésents et incontournables. Ainsi « des formes aux processus et inversement, les acteurs sont ceux qui réalisent ce passage incessant entre le réel spatial tel qu'il s'offre comme ressource à l'action et l'action comme inscrite dans l'espace » (p. 2). Pour définir l'acteur territorialisé, les auteurs posent plusieurs éléments de caractérisation (p. 33, 34) :

« . Tout acteur a une compétence territoriale ; si elle n'est pas juridique ou politique, elle est géographique, c'est-à-dire spatiale, sociale, et culturelle ;

. L'acteur territorialisé opère au sein de systèmes d'action concrets qui sont évolutifs et perméables les uns aux autres, qui permettent de construire la décision de transformer collectivement des objets spatiaux ;

. L'acteur territorialisé négocie continuellement sa place par des jeux de pouvoir ; ceux-ci provoquent des interactions efficaces car situées spatialement et temporellement.

Enfin, le territoire est la condition première de réalisation de ces interactions ».

Au regard de ces éléments de définition, nous posons que les communautés de pratique peuvent être des acteurs du territoire.

On se propose donc de mener une étude des communautés de pratique comme approche du fait communautaire en géographie sociale, c'est-à-dire en interrogeant les interrelations des rapports sociaux et les rapports spatiaux des communautés de pratique avec les autres acteurs du territoire.

Conclusion du Chapitre 1

La communauté est à la fois un terme riche de définitions multiples, qui en fait une notion souvent employée dans le langage commun, et un concept des sciences humaines et sociales. Ses contours flous et les différentes formes qu'on peut lui donner, font de la communauté un mot porteur de symboles forts et de réticences culturelles, sociales et historiques, notamment en France. Les dimensions spatiales des communautés sont des éléments intéressants à analyser, dans la mesure où l'ancrage et l'appartenance territoriale sont des caractéristiques importantes pour l'identification communautaire. Les différents courants de la géographie, en France comme chez les auteurs anglo-américains, peinent à se positionner vis-à-vis de ce concept à la fois riche de potentialités, mais porteur d'une complexité qui peut parfois brouiller la construction et la compréhension d'analyses scientifiques claires.

En choisissant une approche de la communauté comme groupe social où l'appartenance et les objectifs sont décidés par ses membres, nous développons, à travers cette thèse, le cas des communautés de pratique, comme type de communautés singulier, portées sur l'innovation et l'action collective.

En s'inscrivant dans une recherche en géographie sociale, nous proposons d'apporter un regard original sur ce type de groupe social dans ses dimensions spatiales, en l'interrogeant, comme acteur du territoire, dans ses interrelations aux autres acteurs et les rapports spatiaux qu'elles impliquent.

CHAPITRE 2

Quels champs de recherche pour une étude des communautés de pratique en géographie ?

L'objet de ce second chapitre est de poser le cadre scientifique dans lequel la recherche des communautés de pratique en géographie sociale se déploie, permettant par la suite de construire la problématique de recherche sur laquelle l'étude de terrain se développera.

Tout d'abord, nous proposons une réflexion sur les interactions sociales entre acteurs sociaux dans l'espace public comme constitutives d'évolutions spatiales et supports des relations entre rapports sociaux et rapports spatiaux, au cœur de la géographie sociale.

Dans un second temps, nous posons des éléments de définition de l'innovation sociale comme processus innovant cherchant à développer des solutions à des problèmes sociaux territorialisés, portées par des acteurs du territoire portant des initiatives locales en lien avec les pouvoirs publics.

Enfin, dans un troisième temps, nous montrons les liens qui existent entre le développement territorial et l'innovation sociale et en quoi ces deux notions sont au cœur des enjeux scientifiques d'une partie de la géographie actuelle.

1 Interactions sociales entre acteurs dans l'espace public : éléments de cadrage et de réflexions nécessaires pour interroger les dimensions spatiales des communautés de pratique

Nous interrogeons dans le cadre de cette thèse les types d'interactions qui existent entre les communautés de pratique et les pouvoirs publics, par une approche centrée sur l'espace public et les enjeux politiques qu'il représente. Nous expliquons comment les interactions entre groupes sociaux régissent et font évoluer les normes sociales dans l'espace. Nous montrons comment ces relations d'influence peuvent entraîner des conséquences sur la société et l'espace public, dans lequel les normes sociales prennent formes.

1.1 Des interactions sociales entre acteurs

Issu des courants sociologiques de la première, puis de la seconde Ecole de Chicago, l'interactionnisme est une théorie qui définit la société comme étant le résultat des interactions sociales entre les individus et groupes d'individus, avec une projection symbolique des éléments qui composent leur vie sur leurs rapports sociaux. Les interactions sociales sont considérées comme étant à la base des organisations et structures sociales (BLUMER, 1969). Les auteurs principaux qui ont travaillé sur les interactions sociales sont dans un premier temps Herbert Blumer (1900-1987), qui a théorisé l'interactionnisme symbolique, suivi par une seconde génération d'auteurs nord-américains comme Erwin Goffman (1922-1982) ou Anselm Strauss (1916-1996).

Pour poser une définition de l'interaction sociale, appuyons-nous sur celle proposée par Edmond Marc et Dominique Picard dans *Vocabulaire de psychosociologie*³¹ (p. 191) :

« Dans le champ des relations humaines, 'interaction' intervient comme une contraction de l'expression 'interaction sociale', définie comme une « relation interpersonnelle entre deux individus au moins par laquelle les comportements de ces individus sont soumis à une influence réciproque, chaque individu modifiant son comportement en fonction des réactions de l'autre ». Ou plus simplement, une interaction sociale est une « relation d'influence réciproque entre opérateurs » (Lévy, Lussault, 2013, p. 562), avec l'influence comprise comme « l'ensemble des empreintes et des changements que la vie sociale ou les relations à autrui produisent sur les individus ou les groupes, qu'ils en soient ou non conscients » (MARC, PICARD, 2016, p.

³¹ Jacqueline Barus-Michel *et al.*, ERES « Questions de société », 2016.

191)³². Les individus et les groupes sociaux se transforment et se construisent au contact des autres, se modifient et voient leurs formes évoluer en fonction des autres composantes de la société. Cette dernière est assimilée par Goffman, notamment dans *La mise en scène de la vie quotidienne*³³, à un théâtre où les individus sont des acteurs jouant des rôles et où « les relations sociales, [sont] des ‘représentations’ soumises à des ‘règles cérémonielles’ au sein desquelles chacun contribue à la ‘mise en scène’ de lui-même en rapport avec le contexte dans lequel il évolue »³⁴ (MARC, PICARD, 2016, p. 196). Pour Goffman « l’interaction [...] est conçue comme un système normatif et autorégulé qui fonde toute culture (ou sous-culture). Ainsi, les ‘rituels d’interaction’ qui se pratiquent quotidiennement dans les rencontres sociales sont autant d’occasions d’affirmer et de perpétuer l’ordre social » (p. 196).

Une interaction sociale est un contact entre individus et / ou groupes qui s’influencent réciproquement à travers et du fait de ces interactions, dans le cadre d’un ordre social fait de normes, et où chacun tient une posture sociale caractérisée par un contexte culturel particulier. Les interactions définissent en permanence le cadre normatif des actions menées par les acteurs sociaux. Elles font évoluer les pratiques et actions des individus, et les organisations collectives que ceux-ci créent, en imposant des contraintes ou en laissant place à de nouvelles opportunités. Dans le cadre de la géographie, l’interaction sociale « permet de concevoir l’espace comme une ressource qui, à la fois, structure les pratiques sociales et est structurée par elles – par exemple dans l’usage que font les passants de l’espace public. » (LEVY, LUSSAULT, 2013, p. 562).

1.2 L’espace public : le double enjeu du rapport à la norme d’expression démocratique dans un substrat physique

Les paragraphes qui suivent proposent une réflexion sur l’espace public comme enjeu socio-spatial de régulation des normes, à l’origine de la construction évolutive des politiques publiques territoriales, dans lesquelles les interactions avec les communautés de pratique peuvent s’inscrire.

L’espace public comme objet d’étude en sciences sociales a fait couler beaucoup d’encre et les réflexions dont il a été à l’objet n’ont pas pris fin en une conclusion unanime. L’une des difficultés majeures rencontrée dans l’étude de l’espace public comme objet scientifique est la

³² Les auteurs citant l’article « Influence » du *Grand dictionnaire de la psychologie*, Paris, Larousse, 1991.

³³ *La mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Minuit, 1973.

³⁴ Cette comparaison entre la société et le théâtre fait écho à la citation de Gumuchian *et al.* (2003, p.1, voir Chapitre 1), métaphorisant le territoire et une scène de théâtre. Les rôles joués par les acteurs sont donc un élément central à la compréhension des phénomènes socio-territoriaux.

scission dans les points de vue entre l'espace géographique, substrat physique ; et l'espace social : c'est-à-dire un espace conceptuel où existent les relations sociales. Cette dichotomie est posée par le philosophe Thierry Paquot, qui distingue dans son ouvrage *L'espace public*³⁵ (2009) deux types d'espaces publics, en commençant ainsi (p. 3) :

« *L'espace public* est un singulier dont le pluriel – *les espaces publics* – ne lui correspond pas ».

Pour l'auteur, cette distinction nécessaire s'exprime ainsi :

« *L'espace public* évoque non seulement le lieu du débat politique, de la confrontation des opinions privées [...], 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 [...]. 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 montagnaux, 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. Toutefois, depuis quelques années, les espaces publics sont ceux que le public – ou des publics – fréquente indépendamment de leurs statuts juridiques » (p. 3).

L'espace public relèverait alors de la philosophie politique, quand *les espaces publics* seraient l'apanage concret et technique des aménageurs, urbanistes et architectes. Cette distinction nous permet d'exposer ce que sont les deux dimensions de ces espaces publics en discussion. Tout d'abord, l'espace public renvoie à un concept de Jürgen Habermas défini « comme lieu symbolique où se forme l'opinion publique, issue du débat politique et de l'usage public de la raison »³⁶ (Ballarini, 2010, p. 1). *L'espace public*, dans son sens métaphorique, est donc selon cette conception ce qui permet « le pouvoir communicationnel »³⁷, c'est-à-dire l'association libre de citoyens égaux qui font vivre la démocratie dans des sphères sociales autonomes, capables de créer un équilibre avec le « pouvoir administratif » dont parle Max Weber, qui possède selon ce dernier « le monopole de la violence légitime »³⁸.

³⁵ La Découverte, coll. « Repères », 2009.

³⁶ Loïc Ballarini, « Thierry Paquot, *L'espace public* », *Lectures* [En ligne], Les comptes rendus, 2010. <http://journals.openedition.org/lectures/970>

³⁷ Termes utilisés par J. Habermas, dans « La souveraineté populaire comme procédure. Un concept normatif d'espace public », *Lignes*, n°7, p. 29-58, septembre 1989.

³⁸ Concept de Max Weber, développé dans *Le savant et le politique* en 1919.

Les espaces publics sont définis par Berdoulay, Da Costa Gomes et Lolive³⁹ (2004, p. 13) comme suit : « sur le plan physique, l'espace public est le plus souvent une place, une rue, un centre commercial, une plage, en fait n'importe quel type d'espace, où il n'y a pas d'obstacle pour qui que ce soit à la possibilité d'accéder et de participer. On peut aussi citer la capacité de cet espace à suspendre l'intimité et à conduire à la rencontre de l'autre ; la cité offre alors la possibilité de rencontre sans révéler nécessairement son intimité ou identité profonde ». Pour compléter cette approche, Jacques Lévy définit un espace public comme étant un « espace accessible à toutes les composantes d'une société et auquel toutes ces composantes accèdent effectivement. [...] L'espace public a la capacité de résumer la diversité des populations et des fonctions d'une société urbaine dans son ensemble » (LEVY, LUSSAULT, 2013, p. 364).

L'accessibilité est également une caractéristique centrale de l'espace public, qui implique que les individus qui le pratiquent ont conscience d'avoir à côtoyer d'autres individus dans ce même espace (LEVY, LUSSAULT, 2013). La socialisation qu'implique la pratique de l'espace public différencie ce dernier des espaces privés. Les notions d'espaces publics et d'espaces privés sont complémentaires dans la mesure où ils permettent de les définir les uns opposés aux autres. Les normes sociales et réglementaires ne sont pas les mêmes dans ces différents types d'espaces. Les frontières spatiales entre les deux sont d'ailleurs matériellement généralement marquées, permettant aux individus de percevoir et profiter des différentes fonctions inhérentes à ces espaces distincts. Jean-Christophe Gay explique que l'habitation constitue « la principale distinction du public et du privé dans la plupart des communautés humaines. La première fonction de l'appartement ou de la maison est de se protéger des intempéries. La paroi est un des quelques archétypes spatiaux qui crée le sentiment d'intérieur et d'extérieur. De part et d'autre de celle-ci, des phénomènes physiques, qui évoluent de manière continue selon la distance, vont brusquement varier. Mais les murs, en isolant visuellement, phonétiquement ou thermiquement, préservent aussi d'autrui ». (1995, p. 36).

On comprend donc la différence qui existe entre les deux conceptions de l'espace public.

Cependant, une fois cette distinction faite, certains auteurs rapprochent les deux orientations conceptuelles « d'espace public », en considérant que ces dernières fonctionnent ensemble. La spatialité des *espaces publics* permettant la possibilité de faire émerger l'*espace public*. C'est

³⁹ Vincent Berdoulay, Paulo Caesar Da Costa Gomes, Jacques Lolive. « L'espace public ou l'incontournable spatialité de la politique ». Jacques Lolive, Vincent Berdoulay, Paolo da Costa Gomes. *L'espace public à l'épreuve. Régressions et émergences*, Presses de la MSHA, Bordeaux, pp.9-27, 2004.

dans les espaces publics de Paquot que prend vie l'espace public habermassien. L'espace public géographique devient alors l'espace où vont se développer les nouvelles normes sociales. Aussi, les normes existantes y sont appliquées et renforcées du fait de leur expression visible. Comme le dit Henry-Pierre Jeudy⁴⁰, l'espace public « est le lieu privilégié de la mise en scène du désir de la norme » (1990, p. 88), où « la transgression tente de se constituer elle-même comme norme » (p. 89). Cette « théâtralité des normes » (1990, p. 88) renvoie à « l'approche scénographique » dont parle Isaac Joseph⁴¹ (1990, p. 212), ainsi qu'aux comparaisons exposées précédemment concernant le cadre de représentation de Goffman, dans lequel sont mis en scène les jeux d'acteurs dans le cadre de leurs interactions sociales. Les espaces publics – c'est-à-dire les espaces géographiques en principe accessibles à tous et visibles par tous, les espaces réels – sont les hôtes indispensables de la constitution d'espaces publics, sphères autonomes de construction et d'invention des nouvelles normes sociales. Car, comme l'indique Jacques Lévy, « pratiquer un espace public, c'est [...], pour un individu, s'exposer à y rencontrer les individus les plus différents qu'il soit » (LEVY, LUSSAULT, 2013, p. 364). L'auteur explique également que « l'espace public contribue à l'autovisibilité de la ville et, comme image de la totalité, il est, au travers de la civilité un lieu fortement marqué par la dimension politique » (LEVY, LUSSAULT, 2013, p. 364). En interaction avec les pouvoirs publics, les acteurs vont tester de nouvelles normes sociales dans le cadre des espaces publics : ces interactions et ces tensions vont créer l'équilibre entre pouvoir administratif et pouvoir communicationnel, dont la démocratie a besoin pour à la fois perdurer, par la régulation publique, mais aussi évoluer, par l'innovation sociale. Ces phénomènes existent par les espaces publics, théâtre de ces interactions, et sont également modifiés par elles, qui font bouger les frontières normatives en recomposant ainsi la spatialité des normes.

Cette problématisation et conceptualisation de l'espace public comme elle a été présentée précédemment fait l'objet du chapitre « L'espace public ou l'incontournable spatialité de la politique » de l'ouvrage *L'espace public à l'épreuve. Régressions et émergences*, de Lolive *et al.* (2004). Les auteurs⁴²affirment que l'espace public est « le lieu du discours politique », et les espaces publics « sont ceux qui ont une relation directe avec la vie publique » (p. 11). Ils ajoutent que « l'espace public est simultanément le lieu où les problèmes se présentent, prennent forme, acquièrent une dimension publique, et le lieu d'où émergent les solutions » (p.

⁴⁰ In « Espaces publics et complexité du social », *Espaces et sociétés*, n°62-63, L'Harmattan, 1990.

⁴¹ In « Espaces publics et complexité du social », *Espaces et sociétés*, n°62-63, L'Harmattan, 1990.

⁴² Vincent Berdoulay, Paulo Caesar Da Costa Gomes, Jacques Lolive.

11). L'espace physique prend alors pleine part à la construction politique de la société, il est même indispensable à ce processus, car « c'est un lieu de conflits, de problématisation de la vie sociale, mais c'est surtout le terrain sur lequel les problèmes sont signalés et signifiés. Il constitue non seulement une arène où se tiennent dialogues et débats mais aussi un lieu d'inscription et de reconnaissance publiques de certaines dynamiques et transformations de la vie en société » (p. 12). Enfin, les auteurs indiquent que « la spatialité [est] indissociable de la conception même de la vie politique », qu'elle en est même « fondatrice » (p. 15-16), cette dimension étant puisée chez Habermas et Arendt, qui la prenaient déjà en compte dans leurs travaux de sociologie (p. 15). Pour finir, les auteurs nous disent que « l'espace public est constitué par le spectacle de la tension entre la différence et la possibilité de cohabitation. [...] Il apparaît ainsi comme la condition fondamentale de l'expression de l'individualité dans un univers forcément pluriel » (p. 14).

Les interactions ayant lieu dans le cadre de l'invention et de la régulation des normes sociales spatialisées, entre les initiatives de citoyens autonomes et le pouvoir administratif qu'est l'espace public, engendrent une tension politique en permanente négociation. L'espace public peut alors être envisagé comme un lieu de « transactions sociales », comme l'affirment Christophe Gibout (2009, p.1). Ces éléments de définition et de réflexion font écho à notre sujet d'étude. En effet, notre recherche qui se penche sur les communautés de pratique d'art urbain et leurs interactions avec les pouvoirs publics à dans la métropole nantaise, vient interroger les questions soulevées précédemment. C'est-à-dire qu'à travers ce cas d'étude, on peut illustrer et analyser ce que sont les interactions sociales entre des communautés de pratique d'un art qui s'exercent principalement dans l'espace public et les autorités publiques, en charge de sa gestion.

2 Quel cadre de réflexion pour les acteurs du territoire porteurs d'initiatives induisant des innovations et s'inscrivant dans des logiques de développement des territoires ?

Le choix d'orienter la recherche dans le cadre théorique présenté ici, se justifie par l'intérêt croissant porté par les géographes francophones pour la question du développement social des territoires. Cela passe notamment, sans prétention d'exhaustivité, par des recherches amorcées au sein du CRISES⁴³ au Québec, ou en France notamment par des chercheurs de l'UMR 6590 du CNRS Espaces et Sociétés (ESO) à lesquelles se rattache cette thèse de doctorat.

Les actions collectives territorialisées sont reconnues comme porteuses de nouvelles opportunités de développement territorial et sources de nouvelles territorialités, que les recherches universitaires ont tout intérêt à porter à l'instar de ce qu'affirment Amblard *et al.* : « à l'échelle des territoires, les travaux s'intéressant à l'action collective ont permis la compréhension des jeux d'acteurs participant au développement des territoires, ainsi que l'identification des leviers d'action pour accompagner les mutations des territoires ou la gestion de ressources communes » (2018, p. 228). Ces mêmes actions peuvent répondre à des problématiques locales, tout en construisant des modèles de développement ajustables à d'autres territoires.

Les communautés de pratique sont des groupes porteurs d'action collective, constitués de manière autonome pour défendre, promouvoir ou valoriser des éléments précis avec des objectifs communs. Ces caractères les poussent à chercher, proposer et mettre en place des solutions innovantes, pour répondre aux problématiques rencontrées dans l'exécution de leur pratique, en interagissant de manière récurrente. Lorsque la spatialité est au cœur de la mise en place des pratiques, et que ces dernières ont des domaines d'intérêts proches ou en lien avec des thématiques sociales, l'on peut s'interroger sur la potentialité de ces groupes à être vecteur d'innovation dans leurs espaces de pratiques. Nous orientons nos réflexions sur la construction et la mise en place des innovations sociales dans les territoires afin de pouvoir, par la suite, interroger ce caractère potentiel des communautés de pratique que nous étudierons.

⁴³ Le CRISES (Centre de Recherche sur les Innovations Sociales) est un centre de recherche québécois inter-universitaire et pluridisciplinaire, dont les chercheurs membres s'intéressent aux différentes dimensions de l'innovation sociale. Il fait référence dans les études sur l'innovation sociale.

2.1 L'innovation sociale comme vecteur de solutions alternatives

2.1.1 Éléments de définition d'un concept non figé

L'expression « innovation sociale » a été développée et employée à partir des années 1990 en particulier par les chercheurs en sciences humaines et sociales de la francophonie québécoise – notamment via le CRISES – bien que puisant ses origines dans des conceptions sociologiques plus anciennes.

L'innovation sociale est un concept polysémique qui recouvre différentes approches, et qui, s'il n'est pas encore tout à fait stabilisé (Besançon *et al.*, 2013), a été documenté de telle sorte que des traits généraux et des éléments de définition lui sont attribuables.

L'innovation sociale est très souvent présentée, dans les versions les plus simples et synthétiques, comme étant une initiative portée pour répondre à des besoins sociaux non ou mal satisfaits. Yao Assogba (2010, p.1) ajoute à l'innovation sociale la dimension « aspiration sociale » comme but à atteindre, objectif qui met en mouvement les porteurs d'initiatives et non seulement le « besoin social » : la « tension dialectique » existant entre la volonté de répondre à un besoin et les aspirations qui permettent de toujours continuer vers de nouveaux objectifs, est selon l'auteur l'une des composantes de l'innovation sociale. Ainsi, pour Saucier *et al.* « une innovation sociale est une intervention initiée par des acteurs sociaux pour répondre à une aspiration, subvenir à un besoin, apporter une solution ou profiter d'une opportunité d'action afin de modifier des relations sociales, de transformer un cadre d'action ou de proposer de nouvelles orientations culturelles » (2006, p. 389-390).

Pour compléter cette définition, Bourque, Proulx et Fréchette⁴⁴(2007), établissent cinq grandes composantes de l'innovation sociale en tant qu'objet social abouti dans ses objectifs :

- L'innovation sociale permet de répondre à un problème social identifié à des échelles locales ou microsociales. Elle va se développer dans un premier temps de manière informelle, en transgressant les règles établies qu'impliquent la nouveauté ou le changement.
- La finalité sociale portée par l'innovation sociale est chargée de valeurs et d'aspirations, qui se traduisent par les orientations des actions entreprises.

⁴⁴ In *Innovations sociales en Outaouais. Rapport de recherche*, Alliance de recherche université-communauté/ Innovation sociale et développement des communautés (ARUC-ISDC), Université du Québec en Outaouais (UQO), Série : Recherches, no 5, novembre 2007.

- L'innovation sociale est la résultante des actions mises en œuvre par une diversité d'acteurs locaux, qui s'approprient l'innovation et la font évoluer, en la co-construisant.
- L'innovation sociale doit présenter une réussite à l'épreuve de l'expérimentation. Elle doit « trouver preneur », et donc recevoir l'approbation ou le jugement positif de ceux à qui elle s'adresse.
- L'innovation sociale s'inscrit dans un parcours qui la fait passer du statut expérimental à une nouveauté institutionnalisée et donc capable de se pérenniser. Ce processus institutionnalisant implique une reconnaissance juridique et légale, et donc par extension l'intervention et la validation des pouvoirs publics et de l'Etat. « L'innovation s'inscrit donc dans une dialectique incluant une rupture avec l'institution, mais [aussi] une construction de l'institution en devenant une nouvelle norme qui sera à son tour éventuellement défiée » (Assogba, 2010, p.2).

Pour donner suite à l'importance de la finalité sociale dans le développement de l'innovation sociale, Besançon *et al.*⁴⁵ (2013, p. 43) vont plus loin en expliquant que l'approche institutionnaliste de l'innovation sociale définit cette dernière également dans le processus déployé pour l'atteindre.

En effet, selon cette approche, l'innovation sociale réside également dans le fait de déployer des moyens innovants pour répondre à des besoins et aspirations sociales. Le changement escompté par l'innovation sociale se produit dans le processus innovant en lui-même. Ce processus est établi dans le cadre d'actions menées collectivement, par des parties prenantes d'origines variées, mais qui co-construisent la finalité sociale via un fonctionnement démocratique⁴⁶. Cette approche montre que l'innovation a aussi lieu dans le changement des pratiques et que la diffusion de ces pratiques peut aboutir à des changements institutionnels. L'invention de nouveaux formats institutionnels, via l'institutionnalisation des pratiques notamment, est un élément central et un enjeu majeur dans la compréhension des innovations sociales et des apports sociaux et politiques.

Pour résumer, l'innovation sociale est un processus mis en œuvre par différents acteurs locaux en interactions, qui cherchent par des moyens innovants à répondre à un besoin ou une aspiration sociale.

⁴⁵ L'innovation sociale. Principes et fondements d'un concept. L'Harmattan.

⁴⁶ C'est-à-dire par un mode de gouvernance prenant en compte de manière égalitaire, où les opinions de chacun sont entendues et les décisions prises collectivement.

L'on peut préciser qu'innover n'est pas forcément faire du nouveau, mais plutôt faire autrement, en développant des alternatives dans les pratiques et les méthodologies. Ainsi, comme le dit Jacques Prades « plutôt que de prétendre que l'innovation sociale 'répondrait à des besoins sociaux non ou mal satisfaits' [...], il faut plutôt dire que l'innovation sociale propose une autre manière de satisfaire des besoins sociaux » (2015, p.105).

Encart 1 : Définition de l'innovation sociale, par Besançon *et al.* (2013, p.80)

En reprenant les différents éléments développés dans la littérature, les auteurs proposent une définition de l'innovation sociale générale. Nous appuyons nos éléments d'analyse dans cette thèse en nous basant sur cette définition, qui suit :

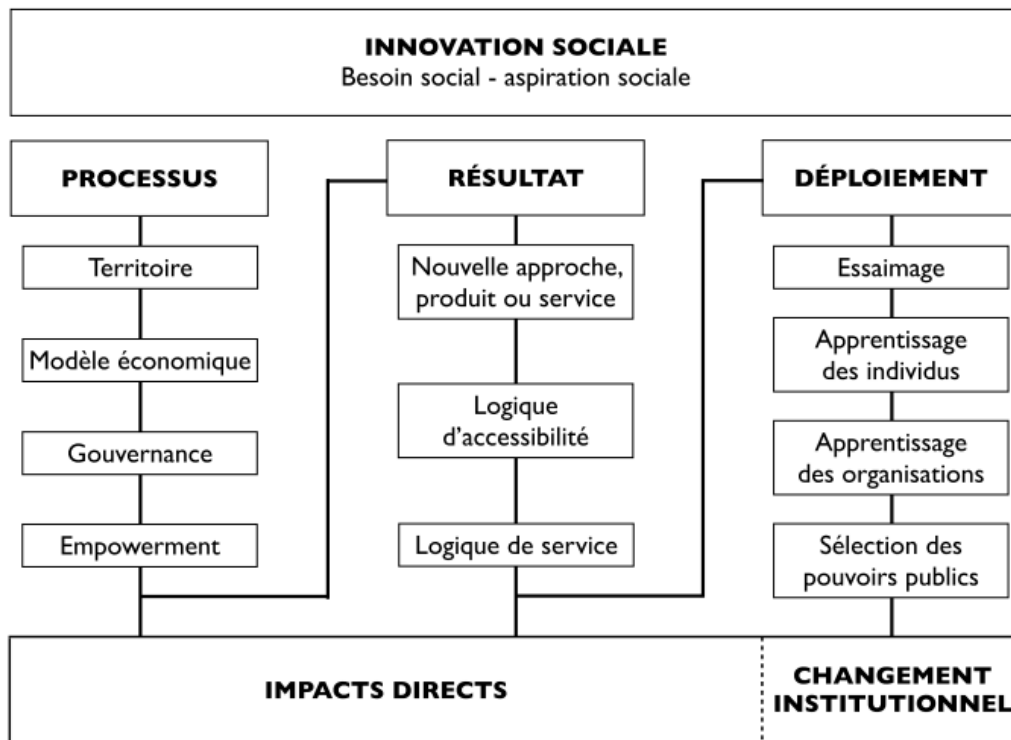
« L'innovation sociale est motivée par la volonté de répondre à un besoin social et/ou par une aspiration sociale. [...] Sa nouveauté réside dans la mise en œuvre de pratiques en rupture avec les pratiques habituelles dans un milieu donné (le changement institutionnel).

La dimension sociale prend forme dans un processus collectif marqué par des pratiques solidaires constitutives d'un ancrage territorial fort et de façon concomitante d'une gouvernance élargie et participative (empowerment), se traduisant par un modèle économique pluriel.

Ce processus aboutit à un résultat qui peut être une approche, un produit ou un service, se distinguant par son accessibilité et la logique de service qu'elle sous-tend.

Processus et résultats sont porteurs d'impacts directs et de changements institutionnels multi-niveaux en ciblant les individus, les organisations, le territoire et les collectivités ».

Illustration 3 : Représentation schématique de l'innovation sociale, par Besançon *et al.* (2013, p. 81)



A partir de cette définition et de sa schématisation, nous revenons dans les parties qui suivent sur les origines sociologiques de l'innovation sociale, et détaillons quelques éléments de caractérisation de celle-ci pour mieux comprendre les enjeux liés à son étude dans le cadre de notre recherche en géographie.

2.1.2 L'innovation sociale : cheminement sociologique et usage actuel

Les réflexions sur l'innovation ne sont pas nouvelles. Pendant longtemps, l'innovation a été analysée par les dimensions technologiques et techniques qu'elle recouvre, théorisées par Joseph Schumpeter, dans la première moitié du 20^{ème} siècle, avec le développement du capitalisme industriel et marchand⁴⁷. Il s'agit alors de penser, par l'innovation, les moyens d'amélioration d'un objet ou d'une situation, obtenus par un changement. Bien que le mot innovation puisse s'appliquer à de nombreux domaines « l'étroite proximité qui existe entre 'innovation' et 'technologie' est telle que l'on précise rarement nommément qu'il s'agit

⁴⁷ Sa pensée est notamment développée dans ses ouvrages références tels que *Théorie de l'évolution économique : recherches sur le profit, le crédit, l'intérêt et le cycle de la conjoncture*, 1911. *Capitalisme, socialisme et démocratie*, 1942.

d'innovation technologique » (Dandurand, 2005, p. 378). Selon Lévesque (2007), les dernières décennies ont vu l'innovation revenir au cœur des débats et de l'intérêt des pouvoirs publics car le développement industriel classique a dû s'orienter vers des nouveaux modèles, qui reposent sur les services entre personnes et l'échange de connaissances, le tout étant amplifié par la mondialisation et l'usage croissant et de plus en plus performant des nouvelles technologies de l'information et de la communication (NTIC). Ce retour en force de l'innovation a pris une orientation qui n'est plus seulement technologiste – à savoir améliorer les performances d'un produit pour le rendre plus efficace et plus compétitif commercialement. Les années 1990 ont vu se développer les réflexions sur le développement social, qui se sont prolongées dans les années 2000, en s'autonomisant peu à peu de l'innovation technologique.

Cette entrée de l'innovation dans les champs politiques et institutionnels, donc sa mise en œuvre via des stratégies et planifications des politiques publiques, est récente. Cependant de nombreux auteurs donnent à l'innovation sociale une filiation sociologique remontant à la fin du 19^{ème}, début 20^{ème} siècles. On peut voir émerger dans les théories et les pensées sociologiques développées par Karl Polanyi et Max Weber les nécessités des dimensions et enjeux soulevés par l'innovation sociale, qui s'appliquent dans les recherches sociologiques et sociopolitiques actuelles. Ainsi Max Weber⁴⁸ parle d'invention sociale pour parler de nouvelles manières d'envisager et de construire de nouvelles relations sociales entre les individus et les groupes. L'économiste Karl Polanyi va remettre en cause un certain mode de fonctionnement de la société⁴⁹. Ce dernier développe la théorie selon laquelle l'économie de marché s'autorégule et fait régner les moyens de survivre et la cupidité comme motivations humaines dans les sociétés qui sont régies par ce système économique. Selon lui, ce type de sociétés marchandes fait que le système économique est désencastré de la société, puisqu'il s'autorégule. Le marché économique est donc dissocié des relations sociales. L'innovation technologique n'existe alors que pour développer les produits à vendre et échanger – en concurrence marchande avec d'autres – et faire fonctionner ce système économique. Pour Polanyi, ce risque peut mener à une autodestruction de la société : « l'innovation technologique pousse à la marchandisation de tous les aspects de la vie sociale et présente un risque de désagrégation sociale, d'utilisation abusive de la nature et de la monnaie – qui devient outil de spéculation » (Prades, 2015, p.105). Pour lutter contre cela, Karl Polanyi défend les dispositifs de régulation, pour un « ré-

⁴⁸ *Économie et société*, University of California Press, 1922.

⁴⁹ En particulier dans *La grande transformation*, Farrar & Rinehart, 1944.

encastrement » du marché dans le rapport social et les régulations démocratiques. Depuis sa réapparition dans les années 1990, l'innovation sociale n'a pas cessé de prendre de l'importance dans les débats entre chercheurs en sciences humaines et sociales, notamment dans un contexte de mutation du capitalisme mondialisé et financiarisé et la recherche des nouveaux modèles de solutions sociales, visant à « ré-encastrent » l'économie.

Cela s'est traduit par une institutionnalisation de l'innovation sociale comme outil méthodologique à déployer, ainsi qu'objectif à atteindre par et pour les pouvoirs publics, dans leur rôle de planification, de construction et de régulation des politiques publiques. Ce phénomène se vérifie par l'inclusion de nombreuses occurrences de l'innovation sociale dans les plans de développement régionaux, depuis les années 2010. Ces éléments de communication politique montrent la volonté et la nécessité des pouvoirs publics à appuyer des dynamiques sociales multi-partenariales ascendantes et innovantes. Ce mouvement va atteindre son apogée avec l'inscription dans la Loi du 31^{er} juillet 2014 relative à l'économie sociale et solidaire⁵⁰ qui reconnaît l'innovation sociale, en lui consacrant l'article 15, et donc en lui attribuant une reconnaissance légale, accompagnée de dispositions et moyens permettant de la promouvoir. Ceci est en cohérence avec l'essence et l'origine de la création de cette loi, portée par Benoît Hamon⁵¹, qui visait à ancrer institutionnellement les pratiques et organisations relevant de l'économie sociale et de l'économie solidaire, pour permettre de développer leurs apports positifs à la société.

Encart 2 : Définition de l'innovation sociale dans la Loi relative à l'Economie Sociale et Solidaire du 31 juillet 2014, article 15

« Est considéré comme relevant de l'innovation sociale le projet d'une ou de plusieurs entreprises consistant à offrir des produits ou des services présentant l'une des caractéristiques suivantes :

- Soit répondre à des besoins sociaux non ou mal satisfaits, que ce soit dans les conditions actuelles du marché ou dans le cadre des politiques publiques.
- Soit répondre à des besoins sociaux par une forme innovante d'entreprise, par un processus innovant de production de biens ou de services ou encore par un mode innovant d'organisation

⁵⁰ <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000029313296&categorieLien=id>

⁵¹ Ministre délégué à l'Economie sociale et solidaire et à la Consommation (du 16 mai 2012 au 31 mars 2014).

du travail. Les procédures de consultation et d'élaboration des projets socialement innovants auxquelles sont associés les bénéficiaires concernés par ce type de projet ainsi que les modalités de financement de tels projets relèvent également de l'innovation sociale.

Pour bénéficier des financements publics au titre de l'innovation sociale, le caractère innovant de son activité doit, en outre, engendrer pour cette entreprise des difficultés à en assurer le financement intégral aux conditions normales de marché. Cette condition ne s'applique pas aux financements accordés au titre de l'innovation sociale par les collectivités territoriales.»

L'innovation sociale apparaît donc comme un processus à prendre en compte et à promouvoir par les pouvoirs publics, qui misent sur les potentiels innovants et créatifs de ceux qui la portent ou de ce qu'elle porte, pour proposer des solutions qui soient adaptées et efficaces à des problèmes récurrents et persistants au sein de la société.

3 Développement territorial, innovation sociale et ressource territoriale

3.1 La théorie du développement territorial : origines et contours

Les notions de développement sont multiples, anciennes et ont longtemps été employées pour analyser et résoudre les situations connues par les pays appartenant à ce qui était qualifié de « tiers-monde ». Pensé en premier lieu par l'économie, le développement était assimilé à des logiques de croissance économique et était donc employé pour répondre à des problèmes économiques, fonctionnant avec des indicateurs économiques quantitatifs et par la recherche d'innovations technologiques, capables d'améliorer les conditions de vie des individus. Le développement envisagé uniquement sous l'angle de la croissance économique a montré de nombreux effets néfastes, avec les inégalités de richesses et géographiques engendrées, notamment avec les mutations du capitalisme, qui connurent une recrudescence à partir des années 1970. Certains auteurs, à l'instar de François Perroux⁵², ont en conséquence proposé des approches du développement centrées sur des dimensions « qualitatives » des indicateurs utilisés, prenant en compte des éléments comme l'éducation, la santé et la qualité de vie dans les réflexions sur le développement.

⁵² *L'Economie au XXe siècle*, Paris, PUF, 1969, 3^{ème} édition.

Le concept de développement a été utilisé en premier lieu comme réponse au « sous-développement » des pays du Sud, auxquels les pays du Nord « imposèrent » leur aide au sortir de la seconde guerre mondiale, avec des stratégies de développement économique basées sur leur modèle économique-industriel. Ces méthodes ayant montré leurs limites dès la fin des années 1950, il a été envisagé de s'appuyer sur un développement plus endogène, c'est-à-dire construit à partir des populations concernées et de leurs besoins, pour apporter des réponses adaptées aux problématiques rencontrées, selon des logiques territoriales et locales, et réduire la dépendance des Etats pauvres envers les pays riches. Ce développement endogène a cependant également fait apparaître des limites, comme nous le montre l'exemple de l'Algérie, avec son économie autarcique basée sur l'exploitation de ses ressources naturelles, qui bloque le pays socialement et politiquement. A l'inverse des pays plus extravertis comme les « Tigres asiatiques » ont su appuyer leur développement sur les échanges mondialisés.

La question du développement va également se poser dans les pays les plus riches, qui connaissent de fortes disparités territoriales. En France, le constat posé dès 1947 par Jean-François Gravier dans *Paris et le désert français*⁵³, met en évidence la macrocéphalie d'un pays beaucoup trop concentré sur sa capitale. Le développement y est tout d'abord pensé par le « développement régional », issu des politiques de décentralisation à partir dans années 1970 et 1980, basé sur des territoires administratifs et politiques. Le développement « humanisé » ou « social » a été envisagé sous le terme de « développement local », longtemps préféré à celui de développement territorial. Le développement local a institué le fait qu'à l'intérieur des frontières administratives régionales existaient des spécificités spatiales, qui imposaient un développement différencié et basé sur les initiatives et les pratiques portées par les acteurs locaux. Les dynamiques de développement local ont d'abord émergé dans les milieux ruraux, qui au sortir de la seconde guerre mondiale connaissent des conditions très difficiles, avec des taux de pauvreté importants, un exode massif vers les villes, un retard important dans l'accès à la modernité... C'est localement, dans ces espaces marqués par des identités territoriales fortes, dans les régions rurales de l'Ouest français notamment (Bretagne, Anjou) que des initiatives collectives vont émerger pour faire face aux problématiques rencontrées et pour moderniser localement l'agriculture et les conditions de vie des agriculteurs. Les initiatives locales seront alors soutenues par des mouvements politiques, associatifs, mutualistes et religieux (avec la

⁵³ *Paris et le désert Français*, 1947, Editions du Portulan.

JAC⁵⁴, les syndicats agricoles, le Crédit Agricole). Dès les années 1970, on va voir se développer des mobilisations de revitalisation locale, qui vont chercher à s'appuyer sur les ressources du territoire pour trouver les solutions à construire. Ces façons de faire, locales et collectives, vont ensuite émerger dans les villes et les milieux urbains fragiles, menant à la construction progressive de ce qui sera appelé « les politiques de la ville ».

Encart 3 : Définition du développement territorial par André Torre (2015, p. 279)

Pour définir le développement territorial, nous nous appuyons sur la définition suivante proposée par André Torre :

Le « développement territorial concerne avant tout des aires géographiques de taille plutôt restreintes. La notion de territoire y recouvre une réalité biophysique ou institutionnelle, mais c'est surtout un existant et un construit social, résultant des actions des acteurs. Sa finalité est la même que pour tout type de développement : améliorer le bien-être et éventuellement la richesse des populations, avec le choix d'un intérêt étendu jusqu'aux territoires aux fonctions industrielles réduites, par prédilection ou manque de ressources ».

Ces éléments généraux de définition nous montrent que le développement territorial correspond à un processus construit par des acteurs locaux, qui, en s'appuyant sur les ressources du territoire, cherchent à améliorer les conditions d'existence des individus qui les habitent. On peut voir apparaître des similarités et concomitances entre le développement territorial et l'innovation sociale, qui sont des processus co-construits visant à une amélioration des conditions de vie, sur les plans matériels, mais aussi sociaux et culturels. Nous allons donc voir, dans la partie qui suit, les éléments qui font que l'innovation sociale peut être un moyen pour mettre en place des dynamiques de développement territorial.

3.2 L'innovation sociale, vecteur de développement territorial ?

Besançon *et al.* (2013, p. 51) affirment que « l'une des premières caractéristiques de l'innovation sociale est d'être territorialisée ». La grande majorité des auteurs qui se sont penchés sur le sujet de l'innovation sociale ont constaté et mis en exergue les liens qui existent entre cette dernière et le territoire. En effet, il a été démontré qu'une innovation sociale revêt un caractère très localisé et qu'elle doit s'ancrer territorialement pour réaliser ses objectifs. Au

⁵⁴ Jeunesse Agricole Catholique.

regard de ce qui a été exposé dans les paragraphes précédents on voit nettement les points de convergence qui unissent innovation sociale et développement territorial : leurs objectifs sont très proches, les enjeux qu'ils portent sont communs et les procédés et moyens mis en œuvre pour les atteindre présentent de fortes similarités. Ces parallélismes et ces orientations homologues font que l'innovation sociale et le développement territorial vont souvent relever des volontés et initiatives locales et collectives, la première pouvant être présentée comme un moteur pour le second. Les acteurs locaux accomplissant des actions locales de développement, ainsi que les porteurs d'innovation sociale n'utilisent pas toujours les termes employés ici pour qualifier leurs démarches, mais il existe des articulations puissamment ancrées entre ces deux procédés.

Notons tout de même, pour nuancer, que le développement territorial ne dépend pas que de l'innovation sociale, d'autres nécessités territoriales (économiques, d'aménagement du territoire etc...) faisant alors appel à d'autres moyens. L'innovation sociale est l'un des moteurs et des vecteurs, parfois central et pivot, du développement des territoires, mais ça n'est pas le seul. En outre, toute initiative pouvant être qualifiée d'innovation sociale n'est pas vectrice de développement territorial. Il se peut, notamment lorsque l'initiative ne prend pas la trajectoire modélisée (déclinée en cinq points dans la partie précédente), que le processus d'innovation sociale n'atteigne pas les objectifs fixés et donc ne présente pas de dimensions susceptibles d'entrer dans des logiques de développement territorial.

Les dimensions territoriales de l'innovation sociale, les mettant en liens étroits avec les logiques de développement territorial, peuvent être synthétisées comme suit :

- L'implication d'acteurs du territoire, de fonctions variées et la coopération qui existe entre eux.
- Les interactions et les relations fréquentes qu'ils entretiennent, via des réseaux sociaux locaux denses et solides.
- La proximité, due au caractère local de l'innovation sociale. Celle-ci est géographique, ce qui permet aux acteurs d'interagir plus facilement et plus fréquemment. La proximité est également organisationnelle : la coordination des acteurs locaux va permettre l'organisation des actions collectives, par la mise en place d'un cadre normatif de règles communes. La proximité est également institutionnelle, c'est-à-dire la construction commune de moyens permettant l'accomplissement d'objectifs partagés. Enfin, la proximité culturelle va cimenter les interactions entre les acteurs et leurs objectifs pour le territoire. Cela passe par des territorialités communes, qui se construisent sur des identités

territoriales partagées, des valeurs et codes culturels et de méthodologies d'actions communs, ainsi que des projections territoriales orientées dans le même sens. Cela facilite les interactions et les intercompréhensions entre acteurs.

Pour mieux comprendre les dynamiques locales à l'œuvre dans la transformation sociale des territoires, nous pouvons nous appuyer sur une modélisation de ces enjeux proposée par Juan-Luis Klein, professeur de géographie à l'UQAM⁵⁵ et précurseur sur ces questions. Dans « Innovation sociale et développement territorial »⁵⁶, l'auteur définit en quatre phases principales les moments clés du processus ascendant de transformation sociale du territoire. Ce modèle part de l'analyse que les modèles socio-économiques d'inspiration post-fordiste ont remis au centre le citoyen et les actions collectives citoyennes, dans la régulation des territoires. C'est-à-dire que les pouvoirs publics, afin de permettre aux territoires de se développer, doivent laisser émerger des solutions par « la base », dans une *logique ascendante* (ou *bottom-up*). Ces nouvelles méthodologies de l'action publique laissent plus de marge de manœuvre aux initiatives locales, portées par des acteurs du territoire. Le paradigme post-fordiste est défini par Klein comme étant beaucoup moins jacobin que le fordisme stato-centré. Il permet, via la décentralisation de l'action publique, plus de flexibilité, ce qui aboutit à des dynamiques locales portées par des acteurs plus mixtes. Ces derniers se retrouvent dans des espaces de concertation à la fois légitimes, par leur connaissance des problématiques soulevées et originaux, car correspondant à des spécificités localisées.

La première phase du modèle développé par Klein fait partir l'innovation sociale territorialisée d'une initiative individuelle ou portée par un collectif restreint, qui en concurrence avec d'autres projets, va devoir convaincre et faire adhérer un noyau plus important d'acteurs du territoire. Le projet, s'il est accepté et soutenu, va donc devenir une action collective locale. L'initiative doit prouver sa légitimité, et les acteurs leur légitimité à porter le projet. Il s'agit notamment de convaincre les pouvoirs publics locaux – qui les prennent souvent pour des rivaux ou opposants – ainsi que d'autres acteurs clés du territoire, pour entrer dans une logique de compromis et de consensus, indispensable pour venir progressivement à la co-construction multipartenariale « société civile – secteur privé – secteur public » définie comme étant caractéristique d'un développement territorial qui fonctionne. Cette phase pré-instituante correspond à la première phase de « la trajectoire menant à l'institutionnalisation d'une innovation » exposée par Jean-

⁵⁵ Université du Québec à Montréal.

⁵⁶ In Juan-Luis Klein *et al.*, *L'innovation sociale*, 2014, ERES.

Marc Fontan^{57 58}, c'est-à-dire l'émergence créative de l'innovation, portée par une initiative locale. Cette phase est « une montée en socialité [qui] exige une construction lente du nouvel usage social » et qui nécessite « de profiter d'occasions ou de travailler collectivement pour lever des obstacles qui se dressent ou pour surmonter les résistances initiales » (2011, p. 21). Il s'agit de la « sélection culturelle d'un nouvel usage social » (p. 23) : l'idée est reconnue utile, mais évolue en fonction du contexte social, sa structure est donc plastique et mouvante, en cours de définition.

La seconde phase du modèle concerne la mobilisation des ressources endogènes et exogènes qui permet la mise en place matérielle de l'initiative locale. Précisons tout d'abord, que les ressources endogènes au territoire ne suffisent pas seules à répondre aux problèmes locaux, et qu'il est nécessaire de mixer l'origine des ressources dans la mise en place concrète des actions collectives de développement. La notion de ressource est entendue comme étant principalement les éléments « des ressources humaines, organisationnelles et financières ». Cette notion fait écho à la ressource territoriale (voir Encart 4), qui affirme que cet élément essentiel à la construction des territoires, en quelque sorte son carburant, est un construit d'acteurs, dont les intentionnalités croisées font émerger des réponses endogènes – à partir des particularismes locaux – qui s'ancrent et se déploient dans le temps. L'accès aux différentes ressources, souvent dépendant des pouvoirs politiques ou économiques, nécessite un processus qui crée parfois des confrontations « qui ont pour résultat d'intensifier le sentiment d'appartenance des acteurs à leur territoire local et de cimenter leurs relations » (Klein, 2014, p. 129).

Encart 4 : Définition de la ressource territoriale, construit local d'acteurs en interactions

La notion de ressource territoriale a émergé sous l'impulsion du géographe Hervé Gumuchian et de l'économiste Bernard Pecqueur, chercheurs à l'Institut de Géographie Alpine⁵⁹, avec la parution d'un ouvrage collectif éponyme⁶⁰ publié en 2007 qui présente une synthèse des réflexions concernant cette notion.

⁵⁷ In « Développement territorial et innovation sociale : l'apport polanyien », *Revue Interventions économiques*, 38, 2008.

⁵⁸ In Bellemare, Klein *et al.*, *Innovation sociale et territoire. Convergences théoriques et pratiques*. PUQ, 2011.

⁵⁹ Devenu depuis 2017 l'Institut d'Urbanisme et de Géographie Alpine, rattachée à l'université de Grenoble-Alpes.

⁶⁰ Gumuchian H. et Pecqueur B. (dir), 2007, *La ressource territoriale*, Economica, Anthropos.

La ressource territoriale est définie par Gumuchian, Pecqueur *et al.* comme « une caractéristique construite d'un territoire spécifique et ce, dans une optique de développement. La ressource territoriale renvoie donc à une intentionnalité des acteurs concernés, en même temps qu'au substrat idéologique du territoire. Cet objet intentionnellement construit peut l'être sur des composantes matérielles (données matérielles, faune, flore, patrimoine...) et/ou idéelles (des valeurs comme l'authenticité, la profondeur historique,...). » (2007, p. 5-6).

La notion de ressource territoriale permet, selon les auteurs, de dépasser la notion de développement territorial sous ses seuls caractères économiques, en prenant en compte les notions de proximité géographique, de coopération entre acteurs du territoire, de régulation et d'apprentissage collectif. Ainsi les auteurs affirment que « la notion de ressource territoriale s'impose comme une figure nouvelle du développement et de l'aménagement des économies dans le grand bouleversement post-fordiste de la mondialisation. Il apparaît que la proximité (géographique et institutionnelle) crée des relations structurelles spécifiques nouvelles entre les acteurs sociaux et économiques. » (2007, p. 5).

Le lien fait entre innovation sociale et développement territorial est renforcé par la ressource territoriale, qui est à la fois le produit et la source d'une partie du développement endogène du territoire, qui est donc localisé. Les interactions entre acteurs du territoire sont primordiales dans la construction de la ressource territoriale. Le territoire est dans cette optique défini « par une dynamique d'acteurs au sein d'un espace donné où peut se développer un apprentissage collectif et donc, à terme, une mémoire partagée, ainsi que des mécanismes spécifiques de coordination, entre les divers acteurs concernés favorisant le processus d'innovation. [...] Cet apprentissage collectif lié à la mise en présence d'acteurs aux intérêts opposés (associations de défense de l'environnement, élus, techniciens et aménageurs, voire promoteurs) peut créer un terreau propice à d'autres actions, dans d'autres domaines. » (2007, p.82). La ressource territoriale est la construction localisée d'un écosystème permettant de créer des conditions de développement, mis en œuvre par la coopération entre acteurs interagissant, apprenant collectivement, et menant des innovations locales.

Les communautés de pratique, comme acteurs de l'action collective, vouées à l'innovation par des mécanismes d'apprentissage collectif (cf Chapitres 1 et 2) présentent la capacité de participer à ce construit d'acteurs localisé qu'est la ressource territoriale, elle-même vectrice de développement.

La troisième phase du modèle de Klein voit le sentiment d'appartenance des acteurs devenir une conscience territoriale. Cette dernière va augmenter la capacité des acteurs à interagir de manière concertée et dans le compromis, avec comme priorité l'objectif territorial commun. Cette « capacité institutionnelle » des acteurs locaux augmente la réussite du projet, car « l'action collective renforce le sentiment d'appartenance des acteurs au territoire local, ce qui laisse des traces durables dans leur organisation et institue des pratiques collectives et des mécanismes de régulation locale des conflits. La conscience territoriale amène les acteurs à nuancer leurs différences au profit de la collectivité » (Klein, 2014, p. 129). Cette phase d'institutionnalisation de l'innovation sociale par le sentiment collectif territorial rejoint les propos de Fontan (2008, p.5), qui dit que « l'institutionnalisation de la nouveauté est marquée par sa territorialisation », en ajoutant que « qu'il y a intégration de nouveaux usages dans un modèle territorialisé de développement d'un groupe, d'une communauté ou d'une société et que cette intégration alimente les mécanismes de régulation du vivre et de l'être ensemble ». L'institutionnalisation d'une initiative locale est donc à la fois nécessaire pour être viable en tant qu'innovation sociale, mais elle est également une des conséquences de son intégration comme nouvel usage social. « L'innovation est encadrée » dans un tissu social et territorial (Besançon *et al.*, 2013, p.51).

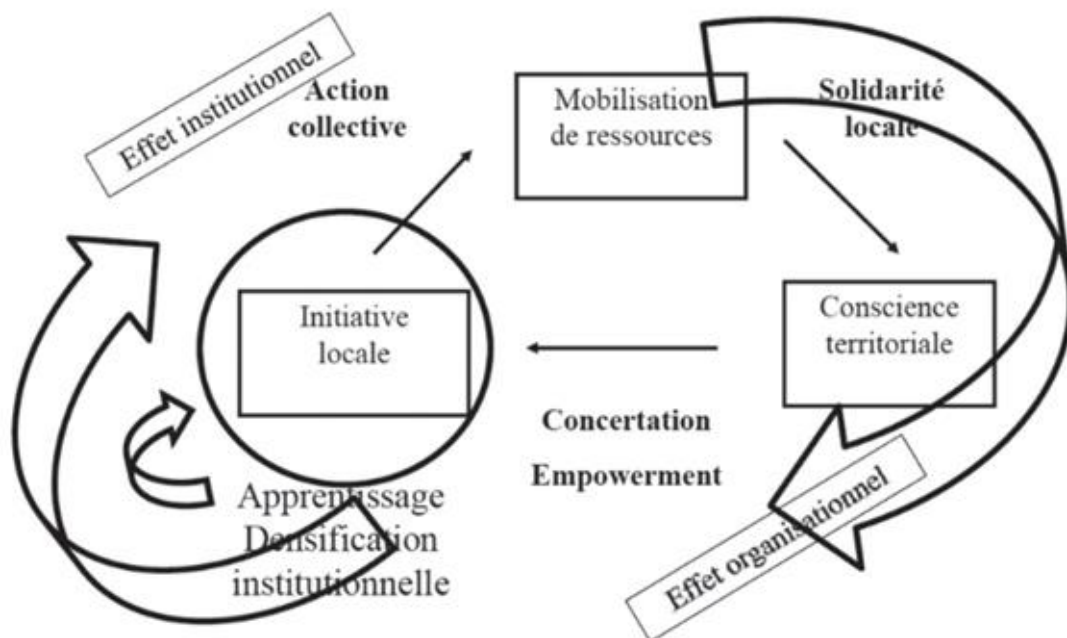
Pour terminer, la quatrième phase de ce modèle est celle qui permet une dynamique de développement territorial qui soit durable, en créant les conditions de réinvention permanente dans la découverte de nouvelles solutions locales. Cela passe par de l'apprentissage collectif situé (qui n'est pas sans rappeler les origines des communautés de pratique), basé sur des interactions et des objectifs communs, qui aboutissent à l'échange des bonnes pratiques, voire à des modèles de développement locaux exportables, via des réseaux d'acteurs extraterritoriaux. Cela implique que « ce dynamisme peut avoir un effet sur son environnement, c'est-à-dire modifier le cadre institutionnel et organisationnel local, et contribuer à la redéfinition des politiques publiques en matière de développement » (Klein, 2014, p. 130).

Ces éléments modélisés participent à ce que Moulaert et Nussbaumer appellent le « développement territorial intégré »⁶¹. Ce processus « intégré » est en fait intégrant, puisqu'il consiste à placer au cœur des stratégies de développement territorial les individus concernés par des problématiques sociales, ainsi que dans la gouvernance des mises en place de solutions adaptées. La coopération entre citoyens et pouvoirs locaux, qui déploient des ressources locales

⁶¹ In La logique sociale du développement territorial, PUQ, 2008.

et extra-locales, est la clé du développement territorial intégré, qui pour les auteurs est « socialement innovant » (2008, p. 104). L'innovation sociale que représente le développement territorial intégré l'est notamment dans sa fonction de réinvention et « d'innovation dans les relations entre les individus et entre les groupes » (2008, p. 104). Cet élément répond à la dimension « processus » qui constitue une innovation sociale. On peut poser l'hypothèse que le développement territorial, dans sa forme intégrée, est une innovation sociale en soi, reposant sur d'autres innovations sociales, portées localement et s'inscrivant dans le cadre de stratégies communes.

Illustration 4 : « L'effet structurant de l'action collective locale », modèle de l'innovation sociale territorialisée par JL Klein (2014, p. 128)



En résumé, retenons que l'innovation sociale est un processus cherchant à atteindre une finalité sociale, qui connaît différentes phases d'institutionnalisation et la font passer d'une nouveauté informelle à un objet social intégré et reconnu utile. L'innovation sociale est considérée comme contributrice aux dynamiques de développement territorial, car leurs objectifs et manières de faire coopérer des acteurs locaux pour la réponse à des problématiques territorialisées sont proches et vont dans le même sens. Le développement territorial nécessite des partenariats entre des acteurs partageant une même conscience territoriale, en utilisant pour le voir aboutir l'usage de ressources endogènes et exogènes.

Conclusion du Chapitre 2

Les communautés de pratique sont des groupes sociaux porteurs d'actions collectives et d'innovations. Lorsque les pratiques sont spatialisées, les communautés deviennent des acteurs du territoire. En s'inscrivant dans l'espace public, les communautés de pratique entrent en interaction avec d'autres acteurs sociaux et participent à définir et faire évoluer les frontières de normes sociales, négociées en permanence par des jeux d'influence réciproque. Le rôle et la place des communautés de pratique comme groupes porteurs d'innovations et influençant les normes sociales dans les espaces posent la question de leur participation à la construction des territoires.

Etablies comme processus alternatifs répondant à des besoins sociaux non ou mal satisfaits, les innovations sociales sont portées par des acteurs du territoire multiples, qui interagissent localement pour mettre en œuvre de solutions nouvelles et durables. Ces dernières peuvent s'inscrire dans des logiques de développement territorial, en permettant de valoriser notamment la ressource territoriale nécessaire à une création de valeur endogène, vectrice d'amélioration des conditions de vie. Les communautés de pratique, groupes innovants et coopératifs, présentent des caractères nécessaires aux acteurs du territoire à l'origine de ces dynamiques. S'interroger sur leurs potentialités à participer à des innovations sociales et à contribuer à certaines formes de développement territorial, en lien avec les pouvoirs publics, va nous permettre dans le chapitre qui suit de construire et expliciter la problématique de recherche.

CHAPITRE 3

Etudier les communautés de pratique dans leurs relations aux territoires

Nous venons de voir que les communautés de pratique sont des groupes d'action collective portant des initiatives pouvant être source d'innovation. Le Chapitre 3 présente la problématique, les hypothèses ainsi que les objectifs et enjeux de recherche. Le choix du terrain d'étude principal à partir duquel nous proposons de développer nos analyses y est exposé et justifié.

Dans un premier temps, nous présentons la problématique de recherche, qui interroge les conséquences spatiales et territoriales que peuvent avoir les interactions entre les communautés de pratique et les pouvoirs publics. Les hypothèses de recherche s'intéressent aux rôles des communautés de pratique comme acteurs du territoire en capacité de porter des innovations sociales. Ces dernières peuvent être en lien avec les pouvoirs publics, cela créant les conditions d'un développement territorial. Les enjeux de cette recherche sont de faire progresser les réflexions développées dans le cadre théorique présenté, mais également de proposer des clés de compréhension opérationnelles pour qui s'intéresse au développement des territoires.

Dans un second temps, nous expliquons pourquoi le cas des communautés de pratique d'art urbain sur le territoire de Nantes Métropole présente des opportunités de recherche, qui expliquent le choix d'en faire le terrain principal d'étude de la thèse.

1 Une problématique à l'intersection d'hypothèses, d'objectifs et d'enjeux de recherche

Après avoir fixé le cadre théorique dans lequel s'inscrit la thèse, le moment est venu de poser la problématique et les hypothèses de recherche dans la direction desquelles le développement de la thèse s'accomplit. Cela nous permettra de montrer les objectifs liés à notre recherche et d'en comprendre les enjeux.

1.1 Problématique de recherche

Les initiatives portées par des communautés de pratique sont par définition localisées (Chanal, 2004), c'est-à-dire qu'elles s'appliquent dans leurs objectifs « à un ensemble de problèmes locaux » (Habhab-Rave, 2010, p. 45). Si l'on considère qu'une communauté de pratique se met en place dans un espace donné, pour le développement d'un projet ou la résolution d'un problème social, alors on peut considérer qu'il s'agit d'une initiative locale, potentiellement innovante socialement. Les initiatives locales sont factrices de transformations sociales dans un territoire, incubées dans des cellules ou des unités d'actions collectives (Fontan, 2008). Il existe donc des liens entre les initiatives des communautés de pratique et l'espace, lorsque celles-ci se constituent localement pour mener à bien un projet ou répondre à un besoin particulier.

Les communautés de pratique peuvent contribuer à « transformer en profondeur les rapports aux espaces par des usages singuliers nés de leurs aspirations et de leurs besoins » (Bioteau, 2018, p.51). En d'autres termes, les communautés de pratique pourraient permettre des transformations et innovations dans les territoires. Le rôle de nouvelles formes de communautés est à étudier et mettre en évidence dans la mesure où il introduit de nouvelles manières d'interpréter les lieux, d'y vivre et de les transformer, par des aspirations émanant des individus. La communauté de pratique, dans ses dimensions spatiales, interroge la territorialité, c'est-à-dire la manière dont les individus, via des actions collectives d'initiatives locales, s'approprient leurs lieux de vie et mettent en œuvre les modalités de transformation souhaitées. En cela, la communauté de pratique permet d'interroger de nouveaux modes de penser l'évolution des territoires, en développant des stratégies nouvelles pour l'émergence de projets de territoire. La communauté de pratique participe alors à ce que Jean Ollivro (2009) appelle une « communauté de dessein », à savoir la réinvention des usages des lieux, des proximités et des localités par des habitants, dont les espaces de vie acquièrent des formes plus choisies, (en opposition avec « la communauté de destin », imposée autrefois par des territorialités contraintes).

On peut s'interroger sur le rôle des communautés de pratique et leurs dimensions spatiales, dans le développement territorial. Nous estimons que l'étude des communautés de pratique spatialisées, comme groupes d'individus partageant des objectifs communs de réponses à des besoins sociaux ou de mise en place de projets sur leurs territoires de vie, représente une opportunité d'aborder de manière novatrice la question du développement territorial, en géographie. Ainsi que le posent Nussbaumer et Moulaert « un renversement ontologique est nécessaire dans l'analyse du développement territorial et de ses stratégies et politiques. [...] une réflexion en termes de développement requiert de concevoir les relations économiques, le processus de production et de distribution comme des instruments au service d'une approche plus large du développement, où l'innovation est porteuse de sens pour la communauté qui en bénéficie. [...] L'innovation sociale porte en elle la possibilité de comprendre la communauté humaine comme un tissu dont la composante économique n'est qu'une partie » (2008, p. 25). Il s'agit donc, via l'étude des communautés de pratique et leurs initiatives portées localement, de réfléchir aux conséquences des actions collectives dans les territoires.

Ce questionnement général comporte des interrogations à développer. Nous cherchons à connaître quelles sont les relations d'influence réciproques qui s'exercent entre les initiatives communautaires, les autres acteurs du territoire et les pouvoirs publics, responsables des politiques publiques territoriales.

La recherche est effectuée dans une logique de compréhension des constructions, des évolutions et des recompositions des espaces géographiques. Elle se concentre également sur les dynamiques territoriales, les jeux d'acteurs qui s'y déploient et participent à la construction du territoire : la manière dont il est organisé, aménagé, gouverné et inventé. Le sujet de la thèse demande néanmoins à emprunter à la sociologie et à la psychosociologie, notamment pour l'étude des groupes que constituent les communautés de pratique, ainsi que d'éléments de sociologie politique et de science politique pour l'étude des phénomènes politiques corrélés aux dynamiques de ces groupes.

Le territoire est considéré ici comme un construit d'acteurs territorialisés : « ce processus dynamique est marqué par l'interaction de groupes sociaux hétérogènes, il permet l'action collective par l'identité commune, le sentiment d'appartenance qu'il génère » (Besançon *et al.*,

2013, p. 53)⁶². Le territoire connaît des dynamiques de régulation, émanant notamment des pouvoirs publics, qui par leurs arsenaux de moyens politiques et juridiques assurent la souveraineté territoriale qui leur incombe. Dans le contexte de crise du fordisme et avec l'émergence dans les sociétés de production capitaliste occidentale du paradigme postfordiste, Juan-Luis Klein⁶³ nous montre que les régulations n'émanent plus seulement de l'Etat central, mais aussi d'une volonté de gouvernance ascendante des acteurs du territoire. La « dépendance institutionnelle » qui demeure peut alors trouver la fonction de régulation assurée en partie par les pouvoirs publics, à des échelons plus locaux, avec des dynamiques de concertation plus accentuées. Les collectivités territoriales, ainsi que dans une moindre mesure des services déconcentrés de l'Etat (comme les DRAC⁶⁴ par exemple), jouent un rôle accru de régulation locale des territoires. Les pouvoirs publics restent les garants légaux et légitimes démocratiquement des espaces et des territoires.

Les communautés de pratique, dans ce cadre territorial et local, sont dans l'obligation d'interagir avec les autorités publiques (d'échelons variés, selon les espaces concernés et les compétences publiques impactées), quelles que soient les formes que ces interactions prennent. Les interactions entre les pouvoirs publics et les communautés de pratique posent, en conséquence de tout ce qui vient d'être dit précédemment, des interrogations d'ordre géographique qui nécessitent d'être soulevées. L'espace et le territoire ont une fonction de support pour ces interactions dans un contexte institutionnel précis, qui participent à configurer ce qui se joue en leur sein, mais qui sont également modelés par ces dernières. Le territoire est par ses caractéristiques intrinsèques ce qui parfois motive, oriente et réaffecte le processus d'innovation sociale. Cette capacité plastique des espaces et territoires fait que ces derniers sont à la fois en partie à l'origine des phénomènes qui s'y produisent, mais en sont également le résultat.

⁶² Résumant la pensée de Guy Di Méo « Les territoires de l'action », *Bulletin de la Société géographique de Liège*, 2006, n° 48, p. 7-17.

⁶³ In « Territoire et régulation : l'effet instituant de l'initiative locale ». *Cahiers de recherche sociologique*, 2008, n° 45, p. 41-57.

⁶⁴ Direction Régionale des Affaires Culturelles

Pour répondre à ces interrogations, nous posons la problématique de recherche suivante :

« En quoi les interactions entre les communautés de pratique et les pouvoirs publics, établies au sein d'un système d'acteurs, participent-elles à recomposer les espaces et territoires ? »

1.2 Hypothèses et objectifs de recherche

Pour répondre à la problématique de recherche, nous séquençons notre réflexion en quatre hypothèses principales, comportant chacune des objectifs et des questions de recherches qui seront ici précisés.

Hypothèse 1 :

Les groupes étudiés sont des communautés de pratique. Leurs spécificités, en tant que telles, engendrent des pratiques sociospatiales particulières, qui permettent de les étudier dans le cadre de la géographie sociale, de manière originale. Cette approche permet de dégager des conclusions scientifiques quant à leur usage comme objet d'étude et proposer de nouvelles pistes de recherche pour une géographie des communautés de pratique.

L'étude de groupes, posés comme étant des communautés de pratique, permet aussi de développer les autres hypothèses de recherche, qui soulèvent de questions de géographie sociale contemporaines concernant les interactions entre acteurs du territoire, l'innovation et le développement des territoires ainsi que la construction des politiques publiques en lien avec les habitants.

L'Hypothèse 1 peut être résumée ainsi :

« Les groupes étudiés dans le cadre de ce travail de recherche sont des communautés de pratique, telles que définies par Wenger. Leur pratique est spatialisée et implique leurs membres dans des rapports sociaux et spatiaux ».

Questions de recherche liées à l'Hypothèse 1 :

- Sur quelles bases peut-on définir les groupes à l'étude comme étant des communautés de pratique ?
- Quels sont les degrés de correspondance des groupes étudiés avec la définition théorique des communautés de pratique ?

- Quels sont les atouts et les limites à interroger la spatialité des communautés de pratique pour aboutir à des résultats en géographie ?

Hypothèse 2

La deuxième hypothèse de recherche concerne les groupes sociaux à l'étude, les communautés de pratique. On l'a évoqué précédemment, les communautés de pratique, dans de multiples cas, sont constituées autour de pratiques spatialisées. Nous entendons par là que les pratiques développées par ces communautés nécessitent l'espace géographique, s'y déploient, y sont en expansion. Cette dimension est une condition indispensable à leur existence. Les espaces des pratiques sont des critères centraux dans la mise en place de ces dernières, tant sur le plan de la réalité matérielle, que sur le plan symbolique et des valeurs. La volonté d'avoir des conséquences spatiales et territoriales sur les lieux où les communautés pratiquent est également présente. Ces éléments en font des groupes territorialisés.

L'Hypothèse 2 peut être résumée ainsi :

« Les communautés de pratique ont des incidences sur l'évolution des espaces concernés par leur pratique et la gestion des territoires par les pouvoirs publics. Leur existence est prise en compte par les pouvoirs publics, de manières variées et avec des moyens politiques différenciés ».

Questions de recherche liées à l'Hypothèse 2 :

- Quelles formes empruntent les communautés de pratique, pour quels fonctionnements ?
- Quelles formes d'interactions existent entre les communautés de pratique et les pouvoirs publics ?
- Quelles sont les formes de reconnaissance opérées par les pouvoirs publics ?

Hypothèse 3

Les communautés de pratique sont, par leur raison d'être, tournées vers l'innovation, en cherchant à améliorer et promouvoir leur pratique, leurs membres cherchent et mettent en place des solutions nouvelles et développent leur compétence. Dans le cas de communautés dont les

pratiques sont spatialisées et dont le domaine d'intérêt est en lien avec des thématiques sociales (telles que les arts et la culture par exemple), on peut s'interroger sur les conséquences qu'auront l'existence de ces groupes à la recherche d'innovation sur leurs espaces de pratiques, et dans quelles mesures leur créativité intrinsèque se diffusera dans le territoire.

L'innovation sociale est le résultat d'un construit multipartenarial local, faisant entrer en jeu une diversité d'acteurs ayant des rôles et fonctions précis, évoluant au cours de son processus institutionnalisant. La question de l'innovation sociale est territoriale et entre dans la démarche de compréhension de la construction et des usages faits du territoire, comme synthétisée dans la problématique. En conséquence de quoi, nous posons en deuxième hypothèse que :

« Les interactions entre les communautés de pratique et les pouvoirs publics peuvent aboutir, dans le cadre de certaines conditions, à l'émergence d'innovations sociales localisées ».

Questions de recherche liées à l'Hypothèse 3 :

- Quelles formes d'institutionnalisation peuvent prendre les communautés de pratique et comment le processus d'institutionnalisation se met-il en œuvre ?
- Quels sont les rôles et fonctions des différents pouvoirs publics dans ces processus ?
- Quelles formes d'innovation sociale peuvent donner ces interactions ?
- Quels autres acteurs du territoire entrent en jeu dans la naissance d'innovations sociales portées par les communautés de pratique ?

Hypothèse 4

Lorsque des innovations sociales prennent forme, on a montré précédemment qu'elles pouvaient être sources de dynamiques de développement territorial. Cela s'inscrivant dans un cadre plus large de stratégie de développement des territoires, voulu et décidé entre autres par les pouvoirs publics locaux, mais également avec la prise en compte des acteurs territoriaux, pouvant aboutir à des dynamiques de co-construction de politiques publiques territoriales. Nous posons donc en troisième hypothèse de recherche que :

« Les interactions entre les communautés de pratique et les pouvoirs publics peuvent contribuer, dans certaines mesures, à des formes de développement territorial. »

Questions de recherche liées à l'Hypothèse 4 :

- Quelles ressources sont mobilisées pour amorcer une dynamique de développement territorial ?
- Quels procédés sociologiques et politiques doivent être enclenchés par les différents acteurs concernés ?
- Quels moyens et stratégies les pouvoirs publics déploient-ils pour transformer les initiatives des communautés de pratique spatialisées comme opportunité de développement de leur territoire ?
- Dans quelles mesures les autres acteurs du territoire sont intégrés à ces dynamiques ?

1.3 Les enjeux de recherche

Comme montré précédemment, l'étude des actions collectives territorialisées est d'actualité. Cela s'explique par l'intérêt académique d'explorer des domaines de recherche en construction, comme le développement territorial par l'innovation sociale, les dimensions territoriales de l'action collective, la construction ascendante des politiques publiques territoriales. La question contemporaine des territoires d'un retour nécessaire à des stratégies locales de développement, notamment pour faire face aux crises sociales, environnementales, économiques voire culturelles qui prennent forme, représente pour les chercheurs en géographie une opportunité de contribuer à l'édification et l'accompagnement de solutions adaptées. Ils sont à l'origine d'un creuset de réflexions que leurs compétences invitent à consolider, confirmant la géographie sociale comme science ancrée dans les problématiques sociales et sociétales.

Pour cela, en s'inscrivant dans ces enjeux généraux, nous soutenons que l'enjeu de cette thèse est double. Il est, d'une part, d'ouvrir un champ de la recherche en géographie sociale concernant les communautés de pratique. Cette innovation permet de développer les clés de compréhension du rôle des interactions entre porteurs d'initiatives dans les territoires et les pouvoirs publics. Cela pour poursuivre les réflexions scientifiques engagées dans ce domaine, qui contribuent à construire le cadre théorique précédemment présenté. L'enjeu est, d'autre part, de proposer par les réflexions menées et les conclusions scientifiques qui en découlent, des grilles analytiques de situations concrètes, qui peuvent servir dans un cadre opérationnel, par une diversité d'acteurs concernés par ces sujets : des professionnels de l'aménagement ou du développement du territoire, des services de planifications ou d'exécution des politiques publiques, des élus ou des porteurs d'initiatives locales. La thèse, ses conclusions et ses

perspectives, peuvent être envisagées comme constitutives d'un outil à l'usage des acteurs du territoire.

Tableau 1 : Récapitulatif de la problématique, des hypothèses, objectifs et enjeux de recherche

Problématique

« En quoi les interactions entre les communautés de pratique et les pouvoirs publics, établies au sein d'un système d'acteurs, participent-elles à recomposer les espaces et les territoires ? »

Hypothèses	Questions de recherche
<p>1 Les groupes étudiés dans le cadre de ce travail de recherche sont des communautés de pratique telles que définies par Wenger, leur pratique est spatialisée et impliquent leurs membres dans des rapports sociaux et spatiaux</p>	<ul style="list-style-type: none"> . Sur quelles bases peut-on définir les groupes à l'étude comme étant des communautés de pratique ? . Quels sont les degrés de correspondance des groupes étudiés avec la définition théorique des communautés de pratique ? . Quels sont les atouts et les limites d'interroger la spatialité des communautés de pratique ?
<p>2 Les communautés de pratique ont des incidences sur l'évolution des espaces concernés par leur pratique et la gestion des territoires par les pouvoirs publics. Leur existence est prise en compte par les pouvoirs publics, de manières variées et avec de moyens politiques différenciés.</p>	<ul style="list-style-type: none"> . Quelles formes empruntent les communautés de pratique, pour quels fonctionnements ? . Quelles formes d'interactions existent entre les communautés de pratique et les pouvoirs publics ? . Quelles formes de reconnaissance sont opérées par les pouvoirs publics ?
<p>3 Les interactions entre les communautés de pratique et les pouvoirs publics peuvent aboutir, dans le cadre de certaines conditions, à l'émergence d'innovations sociales localisées.</p>	<ul style="list-style-type: none"> . Quelles formes d'institutionnalisation peuvent prendre les communautés de pratique et comment le processus d'institutionnalisation se met-il en œuvre ? . Quels sont les rôles et fonctions des différents pouvoirs publics dans ces processus ? . Quelles formes d'innovations sociales peuvent donner ces interactions ? . Quels autres acteurs du territoire entrent en jeu dans la naissance d'innovations sociales portées par les communautés de pratique ?
<p>4 Les interactions entre les communautés de pratique et les pouvoirs publics peuvent contribuer à certaines formes de développement territorial.</p>	<ul style="list-style-type: none"> . Quelles ressources sont mobilisées pour amorcer une dynamique de développement territorial ? . Quels procédés sociologiques et politiques doivent être enclenchés par les acteurs concernés ? . Quels moyens et stratégies les pouvoirs publics déploient-ils pour transformer les initiatives des communautés de pratique comme opportunité de développement de leur territoire ? . Dans quelles mesures les autres acteurs du territoire sont intégrés à ces dynamiques ?

Enjeux

Ouvrir un champ de la recherche en géographie sociale concernant les communautés de pratique.

Contribuer aux réflexions scientifiques qui s'inscrivent dans le cadre théorique qui s'intéresse au développement des territoires.

Proposer une grille d'analyse opérationnelle pour les acteurs du territoire.

2 Choix du terrain d'application

2.1 Les communautés d'artistes urbains à Nantes Métropole, un choix aux qualités illustratives étendues

Le terrain d'étude principal de la présente recherche concerne « des communautés de pratique d'art urbain à Nantes ». Ce choix est justifié par plusieurs éléments. Tout d'abord, les communautés de pratique d'art urbain sont un exemple qui permet d'interroger les formes institutionnelles que peuvent prendre ce type de groupes sociaux (voir définition à l'Encart 5). Etant tournées vers les pratiques collectives et très souvent inscrites dans l'illégalité dans leurs formes premières, les communautés de pratique d'art urbain présentent des situations diverses, qui nous permettront d'observer, d'analyser et catégoriser des formes communautaires, allant de l'informalité à l'institutionnalisation, en passant par des formes intermédiaires de structuration. Ce terrain d'étude nous permet d'interroger les éléments proposés précédemment, notamment à travers l'Hypothèse 2, pour montrer comment les communautés de pratique spatialisées peuvent être définies comme des acteurs du territoire. Les interactions avec les pouvoirs publics de ces communautés de pratique d'art urbain sont également riches de cas et de possibilités d'analyse, car elles possèdent des rapports à la loi très ambivalents, fluctuant et évoluant à travers les espaces et le temps. Certains auteurs ont déjà posé des réflexions sur la réinvention de la ville par les secteurs culturels, tels qu'Éric Glon et Bernard Pecqueur⁶⁵ ou Boris Grésillon⁶⁶. Nous nous appuyons sur ces éléments de la littérature pour développer nos analyses. Tout en gardant l'angle d'analyse orienté vers l'innovation sociale et le développement territorial qui sont, selon Franck Moulaert et Jacques Nussbaumer (2008, p. 64-65), facilités et accélérés par la culture, les arts et les acteurs qui les font vivre.

Encart 5 : Définition d'une communauté de pratique d'art urbain, sur laquelle seront basées les analyses de l'enquête

Une communauté de pratique d'art urbain est une communauté de pratique liée à un mouvement culturel et artistique dans lequel les pratiquants se retrouvent et s'inscrivent. Les membres d'une communauté de pratique d'art urbain se reconnaissent entre eux comme faisant partie de la même communauté et interagissent fréquemment autour de leurs pratiques. Ils ont des engagements mutuels de solidarité, de confiance, de réciprocité, basés sur les liens affectifs qui les unissent. Ils ont des objectifs communs, dans les domaines artistiques, culturels et

⁶⁵ *Au cœur des territoires créatifs. Proximités et ressources territoriales*. PUR, 2016.

⁶⁶ *Géographie de l'art. Ville et création artistique*. Economica, Anthropos, 2014.

stylistiques. Ils partagent un répertoire d'outils et de méthodes, un vocabulaire spécifique et des codes, construits autour de souvenirs et d'expérimentations communes. Leurs pratiques s'inscrivent dans l'espace, et l'un des objectifs principaux de leurs pratiques est d'avoir des effets en termes d'occupation et de visibilité sur le territoire.

2.2 L'espace et le territoire au cœur des interactions communautés de pratique / pouvoirs publics et au centre des débats politiques locaux et nationaux

Le cas des communautés de pratique d'art urbain nous permet d'analyser de manière privilégiée leurs interactions avec les pouvoirs publics, dans la mesure où l'espace public et son usage se trouvent au centre des réflexions. En effet, comme nous le verrons, les pratiques communautaires de l'art urbain prennent très souvent place dans l'espace public, qui devient un objet de convoitise de la part des pratiquants. L'espace public est alors un enjeu, qui va placer les interactions entre communautés de pratique et pouvoirs publics au centre de l'analyse, puisque ces derniers sont les garants de ces espaces et doivent assurer leur maîtrise. Selon les cas il sera un objet à conquérir, à défendre, à protéger, à valoriser ou à conserver.

Par ailleurs, le terrain d'étude se situe sur le territoire de Nantes Métropole. Ce territoire urbain a connu de nombreuses restructurations depuis la fin des années 1980. Il a fallu faire face à un mouvement de désindustrialisation, qui a eu pour effet de devoir à la fois réinventer des dynamiques de développement économique du territoire, ainsi que de réaménager la ville en profondeur – et notamment les nombreuses friches industrielles, également source d'opportunités foncières. Ce mouvement a amené élus et acteurs du territoire à expérimenter et mettre en place des stratégies originales de développement territorial, notamment via la promotion d'un renouvellement du patrimoine culturel et créatif. Nantes connaît un dynamisme important (démographique, économique, culturel et touristique) et est parfois présenté comme un exemple dans le renouvellement des métropoles françaises. Il nous paraît intéressant d'aller interroger les évolutions de la place laissée aux – ou prises par – les communautés de pratique d'art urbain, issues et se revendiquant comme étant « underground⁶⁷ », dans ce territoire où le renouveau culturel et la création artistique sont prétendument mis en avant. Cela nous permettra d'exposer des éléments d'évaluation de la conduite des politiques publiques locales, ainsi que d'avoir une vue sur les opportunités croisées que peuvent avoir des acteurs qui, par leurs

⁶⁷ Selon le dictionnaire en ligne Le Robert, dans l'usage courant, le terme underground a la définition suivante : « Anglicisme. Se dit d'un mouvement artistique d'avant-garde indépendant des circuits traditionnels commerciaux. » <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/underground>.

origines culturelles et institutionnelles opposées, n'étaient *a priori* pas amenés à collaborer et coopérer.

La municipalité et la métropole nantaise se présentent comme tournées vers la culture, accessible à tous et pour tous les publics, avec un intérêt porté pour l'art dans l'espace public, que l'on pourra analyser également comme une mise en scène de leur propre politique culturelle, en lui donnant de la visibilité. Des moyens importants sont consacrés à la culture, notamment dans ses dimensions touristiques et urbanistiques, et la métropole est fortement marquée par les événements et aménagements liés à la culture dans son territoire. Ce caractère culturel que connaît Nantes, depuis trois décennies, est le fruit de décisions et orientations politiques faites par les autorités locales, dirigées par les Parti Socialiste et ses alliés depuis 1989. La culture, comme vitrine et point central de la politique nantaise, cristallise toutes les attentions, aussi bien chez les admirateurs d'un modèle qu'ils jugent innovant et réussi, que chez ses détracteurs et opposants politiques, qui dénoncent une main mise politicienne par une élite culturelle et / ou une manière de masquer les autres problèmes que rencontrent la métropole.

Au-delà du choix de la culture comme moyen transversal de développement, les autorités de la métropole nantaise mettent en avant la démocratie participative comme enjeu de la politique locale. Celles-ci déploient des outils permettant aux habitants de prendre part, en dehors des élections, aux décisions municipales et métropolitaines, en organisant notamment des concertations, consultations, ateliers, débats publics et évaluations citoyennes autour de sujets locaux (aménagement, rapport à l'écologie etc...). Une page internet de Nantes Métropole est ainsi dédiée au « Dialogue citoyen » (voir Illustration 5).

Illustration 5 : Le dialogue citoyen, promu par Nantes Métropole⁶⁸



Cette volonté de faire participer les citoyens à la « construction »⁶⁹ de la métropole est donc clairement affichée et se concrétise dans les faits. Dans ce même sens, les autorités métropolitaines et municipales affichent une volonté de faire participer les acteurs locaux à la rénovation urbaine. Par exemple, en 2018, un concours a été organisé pour choisir des « collectifs »⁷⁰ ayant pour projet de « réinventer » quinze lieux appartenant à la Ville de Nantes, peu utilisés ou laissés en friche⁷¹ (voir Illustration 5). Les choix des projets ont été réalisés par une votation citoyenne, à laquelle plus 7000 habitants de Nantes ont participé.

⁶⁸ Capture d'écran de la page internet de Nantes Métropole dédiée au dialogue citoyen, 9 décembre 2020, <https://dialoguecitoyen.metropole.nantes.fr/>

⁶⁹ Le slogan du dialogue citoyen à Nantes Métropole est « CONSTRUISONS ENSEMBLE LA METROPOLE NANTAISE ». <https://dialoguecitoyen.metropole.nantes.fr/>

⁷⁰ Terme employé pour désigner les groupes porteurs de projet.

⁷¹ Termes utilisés pour définir le concours.

Illustration 6 : « 15 lieux à réinventer », exemple de démocratie participative à Nantes⁷²

CONFIER LES CLÉS DE 15 LIEUX NANTAIS À DES COLLECTIFS

Les Bains Douches quai Baco, la Cocotte en Verre sur l'île de Versailles, la salle Bretagne, le "Caillou" du Bas-Chantenay ou encore l'espace vert au débouché du pont Willy Brandt côté Malakoff. Autant de bâtiments et parcelles non bâties qui sont propriétés de la Ville de Nantes et relativement peu utilisés voire parfois en "friche".



Plutôt que de laisser ces espaces "en friche", la Ville a proposé aux Nantais de s'en saisir pour y **inventer de nouveaux usages**. Nom de code de l'opération ? "15 lieux à réinventer" qui se répartissent sur tous les quartiers de la ville, hormis l'Île de Nantes qui bénéficie d'une démarche qui lui est spécifique (Île de Nantes Expérimentations).

Objectif ? "Profiter de l'élan créatif reconnu des nantais pour transformer ces espaces grâce à des projets variés proposés par des collectifs, au service des habitants du quartier ou plus largement" précise Bassem Asseh, adjoint en charge du dialogue citoyen à la Ville de Nantes.

1



2

Cette démarche de démocratie participative pour choisir de nouveaux projets urbains (dont une part importante sont à visées culturelles et / ou sociales), implantés dans des « friches »

⁷² Captures d'écran réalisées le 9 décembre 2020 : 1 <https://dialoguecitoyen.metropole.nantes.fr/project/15-lieux-a-reinventer-1/presentation/presentation-181> ; 2 <https://dialoguecitoyen.metropole.nantes.fr/project/15-lieux-a-reinventer-1/step/decouvrez-les-heureux-elus>.

appartenant à la ville et portés par des « collectifs », est révélatrice des politiques menées dans la métropole nantaise.

L'intérêt du sujet d'étude est d'aller interroger sur le terrain, les jeux qui se produisent entre les communautés de pratique d'art urbain, c'est-à-dire des acteurs collectifs porteurs d'initiatives et de projets culturels, et les pouvoirs publics locaux, qui s'affichent comme promoteurs d'une culture accessible à tous, promue par des acteurs locaux en lien avec les habitants. Cette étude de terrain nous permettra donc d'analyser les faits, derrière les discours de chacun et de comprendre quels intérêts peuvent se cacher derrière des choix politiques défendus par ceux qui les font et parfois combattus par des oppositions politiques et citoyennes.

Au-delà des enjeux territoriaux et politiques nantais étudiés, le jeu d'acteurs entre pouvoirs publics et communautés de pratique se déroule dans d'autres territoires, mais aussi à des échelons différents que la métropole. En se fédérant et en passant à l'échelon extra-local, notamment national, des communautés ou réseaux entre les communautés cherchent à défendre leurs pratiques face aux pouvoirs publics nationaux (exécutifs ou législatifs) et présentent aussi pour ces derniers un vivier de propositions politiques exploitables.

Ce changement d'échelle, pour les acteurs locaux qui se fédèrent, est une preuve de leur institutionnalisation, passage obligé à la reconnaissance juridique, politique et également publique (entendue ici comme émanant des individus n'appartenant pas aux communautés de pratique). Pour le cas de l'art urbain, la Fédération de l'Art Urbain a vu le jour en 2018 et illustre cette volonté de rassembler les acteurs locaux pour tirer parti nationalement, mais aussi localement, d'une institutionnalisation en une structure solide et représentative.

Encart 6 : La Fédération de l'Art Urbain, fédération nationale des acteurs de l'art urbain

Illustration 7 : Page d'accueil du site de la Fédération de l'art urbain⁷³



La Fédération de l'Art Urbain est une association Loi 1901⁷⁴ créée en 2018. Ses missions et objectifs affichés sont de soutenir et promouvoir l'art urbain en France, en représentant ses acteurs, qu'ils soient amateurs, artistes professionnels ou qu'il s'agisse d'associations locales.

La fédération souhaite donner plus de visibilité à l'art urbain, à travers ses multiples pratiques, et permettre une meilleure protection aux pratiquants. Elle est constituée d'adhérents aux profils variés : artistes professionnels, représentants d'associations, acteurs culturels, amateurs, sympathisants etc.

La fédération œuvre en organisant des rencontres collectives sur des thèmes particuliers, permettant ainsi la mise en réseaux d'acteurs aux intérêts communs venant de territoires différents. Elle fait également des actions de prévention et d'information auprès des artistes (par exemple, comment gérer sa carrière professionnelle pendant la crise sanitaire du Covid-19), vulgarise l'art urbain pour le grand public, ou encore a mené et rédigé une enquête globale sur l'art urbain en France.

La Fédération de l'Art Urbain est soutenue par le Ministère de la Culture (via la Direction générale de la création artistique) dans son fonctionnement et ses actions, ce qui montre l'intérêt des questions liées à l'art urbain au niveau national. Elle s'associe aussi localement avec des collectivités territoriales dans le cadre d'événements ponctuels (Ville de Rouen, Ville de Rennes, Salon des Maires et des Collectivités Locales 2020).

⁷³ Capture d'écran de la page d'accueil du site internet de la Fédération de l'art urbain, 9 décembre 2020, <https://federationdelarturbain.org/qui-sommes-nous-2/>

⁷⁴ <https://federationdelarturbain.org/mentions-legales/>

2.3 Des orientations scientifiques du laboratoire Espaces et Sociétés (ESO) tournées vers ces questions

Nos recherches s'inscrivent dans deux dynamiques de recherche développées au sein du laboratoire ESO (UMR 6590) sur les questions abordées dans cette thèse et par ce terrain d'étude principal. L'innovation sociale et ses conséquences dans les territoires ont été mises en avant comme étant d'enjeu majeur et sont travaillées depuis plusieurs années, notamment au filtre de travaux portant initialement sur les organisations d'ESS et leurs apports et rapports aux territoires. De même, des travaux plus récents conduits dans l'interdisciplinarité au sein d'ESO s'attachent à saisir les relations (et spécificités) entre l'innovation sociale, l'innovation technologique, les organisations de l'ESS et les territoires, comme ce fut le cas avec le programme ISTEES (Innovation Sociale et Technologique dans l'ESS) initié en janvier 2014.

D'autre part, les questions liées aux recompositions spatiales dans les territoires en redynamisation culturelle ont été récemment soulevées par des doctorants d'ESO, avec les thèses d'Hélène Morteau⁷⁵ en 2016 et Basile Michel⁷⁶ en 2017. Ces dernières s'intéressent, entre autres, au développement culturel et au développement par la culture de la métropole nantaise, avec respectivement une analyse portée sur la rénovation urbaine de l'Île de Nantes par la mise en place du Quartier de la Création, cluster culturel ; et sur la constitution de dynamique de club chez les acteurs des domaines créatifs et culturels dans le Quartier des Olivettes. Ces deux travaux seront mobilisés au cours de la thèse pour appuyer une partie de nos analyses.

⁷⁵ Dynamiques des clusters culturels métropolitains, une perspective évolutionniste. Analyse comparée de Québec (Quartier St Roch), Barcelone (22@) et Nantes (Quartier de la Création).

⁷⁶ *Les quartiers créatifs : une dynamique de club. Analyse croisée des quartiers des Olivettes (Nantes), du Panier (Marseille) et Berriat (Grenoble).*

Conclusion du Chapitre 3

Le Chapitre 3 nous a permis de construire et d'explicitier la problématique et les hypothèses de recherche, ainsi que de présenter et justifier le terrain d'étude principal.

Le choix d'étudier les communautés de pratique en géographie sociale représente une nouveauté, nous posons donc en première hypothèse de recherche que les groupes que nous allons étudier dans le cadre de l'étude de terrain sont effectivement des communautés de pratique. Cela nous permet, tout en construisant les analyses découlant des autres hypothèses de recherche, d'apporter un regard scientifique sur l'objet lui-même et d'en tirer des enseignements venant nourrir les réflexions sur les dimensions collectives des actions territorialisées.

Les communautés de pratique, comme acteurs sociaux aux pratiques spatialisées entrent en interaction avec les autres acteurs du territoire, les pouvoirs publics notamment. Ces interactions entraînent des conséquences multiples, à la fois sur les formes et fonctionnement des communautés elles-mêmes, mais également dans les apports éventuels qu'elles peuvent opérer sur les territoires. Nous interrogeons leurs rapports aux collectivités territoriales, en particulier, et la potentialité d'apports en termes de développement territorial et de certaines formes d'innovations sociales localisées, lors d'éventuelles coopérations.

Pour développer notre analyse, nous nous appuyons sur l'étude de communautés de pratique d'art urbain sur le territoire de Nantes Métropole, cas qui présente de nombreux intérêts pour la recherche en géographie. Ce cas d'étude permet d'interroger les communautés de pratique dans leurs rapports à la légalité, tout au long de leur processus d'institutionnalisation. Il permet aussi d'analyser les opportunités croisées d'acteurs aux intérêts originellement différents, qui coopèrent, et comment ils s'organisent politiquement pour tirer profit des bénéfices des leurs coopérations.

Conclusion de la Partie 1

En exposant la portée scientifique d'une étude en géographie sur les communautés de pratique, la Partie 1 a permis, au Chapitre 1, de soulever la complexité que recouvre les différentes formes de l'objet communauté en sciences humaines et sociales et notamment en géographie. En proposant une approche singulière du fait communautaire par les communautés de pratique, qui ont été définies et caractérisées, nous avons pu présenter leurs intérêts comme objet d'étude en géographie sociale, permettant d'interroger de manière originale les groupes porteurs d'action collective dans les territoires.

Le Chapitre 2, en proposant une réflexion sur les interactions sociales dans l'espace public, comme enjeux territoriaux, a permis de cadrer théoriquement le périmètre des interrelations entre les communautés de pratique et les autres acteurs du territoire, qui permettront par la suite de développer la problématique et l'enquête de terrain. En définissant l'innovation sociale et le développement territorial comme issus de construction entre acteurs du territoire, la seconde partie du chapitre a présenté les éléments nécessaires à la construction de la problématique, des hypothèses et des enjeux de la thèse.

Enfin, le Chapitre 3 a construit et présenté la problématique, les hypothèses et les enjeux de cette recherche sur les communautés de pratique, comme objet à l'étude en géographie sociale, comme suit :

- La problématique de recherche :

« Dans quelles mesures les interactions entre les communautés de pratique et les pouvoirs publics, établies au sein d'un système d'acteurs, participent-elles à construire et recomposer les territoires ? »

- Les quatre hypothèses principales :

1 Les groupes étudiés dans le cadre de ce travail de recherche sont des communautés de pratique, telles que définies par Wenger. Leur pratique est spatialisée et implique leurs membres dans des rapports sociaux et spatiaux.

2 Les communautés de pratique ont des incidences sur l'évolution des espaces concernés par leur pratique et la gestion des territoires par les pouvoirs publics. Leur existence est prise en compte par les pouvoirs publics, de manières variées et avec des moyens politiques différenciés.

3 Les interactions entre les communautés de pratique et les pouvoirs publics peuvent aboutir, dans le cadre de certaines conditions, à l'émergence d'innovations sociales localisées.

4 Les interactions entre les communautés de pratique et les pouvoirs publics peuvent contribuer, dans certaines mesures, à des formes de développement territorial.

- Les enjeux de la recherche :

Ouvrir un champ de la recherche en géographie sociale concernant les communautés de pratique. Contribuer aux réflexions scientifiques qui s'inscrivent dans le cadre théorique qui s'intéresse au développement des territoires. Proposer une grille d'analyse opérationnelle pour les acteurs du territoire.

Ce cadrage théorique nous a permis de présenter et de justifier le choix du terrain d'étude, dont l'enquête est présentée dans la partie qui suit.

PARTIE 2

Les communautés d'artistes urbains à Nantes Métropole

Etude de terrain

La Partie 2 se concentre sur l'étude de terrain : les communautés d'artistes urbains à Nantes Métropole. Il s'agit d'abord de présenter le contexte géographique et culturel dans lequel s'inscrit cette étude, pour en détailler ensuite les résultats de recherche.

Le Chapitre 4 pose le contexte de l'étude. Nantes est une métropole dont une partie du développement est basé sur le développement des activités créatives et culturelles, à la fois comme créatrices de richesse et comme constitutives d'attractivité. Cette orientation est le résultat de politiques opérés depuis la fin des années 1980 et la nécessité de restructurer l'espace urbain, après la fin de l'industrie navale vers laquelle était en grande partie tournée la ville auparavant. Dans ces espaces en recomposition sont apparues et se sont développées, dans les années 1990, des pratiques d'art urbain, arrivées en France via le mouvement Hip-Hop ayant émergé dans les années 1960 aux Etats-Unis. Tout d'abord pratiqué illégalement, par des communautés inconnues des non-initiés, l'art urbain nantais a peu à peu, et en partie, entamé un processus d'institutionnalisation au début des années 2000. La nature des interactions entre communautés d'artistes urbains et les pouvoirs publics nantais, tournés vers la promotion de l'art dans l'espace public a ainsi évolué et pris au fil du temps plusieurs visages.

Le Chapitre 5 présente les éléments méthodologiques de l'étude de terrain qui a été menée. Cette enquête de terrain a été réalisée dans un milieu relativement complexe à aborder, pour des raisons liées à l'illégalité de certaines pratiques et aussi à l'entretien du mystère et de préservation d'un mouvement aux rapports ambigus à l'altérité. Elle a permis de mettre en place une analyse qualitative, basée sur des entretiens semi-directifs, informels et aussi de nombreuses observations non participantes.

Le Chapitre 6 expose les résultats de l'enquête de terrain concernant les groupes étudiés, en proposant une typologie des communautés d'artistes urbains, posés dans l'Hypothèse 1 comme constituant des communautés de pratique : les communautés de pratique informelles, les communautés de pratique semi-formelles : les *crews* ; et les communautés de pratique institutionnalisées : les collectifs d'artistes urbains.

CHAPITRE 4

Le développement de la métropole nantaise par la culture, et l'émergence de l'art urbain comme expression artistique dans l'espace public

Contextualisation du terrain d'étude

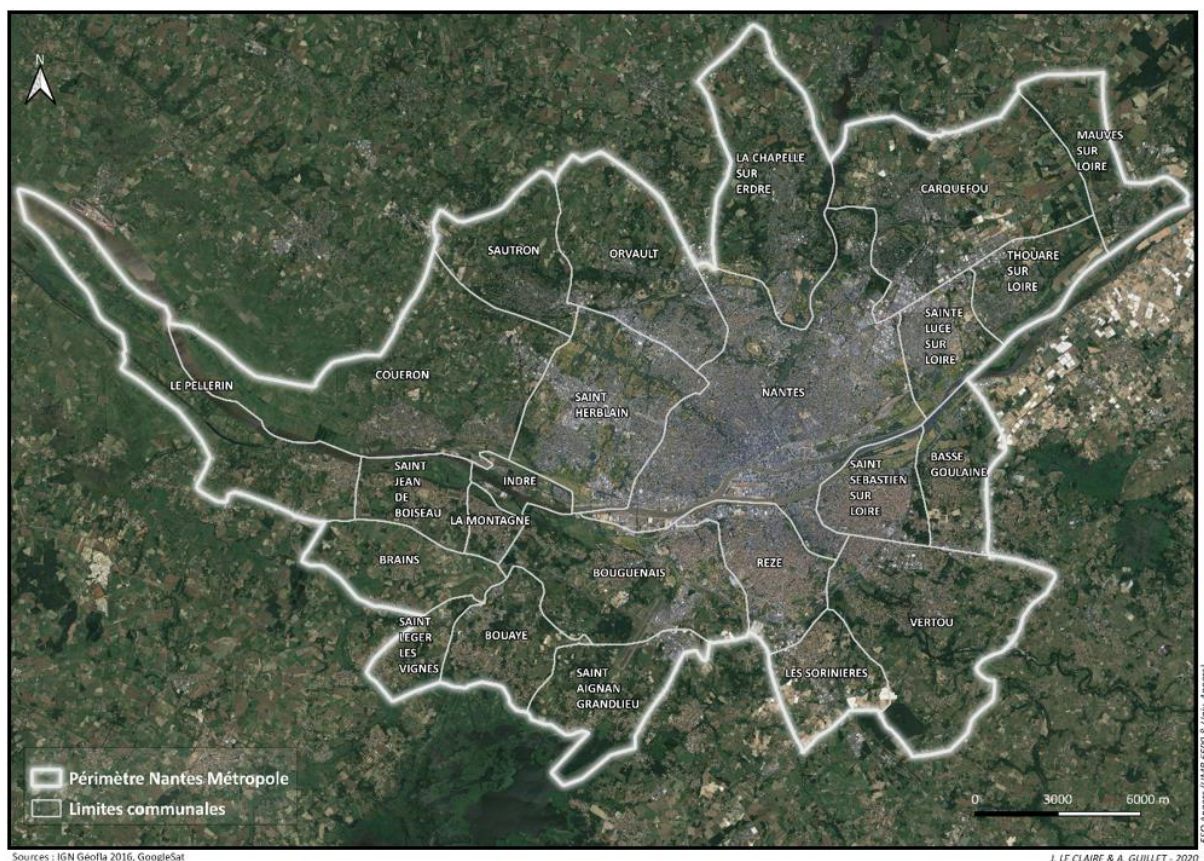
Dans le Chapitre 4, nous voyons que Nantes, métropole de l'Ouest français a dû se réinventer à la fin des années 1980, et comment, avec l'élection de Jean-Marc Ayrault en 1989, les autorités municipales et intercommunales ont misé sur une approche de développement orientée vers le domaine culturel, en en faisant un objet politique.

Dans ce cadre et au cours de cette transformation urbaine, se sont développées les pratiques d'art urbain, arrivées progressivement des Etats-Unis à partir des années 1980. A l'origine marginales, les pratiques d'art urbain ont dans un premier temps été réprimées par les pouvoirs publics locaux et nationaux. Au fil du temps, certaines initiatives ont été accompagnées par les autorités publiques, permettant notamment de conforter l'image que la ville voulait d'elle-même : une ville culturelle ouverte et avant-gardiste, en particulier sur les sujets concernant l'art dans l'espace public.

Nous montrons dans un premier temps comment Nantes s'est réinventée au tournant des années 1990, en choisissant un développement appuyé sur une politique culturelle innovante et prépondérante.

Dans un second temps, nous expliquons ce que sont les pratiques d'art urbain, comment elles se sont développées à la fin du siècle dernier et ont investi la métropole nantaise, portées par la structuration de communautés de pratiquants.

Carte 1 : Les vingt-quatre communes de Nantes Métropole⁷⁷



1 La métropole nantaise et la construction politique d'un développement orienté par la culture

Pour introduire cette première partie, nous proposons un extrait d'article de journal qui montre à la fois que la métropole nantaise véhicule une image de modèle de ville culturelle, en faisant parler d'elle dans la presse nationale, en 2020 ; et qui expose les enjeux politiques qui sont liés à l'utilisation de la culture comme un moyen de développement urbain, chargé des symboles porteurs de débats importants. On y voit apparaître que la place de la culture dans le développement de la métropole nantaise est un sujet de débat important et que sa gestion par les autorités ne fait pas l'unanimité chez les acteurs locaux et universitaires. L'image de la ville attractive que veut donner Nantes d'elle-même nécessite un regard et une analyse critiques pour

⁷⁷ Nantes Métropole, est une métropole au sens de la Loi MAPTAM, appliquée depuis le 1^{er} janvier 2015.

comprendre les ressorts du modèle de développement par la culture choisi par les pouvoirs publics.

Encart 7 : Extrait de l'article *Nantes, métropole culturelle pour tous ?*, Florence Pagneux, La Croix, 21 janvier 2020⁷⁸

« Nantes, métropole culturelle pour tous ?

Cette semaine, La Croix instruit le procès des métropoles : locomotives ou bulldozers pour les villes alentour ? [...]

La mise en accusation

Après la fermeture de ses chantiers navals en 1987, Nantes a été contrainte d'écrire une nouvelle page de son histoire. Sous l'impulsion de son maire, Jean-Marc Ayrault (1989-2004), la ville s'est considérablement transformée par la culture. Il s'est appuyé sur des acteurs clés, comme l'artiste Jean Blaise, initiateur du festival des Allumés et du Lieu unique (usine de biscuits transformée en lieu culturel), la troupe de théâtre de rue Royal de Luxe ou René Martin, créateur de la Folle Journée, festival de musique classique à la renommée internationale (*lire aussi p. 25*). La culture imprègne désormais la ville, y compris dans son urbanisme, mais ce rayonnement dépasse-t-il ses frontières ?

La parole à l'accusation

« *De nombreuses études convergent pour dire que la culture est un facteur d'attractivité et de développement des territoires* », commence Dominique Sagot-Duvaurox, économiste à l'université d'Angers (Maine-et-Loire), spécialiste des enjeux territoriaux du développement culturel. Nantes en est, selon lui, un bon exemple, capable d'attirer ce que le géographe américain Richard Florida appelle les « classes créatives », des personnes qualifiées et recherchées des entreprises de haute technologie. Mais cela n'a pas que des avantages. « *Tout d'abord, ces métropoles jouent un rôle d'aspiration des populations diplômées au détriment des zones situées en périphéries*, prévient Dominique Sagot-Duvaurox. *L'autre souci, c'est qu'à force de construire des villes pour satisfaire les besoins de ces classes diplômées (possibilité d'aller au cinéma, au théâtre, de se détendre le soir dans des bars...), on en oublie ceux des classes plus populaires qui se sentent écartées et délaissées.* »

⁷⁸ <https://www.la-croix.com/France/Politique/Nantes-metropole-culturelle-tous-2020-01-31-1201075478>

Ces stratégies ont aussi des conséquences immobilières, avec des effets d'éviction vers les périphéries (phénomène de gentrification). « *Et cette rente immobilière ne profite pas aux artistes* », ajoute l'économiste. Cette situation « *rend d'autant plus nécessaire des politiques publiques qui évitent ces nouvelles formes de conflit entre classes créatives et classes populaires*, conclut le chercheur. *Le vrai défi pour la métropole de Nantes est que son dynamisme culturel profite à tout le monde.* »

La parole à la défense

Les institutions culturelles locales s'efforcent de déployer la culture vers le plus grand nombre. D'où la présence de la compagnie Royal de Luxe dans un quartier d'habitat social en périphérie de Nantes, le prolongement du parcours d'art contemporain Voyage à Nantes vers le vignoble nantais ou l'organisation de concerts de la Folle Journée dans toute la région des Pays de la Loire. « *La culture doit être au rendez-vous partout* », confirme Catherine Touchefeu, vice-présidente chargée de la culture en Loire-Atlantique. Le département soutient ainsi des « *projets culturels de territoire* » dans les communes ou intercommunalités volontaires. Quant à l'agence départementale « *Musique et danse* », elle propose des actions culturelles dans les établissements scolaires, soutient les écoles de musique, aide les artistes au RSA...

« *Nous sommes très attentifs aux nombreux artistes qui vivent sur notre territoire* », témoigne également Catherine Blondeau, directrice du Grand T, qui a lancé un fonds de soutien. Ce théâtre installé dans le centre-ville de Nantes mène 40 % de son activité hors de la métropole, en lien avec une vingtaine de théâtres et services culturels des autres communes du département. Chaque année, le Grand T fait découvrir le théâtre à 20 000 élèves du département. »

1.1 L'amorce d'une nouvelle dynamique urbaine en contexte de crise et le choix de la culture comme moyen de développement

A partir des années 1970, Nantes voit les activités industrielles commencer à décliner. Basée en grande partie sur la construction navale⁷⁹, cette industrie implantée sur l'Île de Nantes, ferme son dernier site en 1987. Cet espace urbain, situé à proximité du centre-ville, se transforme en

⁷⁹ L'industrie Nantaise est développée et diversifiée en plusieurs branches autres que le domaine naval. On peut notamment évoquer l'industrie agroalimentaire, avec la biscuiterie LU, les conserveries pour les produits issus de la pêche et du maraichage, le raffinage du sucre (avec l'usine Beghin-Say), les brasseries, ou encore l'industrie chimique.

de friches industrielles. Les difficultés économiques et sociales des travailleurs s'accroissent et l'organisation urbaine des espaces est obsolète. Nantes se retrouve dans une impasse économique, urbanistique et sociale. Les politiques locales doivent inventer un nouveau destin à « la belle endormie »⁸⁰. Comme l'explique Danielle Rapetti, « la métropole estuarienne de renommée industrielle historique entre dans une phase de profondes mutations économiques et sociales et lutte pour tenir son rang dans la France de l'Ouest et progresser sur la scène européenne » (2019, p.1).

Le 23 mars 1989, Jean-Marc Ayrault, ancien maire de Saint-Herblain⁸¹, devient maire socialiste de Nantes. Son élection et le départ de l'édile de droite Michel Chauty⁸², surnommé le « sécateur-maire »⁸³ par les acteurs culturels à cause réductions drastiques des aides publiques aux associations culturelles sous son mandat, marque le changement de majorité politique et le début d'une nouvelle orientation pour la ville et ses stratégies politiques de développement. Jean-Marc Ayrault choisit de miser sur la culture pour faire « redémarrer » la ville. La municipalité investit massivement dans les politiques publiques, notamment dans celles liées à la culture. David Martineau (maire-adjoint en charge de la culture de 2014 à 2020) parle de relance keynésienne. Jean-Marc Ayrault va s'entourer de conseillers et d'acteurs de la culture inventifs pour dessiner et mettre en œuvre sa vision pour Nantes, notamment de directeurs artistiques comme Jean Blaise et René Martin, le créateur de La Folle Journée de Nantes. La construction de Nantes comme ville tournée vers la culture s'est opérée en plusieurs temps⁸⁴.

1.1.1 L'amorce d'une ville culturelle : investissements dans des équipements et événements culturels originaux

Dès le début du premier mandat de Jean-Marc Ayrault, l'orientation culturelle, comme stratégie de développement pour la métropole, va être mise sur le devant de la scène. Cela va se matérialiser notamment par la création de festivals culturels. En 1990, Jean Blaise, directeur du

⁸⁰ Propos souvent utilisé comme surnom à la ville avant son processus de redynamisation. Titre d'un ouvrage *Nantes, de la belle endormie au nouvel Eden de l'ouest*, Garat I., Pottier P., Guineberteau T., Jousseume V., Madoré F., Editions Economica-Anthropos, Collection Villes, 2005.

⁸¹ Commune voisine de Nantes, appartenant aujourd'hui à Nantes Métropole.

⁸² Maire Rassemblement pour le République (RPR) de Nantes de 1983 à 1989, et sénateur de Loire-Atlantique de 1965 à 1992.

⁸³ Expression utilisée par David Martineau lors de l'entretien réalisé en septembre 2019. Également présentée dans par Ouest-France dans un article du 22/09/2017 : <https://www.ouest-france.fr/pays-de-la-loire/nantes-44000/pour-les-cultureux-il-etait-le-secateur-maire-5263982>

⁸⁴ Cette chronologie a été inspirée par la présentation faite par David Martineau de l'histoire de la politique culturelle de Nantes.

Centre de Recherche pour le Développement Culturel (centre d'action culturelle, financé par le Ministère de la Culture et des communes de l'agglomération nantaise, actif de 1987 à 1999), va lancer le festival Les Allumées. Ce dernier consiste à inviter des grandes villes étrangères à présenter leurs artistes d'avant-garde, durant six nuits, de dix-huit heures à six heures du matin. Ce festival original rencontre un très grand succès auprès des publics locaux, mais aussi un écho médiatique important. Cela amorce l'image recherchée d'une ville iconoclaste sur les questions culturelles, qui sait contenter ses habitants tout en attirant les regards extérieurs curieux. « Le grain de folie »⁸⁵, la créativité et l'audace de la municipalité dans le domaine va fonctionner rapidement (selon de nombreux acteurs locaux, élus – y compris de l'opposition, observateurs spécialisés, chercheurs etc...). Il s'agit de faire redécouvrir la ville, de réinvestir les lieux laissés à l'abandon (ce qui donnera plus tard l'idée du Quartier de la Création), tout en laissant la créativité artistique orienter et en quelque sorte « prospecter » pour le renouveau de la ville (GIBOUT, 2016). D'autres événements à grande visibilité vont être organisés pendant cette période 1990-1995, comme La Folle Journée de Nantes initiée en 1995, devenue un événement culturel à portée nationale. La Ville de Nantes va investir dans de grands équipements culturels manquant alors, notamment des salles de spectacles telles que Le Lieu unique, Stereolux, Trempolino. Les salles de spectacles existantes et le conservatoire sont rénovés. Cela contribue à faire naître une scène locale à Nantes, notamment dans les musiques actuelles. Des investissements sont également faits dans l'enseignement supérieur et pour l'école d'architecture, afin de promouvoir les arts et la culture dans la ville.

1.1.2 La mise en scène de l'espace public comme outil de marketing urbain

Dans la construction politique de l'identité culturelle voulue par les décideurs politiques à partir de 1989, une place toute particulière a été donnée à l'espace public. Mettre en scène l'espace public de manière artistique et culturelle présente la triple opportunité de rénover la ville par la culture, c'est-à-dire transformer des espaces urbains en leur redonnant vie ; rendre la culture accessible au plus grand nombre, donc faire adhérer une partie de la population au projet de développement culturel de ville ; rendre visible de l'extérieur la politique culturelle menée et sa réussite potentielle.

⁸⁵ Terme employé par David Martineau lors d'un entretien semi-directif – août 2019.

Cette attitude est un procédé de marketing urbain, que Muriel Rosemberg-Lasorne définit « comme l'ensemble des moyens mis en œuvre pour promouvoir l'image de la ville. Il apparaît comme une démarche stratégique et comme le résultat de cette démarche, c'est-à-dire ce que produit le marketing : les images publicitaires, les textes promotionnels, les événements médiatisés » (1997, p. 2). Le marketing urbain, qui entre plus largement dans une logique de marketing territorial, vise donc à créer des mécanismes d'attractivité permettant le développement du territoire. Christian Le Bart définit le marketing territorial « comme l'ensemble des actions publiques menées par une collectivité, afin d'améliorer ou de parfaire son image auprès de groupes-cibles supposés être en mesure de participer à son développement. Le marketing territorial a donc pour objet l'attractivité du territoire auprès de ceux qui sont à même, en s'y investissant, de l'enrichir » (2020, p. 344). L'attractivité générée par les démarches de marketing territorial a un objectif de gain concurrentiel vis-à-vis des autres territoires. Il est utilisé comme moyen d'acquisition d'une partie des investissements, emplois et nouveaux habitants potentiellement disponibles pour rejoindre ce territoire. Charles-Edouard Houllier-Guibert explique que « l'hétérogénéité des territoires les place de fait sur un marché concurrentiel, celui de la localisation des activités économiques et de la captation de leurs fruits. On parle d'une manière générale d'attractivité économique. En outre, les politiques des métropoles essaient d'offrir à leurs habitants une qualité de vie, avec la volonté d'assurer un cadre perçu comme agréable, ce qui constitue une autre forme d'attractivité. Les métropoles ne doivent pas seulement être des carrefours économiques mais aussi des cités au sens social et culturel du terme, et à cet égard la taille compte moins que l'organisation urbaine » (2019, p. 155). Le développement de Nantes par la culture est un moyen de créer une image de la ville qui la rende attractive, par des mécanismes et des outils marketing (publicité, discours, événements, médiatisations...) qui valorisent ce territoire, en concurrence avec d'autres métropoles, dans l'accueil d'investissements et des nouveaux habitants notamment.

La valorisation de l'espace public comme vecteur de développement culturel, donc de développement territorial, a été matérialisée par l'organisation d'événements majeurs, ainsi que par l'implantation et la pérennisation d'œuvres dans l'espace public qui offrent le nouveau visage de la métropole.

Danielle Rapetti résume ainsi que « Nantes poursuit sa métamorphose à un rythme accéléré depuis le début du siècle, en profondeur et aussi de manière ostentatoire, à la façon d'une ville désormais extravertie. L'exposition « Rock une histoire nantaise » tient l'affiche depuis plus d'un an au musée du Château des ducs de Bretagne. Une « exposition unique pour comprendre

comment la ville est passée du statut de belle endormie à celui de « Nantes l'effervescente » annonce le site Nantes-tourisme.com. Tout est dit. Ou presque. Dans un contexte de compétition permanente, nombre de villes partagent ces expressions flatteuses. Ainsi se réveillent d'autres belles endormies comme Angers, Bordeaux ou Reims. Une dynamique économique et culturelle incontestable renforce le pouvoir attractif d'une métropole qui, au demeurant, doit surmonter le handicap d'une situation marginale en Europe sur la façade atlantique. » (2019, p.1).

Encart 8 : Le Voyage à Nantes, vitrine de l'art dans l'espace public et de la politique culturelle de Nantes : tourisme et visibilité

En 2007, l'équipe de la scène nationale du Lieu Unique, sous la direction de Jean Blaise, met en place le festival Estuaire, qui présente des œuvres d'art contemporain d'artistes reconnus ou émergents le long de l'estuaire de la Loire entre Nantes et Saint Nazaire. Deux autres éditions se tiendront en 2009 et 2012.

En 2012 a lieu la première édition du festival Le Voyage à Nantes (VAN). Cet événement se produit chaque été, en proposant un parcours présentant des œuvres dans l'espace public, qui sont pérennisées ou non, des expositions et d'autres initiatives qui regroupent tout un ensemble mettant en valeur les activités culturelles et artistiques du territoire.

Logo du Voyage à Nantes⁸⁶



⁸⁶ <https://www.levoyageanantes.fr/shopper/> : capture d'écran, 4 décembre 2020.

Le Voyage à Nantes est également le nom d'une société publique locale qui « est chargée de la promotion du dispositif culturel mis en place par Nantes, et plus généralement de la destination Nantes Métropole »⁸⁷, créée en 2011 et dépendant du budget du tourisme de la Métropole. Il s'agit du regroupement de plusieurs structures préexistantes comme l'Office du tourisme de Nantes Métropole, les Machines de l'Île, le festival Estuaire Nantes-Saint-Nazaire ainsi que la SEM Nantes Culture et Patrimoine (qui gère le Château et le Musée d'histoire de la ville de Nantes). Le but de regrouper en une seule structure les organisations de la culture à Nantes avec l'office du tourisme, ainsi que de nommer de la même manière le festival « Voyage à Nantes » montre la visée politique de la culture comme outil d'attractivité touristique. Cela dans le but d'apporter de la visibilité à Nantes et des ressources de développement territorial exogènes. Faire venir à Nantes, faire connaître Nantes, donner une image positive de Nantes est l'objectif. Nombre de petits événements, de petits commerces et autres initiatives culturelles et artistiques sont ainsi incorporés au parcours permanent du Voyage à Nantes, désigné comme un « monument dispersé »⁸⁸ d'une douzaine de kilomètres dans la métropole. Faire partie du parcours, en y étant répertorié, est un gage de communication très fort, de visibilité et donc un vecteur de réussite. Ne pas en faire partie peut donc être perçu comme une forme d'entrave à la réussite. Car en quelques années le VAN, comme structure, parcours et événement a littéralement « mis la main » sur une très grande partie de l'offre culturelle à Nantes Métropole. Ce caractère tentaculaire a atteint son but de visibilité maximale de Nantes comme ville culturelle, avec un succès et des taux de fréquentation toujours très importants. Mais ce caractère-là lui est aussi reproché par certains acteurs culturels et artistiques qui voient un danger de tuer la culture hors VAN, en étouffant les autres initiatives. Avec la crainte que l'exception culturelle nantaise, en devenant trop globalisante et marketing, soit victime de son succès et dévoie l'originalité de la culture recherchée lors du renouveau des années 1990.

⁸⁷ <https://www.levoyageanantes.fr/le-voyage-a-nantes/>

⁸⁸ <https://www.levoyageanantes.fr/le-voyage-a-nantes/>

Illustration 8 : Carte du parcours pérenne du VAN dans la ville de Nantes⁸⁹



1.2 Nantes Métropole et le modèle de la ville créative, au cœur du débat politique

1.2.1 Du Quartier des Olivettes au Quartier de la Création : les espaces de la création à Nantes
La ville de Nantes est caractérisée par une répartition de ses activités créatives et culturelles en deux zones géographiques distinctes, qui se différencient par leur origine, fonctionnement et rapport aux institutions locales : le Quartier des Olivettes⁹⁰ et le Quartier de la Création.

Le Quartier des Olivettes, un quartier créatif spontané :

La dimension créative du Quartier des Olivettes a été étudiée par Basile Michel, dont nous reprenons ci-après une présentation synthétique, tirée de l'article « Les dessous de la ville créative à Nantes : les quartiers de la création *in et off* »⁹¹ (2020, p. 1) :

« Le quartier des Olivettes est un ancien faubourg industriel et ouvrier. La multiplication des friches à partir des années 1970 offre l'opportunité à des artistes de s'installer spontanément

⁸⁹ <https://www.nantes-tourisme.com/fr/download/file/fid/9838> : capture d'écran, le 15 mars 2021.

⁹⁰ Nom d'usage pour les habitants de Nantes, car structuré par la rue des Olivettes, ce quartier correspondant au quartier administratif Madeleine-Champ-de-Mars.

⁹¹ Basile Michel 2020 : « Les dessous de la ville créative à Nantes : les quartiers de la création *in et off* », in Madoré, F., Rivière, J. (dirs), *Atlas social de la métropole nantaise*, planche mise en ligne le vendredi 10 avril 2020.

dans les hangars et les ateliers abandonnés. Ils sont rejoints au tournant des années 2000 par des professionnels de la culture et de la créativité. À la suite de l'élection de Jean-Marc Ayrault à la mairie en 1989, le projet lancé sur ce quartier via une Zone d'Aménagement Concerté (ZAC) vient renforcer ce mouvement spontané d'agglomération d'activités culturelles et créatives. L'occupation temporaire de friches par des artistes y est encouragée pour redynamiser le quartier, tandis que d'autres bâtiments rachetés par la ville sont cédés à de jeunes entrepreneurs culturels et créatifs qui se chargent de les réhabiliter et s'y installent. Cette politique est une illustration des stratégies urbaines visant à se saisir de la présence d'artistes et d'entrepreneurs culturels et créatifs dans les espaces en friche pour faire avancer la mutation de la ville. Elle se singularise par sa discrétion et par un soutien à une dynamique spontanée préexistante (*bottom-up*). Le quartier des Olivettes s'est donc affirmé dans le courant des années 1990-2000 comme une polarité culturelle et créative, un lieu d'effervescence dans les milieux de la musique, du théâtre et du graffiti notamment. Bien que moins underground aujourd'hui, le foisonnement se poursuit, en particulier dans de nombreux espaces de coworking privés et lieux artistiques intermédiaires. Cette transformation culturelle et urbaine s'accompagne d'une mutation sociale de la population avec un processus de gentrification, lié au projet urbain des pouvoirs publics et à la valorisation immobilière privée, qui en fait aujourd'hui un quartier de classes moyennes supérieures alors qu'il était historiquement populaire. »

Le Quartier des Olivettes est l'archétype du quartier ayant connu un processus de gentrification, initié par les artistes qui ont ouvert la voie à une revalorisation de cette partie de la ville. Elsa Vivant (2009) explique la dualité de la présence des artistes *off* dans la ville. D'une part, elle est « perçue par certains comme une menace à l'ordre établi, au bon goût et au respect de la propriété privée » (p. 31). Mais d'autre part, « les artistes participent de différentes manières à la requalification de leur quartier, qui est à la fois l'espace de leur vie quotidienne et le support de l'organisation de leur travail comme de sa diffusion » (p. 31).

Le Quartier de la Création : construction politique d'un quartier créatif sur l'Île de Nantes :

Comme on l'a dit en début de chapitre, l'Île de Nantes est la zone urbaine qui a présenté le plus grand nombre de friches urbaines à la fin de la désindustrialisation de la ville. En misant sur la culture comme biais de développement, notamment sur l'art dans l'espace public, la municipalité a considéré que cela serait le moyen de transformer la ville (Rapetti, 2019). L'art et la culture seraient au centre des programmes de rénovation urbaine. Ainsi, pour réinventer la

partie de la ville qui nécessite le plus de changements, les arts et la culture ont été mis au centre des stratégies de développement mais aussi des objectifs à atteindre en termes de promotion de la ville culturelle. Le Quartier de la Création, projet d'aménagement de quinze hectares de la partie nord-ouest de l'Île de Nantes a été pensé comme élément central de la politique culturelle de la ville. Imaginé à partir des années 2000 et développé par la société publique locale SAMOA (Société d'Aménagement de la Métropole Ouest Atlantique)⁹², le projet a pour objectif de regrouper les acteurs des industries culturelles et créatives de la métropole, dans un quartier devenant un « cluster culturel ». Les activités regroupées en un espace structuré par des aménagements peuvent relever de « l'archi-sculpture », et figurent pour beaucoup dans le parcours du VAN. Le but d'implanter des activités innovantes et créatives liées à la culture est de créer des externalités, une émulation ainsi que de la visibilité. Le Quartier de la Création regroupe ainsi notamment Les Machines de l'île, installations artistiques internationalement connues, La Fabrique, Laboratoire(s) artistique(s) (avec Trempolino et Stereolux), l'ENSA (école d'architecture), l'école supérieure des Beaux-Arts de Nantes Métropole, la Creative Factory, branche dédiée à la promotion des activités culturelles de la SAMOA, et de nombreuses autres activités tournées vers les industries culturelles et créatives. L'auto-proclamé « cluster culturel » est un instrument de valorisation mis en place par la Métropole, qui recherche les économies d'agglomération des activités créatives, leur visibilité et une concentration territoriale d'acteurs créatifs de haut niveau. Ces dernières requièrent, selon Esla Vivant, « une main-d'œuvre abondante, qualifiée et flexible, une proximité entre les donneurs d'ordres et les exécutants, de nombreuses interactions de face-à-face » (2009, p. 61). La métropole est considérée, par l'auteure, comme une entité territoriale permettant d'accueillir les activités créatives. Ainsi, « le territoire métropolitain se substitue à l'entreprise comme support de l'organisation de la production, favorisant l'articulation du travail des différents acteurs de la filière, donneurs d'ordre et fournisseurs. » (Vivant, 2009, p. 61).

Une spatialisation différenciée des activités créatives à Nantes :

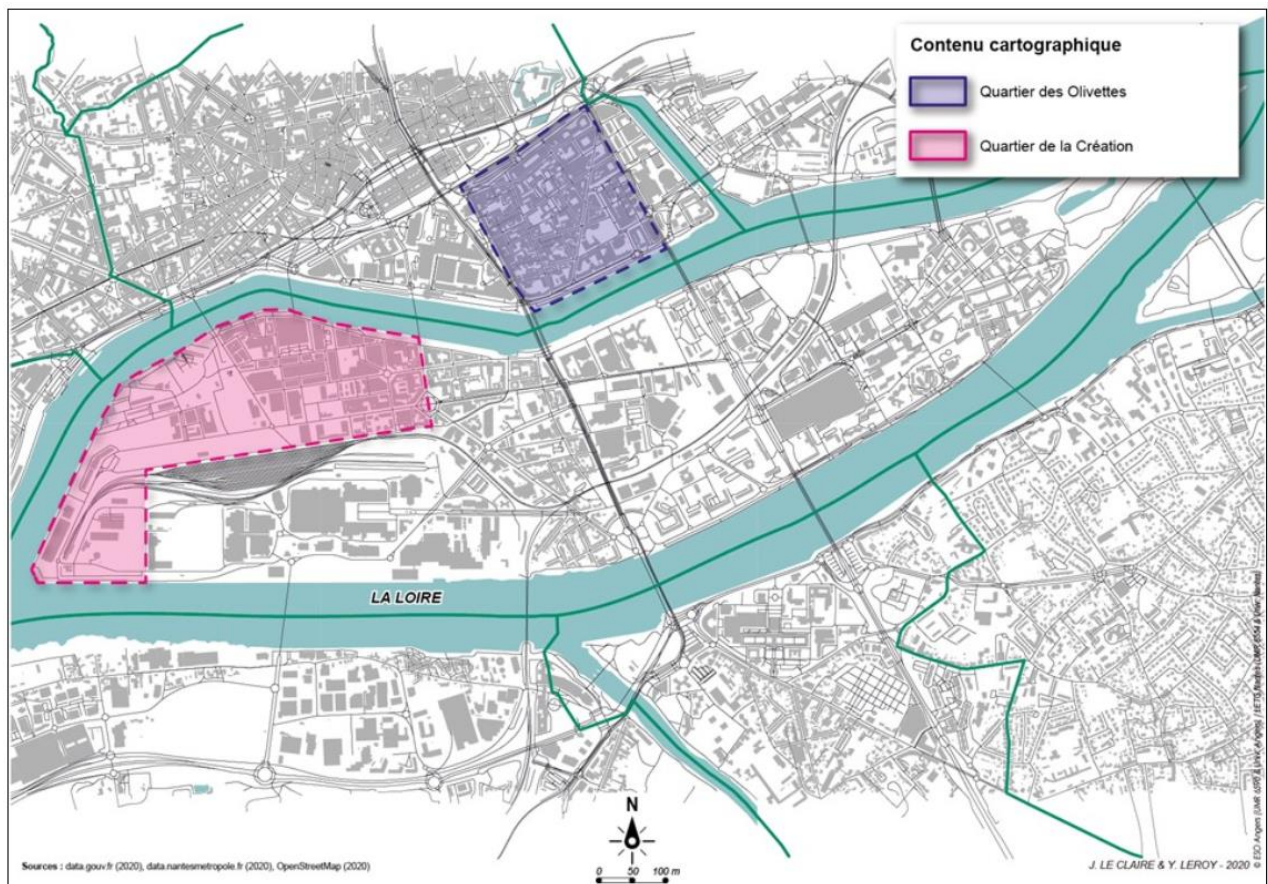
La structuration spatiale des espaces dédiés à la création culturelle et créative à Nantes se caractérise par une implantation en deux espaces principaux, de part et d'autre de la Loire : le

⁹² Société publique locale d'aménagement créée en 2003, en charge de l'aménagement urbain de l'Île de Nantes, dont les actionnaires sont Nantes Métropole, la ville de Nantes, le Conseil départemental de la Loire-Atlantique, Communauté d'agglomération de la Région Nazairienne et de l'Estuaire, le Conseil régional des Pays de la Loire, le syndicat mixte du SCOT Nantes-Saint-Nazaire, la ville de Rezé.

Quartier des Olivettes et le Quartier de la Création (voir Carte 2). Le premier est caractérisé par son émergence spontanée, ses réseaux informels, et sa volonté d'indépendance : « le *off* ». Le second est une construction institutionnelle et politique portée par les élus municipaux et métropolitains : « le *in* » (Michel, 2020, p.1).

Nous reviendrons au cours de la thèse sur cette spatialisation différenciée, en montrant comment les communautés de pratique d'art urbain choisissent des stratégies différentes, en s'implantant et développant leurs activités dans ces espaces créatifs. Notons, d'ores-et-déjà, que ces deux espaces créatifs se situent dans la commune de Nantes, au sein de Nantes Métropole, établissement promoteur de la culture comme politique transversale. Cela indique une polarité importante autour de la commune centre de la métropole, où la concentration des activités culturelles et le marketing qui en fait est le plus important.

Carte 2 : Implantation spatiale des deux quartiers créatifs de Nantes



1.2.2 La théorie des villes créatives

La théorie des villes créatives a émergé au cours des années 1990, dans le monde universitaire anglo-saxon principalement, en promouvant l'idée que l'avenir des villes se trouvait dans leur capital humain et leur capacité créative. Deux auteurs clés sont généralement évoqués quant à la théorisation des villes créatives. Charles Landry, auteur britannique relate son expérience de planificateur urbain dès 1995 dans *Creative city* (avec Francesco Bianchini), puis en 2005 avec *The Creative City, A Toolkit for the Urban Innovators*. Le géographe américain Richard Florida est également cité en référence, avec son ouvrage *The Rise of the Creative Class*, paru en 2002, a suscité de nombreux débats et controverses (Vivant, 2009). Les villes créatives vont prendre de l'importance et s'imposer, d'une part, dans les réflexions universitaires et intellectuelles sur le rôle de la création et de l'innovation dans le devenir des villes et métropoles. Et d'autre part, elles vont être construites et mises en pratique par les politiques de développement urbain.

Militca Matovic et Roberto San Salavador del Valle résumant l'historique de la théorie de la ville créative en trois axes principaux : « Premièrement, la ville créative se concentre sur l'idée de créativité comme un ensemble d'outils pour le développement urbain. [Avec des auteurs comme Charles Landry] Deuxièmement, la ville créative est fortement liée au développement des activités et industries créatives. [Avec des auteurs comme Florida] Enfin, une troisième approche analyse et met en évidence la capacité des villes à attirer des compétences créatives, c'est-à-dire des ressources humaines créatives [avec des auteurs comme Allen J. Scott] » (2020, p. 35). Allen J. Scott, géographe américano-britannique, résume ainsi sa vision de la ville créative : « On a assisté au cours des dernières années à la multiplication de plaidoyers en faveur de la mise en place de nouvelles activités culturelles pour rendre les villes plus soutenables et plus créatives. Sans doute les villes témoignent-elles de capacités de créativité peu connues jusqu'ici, mais ce sont aussi des lieux où des inégalités économiques sociales et culturelles se développent, ce qui conduit à penser que les résultats attendus de cette créativité ne se réaliseront pas en l'absence de solution à ces problèmes. Ce n'est pas là seulement un problème de redistribution mais aussi de citoyenneté et de démocratie, de telle sorte que le potentiel de créativité soit porté par toute la collectivité. La créativité ne peut pas seulement être importée dans la ville par des *hackers* impénitents ou des bohémiens au goût du jour ; elle doit être secrétée par les relations et les réseaux de production et de vie en société. Dans cette perspective, les activités culturelles apparaissent comme un levier pour créer à la fois de nouveaux espaces de production et de consommation. » (2010, p. 181).

La montée en puissance de la créativité comme modèle de développement urbain, notamment dans les villes en nécessaire renouvellement est importante à partir du tournant des années 2000. Comme le montrent Matovic et San Salvador del Valle, les citations de l'expression « creative city » dans Google Scholar connaissent une forte croissance à partir de l'année 2000 (2020, p. 36).

Ce mouvement s'est, en outre, vérifié concrètement par la forte croissance des villes se revendiquant « créatives », ou s'affichant comme telles. Ainsi, pour reconnaître et soutenir ce nouveau modèle de développement, l'UNESCO⁹³ a établi en 2004 un réseau des villes créatives comptant, en 2020, 246 villes dans 80 pays. Ce dernier vise à « favorise[r] la coopération internationale entre des villes du monde entier qui investissent dans la culture et la créativité comme accélérateurs du développement durable. À travers sept domaines créatifs – Artisanat et arts populaires, Arts numériques, Design, Film, Gastronomie, Littérature et Musique – les villes du Réseau sont innovantes et stratégiques grâce à un large éventail d'initiatives ayant des impacts économiques, sociaux, culturels et environnementaux positifs. [Le Réseau cherche à] mobiliser le pouvoir transformatif de la culture et de la créativité dans la construction de villes résilientes, durables et évolutives, soutenant ainsi la réalisation du Programme de développement durable des Nations Unies à l'horizon 2030, au niveau local. »⁹⁴. Cet exemple de constitution d'un réseau de villes créatives à l'échelle mondiale, montre la volonté qu'ont certaines d'entre elles à vouloir se saisir de ce modèle de développement et de planification urbaine mais aussi comme d'une marque, où l'appartenance à un « label » de villes créatives constituent une stratégie marketing, pour accroître leur attractivité. Gathen *et al.* expliquent que « durant la dernière décennie, un nombre croissant de villes se sont elles-mêmes labélisées comme étant 'créatives' ». Ils affirment que la ville créative est une « forme de revitalisation ou régénérescence urbaine contrée autour de la culture et de la créativité, mais c'est aussi une stratégie commune pour attirer de nouveaux investissements, développer le tourisme, et faire croître de nouveaux marchés. La désignation comme ville créative est pensée pour apporter de potentiels bénéfiques tels que le développement commercial et la création d'emplois, et aussi

⁹³ Acronyme de *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*, c'est-à-dire Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture. Son objectif est de « contribuer au maintien de la paix et de la sécurité en resserrant, par l'éducation, la science et la culture, la collaboration entre nations, afin d'assurer le respect universel de la justice, de la loi, des droits de l'Homme et des libertés fondamentales pour tous, sans distinction de race, de sexe, de langue ou de religion, que la Charte des Nations unies reconnaît à tous les peuples » (acte constitutif, unesco.org).

⁹⁴<https://fr.unesco.org/news/lappel-candidatures-2021-du-reseau-villes-creatives-lunesco-est-desormais-ouvert>

souvent associée à l'amélioration de l'image de marque de la ville. » (2020, p. 727). Le marketing recherchée par certaines villes s'illustre particulièrement, selon ces auteurs par le Réseau des Villes Créatives de l'UNESCO, qui permet effectivement en partie de consolider les stratégies de développement mises en place localement, en appuyant sur leur visibilité et leur attractivité et permettant l'échange de bonnes pratiques avec d'autres villes partageant les mêmes problématiques et orientations.

Avec des objectifs proches, le label « Capitale Européenne de la Culture », géré par la Commission européenne et attribué par le Conseil de l'Union Européenne, fut créé en 1985. Chaque année, plusieurs villes sont désignées au sein de l'Union, ou dans les pays candidats à y entrer. Selon la Commission européenne le but est de « Mettre en évidence la richesse et la diversité des cultures en Europe / Célébrez les caractéristiques culturelles que partagent les Européens / Accroître le sentiment d'appartenance des citoyens européens à un espace culturel commun / Favoriser la contribution de la culture au développement des villes. [Cela vise également à] régénérer les villes, réhausser la visibilité internationale des villes, améliorer l'image des villes aux yeux de leurs propres habitants, redonner vie à la culture d'une ville et stimuler le tourisme. »⁹⁵ On retrouve à travers cet exemple la volonté d'améliorer l'attractivité des villes par la culture, en enclenchant des dynamiques de renouvellement urbain localisé, et basé sur des spécificités locales, en cherchant à la fois à promouvoir l'innovation et l'attractivité. Certaines villes y voient une réelle opportunité de se donner de la visibilité à l'international, vers les autres pays européens en particulier. Le cas de Novi Sad, Capitale européenne de la culture 2022, l'illustre bien⁹⁶. La deuxième ville de Serbie, à la tête de la région autonome de Voïvodine, au cœur de l'Europe centrale, a pour ambition, à travers cet événement de mettre en avant ses particularités régionales, tout en se tournant vers les très proches territoires de l'Union Européenne qui l'entourent (Croatie à l'Ouest, Hongrie au Nord et Roumanie à l'Est). Ces projets d'envergures ne sont pas sans poser de problèmes localement, notamment dans la distribution des bénéfices à en tirer et dans les jeux d'acteurs politiques qui y émergent⁹⁷.

La ville créative peut apparaître comme « appropriée à un monde globalisé où la recherche d'innovation et de différenciation se classe en haut des priorités des territoires » (Chesnel, 2011,

⁹⁵ <https://culture.ec.europa.eu/policies/culture-in-cities-and-regions/european-capitals-of-culture?etrans=fr>

⁹⁶ <https://novisad2022.rs/en/home-3/>

⁹⁷ <https://www.courrierdesbalkans.fr/Serbie-Novisad-2022-une-pompe-a-fric-au-profit-de-l-elite-nationaliste>

p.11)⁹⁸. Si l'on cherche à développer localement des savoir-faire et compétences particulières, en lien avec l'innovation et l'industrie créative et les spécificités culturelles d'un territoire, c'est également en lien avec les autres territoires, dans des logiques compétitives et de démarcations par particularismes attractifs.

Une ville créative se caractérise par une forte concentration de la « classe créative ». Cette dernière se compose, selon Elsa Vivant, de deux groupes distincts : « Le premier groupe, cœur de la classe créative, est constituée par des professionnels engagés dans un processus de création, payés pour être créatifs, pour créer de nouvelles technologies ou de nouvelles idées [...] Le second groupe réunit des professionnels habituellement classés dans le service de haut niveau, qui méritent d'être associés à cette classe créative car ils résolvent des problèmes complexes grâce à un haut niveau de qualification et une forte capacité d'innovation. » (2009, p. 3).

Si le concept de ville créative a d'abord approché la question de manière sectorielle, il s'est élargi « à une vision plus globale de l'articulation entre création artistique, population inventive et développement des territoires » (Chesnel, 2011, p. 11). La désignation d'une ville créative est liée à la présence d'activités créatives et culturelles sur un territoire, mais il existe une grande variété de cas pouvant en relever. Plusieurs modèles existent en fonction des caractéristiques des villes concernées et des stratégies choisies par les acteurs. Les débats sont nombreux et évolutifs quant aux réalités que recouvrent les villes créatives et aux définitions qu'on peut leur donner.

1.2.3 Nantes, ville créative : des enjeux politiques liés à la culture

Au regard des éléments qui viennent d'être présentés et selon certains auteurs et observateurs, Nantes présente les traits d'une ville créative. Chesnel (2011, p.15) indique que la stratégie dominante des pouvoirs publics s'inscrit dans une démarche globale, de la ville créative comme vecteur de développement, via un programme de renouvellement urbain par la culture. Nantes est une ville qui ne présente pas d'atouts touristiques déterminants et qui inscrit la création et la culture dans une démarche de reconversion industrielle. La stratégie de développement économique et urbanistique basée depuis plus de trois décennies sur le développement des activités culturelles et la promotion de Nantes comme métropole culturelle, fait de la culture un

⁹⁸ « Bilbao, Angoulême, Nantes : autant de modèles que de ville », *Place Publique*, Mai-Juin 2011, n°27, p11-15.

sujet éminemment politique. Il est à préciser que le ville de Nantes et Nantes Métropole ne font pas partie du Réseau de Villes Créatives de l'UNESCO, et que dans leur communication officielle l'expression « ville créative » n'est jamais employée, bien que des nombreuses références aux industries créatives et culturelles soient faites, notamment pour la promotion du Quartier de la Création.

Cet objet de débat public et politique est au cœur des échanges et programmes dans le calendrier électoral. Ainsi, pour les élections municipales et métropolitaines de 2020, la culture a été mise en avant par beaucoup de candidats. Johanna Rolland, candidate à sa réélection n'a pas hésité à défendre son bilan en portant la réussite de son mandat écoulé en termes de développement culturel et en s'engageant à poursuivre dans la même direction. Pour la candidate *Les Républicains* Laurence Garnier⁹⁹, principale opposante au sein du conseil municipal, la politique culturelle menée à Nantes a besoin d'un nouveau souffle. Bien qu'elle reconnaisse l'efficacité du travail amorcé par Jean-Marc Ayraut à ses débuts, les choix sont selon elle trop axés vers une culture homogène et le modèle commence à s'effriter, tout en produisant des projets trop chers, démesurés et parfois inadaptés. Elle estime que la culture est destinée à un public trop restreint et que beaucoup trop d'argent est dépensé pour continuer à faire vivre un modèle à bout de souffle, qui ne met pas assez en valeur le patrimoine historique de la ville. D'autre part, il y a le reproche de ne pas suffisamment s'intéresser à des sujets autres que la culture, notamment la sécurité ou bien même les autres formes de développement économique du territoire. Pour la liste Nantes en commun, conduite par Margot Medkour et qui rassemble divers citoyens sur une ligne allant de l'écologie à la gauche radicale, la culture doit être rendue aux citoyens et ne plus être un outil marketing et économique uniquement tourné vers des projets de grande envergure. Selon cette dernière, la culture à Nantes a été confisquée aux citoyens et est devenue une source de revenus qui ne profite pas à tous. Il faudrait donc, selon elle, redonner aux citoyens et artistes les moyens de recréer une offre culturelle indépendante et de proximité.

Le bord politique des autorités publiques tient une place d'importance dans les choix stratégiques opérés. Le développement des arts et de la culture dans l'espace public, revendiqués comme étant plus accessibles, car visibles par tous, est très souvent catégorisé comme étant de gauche. David Martineau explique que promouvoir ce type d'offre culturelle

⁹⁹ Rencontre dans le cadre d'un entretien semi-directif en septembre 2019. Laurence Garnier est également Vice-présidente de la Région Pays de la Loire en charge de la culture, depuis 2015 et sénatrice de Loire-Atlantique depuis la 1^{er} novembre 2020.

correspond à un acte de gauche, socialiste. A Nantes, le développement de la politique culturelle telle qu'elle est depuis 1989 correspond au début de l'administration de la ville par des conseils municipaux et métropolitains socialistes. Cela se retrouve dans d'autres villes. Notons ici que Jean Blaise a été à l'origine de la création du festival des Nuits Blanches dès 2002 à Paris, juste après l'élection du socialiste Bertrand Delanoë, qui avait pour but de promouvoir l'accès à des espaces inaccessibles habituellement. Ces modalités et orientations du développement des projets culturels se retrouvent souvent dans les grandes villes dirigées par les socialistes et apparentés. Il s'agit ici d'un positionnement politique. Lors de la campagne pour les élections municipales de 2020¹⁰⁰, la culture a été mise en débat par les différents candidats, selon leur positionnement et appartenance politique. Le reproche fait par les deux listes concurrentes précitées à la liste conduite par la maire sortante Johanna Rolland, s'il n'a pas la même finalité, part d'un constat similaire : le trop grand contrôle des autorités socialistes et apparentées en place sur l'offre culturelle.

¹⁰⁰ Dont les enjeux, alliances et modalités de mise en œuvre ont été bouleversés par la crise sanitaire liée au COVID-19.

2 L'art urbain : des pratiques artistiques qui marquent l'espace public

La partie qui suit a pour objectif de définir ce qu'est l'art urbain, comme nous l'entendons dans le reste de la thèse. Nous montrons quelles sont les grandes caractéristiques de ce domaine artistique qui s'est développé dans l'espace public, de quel mouvement culturel il est issu et comment il a évolué au cours des décennies, pour former un ensemble des pratiques hétérogènes. L'art urbain connaît une histoire riche, complexe et évolutive. Les lignes qui suivent présentent les éléments qui constituent ou qui ont façonné l'art urbain. Elles exposent simplement les origines culturelles dont il est issu et les différentes manières sous lesquelles il se présente.

2.1 Origines d'un mouvement culturel et artistique

L'art urbain tel qu'il est entendu par la grande majorité des connaisseurs (artistes, auteurs spécialisés, amateurs d'art) trouve ses racines à New-York et Philadelphie, aux Etats-Unis au cours des années 1960. Il commence par l'émergence du *graffiti writing* et du *tag* dans les espaces urbains, en particulier dans les métros, développés par des artistes emblématiques, comme Taki 183. Dans son ouvrage *Tu ne trahiras point*, qui retrace l'histoire du graffiti parisien, Karim Madani¹⁰¹ explique que « la trainée de peinture prend sa source dans les bas-quartiers new-yorkais, où les tags recouvrent les murs comme du lichen. [...] En 1982, la ville de New-York compte déjà plus de 5 000 *writers*. Les types se considèrent comme des écrivains. Ils racontent l'histoire de leur vie et celle de la ville sur les trains. » (2021, p. 139).

¹⁰¹ Journaliste et écrivain Français, spécialiste du Hip-Hop.

Illustration 9 : Réalisation d'un *tag* par Taki 183, pseudonyme du précurseur du *tag* new-yorkais¹⁰²



Le *graffiti art*, qui correspond au fait de peindre sur un mur, devient l'une des branches du mouvement culturel et artistique Hip-Hop, qui « regroupe des arts de la rue, une culture populaire et un mouvement de conscience » (Bazin, 1995, p. 9). Né au début des années 1970 dans le Bronx, à New-York, le Hip-Hop incorpore et développe à la fois cinq disciplines : la musique et le chant (*rap*, *djing* et *beatboxing*), la danse (*breakdance*) ainsi que le graffiti, qui se développait depuis quelques années notamment sous la forme de *tag* (signature) dans la ville, notamment sur les métros. Mouvement revendicatif et d'émancipation des populations afro-américaines vivant dans les quartiers délaissés, appelés « ghettos ». Beuscart et Larfague de Grangeneuve rappellent qu'au-delà « de proximités formelles et esthétiques, le graffiti doit son appartenance à la culture hip-hop à une opération d'unification doctrinale destinée explicitement à trouver une alternative à la violence des gangs. Pour les pratiquants des différentes disciplines du hip-hop, qui sont des jeunes des « minorités ethniques » des États-Unis, Noirs et Latinos notamment, la compétition pacifiée apparaît comme une sorte de sublimation de la violence. En tant que discipline du hip-hop, le graffiti se voit donc théorisé

¹⁰² Photographie issue de l'ouvrage *Style, writing from the underground*, Stampa Alternativa, 1996 : <https://www.wikiart.org/fr/taki-183>.

comme une issue possible aux problèmes sociaux. » (2003, p. 47) Cela fait écho avec ce que décrit Johnson dans son ouvrage de 2013, cité au Chapitre 1.

Le mouvement Hip-Hop va se développer rapidement et traverser l'Atlantique pour rejoindre l'Europe dans les années 1980. Cette expansion vers l'Europe sera permise par certains artistes emblématiques, comme Bando¹⁰³, pionnier qui participe à importer le graffiti en France, après de nombreux voyages à New-York. Karim Madani précise qu'on « croit que le graffiti est un art des quartiers populaires, mais c'est faux : il arrive à Paris vers 1982-1983 par des jeunes branchés issus de la bourgeoisie, qui le rapportent des États-Unis »¹⁰⁴.

Illustration 10 : Graffiti de Bando, sur les quais de Seine, à Paris en 1985¹⁰⁵



Le Hip-Hop, dans son caractère revendicatif, va trouver une place dans les quartiers des villes européennes présentant des difficultés sociales, économiques et culturelles, notamment liées à l'émancipation des populations issues de l'immigration et des anciennes colonies. La branche graffiti va alors entrer dans un champ culturel nouveau et en pleine expansion, qui va faire écho à d'autres pratiques d'art dans l'espace public. Ces dernières s'étaient déployées quelques années auparavant, via des artistes contestataires issus, en France, des mouvements sociaux liés à mai-68, mais aussi du contexte de guerre froide ou de la nouvelle société de consommation. Les murs urbains étaient devenus de nouveaux supports visuels revendicatifs, permettant aussi une nouvelle approche artistique et esthétique de l'espace urbain. Différentes formes d'art dans

¹⁰³ Pseudonyme de l'artiste français Philippe Lehmann.

¹⁰⁴ <https://www.telerama.fr/sortir/paris-annees-1990-quand-le-graffiti-etait-encore-rebelle-7007868.php>

¹⁰⁵ <http://www.blog.stripart.com/wp-content/uploads/2015/04/Bando-Tag.jpg>

l'espace urbain vont se développer en fonction des origines culturelles et des objectifs des pratiquants ou artistes, avec notamment les pochoirs ou les collages.

Encart 9 : Les principales disciplines de l'art urbain

Le *graffiti* : consiste à peindre une surface visible, la plupart du temps avec des bombes de peinture aérosol ou des gros marqueurs. Il peut prendre de nombreuses formes différentes, de la fresque figurative à l'écriture de lettres stylisées (letterage).

Illustration 11 : Graffiti du crew berlinois 1UP, réalisé sur la porte d'un garage à Madrid en 2014¹⁰⁶



Le *pochoir* : consiste à peindre sur une surface visible à l'aide d'un pochoir (forme découpée préalablement) en projetant de la peinture avec une bombe aérosol. Cette technique est à la fois rapide dans son exécution, précise dans ses rendus et répétable un très grand nombre de fois, ce qui est un avantage lorsque l'on veut conquérir l'espace.

¹⁰⁶ Photographie libre : <https://www.flickr.com/photos/rh2ox/12867770034>

Illustration 12 : *Love is in the air, the Flower Thrower*, pochoir emblématique de l'artiste de Banksy¹⁰⁷, réalisé pour la première fois en 2003 à Jérusalem



Le *collage* : consiste à coller sur une surface visible un motif ou une figure préalablement imprimée. Il peut s'agir de très grandes affiches (difficiles et longues à coller) aussi bien que de petites pièces autocollantes (dont la pose est facile et rapide).

Illustration 13 : *Make art, not war*, collage réalisé par le célèbre artiste urbain Shepard Fairey, aussi connu sous le pseudonyme de Obey, en 2013 à Santa Fe (aux Etats-Unis)¹⁰⁸



Se développant au cours des années de manière planétaire, en prenant des spécificités localement et inventant, comme pratique artistique et créative, de nouveaux styles et techniques,

¹⁰⁷ Capture d'écran : <https://publicdelivery.org/banksy-flower-thrower/> ; photographie : CC BY 2.0 by jensimon7.

¹⁰⁸ Capture d'écran du site de Konbini : <https://www.konbini.com/fr/culture/obey-santa-fe/>

l'art urbain est aujourd'hui extrêmement diversifié. Cette diversification de l'art urbain concerne aussi bien les motivations des pratiquants, que les formes qu'il emprunte. Cependant, tout ce qui peut se rassembler sous le terme d'art urbain a en commun d'avoir comme support artistique la rue et la visibilité qu'elle offre, ou au moins une origine artistique s'y référant.

2.2 Définition de l'art urbain

Pour définir l'art urbain nous proposons de citer la définition présentée dans l'Etude nationale sur l'Art Urbain, commandée par le Ministère de la Culture, portée et présentée en 2019 par l'association artistique le M.U.R.¹⁰⁹. Cette étude a été faite en collaboration avec de nombreux artistes et spécialistes de l'art urbain, notamment Jean Faucheur, également président de la Fédération de l'Art Urbain. La définition revient sur les origines de l'art urbain et explique la grande diversité de pratiques qu'il recouvre. La difficulté de regrouper sous une seule appellation de nombreuses formes artistiques sous le nom « d'art urbain », présente l'avantage d'analyser la particularité que ces dernières ont en commun : l'usage de l'espace public et de la ville comme supports et sources d'inspiration.

Encart 10 : Définition de l'art urbain, *Enquête nationale sur l'art urbain*, p. 7 et 8

« Dans le cadre de cette étude nationale, nous parlons volontairement d'« art urbain » pour désigner les pratiques qui constituent ce champ artistique (vandales, amateurs et professionnelles). L'emploi de cette expression générique récente nous permet d'avoir une vision la plus large possible de ce domaine.

Selon notre point de vue, l'art urbain regrouperait ainsi un grand nombre de pratiques artistiques liées à la rue dont les origines remonteraient aux années 1960. Il englobe notamment la scène graffiti née aux États-Unis à la toute fin des années 1960, le travail des média-peintres (ou picturo-graffitistes) à Paris durant les années 1980, le post-graffiti, l'actuel *street art* ou bien encore le muralisme contemporain. Son histoire plurielle s'écrit ainsi depuis plus d'une cinquantaine d'années. Fait particulièrement remarquable, il connaît une diffusion internationale avec des centres de gravité répandus sur tous les continents.

¹⁰⁹ M.U.R. pour Modulable, Urbain et Réactif.

Au cours de cette étude, nous avons pu constater que l'appellation « art urbain » reste encore floue et controversée en France. Son cadre spatio-temporel et son contenu varient d'une référence à une autre et ses pratiques de rue demeurent extrêmement hétérogènes, des points de vue techniques et formels.

Il ne s'agit donc pas de donner une définition précise qui risque d'enfermer certaines pratiques et d'en exclure d'autres. Néanmoins, il est tout de même possible d'affirmer que l'ensemble des artistes issus de l'art urbain ont pour similitude l'expérience plus ou moins longue d'un travail en extérieur, dans un espace public urbain : la ville.

De manière plus approfondie, l'art urbain est parfois qualifié d'« art contextuel », lié aux enjeux du travail *in situ* qui interroge l'espace de création, d'exposition et d'engagement physique à risques. La ville, considérée par certains comme la « plus grande galerie du monde », « hors les murs » et « à ciel ouvert », est à la fois support et motif d'expérimentations. Les artistes urbains transforment et métamorphosent les lieux, inventant ainsi une nouvelle hétérotopie à l'échelle de la ville, preuve qu'il existe différentes manières de l'habiter et de la vivre.

En embrassant l'espace urbain, ses conditions géophysiques et géopolitiques, cet art revêt généralement un caractère éphémère. Sa trace demeure dans les mémoires de l'histoire à travers les dessins préparatoires, les photographies et les fragments prélevés. Les formes de l'art urbain trouvent également écho dans certaines œuvres d'art réalisées en atelier par ces mêmes artistes, élargissant par conséquent leur domaine d'intervention à celui de l'art contemporain. Ces derniers effectuent des allers et venues entre l'extérieur et l'intérieur, illustrant là une complémentarité possible entre les activités du dedans et du dehors.

Enfin, la spécificité de l'art urbain tient aussi à son origine illicite, élément controversé qui le distingue de « l'art public » et qui continue d'irriguer les questionnements actuels sur sa possible structuration et ses liens avec l'écosystème des arts visuels en France.

L'art urbain permet de reconsidérer notre regard sur l'art et la ville. Ses caractéristiques en font un art multiforme qui fascine, interroge et dérange parfois. Il produit du mouvement dans des lieux que la société a voué à la disparition des regards, redonne vie et humanité au chaos des villes tout en créant de l'imaginaire là où est la norme. Sa complexité en est la force, la générosité son moteur. »

2.3 *Tag et graffiti, pratiques principales de l'art urbain à l'étude : compétition dans le marquage et l'appropriation de l'espace*

Souvent différenciés par les non-initiés, le *tag*¹¹⁰, signature apposée sur les murs de la ville ou le mobilier urbain et le *graffiti*¹¹¹, peinture figurative regroupant de nombreux styles (voir Encart 11), sont perçus et vécus par les pratiquants comme étant issus de la même démarche : marquer l'espace, laisser une trace visible de soi, en apposant son pseudonyme aux yeux de tous.

Illustration 14 : Métro parisien recouvert de *tags* par l'artiste urbain Azyle¹¹²



Les deux pratiques se matérialisent différemment (rapidité d'exécution, dangerosité, lieu, rapport à la loi...), mais ont la même origine artistique : le désir des pratiquants d'être vus en apposant leur marque, leur signature. La plupart des artistes dont il sera question dans cette étude a développé les deux pratiques ; tous continuent souvent les deux, selon les contextes professionnels et personnels dans lesquels ils se trouvent. Meyer, artiste urbain Nantais écrit dans *Question Tag* (2010, p. 6)¹¹³ : « Les mots 'graff' et 'tag' sont incorrectement employés

¹¹⁰ Terme anglais signifiant « étiquette » ou « balise ».

¹¹¹ « Emprunté de l'italien *graffiti*, pluriel de *graffito*, « inscription tracée sur un monument antique », dérivé de *grafio*, du latin *graphium*, « stylet » » : <https://www.cnrtl.fr/definition/academie9/graffiti>.

¹¹² Artiste urbain français, connu sa pratique compulsive du tag, maintes fois condamné par la justice. Il a notamment taggué le Concorde en 2001 (<https://www.telerama.fr/scenes/azyle-contre-la-ratp-l-histoire-de-fou-qui-peut-changer-la-donne-du-graffiti,132514.php>).

¹¹³ Livret écrit collectivement pour accompagner une exposition organisée par le collectif Plus de Couleurs et Pick-Up Production, édité avec le soutien du Crédit Agricole.

pour séparer le bon graffiti du mauvais, ‘les belles fresques avec des personnages’ de ‘la signature qui ne veut rien dire’. Cette opposition révèle l’incompréhension principale à l’égard du graffiti : la perméabilité entre l’activité légale et illégale. Les peintres pratiquent la discipline dans sa globalité, bien qu’il puisse y avoir des préférences ».

Tous les pratiquants interrogés parlent de l’occupation et du marquage de l’espace comme l’un des objectifs majeurs de leur pratique et de la mise en compétition que cela suscite. Ce rapport au marquage spatial et à la compétition est résumé par Meyer, interrogé dans le cadre de l’enquête de terrain¹¹⁴ : *« Pour moi, tu vois, depuis le début que j’ai commencé à pratiquer, et ce qui m’anime toujours à travers Teenage Kicks¹¹⁵, je trouve que l’urbanisme c’est un support d’expression. C’est un support à part. Je trouve que la plupart des espaces urbains ça s’approprie, ça se peint, ça se fait vivre. Il y a des trucs structurant dans l’urbanisme, comme l’architecture etc... après pour moi des peintures, c’est vraiment éphémère, mais en même temps ça marque des époques, ça marque des temps, les esprits. Ça marque les paysages. Pour nous, ce dont les gens ne se rendent pas compte, c’est que ce sont des géosymboles vraiment très forts. C’est-à-dire que si tu nous écoutes discuter, on va parler de telles fresques dans le quartier, ou de telle peinture, telle chose... vraiment des choses qui structurent l’espace avec la peinture. Et je pense que c’est pas vrai que pour nous. Je pense que dans plein d’endroits la peinture elle rayonne par ce qu’elle dégage sur le quartier. C’est le quartier de cette peinture aussi. »*

Concernant la compétition de l’espace, ce dernier ajoute :

« C’est un ‘game’, c’est un gros jeu quoi. Avec un fondement de compétition. La compétition elle s’appuie sur trois principaux facteurs quand même :

- Il y a la compétition du nombre de fois où tu écris ton blaze¹¹⁶. Pour créer une espèce d’omniprésence.

- Il y a la compétition des espaces que tu investis. Parce que tu as des espaces qui ont beaucoup plus de valeur ajoutée que d’autres. Des espaces qui sont réputés plus chauds. Plus durs à aller peindre. Une fois que tu as conquis certains espaces très durs à avoir et bien ceux-là ils ont beaucoup de valeur.

¹¹⁴ Entretien semi-directif réalisé le 8 février 2019.

¹¹⁵ Biennale d’art urbain, organisée à Nantes depuis 2015, dont il sera question plus loin dans la thèse.

¹¹⁶ Pseudonyme utilisé par les artistes urbains.

- Et puis, troisième élément, c'est la qualité artistique de ta production. Ton style quoi. Ceux qui peignent beaucoup, partout, qui ont un style tout « pété », arrrrrh, il manque quelque chose tu vois. C'est important le style dans notre discipline. Et c'est souvent que ce troisième point qui est retenu, c'est-à-dire la qualité artistique, pour le grand public. Mais ce qu'il y a, nous dans notre production artistique, que ce soient des tags, des flops ou des blocs, on a une lecture artistique, du style qui est un peu élitiste. Parce qu'on a des codes, comme dans la calligraphie, qui sont un peu pointus, qui sont mal compris ». Et Meyer précise : « en fait le tag c'est la plus grosse production de calligraphie manuscrite... Et aujourd'hui ça renouvelle complètement la calligraphie, le travail de la lettre. Nous on est en compétition comme des dingues pour le travail de la lettre manuscrite. Ça les gens, quand ils voient des tags dans la rue, ils ne se rendent pas du tout compte de ça. »

Mao¹¹⁷, ancien graffeur Nantais, co-fondateur du collectif 100 Pression, précise la vision de sa pratique :

« Pour moi, à partir du moment où tu fais de la peinture sur les murs, c'est du graffiti. Que tu dessines un chat, un lettrage, un tag ou quoi que ce soit, pour moi c'est du graff. »

La question de l'appropriation et du marquage visuel des espaces est une question de première importance dans l'étude des pratiques d'art urbain, car elle constitue l'un des moteurs de ce mouvement artistique. L'art urbain, qui se caractérise par l'usage d'espace public pour créer un marquage visuel, conditionne une part d'appropriation spatiale par ses pratiquants, qui cherchent à effectuer ce marquage. Les appropriations spatiales peuvent être de différentes natures (matérielles, idéelles), régies par des règles économiques et juridiques et recherchées pour de multiples causes (culturelles, mémorielles, politiques, économiques...) (Ripoll, Veschambre, 2005). Dans le cas de l'art urbain, la première raison de l'appropriation spatiale est avant tout symbolique : s'approprier l'espace et le marquer pour rendre visible son passage, son nom et le nom de son groupe, son talent et sa prise de risque... Cette caractéristique se retrouve dans ce qu'explique Fabrice Ripoll : « S'approprier un espace, ce serait ici l'intégrer comme nouvel attribut identitaire pouvant être utilisé comme ressource ou capital symbolique. [...] Il existe logiquement deux modes d'appropriation symbolique-identitaire de l'espace : l'intégration d'un lieu symbolique déjà existant dans l'identité du groupe (haut lieu, lieu de mémoire, etc.) ; ou la production par le groupe lui-même d'un nouveau lieu symbolique qui lui

¹¹⁷ Nom modifié, pour ne pas nuire à la personne interrogée, qui a depuis une décennie arrêté de pratiquer. Propos recueillis lors d'un entretien semi-directif réalisé le 17/10/2018.

soit immédiatement attribué. » (2005, p. 40). La recherche de nouveaux lieux communs à conquérir, ou l'appropriation du lieu symbolique de groupes extérieurs constituent les pratiques d'une partie des artistes urbains, surtout quand ils s'inscrivent dans l'illégalité. Le *spot*¹¹⁸ de graffiti est le lieu symbolique représentant le meilleur endroit pour peindre et marquer l'espace de sa trace. Cependant, si cette appropriation de l'espace public par marquage est bien réelle et se matérialise parfois par des conflits entre pratiquants voulant conquérir le même espace, il faut dire que les pratiques d'art urbain ne confisquent jamais l'usage physique de l'espace par d'autres individus. Au contraire, les pratiquants qui cherchent les espaces les plus visibles, qui sont souvent les plus interdits, mettent en place des stratégies pour éviter d'être vus en train de pratiquer (pour éviter le risque judiciaire et entretenir le mystère de leur identité aux autres). Ces dimensions symboliques sont corroborées par Emmanuel Bioteau qui explique que les « attachements aux lieux, [les] identifications, ne se révèlent pas exclusifs de façon systématique. Il en naît une ambivalence. L'espace est partagé, et en ce sens non approprié, car praticable par tous au quotidien. Ainsi, les groupes ethnoculturels (ou confessionnels) ne créent pas de ruptures physiques. Pourtant, ils marquent l'espace, produisent des territorialités identifiées par eux seuls. L'appropriation est alors symbolique. Elle permet d'afficher dans l'espace une reconstruction identitaire, non pas tant liée aux groupes sociaux en actions (politique, associative) qu'aux projets et intérêts individuels. » (2005, p. 106).

Encart 11 : Les principaux styles de graffiti

Il existe différents styles de graffiti qui ont évolué en fonction du temps, des lieux et mais aussi des types de pratique (légaux, tolérés, illégaux). Nous présentons ici les principaux.

Le *Wildstyle* : ensemble de lettres entremêlées, stylisées et difficiles à déchiffrer pour les non-initiés, demande de la maîtrise et temps dans l'exécution :

¹¹⁸ A traduire par *endroit*.



Illustration 15 : Graffiti *Wildstyle*, Berlin, 2007¹¹⁹

Le *Bubble* (aussi appelé *Flop* ou *Throw-up*) : lettrage aux extrémités arrondies, rapide à exécuter :



Illustration 16 : Graffiti *Bubblestyle*, par Sudo, Feucherolles (France), 2002¹²⁰

Le *Bloc-Letters* : style minimaliste, fait pour prendre de la place et être bien visible :



Illustration 17 : Graffiti *Bloc-Lettre*, par Ruber, Saint-Etienne, 2012¹²¹

119

Photographie

libre :

https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Wildstyle_graffiti2.JPG#/media/Fichier:Wildstyle_graffiti2.JPG

¹²⁰ Photographie libre : <https://www.fatcap.com/graffiti/152753-sudo-feucherolles.html>

¹²¹ Photographie libre : <https://www.fatcap.com/graffiti/140280-ruber-saint-etienne.html>

Le *Old-School Style* : style issu des premières vagues de graffiti :



Illustration 18 : Graffiti *Old-School style*, par Koso, Milan (Italie), 2015¹²²

Les fresques : réalisées dans des espaces de pratiques tolérées ou autorisées ou dans le cadre d'événements artistiques. Les artistes urbains ont le temps de peaufiner leurs œuvres et de présenter des « pièces » figuratives (paysages, portraits etc...) dans lesquelles peuvent se mélanger ou se compléter les influences de différents styles.



J. LE CLAIRE

Photographie 1 : Œuvre figurative de l'artiste urbain nantais Semor, mur de pratique libre, rue Joseph Cholet, Nantes, 17/07/2019

¹²² Photographie libre : <https://www.fatcap.com/graffiti/207229-koso-milan.html>

Pour des raisons de simplicité et car il s'agit de l'étude d'un phénomène plus global, il est choisi de parler ici de communautés de « pratique d'art urbain », au singulier. C'est la pratique de l'art urbain qui sera étudiée, sous ses différentes formes.

2.4 Des pratiques d'art urbain à Nantes Métropole

A partir de la fin des années 1990, à Nantes comme dans la plupart des grandes villes françaises et européennes, les différentes pratiques d'art urbain commencent à émerger de manière importante, principalement sous les formes du tag et du graffiti. Face à ces nouvelles formes d'art dans l'espace public, non maîtrisées et encadrées, les pouvoirs publics locaux ont comme réaction, en accord avec la législation, de réprimer les pratiques considérées comme les plus gênantes et de tolérer les pratiques moins visibles. La reconnaissance institutionnelle des pouvoirs publics pour les pratiquants, très souvent constitués en groupes, est alors inexistante¹²³.

Au cours de la décennie 1990 et au tournant des années 2000, de nombreux *crews* (groupes de pratiquant d'art urbain¹²⁴) vont se développer à Nantes, tels que OOC, C29, Moker. Au début des années 2000, des artistes issus de ces *crews* vont créer des collectifs artistiques, tels que 100 Pression et Plus de Couleurs, que nous allons étudier en détails par la suite. Ces structures permettront aux pratiquants de pouvoir dialoguer avec les pouvoirs publics locaux, notamment la Ville de Nantes et Nantes Métropole, et atteindre l'objectif de reconnaissance de certaines pratiques d'art urbain, en posant les jalons d'une professionnalisation future.

Ce qui nous intéresse, dans le travail de terrain, est de montrer comment le développement des pratiques d'art urbain, dans la métropole nantaise, a pris sa place dans le contexte de reconversion urbaine par la culture, dans laquelle elle s'est engagée à partir de l'arrivée de Jean-Marc Ayrault, à la tête des autorités publiques locales. Le but est d'établir un parallélisme entre le développement de la ville, comme hypothétique ville créative, et les processus institutionnalisant engagés par certaines communautés d'artistes urbains. Cela afin de comprendre comment le dialogue entre les différentes parties, dans ce contexte précis, a pu se développer.

¹²³ Ce constat est relaté par les enquêtés ayant pratiqué à Nantes au début des années 2000.

¹²⁴ Que nous définissons et caractérisons au Chapitre 6.

Les questions inhérentes aux interactions complexes et multiformes entre les acteurs de la gouvernance territoriale et les autres acteurs de la ville créative peut trouver écho dans les propos de Matavic et San Salvador del Valle : « Depuis que Landry a publié ses travaux, le concept de créativité a pris un sens allant au-delà des arts et de la culture. De plus, certaines opinions contradictoires ont été émises par différents chercheurs. Parmi eux, Paul Chatterton, professeur à l'Université de Newcastle, demande « Que la société tolère-t-elle sous la bannière de créativité ? » et « Que se passe-t-il si lorsque l'on regarde au-delà de ces frontières ? » (Chatterton, 2000, p. 390). Selon Chatterton, il est clair que lorsque la créativité vient du monde artistique et culturel, du théâtre, de l'éducation, d'un studio d'enregistrement ou de l'atelier d'un peintre, elle est tolérée et bien accueillie par la société ; mais ça n'est pas le cas lorsque la créativité vient du graffiti, des manifestations publiques et d'autres expressions créatives que la société trouve subversives et, par conséquent, rejette et réprime. « Cela nous amène aux relations entre l'éthique, les valeurs, la démocratie et la créativité » (Chatterton, 2000, p. 394-395). « Si nous poussons le concept de ville créative à sa fin logique, alors la ville créative devient une boîte à outils pour le désordre urbains et les activités illégales ? Est-ce la réelle intention ? » demande ironiquement Chatterton (2000, p. 397) en paraphrasant le sous-titre de l'ouvrage de Landry [2005]. » (2020, p. 42).

Conclusion du Chapitre 4

Nantes, métropole de l'Ouest français, a connu une période de désindustrialisation au cours des décennies 1970 et 1980 qui a poussé ses dirigeants politiques à réinventer la ville, en établissant un modèle construit sur le développement et la promotion des activités culturelles et artistiques, également moteur de la rénovation urbaine. Cet élan s'est matérialisé en particulier par l'édification du Quartier de la Création, voulu comme une vitrine du renouveau nantais de l'urbain par la culture, opportunément bâti à l'emplacement des friches industrielles. Ce modèle, unanimement vu comme un succès à ses débuts, trouve aujourd'hui des limites chez certains opposants politiques ou citoyens. Ces derniers décèlent en lui un essoufflement ainsi qu'une mainmise trop importante de la politique dans la créativité indépendante, qu'ils considèrent comme nécessaire à la culture. Néanmoins, la métropole est très attractive et connaît une hausse démographique constante, équivalent à + 9,3 % pour la commune de Nantes¹²⁵ et +11,4 % pour la Métropole¹²⁶ sur la période 2007-2017 ; ainsi qu'un nombre d'emplois en augmentation de 15,5 % pour la commune¹²⁷ et 13,8 % pour la métropole¹²⁸ sur la même période.

Issues du mouvement Hip-Hop, né sur la côte Est de Etats-Unis dans les années 1970, les pratiques de tags et de graffiti rencontrent d'autres pratiques d'art dans les espaces publics, liés aux périodes contestataires et d'expérimentations artistiques, en France et en Europe. Ces pratiques d'art dans la rue vont former l'art urbain et vont évoluer pour se développer progressivement dans les villes à partir des années 1990.

Sur le territoire de ce qui est aujourd'hui Nantes Métropole¹²⁹, les pratiques d'art urbain investissent la ville dans les années 1990, puis lors du tournant des années 2000, où de nombreux crews voient le jour. Certains des artistes issus des pratiques *underground* chercheront la reconnaissance publique, pour promouvoir leur art et se professionnaliser, en trouvant les moyens de vivre de leur pratique en constituant des collectifs d'artistes urbains.

Les chapitres qui suivent analysent comment l'art urbain, à l'origine *underground*, va trouver sa place dans l'espace et le territoire dans son interaction avec les pouvoirs publics, qui ont fait

¹²⁵ <https://www.insee.fr/fr/statistiques/2011101?geo=COM-44109>

¹²⁶ <https://www.insee.fr/fr/statistiques/2011101?geo=EPCI-244400404>

¹²⁷ <https://www.insee.fr/fr/statistiques/2011101?geo=COM-44109#chiffre-cle-5>

¹²⁸ <https://www.insee.fr/fr/statistiques/2011101?geo=EPCI-244400404#chiffre-cle-5>

¹²⁹ En 2004, la Communauté Urbaine de Nantes prend le nom de Nantes Métropole. L'intercommunalité prend le statut de métropole à partir du 1^{er} janvier 2015.

du développement des activités culturelles et artistiques, et notamment de l'art dans l'espace public, le pilier de la stratégie de développement territorial.

CHAPITRE 5

Éléments méthodologiques de l'enquête de terrain

L'étude de terrain opérée dans la thèse a consisté en une enquête de géographie sociale, faisant appel à des disciplines telles que la sociologie et la science politique. Des outils d'analyse ont été mis en œuvre pour tester hypothèses et questions posées dans le cadre de la problématique de recherche. Ces outils relèvent d'une méthodologie qualitative, choisie en cohérence et pertinence avec le cas étudié. L'enquête s'est déroulée de février 2018 à février 2022 et a concerné principalement le territoire de Nantes Métropole ainsi que, dans une moindre mesure, d'autres territoires pour enrichir et mettre en perspectives les relevés issus du terrain principal¹³⁰.

Le choix de développer un unique terrain d'étude a été opéré dans l'objectif de se concentrer sur l'analyse d'un territoire précis, où se jouent de nombreuses interactions hétérogènes à décrypter, avec des groupes à l'étude multiples, aux contours flous. La tentative d'ouvrir ce terrain d'étude à d'autres exemples a été empêchée, notamment, par le contexte sanitaire contraignant des années 2020 et 2021.

Ce chapitre a pour objectif d'exposer la méthodologie employée et les caractéristiques de l'enquête, d'en expliquer les choix et intérêts, ainsi que d'en montrer les avantages et les limites.

Nous justifions dans un premier temps les méthodes choisies pour l'enquête et comment cette dernière s'est construite. Nous montrons dans un second temps les outils méthodologiques utilisés. Enfin, nous expliquons quelles ont pu être les limites rencontrées au cours de l'enquête.

¹³⁰ Des visites dans d'autres villes ont permis de mettre en perspective le cas nantais : un voyage à Montréal en Juin 2019, lors du festival d'art urbain « Mural », des explorations urbaines de découverte et d'observation des espaces concernés par l'art urbain à Bordeaux, Lille, Paris, Rennes. Et également pour un projet d'art urbain dans le cadre d'une rénovation urbaine, à Fontenay-le-Comte à l'automne 2021-hiver 2022.

1 Mener une enquête en géographie sociale sur les communautés de pratique

1.1 Genèse de l'enquête : originalité du sujet et choix du terrain d'étude par l'expérimentation

En faisant entrer l'étude des communautés de pratique dans le champ de la géographie sociale, le sujet de recherche de la thèse présente une originalité porteuse d'enjeux scientifiques. En interrogeant ce nouvel objet, une démarche empirique nouvelle a dû être entreprise, présentant à la fois des interrogations sur la pratique de la recherche de terrain elle-même et des imperfections engendrées par un avancement « à tâtons ».

Le travail théorique de la thèse, consistant à introduire les communautés de pratique comme objets de recherche en géographie sociale, a également présenté certaines formes de complexité, dans la mesure où presque aucune source de la discipline concernée n'abordait précisément l'objet en question. Les questionnements théoriques ont donc dans un premier temps permis de comprendre les communautés de pratique dans leur champ disciplinaire d'origine, afin de les étudier en dehors de celui-ci. Ce travail effectué a permis d'élaborer la problématique et les questions de recherche. Il a donc par la suite été entrepris de mettre en place un travail de terrain, pour aller tester les grandes hypothèses qui commençaient alors à prendre forme.

Le terrain à l'étude n'a pas été choisi dès le départ comme le terrain principal de la thèse. Au cours de la construction théorique de la problématique, qui devait être la plus riche scientifiquement dans ses apports potentiels, d'autres terrains ont été évoqués. Cela a conduit à plusieurs recherches de terrain exploratoires. Si une analyse comparative entre plusieurs terrains fut un temps envisagée, elle n'a jamais été actée.

Ainsi, trois sessions d'observation participante ont été effectuées à Scopéli¹³¹, coopérative de consommateurs alors en cours de création à Nantes, aux mois de février et mars 2018. Celles-ci ont consisté à participer à des réunions préparatoires à une éventuelle adhésion, puis à une participation à l'assemblée générale des adhérents, en tant que potentiel futur adhérent. Plusieurs entretiens informels ont été menés avec des membres fondateurs de la coopérative. Ces échanges et participations, au-delà d'un éventuel intérêt scientifique, ont indiqué que la posture du chercheur, affirmée dès le départ, serait complexe à tenir. Il aurait fallu s'inscrire dans un processus de recherche-action, auquel il n'était pas choisi de prendre part. Les membres de la

¹³¹ <https://www.scopeli.fr/>

coopérative étant pour la plupart extrêmement convaincus et cherchant à convaincre de leurs actions, ont d'emblée cherché à faire adhérer l'enquêteur, voire à manipuler sa posture.

Un entretien semi-directif exploratoire a été mené avec un cadre de l'association d'insertion par l'activité économique ATAO¹³², à Nantes, au mois d'avril 2018, afin d'évaluer l'intérêt que cette structure pouvait présenter pour les questions de recherche.

Bien qu'intéressantes, ces expériences ont rapidement montré les manques que l'analyse de ces terrains feraient probablement apparaître, avec des constats clairs : ATAO ne présentait pas les interrogations scientifiques que l'on cherchait à soulever ; les deux groupes étaient déjà structurés juridiquement ; ils fonctionnaient déjà sans grandes difficultés ; leurs pratiques n'avaient pas de prises directement visibles sur l'espace et le territoire ; leurs interactions avec les pouvoirs publics ne présentaient pas de caractères originaux susceptibles d'apporter une analyse scientifique intéressante.

A la même période (hiver 2018), il a été décidé de tester un autre terrain d'étude qui était envisagé comme un potentiel terrain depuis plusieurs mois : les communautés d'artistes urbains à Nantes. Ce terrain cumulait une approche de proximité et un regard distancié : en côtoyant certains lieux culturels également fréquentés par de nombreux acteurs de ces communautés, comme jeune adulte habitant Nantes, ce « milieu » ne m'était pas totalement étranger ; n'étant ni artiste urbain, ni actif dans le domaine culturel, ni défenseur des initiatives underground, la plupart des codes et identités de ce monde m'étaient inconnues. L'intérêt porté à ces communautés s'est accentué en analysant de plus en plus les espaces urbains marqués par leur pratique, qui prennent une très grande diversité de formes et occupent des espaces très variés. L'attention s'est aussi centrée sur la participation des « graffeurs » au monde culturel institutionnalisé. Un grand champ des possibles analytiques a alors été constaté et l'intuition que suivre cette piste présentait une importante potentialité scientifique est née.

Constatant le recours systématique des collectifs d'artistes urbains professionnels au statut juridique d'association Loi 1901, entrant dans le cadre des organisations de l'économie sociale et solidaire et suivant l'intuition naissante, il a été décidé de préparer une communication scientifique sur le sujet, afin d'en tester la solidité, aux Rencontres RIUESS¹³³ 2018, à Rennes. L'écriture de cette communication a amorcé un travail de terrain, avec trois entretiens semi-

¹³² <http://atao-insertion.fr/>

¹³³ Réseau Inter-Universitaire de l'Economie Sociale et Solidaire, association qui œuvre à la promotion de la recherche et de la formation à l'économie sociale et solidaire. <https://riuess.org/lassociation/>

directifs et un travail d'observation urbaine. La communication « Interactions entre communautés de pratique et pouvoirs publics. De l'approche conceptuelle à l'analyse exploratoire des pratiques d'art urbain à Nantes » a été présentée le 18 mai 2018. L'amorce de ce travail de recherche et sa présentation publique ont validé la poursuite dans cette voie, portant des d'opportunités scientifiques pour l'étude des communautés de pratique en géographie sociale.

Au mois de juin 2018, le choix définitif de s'intéresser à ce cas d'étude unique a été fait. Les communautés d'artistes urbains à Nantes Métropole constituaient un sujet d'étude dense et complexe, dans sa diversité et son intelligibilité, et riche par la variété des situations à explorer et analyser. Ce terrain constituait la possibilité d'interroger géographiquement : l'attitude de communautés de pratique aux rapports à la loi et aux pouvoirs publics très évolutifs ; les liens entre institutionnalisation des actions collectives dans le domaine culturel et artistique et le secteur de l'ESS¹³⁴, comme moyen de coopération avec les pouvoirs publics dans les territoires ; des espaces et territoires de pratique très hétérogènes.

1.2 Le choix d'une enquête qualitative en géographie sociale

Hervé Dumez, sociologue, explique qu'une « recherche qualitative repose sur une visée compréhensive cherchant à répondre aux questions pourquoi et comment. Elle analyse des actions et interactions en tenant compte des intentions des acteurs. Dans une démarche qualitative, les verbes ont une importance particulière (description des actions) et les sujets des verbes sont des acteurs, pas des variables ou des entités abstraites. Une recherche qualitative doit donner à *voir* au lecteur des acteurs et des actions¹³⁵ » (2011, p.56). L'auteur ajoute que « dans la recherche qualitative, on cherche à comprendre les acteurs dans une situation ou un contexte (ou dans des situations et des contextes différents), c'est-à-dire que l'objectif n'est pas de mettre en évidence des lois universelles. En effet, le contexte au sens théorique est défini de manière simple et nette comme : ce qui change la valeur de vérité d'une proposition (la même proposition est vraie ou fausse selon le contexte) ou le sens d'une pratique (la même pratique prend des sens différents selon les contextes). Autrement dit, une analyse d'acteurs et d'actions vaut dans certains contextes et non dans d'autres, une pratique a un sens dans certains contextes et peut revêtir d'autres sens dans d'autres contextes. Donc, la recherche qualitative se

¹³⁴ Sujet qui a fait l'objet d'une publication en 2019 : Michel B., Le Claire J., « Secteurs culturels et ESS : quelles formes collectives d'organisation ? », in Defalvard H. (dir) *Culture et Economie Sociale et Solidaire*, PUG, 2019.

¹³⁵ In « Qu'est-ce que la recherche qualitative ? ». *Le Libellio d'AEGIS*, Libellio d'AEGIS, 2011, 7 (4 - Hiver), pp.47-58.

caractérisée par une visée compréhensive, qui se donne pour objectif de comprendre l'action dans un contexte ou une situation. » (2011, p. 50-51).

Ces éléments de définition de la recherche qualitative, en sciences humaines et sociales, expliquent pourquoi le choix de l'analyse qualitative s'est imposé rapidement, dans cette étude de terrain, motivé par deux éléments complémentaires.

La problématique de recherche invite à analyser des interactions sociales et politiques. Le cœur de l'étude et de la problématique à laquelle l'enquête de terrain vient apporter des éléments de réponses porte sur l'analyse de phénomènes d'interaction entre groupes sociaux. Ainsi, il y a une importance particulière portée aux interactions entre les communautés de pratique et les pouvoirs publics. L'intérêt est d'identifier, sous un angle qualitatif, les dimensions et les formes que revêtent ces interactions, en comprenant comment les liens entre individus sont au fondement des phénomènes sociaux et politiques spatialisés.

Les groupes sociaux à l'étude, par leur nombre et leur instabilité, ne nous permettent pas de mener une étude statistique. Le choix a été fait de centrer la recherche sur l'analyse des apports des communautés de pratique aux territoires, dans leurs interactions avec les pouvoirs publics : du conflit à la coopération. Avec des axes de réflexion orientés vers l'innovation et le développement territorial, dans ses composantes sociales et culturelles. Ces notions, bien qu'elles puissent être quantifiables, notamment dans leurs dimensions économiques, se prêtent ici mieux à une analyse qualitative. Car l'innovation sociale et le développement des territoires sont ici envisagés comme des vecteurs de bien-être et de mieux-être, par leur capacité à générer ou réinventer les liens sociaux dans l'espace urbain.

Les communautés d'artistes urbains sont étudiées dans leur caractère qualitatif, c'est-à-dire que l'on cherche à savoir pourquoi elles se constituent, comment, avec qui, quels sont les liens qui unissent leurs membres, comment elles se structurent et évoluent dans le temps ? Avec une attention particulière portée aux communautés institutionnalisées, c'est-à-dire les collectifs d'artistes urbains professionnels, qui se trouvent être au nombre réduit de deux. L'intérêt est également porté sur les interactions qu'entretiennent les communautés d'artistes urbains avec d'autres acteurs du territoire : autres communautés d'artistes urbains, acteurs culturels, collectivités territoriales et élus.

Pour effectuer une analyse géographique des interactions entre les communautés d'artistes urbains et ces différents acteurs, il a fallu étudier chacune des catégories les représentant pour comprendre les ressorts sociologiques et politiques qui régissent ces rapports sociaux.

Cette démarche s'inscrit dans les nouvelles approches méthodologiques entreprises dans la géographie sociale depuis les années 2000, avec comme le disent Raymonde Séchet et Vincent Veschambre « la mise en œuvre de méthodes beaucoup plus qualitatives qu'elles ne l'étaient dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, axées notamment sur l'entretien, l'analyse de discours, l'observation participante... » (2006, p. 19). Ces méthodes de géographie sociale s'inspirent des approches anthropologiques s'intéressant aux points de vue des acteurs. L'échelle privilégiée, dans le cadre des études en géographie sociale est alors le local, pour être au plus près des individus. Ainsi, comme l'indiquent les auteurs « c'est là sans doute, au niveau du (micro)local, la meilleure distance qui soit pour appréhender comment se construisent et se reproduisent les positions sociales. Avec le risque de négliger d'autres échelles, beaucoup plus décisives en matière de choix économiques et politiques, et de privilégier l'idée de spécificités locales. Comme l'écrit Hervé Vieillard-Baron, le travail au plus près du terrain n'a de sens que s'il s'inscrit dans la combinaison des échelles d'intervention politique et de pratiques sociales. Des échelles qui ne doivent pas être pensées comme extérieures à l'individu en société, mais bien comme composantes de la position sociale, incorporées dans la façon de lire et de pratiquer le monde, dans une approche dimensionnelle de l'espace. » (2006, p. 19).

1.3 Déroulé de l'enquête d'un terrain aux approches variées

La posture du chercheur au cours de l'enquête a pu s'avérer délicate : entre méfiance, intérêt, velléités manipulatoires des enquêtés et liens amicaux parfois préexistants. Les enjeux liés au sujet d'étude étant accentués par plusieurs facteurs : le poids politique du domaine culturel dans la métropole de Nantes, le caractère illégal de nombreuses pratiques d'art urbain et la spécificité de ce monde très codifié et difficilement intelligible pour les non-initiés. Avoir conscience de cette posture, l'assumer en lui laissant une place équilibrée (ni trop forte, ni trop effacée) est un exercice exigeant, dont la réussite influe sur la qualité des données récoltées et donc de l'analyse finale.

Ainsi que l'expliquent les politologues Magali Boumaza et Aurélie Campana : « Quel que soit le terrain, il est susceptible d'être considéré comme difficile. Certains le sont certainement plus que d'autres. Il nous faut d'ores et déjà préciser que la difficulté de terrain doit s'entendre en termes relationnels : elle se tisse dans les interactions entre enquêteurs et enquêtés, qui actualisent leurs *habitus* respectifs dans la situation d'enquête. L'intérêt d'une telle catégorisation est de pointer ses conséquences sur les investigations en terrains difficiles et sur les modifications des *habitus* du chercheur. Le chercheur ainsi exposé doit en effet puiser dans

ses propres ressources pour réduire un maximum les filtres et se construire une identité souvent éloignée de l'excellence académique¹³⁶ » (2007, p. 8).

La première étape de l'enquête a tout d'abord été de rencontrer les pratiquants d'art urbain, pour identifier différents types de communautés. Les communautés d'artistes urbains sont des groupes sociaux pouvant représenter une difficulté d'accès pour mener une enquête scientifique. Des opportunités personnelles ont permis l'approche du « milieu » de l'art urbain nantais, via trois amis. J.¹³⁷ est un artiste urbain professionnel, appartenant au collectif 100 Pression et continuant à pratiquer sous toutes les formes (amateurs, illégales). A. est un ancien graffeur amateur, ayant cofondé puis quitté le collectif 100 Pression à ses débuts. Jo n'est pas artiste, mais il est très actif dans le milieu culturel nantais (ancien directeur d'une radio associative nantaise, désormais programmateur dans une salle de spectacle de musique actuelle dans le Quartier de la Création).

Ces ponts personnels ont permis d'accéder à une partie du monde de l'art urbain nantais : J. et A. introduisant auprès des membres de 100 Pression et de la communauté d'anciens graffeurs amateurs, gravitant autour du lieu culturel POL'n. Jo en partageant son réseau et son répertoire téléphonique. Ces entrées ont permis à l'enquête d'exister. L'enquêteur a été répertorié par une partie des personnes approchées comme étant « un ami de J., A. ou Jo qui travaille sur le graffiti ». En outre, il faut ajouter que le monde de l'art urbain institutionnalisé et le monde culturel nantais, plus largement, est un microcosme et il est facile de reconnaître les acteurs ou d'être reconnu dans cette sphère sociale, une fois celle-ci intégrée.

Ces canaux ont permis d'aller à la rencontre, de manière formelle et informelle, des représentants de l'art urbain institutionnalisé à Nantes et par extension d'artistes urbains professionnels, de graffeurs amateurs reconnus ou d'anciens graffeurs amateurs gravitant toujours dans le microcosme culturel de l'art urbain (par affinité personnelle notamment), mais aussi de « personnes ressources », c'est-à-dire connaissant bien l'art urbain, par intérêt personnel et appartenance à des cercles liés au monde culturel nantais. Cette phase a débuté l'automne 2018. Les personnes rencontrées dans ce cadre présentaient des attitudes

¹³⁶ Boumaza Magali, Campana Aurélie, « Enquêter en milieu « difficile ». Introduction », *Revue française de science politique*, 2007/1 (Vol. 57), p. 5-25. DOI : 10.3917/rfsp.571.0005. URL : <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-science-politique-2007-1-page-5.htm>

¹³⁷ Le choix de l'usage de l'initiale ou du diminutif pour désigner les individus a été opéré dans un souci d'anonymisation : cela est nécessaire dans cette enquête dans la mesure où les personnes se mettent parfois dans des situations illégales et multiplient les identités.

bienveillantes et la plupart semblaient présenter un intérêt pour le travail de recherche réalisé. Certains cherchaient également à utiliser la place du chercheur comme pouvant être un relais et obtenir des renseignements sur les autres communautés de pratique (projets, opinions) ou les services municipaux les concernant, ou encore faire passer des messages, aux élus notamment.

Parallèlement à cette première phase de rencontres d'individus via le réseau constitué, de nombreux pratiquants amateurs ont été rencontrés lors de pratiques libres, pour des échanges informels. La plupart des personnes abordées a présenté une attitude méfiante, au départ, nécessitant d'être rassurée en expliquant de manière transparente l'objet de l'intérêt porté et en garantissant l'anonymat.

A la suite des premiers échanges avec les membres de communautés d'artistes urbains à Nantes Métropole (qui se sont étendus sous différentes formes jusqu'à janvier 2022), les autres acteurs nécessaires à l'enquête ont pu être rencontrés, sur une période allant de février 2018 à septembre 2019.

Les acteurs culturels associatifs liés à l'art urbain ont été approchés par le premier canal utilisé. Leur attitude était bienveillante et portait de l'intérêt au sujet, leur discours semblait transparent. Les mêmes attitudes ont pu être observées chez les services de la Ville de Nantes et de la Métropole, qui ont été abordés soit directement (mail ou téléphone), soit par une connaissance personnelle.

Les élus rencontrés l'ont été par un abord direct (mail) et via une connaissance professionnelle. Leur attitude montrait à la fois de l'intérêt pour le sujet étudié, mais également pour les potentialités de relai et d'intermédiaire qu'ils croyaient pouvoir trouver en la personne de l'enquêteur, afin d'obtenir des informations sur le ressenti des membres de communautés de pratique, institutionnalisées notamment.

Tableau 2 : Des types d’acteurs rencontrés à des périodes différentes, adoptant des attitudes hétérogènes

Types d’acteurs rencontrés	Périodes	Attitude adoptée par les enquêtés
Artistes urbains pro. / amateurs / « personnes ressources » – (via réseau personnel)	A partir de l’automne 2018	Intéressée par le sujet et par la potentialité d’interface de l’enquêteur, bienveillante (voire amicale)
Graffeurs amateurs inconnus (abordés directement)	A partir de l’automne 2018	Méfiante et fermée au premier abord, plus ouverte avec de la pédagogie
Acteurs culturels (via canaux mixtes)	A partir de l’hiver 2019	Bienveillante, intérêt pour le sujet, transparence
Services municipaux et métropolitains (via canaux mixtes)	De février 2018 à septembre 2019	Bienveillante, intérêt pour le sujet, transparence
Elus (via canaux mixtes)	Septembre 2019	Intéressée par le sujet et par la potentialité d’interface de l’enquêteur, bienveillante

J. LE CLAIRE

2 Méthodes de relevé et outils de traitement des données d’une étude tournées sur l’art urbain

Pour récolter les données nécessaires à l’analyse scientifique, des outils et méthodes ont été mobilisés tout au long de l’enquête. Ces derniers ont été, dans une mesure importante, conditionnés par le sujet d’étude en lui-même, à savoir des groupes d’artistes urbains aux identités variées, leurs interrelations aux autres acteurs du territoire, politiques notamment, ainsi que les rapports aux espaces que les interactions engendrées impliquent. La méthodologie concernant la recherche sur l’art urbain est présentée par Fransberg *et al.*, dans un article qui lui est consacré *Embodied graffiti and street art research*, comme « un champ multidisciplinaire qui utilise principalement des méthodes de recherche qualitative, en explorant de l’espace urbain, à travers des méthodes allant de la photographie à l’ethnographie, en accentuant la réflexivité du chercheur. » (2021, p.1). Les auteurs parlent d’une approche méthodologique « incarnée » par le chercheur, dont le corps se trouve dans les espaces de pratiques, au contact

de l'œuvre et de l'artiste, qui révèlent, consciemment ou non, ses sensations et ses ressentis esthétiques. Cette dimension de contact du terrain est effectivement très présente dans l'étude de l'art urbain, « notamment quand l'objet de recherche est le pratiquant en action, et dans les cas où l'objectif est d'étudier l'interaction entre les pratiques incarnées [c'est-à-dire physiquement, par le pratiquant, en train de pratiquer], les interactions visuelles [le ressenti de ce que l'on voit] et l'espace urbain. » (2021, p.2).

2.1 Les entretiens

Lors d'une enquête qualitative en géographie sociale, la rencontre avec les acteurs constitue une partie de la base des données de terrain sur laquelle repose l'analyse. Ainsi, au cours de l'enquête de nombreux acteurs aux fonctions différentes auront été rencontrés. Ces rencontres ont pris deux formes principales : les entretiens semi-directifs (voir Annexe 1) et les entretiens informels. Précisons que quelques artistes, membres centraux des collectifs, auront été vus plusieurs fois, tout d'abord en entretiens semi-directifs, puis de manière informelle au cours des mois de l'enquête, notamment pour suivre l'évolution des situations des projets.

2.1.1 Les entretiens semi-directifs

Au total, au cours de l'enquête de terrain, vingt-et-une personnes ont été interrogées sous la forme d'entretiens semi-directifs, dont deux via des entretiens croisés (c'est-à-dire avec deux personnes interrogées en même temps). Quatre types de personnes ont été interrogés sous ce format : les artistes urbains, les acteurs culturels, les membres de services de collectivités territoriales et les élus. Cela a permis de mettre en lumière : le fonctionnement des communautés ; leurs liens avec les autres acteurs du territoire ; les interactions entre les communautés et les pouvoirs publics ; l'application des politiques publiques par les services municipaux et métropolitains.

Les entretiens semi-directifs sont des entretiens lors desquels l'enquêteur oriente le discours de la personne interrogée, en fonction des thèmes qu'il souhaite aborder et des interrogations qu'il désire soulever, selon une grille d'entretien préparée, tout en laissant une liberté dans la parole de l'enquêté. Ce procédé permet d'obtenir à la fois des points de vue et des éléments d'informations complémentaires à celles déjà récoltées en amont.

Les entretiens semi-directifs ont été menés de manière formelle, selon un processus identique à chaque fois : prise de rendez-vous en expliquant la démarche ; préparation de la grille d'entretien (voir Annexe 1) ; réalisation de l'entretien – soit sur le lieu de travail ou de pratique

de la personne enquêtée, soit dans un lieu neutre (bar, restaurant) – enregistrement audio et prise de note simultanée ; retranscription ; analyse des données issues des retranscriptions et des notes.

Cependant, on peut distinguer différents types d'entretien semi-directifs dans la tenue qu'ils ont eu, notamment en termes d'interactions sociales entre l'enquêteur et l'interviewé.

L'interaction chaleureuse. On interroge une connaissance. Le cadre professionnel est indiqué dès le début pour que l'entretien aboutisse à sa finalité scientifique, mais le tutoiement est employé et les frontières entre l'entretien formel et le cadre de la connaissance, voire de la camaraderies, sont parfois ténues. Les interviewés faisant référence à des connaissances communes pour illustrer leur propos, ou s'éloignant du sujet involontairement en demandant des nouvelles de connaissances communes. Le rôle de l'enquêteur est de recentrer l'entretien. Cela a eu lieu avec certains artistes urbains et un agent de Nantes Métropole.

L'interaction neutre mais « décontractée ». Il n'y a pas de liens affectifs engagés, mais une proximité est installée car l'on a des connaissances interposées (par qui j'ai eu les contacts), et une proximité d'âge et de valeurs supposées proches par les interviewés. Le chercheur en géographie semble perçu comme engagé en faveur de l'art urbain, alors que je ne revendique absolument pas cette posture. Le tutoiement est immédiat de la part des interviewés, mais les interventions restent uniquement cadrées dans le périmètre de l'art urbain en direction des questions posées. Cela a eu lieu avec des artistes urbains et autres acteurs culturels.

L'interaction neutre et professionnelle. Le cadre est très professionnel, pas rigide mais totalement neutre. Le vouvoiement est de mise, sauf pour une exception avec une interviewée qui a employé le tutoiement envers l'enquêté une fois, probablement à cause de la proximité d'âge. Cela a eu lieu avec les membres des services de la Ville et de la Métropole.

L'interaction politique. Le cadre est rigide et soutenu, avec beaucoup des messages implicites à décrypter, posés de manière consciente ou inconsciente par les personnes interrogées. Les entretiens sont à réorienter régulièrement pour revenir aux questions. L'enquêteur a pour avantage d'avoir connu au cours de ses études universitaires précédant le doctorat (Master 2 Politique et Action publique, stage en cabinet politique) et de sa vie civile, le fonctionnement et le langage utilisé des sphères politiques. Une bonne connaissance des interactions politiques et des discours en découlant a permis une grande vigilance dans l'écoute et l'analyse des discours.

2.1.2 Les entretiens informels

En parallèle aux entretiens semi-directifs, ont été menés, tout au long de l'enquête, des entretiens informels (environ 30). Ceux-ci se sont très généralement déroulés sous forme de conversations libres – avec prises de note discrètes et comptes rendus postérieurs.

Les personnes rencontrées dans ce cadre étaient soit des artistes urbains amateurs, en train de pratiquer dans les lieux légaux, soit des artistes urbains professionnels en train de réaliser une œuvre rémunérée. Ont également été rencontrés des acteurs culturels et artistes-membres de collectifs lors d'événements culturels liés de près ou de loin à l'art urbain, qui avaient généralement été rencontrés auparavant dans le cadre d'entretiens semi-directifs, ou des « personnes ressources » susceptibles d'apporter des informations sur le sujet d'étude. Le contact se fait à l'initiative de l'enquêteur, sous une forme détendue et avenante, qui par une accroche simple, qui permet d'expliquer la démarche et d'approfondir la conversation sur l'interlocuteur en a la volonté. Par exemple, l'on a pu arriver à l'approche d'une pratique en cours, observer ce qu'il se passe avec intérêt, puis, en captant le regard d'un pratiquant se présenter à lui en disant « *Bonjour, ça va ? Qu'est-ce que tu es en train de peindre ?* ». A partir de cela, en fonction de la réaction et de l'attitude plus ou moins ouverte des individus, la conversation peut s'engager, ou non, afin de récolter des informations sur les pratiques d'art urbain, dans ce cas précis.

2.2 Observations non participantes

Compte tenu de la problématique et des objectifs de recherche, il a été nécessaire, pour bien comprendre les éléments à analyser, de pratiquer une observation de terrain très régulière. Cela s'est concrétisé notamment par le fait d'aller aux événements culturels et artistiques liés à l'art urbain, aux inaugurations, aux événements organisés en lien avec des membres des collectifs étudiés. Ces observations régulières ont permis de récolter des éléments de compréhension, notamment dans la visualisation des interactions entre acteurs différents, de voir également comment les réseaux se composent et fonctionnent, en particulier lors de temps de rencontre au cours d'inaugurations ou autres événements¹³⁸. Ce sont ces observations qui ont le mieux permis de voir le jeu d'acteurs se dérouler. C'est également dans ces cas de figure-là que la posture du chercheur a pu être la plus délicate à tenir. En effet, il a fallu adopter une attitude à la fois ouverte et libre, parfois clairement teintée de liens affectifs (rencontre par des amis

¹³⁸ Ces temps d'échange seront définis et expliqués au Chapitre 8, sous le terme de moment-lieu.

présents, ou rencontre d'amis d'amis...), tout en tenant la position du chercheur : en restant concentré sur les objectifs, tout en étant assez flexible pour ne pas paraître trop « lourd » et ainsi raccourcir le temps d'échange.

L'observation a également consisté à assister à de nombreuses pratiques, majoritairement légales, qu'elles soient amateurs ou professionnelles. Pour savoir de quoi l'on parle, il faut voir comment la pratique prend forme. C'est lors de ces observations qu'une grande partie des entretiens informels ont eu lieu.

2.3 Visualisation de paysages évolutifs et travail photographique

L'observation de la ville et des paysages urbains, dans leurs évolutions liées aux pratiques d'art urbain, ont été au centre de l'enquête. Pour visualiser, identifier et comprendre les évolutions, la marche et la photographie ont été des pratiques centrales. Comme l'indique David Novak « la photographie est l'un des principaux instrument dans l'étude des phénomènes liés à l'art urbain. La méthode d'investigation visuelle est extrêmement importante dans la recherche sur le graffiti, car ces derniers sont éphémères. » (2015, p. 14). Le photographe, qui vient poser son regard à un instant t sur un espace particulier, apporte à la fois un témoignage précis dans le temps et l'espace, mais également son point de vue sur l'espace photographié. Car à travers l'image qui en ressort, il y a une prise de position effectuée par ce qui prend la photographie. L'interprétation des photographies doit tenir compte de ce point de vue individuel (RAOULX, 2006).

Le travail de photographie peut au premier abord sembler simple. Il s'agit la plupart du temps de photographier des espaces publics, accessibles à tous et / ou des individus en train de pratiquer, à qui il suffit de demander la permission. Il faut pourtant noter que tous les accès ne sont pas faciles, qu'il faut parfois s'engager dans des espaces reculés et plus ou moins isolés, notamment pour les espaces de pratiques tolérées (terrains vagues, zones de chantier, dessous de pont, friches industrielles...). La prise de photographies dans des zones d'habitations peut être mal perçue, si l'autorisation préalable n'a pas été accordée. Par exemple, en octobre 2020, un malentendu lié à une prise de photographie¹³⁹ dans un quartier de la banlieue nord de Nantes a frôlé l'altercation physique. La prise de photographie d'une fresque réalisée dans le cadre d'un événement d'art urbain n'a visiblement pas plu à un habitant, qui a invectivé le

¹³⁹ Cette scène a eu lieu 5 rue du Honduras, dans les Quartiers Nord de Nantes, dans la matinée du 15 octobre 2020.

photographe-enquêteur d'un « *Eh ! Qu'est-ce-que tu fais, là ?* », « *ça va, je prends juste une photo, je m'intéresse au graffiti* » (réponse), « *Je m'en fous du graffiti ! Bouge ! C'est pas un musée ici !* », le suivant jusqu'à son véhicule. Ce cas extrême, très rare, montre que la posture du chercheur, lorsqu'elle est incomprise et / ou mal expliquée, peut heurter.

Plusieurs types de photographies, dans des espace variés ont été prises, avec des objectifs différents. Ce travail a été réalisé à l'extérieur, mais également à l'intérieur, selon les objets photographiés. En fonction des photographies réalisées, la posture du chercheur doit s'adapter.

2.4 Un travail cartographique présentant des difficultés dans la récolte des données

Par essence bien souvent éphémères et parfois illégales, les pratiques étudiées et leurs marques visuelles dans l'espace sont compliquées à cartographier. La nature hétérogène et très contrastée des pratiques rend impossible d'illustrer cartographiquement une très grande partie des éléments étudiés dans l'enquête de terrain. Cependant, il est possible de désigner les axes les plus concernés par ces pratiques.

Le travail cartographique a été possible pour les espaces dédiés légalement à l'art urbain, qu'il s'agisse de lieux de pratique libre ou bien de bâtiment ayant été peints de manière pérenne dans le cadre d'événements liés à l'art urbain. Replacer ces aspects géographiques dans le contexte de ville créative de Nantes fait l'objet d'une analyse.

La récolte des données, concernant les friches urbaines, les axes de communication, les découpages administratifs ont été effectué sur des sources libres.

3 Limites et difficultés rencontrées : analyser des données issues de discours et postures engagés

Comme pour tout travail d'enquête, des limites et difficultés ont été rencontrées, notamment en ce qui concerne les discours et la posture des individus interrogés, mais également dans le traitement des informations concernant les sujets abordés.

Comme toute enquête basée sur des analyses qualitatives, notre enquête de terrain est basée sur l'interprétation des données et observations effectuées, à la lumière du cadre théorique posé préalablement. C'est en recherche de vérité et donc de neutralité scientifique que l'analyse a été mise en place. Il n'en reste pas moins que cette dernière a été réalisée en grande partie sur

l'interprétation faite de paroles et de points de vue d'acteurs. Mais également dans l'observation des jeux d'acteurs à l'œuvre, ainsi que des pratiques d'art urbain à interpréter.

Tout d'abord, il faut dire que certains auteurs spécialisés dans l'art urbain (scientifiques, journalistes ou pratiquants) ont une attitude qui dépassent parfois le cadre de la neutralité. L'on peut ressentir une forme d'engagement ou d'attrance pour ce monde artistique, ce qui doit inviter à la prudence.

De la même manière, les documents issus de rapports de collectivités territoriales, de ministères ou d'autres acteurs institutionnels sont la forme d'une communication orientée, qui doit être prise en compte dans l'analyse des données. Cette vigilance permanente quant aux orientations des propos, des discours et des écrits a été au centre de l'enquête.

Les personnes rencontrées avaient très souvent des discours cherchant de manière forte à défendre leur point de vue et leurs intérêts. Parfois, la position du chercheur a pu être prise pour un canal potentiel, pour faire passer des messages à d'autres acteurs. Il a donc fallu être vigilant quant à l'instrumentalisation possible de la place de l'enquêteur et savoir prendre le recul nécessaire pour comprendre les dimensions potentiellement manipulatoires qui ont pu être tentées.

Ce phénomène a surtout été tangible dans les entretiens avec les élus, les représentants des collectifs d'artistes ou les acteurs culturels associatifs. Par exemple, les artistes professionnels ont pu, de manière détournée, essayer de prendre des informations sur les points de vue ou volontés de l'élu à la culture. Ou bien ce dernier a pu essayer de savoir ce que les artistes pensaient de la politique mise en place, ou de la coopération qui existait.

Les extraits d'entretiens qui suivent montrent le caractère politique des discours à analyser.

Extrait de l'entretien avec l'un des membres du collectif d'artiste urbain 100 Pression, en évoquant les rapports du collectif avec les pouvoirs publics :

« Moi je maîtrise, je vois bien comment ça fonctionne le tirage de ficelles, mais j'essaie de ne pas être trop dans le serrage de paluches municipales. Après, quand j'en ai besoin je vais tirer bien le levier pour mettre un coup de pression à l'autre, mais tu vois je joue vachement là-dessus, ça me fait marrer ! ». Ces propos sont à prendre avec le recul nécessaire à l'analyse, mais posent clairement un rapport politique pouvant être frontal. La posture de l'enquêteur peut aussi ici aider à un lâcher-prise verbal qui ne traduit forcément pas la réalité des faits décrits dans leur entièreté.

Extrait de l'entretien semi-directif avec Laurence Garnier, alors adjointe à la culture pour le Conseil Régional des Pays de la Loire, opposante principale au conseil municipal et candidate pour être maire, le 20 septembre 2019 :

« Je trouve qu'aujourd'hui, il y a un risque d'atrophie. Et ce risque-là, il faut y être extrêmement vigilant ! Alors quelle est la meilleure manière de contrecarrer ce risque d'atrophie ? A mon sens, c'est l'alternance démocratique. Moi, quand je suis arrivée à la région en 2015, quand Bruno Retailleau m'a confié la culture, j'ai demandé à mes services de veiller à ce qu'à chaque commissions permanentes, tous les deux mois, on renouvelle les soutiens aux acteurs culturels. Il y'a des acteurs qui sont ici depuis 2000. En 2000, c'était François Fillon et Bruno Retailleau. L'alternance démocratique est indispensable, parce que ça nous permet de faire respirer les collectivités, les réseaux changent, les têtes changent, les visages changent, les visions changent, et ça c'est une opportunité pour faire respirer la ville et faire entrer de nouveaux acteurs ».

Ici, l'on sent, au-delà de la vision qu'elle défend, que ses-arrières pensées, en pré-période électorale d'alors sont concentrées vers sa candidature prochaine à l'élection municipale de Nantes.

Concernant les attributions des subventions allouées aux acteurs de la culture, Laurence Garnier n'hésite pas à prendre directement position contre David Martineau, en l'accusant implicitement de ne pas avoir dit la vérité exacte lors d'un entretien avec lui : *« Ça, ce n'est pas Laurence Garnier qui le dit, ce n'est pas David Martineau qui a dû vous le dire, c'est un rapport de la chambre des comptes, la chambre régionale des comptes en 2014. »*

David Martineau, interrogé en août 2019 a pris une posture plus policée, avec des mots bien choisis, en adoptant un discours de défense du bilan de fin de mandat (au moment de l'entretien), en cherchant à valoriser à la fois les actions de la majorité à laquelle il appartenait, mais également son propre bilan :

« Maquillage... c'est plutôt habillage... ça n'est pas maquillage que je devrais utiliser comme mot. Le terme est mal choisi. C'est l'idée aussi qu'on a une interpénétration entre les différentes politiques publiques : faire de l'urbanisme et de la culture c'est logique, faire du transport et de la culture pourquoi pas .»

« Johanna Rolland m'a demandé d'écrire une stratégie culturelle pour ce mandat et le suivant. Une stratégie culturelle, ça ne s'écrit pas pour un seul mandat. Disons de 2016 à 2030. Sur le développement d'une politique culturelle. »

« Quand on est adjoint au maire, on travaille toujours au nom du maire. Mais moi j'ai une grande autonomie. Les discussions qui peuvent revenir au maire, c'est quand on a des arbitrages qui peuvent toucher un champ plus large que la seule politique culturelle. Naturellement ça remonte à elle, avec mon avis. Dans les faits, il se trouve qu'on a 98% du temps le même avis donc les choses se font complètement naturellement. Et puis c'est également une équipe administrative, qui prépare les décisions, qui proposent des alternatives. Et moi mon boulot, pour choisir, c'est 'est-ce qu'on y va, est-ce qu'on n'y va pas, à quelle hauteur etc etc...' C'est aussi plus de cinq rendez-vous par jour, toute l'année. »

De la même manière, les collectifs ou autres acteurs culturels, parfois partenaires et amis, mais aussi très souvent concurrents, ont pu essayer de faire passer des messages ou de tirer des informations en prenant l'enquêteur comme un relai potentiel. Cette position potentiellement utilisable a été prise en compte dans l'analyse des discours et dans les discussions menées.

Il faut également préciser que ces formes d'engagement ont été amplifiées par la dimension communautaire, chez certains artistes et pratiquants rencontrés, ce qui n'a pas toujours facilité la récolte de données et leur analyse. Dans les groupes étudiés, les identités peuvent être très mouvantes, les artistes peuvent se protéger pour dissimuler la partie illégale de leur pratique et poser ainsi certains freins à l'accession au « cercle » des pratiquants d'art urbain. Cela étant, l'enquêteur a réussi, dans une bonne proportion, à accéder aux individus à qui il souhaitait s'adresser, sous différentes formes.

Conclusion du chapitre 5

L'étude de terrain développée dans la thèse se base sur une enquête de géographie sociale menée dans le territoire de Nantes Métropole, avec comme objectif d'opérer une analyse qualitative des relevés effectués.

Au cours de l'enquête plusieurs outils et méthodes ont été mis à contribution. La rencontre des acteurs (artistes professionnels ou amateurs, associatifs, acteurs culturels, élus, personnels des services de collectivités territoriales) a été au cœur de la méthodologie, se concrétisant par une série d'entretiens semi-directifs. Ces derniers étant complétés par des entretiens informels et le contact régulier avec certains acteurs (artistes professionnels membres de collectifs notamment) pour comprendre et connaître les évolutions de leurs projets, ainsi que les évolutions dans le fonctionnement de leur structure (organisation dans les collectifs, mais aussi entente entre les membres, liens avec les autres acteurs, très évolutifs et parfois complexes).

L'observation de l'évolution du paysage urbain, mais aussi des interactions entre individus, a été une autre clé de compréhension du sujet et une base pour l'analyse des rapports sociaux et jeu d'acteurs. Ce travail a exigé de la régularité dans le suivi des projets et événements à moyen et long terme.

Les discours et attitudes des personnes rencontrées, souvent engagées (élus politiques, acteurs culturels et artistes), ont exigé de prendre du recul pour analyser de la façon la plus neutre possible les données et faire ressortir, le plus scientifiquement possible, le caractère qualitatif des relevés de terrain.

Cette enquête de terrain est une preuve que la recherche qualitative en géographie sociale est à la fois exigeante et subtile. Elle nécessite une préparation rigoureuse, un suivi régulier sur le moyen et long terme, un traitement des données assidu. Elle impose une posture délicate à tenir, qui doit être à la fois claire, avenante et distanciée.

CHAPITRE 6

Des communautés d'artistes urbains à Nantes Métropole *Différentes communautés pour différentes pratiques ?*

En nous basant sur l'enquête présentée précédemment, nous montrons dans ce chapitre que ces groupes constituent des communautés qui évoluent dans l'espace et le temps, se complètent et prennent des formes variées en fonction des profils des membres qui les constituent.

Pour rendre les résultats de l'analyse plus intelligibles, nous effectuons une typologie des différentes morphologies communautaires observées, pour mieux en comprendre les dynamiques. Cet exercice nous permettra de montrer comment, en fonction des parcours individuels, les communautés se composent, se recomposent et prennent des formes diversifiées, passant de l'informel à l'institutionnalisé. Ces trajectoires communautaires présentées nous amèneront ensuite à l'étude du fonctionnement des communautés de pratique, selon leur morphologie.

1 Les dimensions communautaires des pratiques collectives d'art urbain : définitions et facteurs explicatifs.

Pour rappel, nous développons notre analyse sur une base ouverte de la définition des communautés de pratique, proposée par Etienne Wenger (1998). Cette ouverture nous permet d'apporter de l'intérêt au concept et d'envisager son utilité hors du champ de la gestion et du management, ainsi que de l'élargir aux caractères spatiaux que celles-ci présentent parfois, en en faisant des objets géographiques. Cependant, nous nous basons sur les trois dimensions cadres posées par Wenger pour circonscrire une communauté de pratique, la concevoir comme telle et la repérer à partir d'indicateurs, rendant l'analyse possible. Ces trois dimensions, nous le rappelons ici, sont *le domaine*, *les pratiques* et *la communauté*. Le domaine de l'art urbain a été défini dans le Chapitre 4, montrant son étendue, ses origines culturelles et ses enjeux en termes d'appropriation de l'espace public, de rivalités spatio-territoriales et de conquête visuelle de la ville. Les différentes familles de pratiques inscrites dans ce domaine ont également été posées, montrant leur variété artistique, stylistique et esthétique, et également leurs rapports à la loi et leurs volontés d'inscriptions spatio-temporelles. Nous allons voir pourquoi et comment les pratiques du domaine de l'art urbain ont tendance à présenter des dynamiques collectives, et dans quels cas elles peuvent aboutir à la formation de communautés de pratique.

1.1 Définition d'une communauté de pratique d'art urbain et éléments d'identification

Faire partie d'une communauté de pratique ne signifie pas forcément prendre part à des pratiques exclusivement collectives, mais faire partie d'un même groupe à partir duquel on s'identifie, s'investit et partage des souvenirs. Selon Wenger, pour qu'il y ait communauté il faut une articulation de trois éléments essentiels : *l'engagement mutuel* (réciprocité, entraide, solidarité, confiance – caractères très importants dans un milieu où l'illégalité et les risques physiques et juridiques peuvent être forts), *l'entreprise commune* (au sens projets ou objectifs communs défendus) et *le répertoire partagé* (outils, langages, méthodes construits et enrichis par des souvenirs fabriqués ensemble, que l'on évoque collectivement). Il faut aussi comme condition, que les membres de la communauté de pratique interagissent souvent, notamment autour des pratiques communes concernées. Dans le cas des communautés de pratique d'art urbain il peut s'agir de peindre ensemble, mais également de s'échanger les bons spots. Le partage de spots ne se fait qu'à condition de faire confiance à l'autre et lui reconnaître la légitimité de peindre au même endroit. Cela implique des liens affectifs et du respect artistique,

voire de l'admiration, qui peuvent engendrer des phénomènes hiérarchisation entre les pratiquants. Les interactions peuvent aussi consister au partage d'informations d'intérêts artistiques, par exemple pour la tenue d'événements liés au graffiti (Jam Graffiti, commandes artistiques...). Notre définition d'une communauté de pratique d'art urbain a été présentée au Chapitre 3 (Encart 5) afin de présenter les objectifs de la recherche. Les éléments développés ici permettent une analyse plus précise des mécanismes communautaires à l'étude.

1.2 Les facteurs généraux expliquant la constitution de communautés de pratique d'art urbain

Quelles que soient les formes que prennent les communautés de pratique d'art urbain, on a pu constater que des grands facteurs généraux étaient à l'origine des liens communautaires qui participent à leur existence. Ces facteurs, même si certains disparaissent au fil du temps et de l'évolution des communautés de pratique dans leurs formes et fonctionnement, se retrouvent très majoritairement au fondement de toutes les communautés de pratique d'art urbain. Ils participent au fait que, plus que beaucoup d'autres domaines et courants artistiques et culturels, l'art urbain a cette propension à regrouper ceux qui le pratiquent sous la forme collective de la communauté de pratique. Ces facteurs peuvent se présenter en deux grandes familles qui, en se complétant, rendent centrale la dimension communautaire et nous permettent d'en comprendre les origines.

1.2.1 Des dimensions culturelles et psychosociologiques

La culture de l'art urbain est intrinsèquement basée sur un fort sentiment communautaire¹⁴⁰. Il y a « une culture du communautaire » dans l'art urbain, qui se diffuse à travers les générations de pratiquants, depuis ses origines, et reste encore visible aujourd'hui parmi les pratiques héritées. Cette communautarisation des pratiques est très liée aux territoires d'expression de ces dernières, par les jeux de rivalités et de concurrences dans l'appropriation spatio-territoriale des pratiquants. Les liens communautaires sont renforcés par les dimensions d'identification territoriale des individus, qui pratiquent souvent dans leurs espaces vécus, les marquent, pour mieux en prendre possession, avant d'aller à la conquête d'autres espaces. On peut parler de

¹⁴⁰ Cf Chapitre 4.

tendance de la communauté à territorialiser, avec les charges symboliques importantes que signer et marquer les espaces d'appropriation comportent.

D'autre part, lorsque les pratiquants d'art urbain commencent à pratiquer et intègrent ou constituent leur(s) première(s) communauté(s) de pratique, ils sont en général jeunes, souvent en pleine adolescence. Cette période de la vie est marquée par une inclination à se constituer en groupes, en « bandes », qui servent de cercles protecteurs, permettant de passer progressivement du nid familial au monde adulte, en essayant de nouveaux codes et en transgressant les limites jusqu'alors imposées. Cette période implique une découverte du monde par soi-même, mais accompagnée « d'homologues de quête » permettant, au cours d'un processus autonomisant, d'aller interroger les contours d'un univers en expansion que l'on cherche à construire.

Les communautés de pratique sont presque exclusivement composées d'hommes¹⁴¹. Des groupes masculins s'approprient, de manière transgressive et de nuit, des espaces publics. La place du genre dans ces appropriations spatiales transgressives a déjà été analysée par Emmanuel Jaurand (2015), qui met en avant les comportements masculins dans la subculture gay, qui poussent les hommes à se regrouper dans des espaces identificatoires. L'appropriation d'espace, parfois public, par des groupes masculins est un marqueur identitaire fort : on construit et renforce sa propre identité dans son rapport collectif à l'espace, on montre son appartenance au groupe en occupant un espace qui lui est symboliquement ou matériellement rattaché. Le groupe territorialisé tient une place importante dans la socialisation des jeunes hommes, ce qui montre que les rapports sociaux aux espaces sont genrés (Guy Di Méo, 2011). Le genre étant constitutif d'une « catégorie sociale fondamentale liée à des dynamiques sociospatiales » (Barthe-Deloizy, Hancock, 2005, p. 3). Yves Raibaud a d'ailleurs montré que les espaces de pratiques sportives et de loisirs dans l'espace public sont largement conçues pour les hommes jeunes (2012, 2014). Les communautés de pratique d'art urbain s'inscrivent dans ces logiques spatio-genrées. La non-présence de femmes étant justifiée par les pratiquants par la violence latente et le danger qui règne lors des sessions illégales, comme le résume

¹⁴¹ Tous les artistes urbains pratiquant ou ayant pratiqué illégalement, rencontrés en entretiens semi-directifs ou informels sont des hommes. Les récits qu'ils font de leurs expériences du vandale ne rapportent jamais la présence de femmes pratiquant à leurs côtés lors de ces sessions. Cela ne signifie pas qu'il n'existe pas de femmes pratiquant en illégal.

caricaturalement l'un des artistes rencontrés « *les filles ne font pas beaucoup de vandale car c'est dangereux et ça leur fait peur* »¹⁴².

Puisque l'art urbain est basé sur la pratique artistique, les questions de la création et de l'inspiration, mais aussi de l'apprentissage, sont centrales. Souvent, la pratique de l'art urbain est autodidacte à ses débuts (certains jeunes amateurs prennent plus tard le chemin d'apprentissage d'art plus académique). L'apprentissage par le mimétisme et l'expérimentation partagée sont les moyens les plus répandus de s'initier, en complémentarité avec des lectures de magazines spécialisés et la visite des nombreux blogs et sites internet consacré l'art urbain. La communauté de pratique reprend vraiment ici son sens initial, qui est d'interagir pour apprendre en commun autour d'un sujet partagé. Les dimensions de partage et d'inspirations artistiques sont très présentes. C'est en partageant et en s'inspirant que les pratiquants ont fait évoluer les styles et les pratiques, ainsi que les méthodes, les outils et la découverte de nouveaux spots.

La dimension communautaire est issue et explique, dans le même temps, les rivalités territoriales intrinsèques au mouvement de l'art urbain. Il faut conquérir l'espace et le territoire, et cela passe par de la visibilité à acquérir à tout prix. Cette visibilité est possible et d'une plus grande efficacité si les groupes sont soudés, en somme s'ils fonctionnent de manière communautaire.

Tous ces facteurs communautarisant sont multipliés, cimentés par les liens affectifs qui existent entre les membres de ces communautés de pratique. Ces derniers sont fondamentaux et expliquent la force des relations qui règnent au sein de ces groupes. Ces liens communautaires se renforcent au cours de l'existence de la communauté de pratique, notamment avec la création, puis l'évocation de ce que Wenger appelle les « récits de guerre », au cours desquels les membres des communautés de pratique vont renforcer leur propre appartenance au groupe, et façonner la légende et la mythologie de leur communauté. Ces éléments vont aussi permettre aux membres soudés de la communauté de pratique d'affronter la peur, lors de sessions artistiques dangereuses ou risquées, ou lors de rivalités exacerbées avec d'autres groupes qui peuvent mener à des frictions violentes. La communauté peut également donner le sentiment de puissance et, par accumulation de courages individuels, faire croire à une entité supérieure qui protège et domine.

¹⁴² Entretien informel avec un artiste urbain professionnel, novembre 2020.

Encart 12 : Analyse de la dimension communautaire d'un graffiti réalisé en pratique collective

Groupe photographies 1 : Graffiti légal, pile Nord du Pont de Tbilissi, Quartier Malakoff-Saint-Donatien, Nantes, 30/04/2019



J. LE CLAIRE

Ce graffiti collectif est encadré par la citation « En guerre permanente avec les autres, on comprend vite qu'on est plus fort avec ses potes » issue du titre « Samouraï », du chanteur hip-hop Shurik'n. Cela illustre à la fois les racines culturelles du graffiti et les dimensions communautaires des pratiques, avec les liens affectifs - « potes » - et les caractères guerriers et virils illustrés par les mots « en guerre permanente » et « plus fort » ainsi que le motif central qui représente un soldat dans une attitude défensive. Le lettrage principal est composé des blazes de nombreux graffeurs nantais ou régionaux : « le milieu ».

1.2.2 Des liens créés par des nécessités collectives

Au-delà des facteurs culturels et psychosociologiques que nous venons de présenter, il existe des facteurs utilitaires qui renforcent les liens communautaires, par des réponses collectives à des nécessités partagées inhérentes aux pratiques développées. Les pratiques d'art urbain, surtout quand elles sont exercées dans un cadre illégal, peuvent présenter des risques physiques majeurs, notamment dans la recherche de spots difficiles d'accès et donc à haute-valeur ajoutée, au regard des compétitions qui ont cours dans le domaine. Le fait de pratiquer collectivement peut permettre de faire face plus facilement au danger, aux risques en tout genre, cela en termes d'organisation, de transports de matériel, de repérage, de préparation du terrain, de secours potentiels etc... Cette dimension est importante notamment dans certains types de pratiques vandales, dans des lieux très difficiles d'accès (lignes de trains électrifiées, catacombes, toits d'immeubles...). D'autant plus que, pour des raisons de discrétion, les pratiques ont souvent lieu la nuit, donc avec une visibilité réduite. La plupart des graffeurs expérimentés rencontrés, s'étant prêtés à ce genre de pratiques, connaît quelqu'un qui est décédé au cours d'une session.

Il faut ajouter aux risques physiques les risques judiciaires importants qui peuvent être encourus pour des pratiques illégales. Le fait de pratiquer collectivement est là encore un facteur explicatif de la nécessité communautaire. Pendant une pratique commune, on est vigilant pour soi et pour l'autre, pendant que l'un peint, l'autre surveille et alerte, on sécurise mieux sa pratique. Les effectifs sont calculés à l'avance pour répondre aux besoins : être trop nombreux n'est pas efficace, pour des raisons de discrétion.

Les coûts importants de la peinture et du matériel peuvent également amplifier ce recours au collectif, qui permet de faire baisser les dépenses lorsqu'elles sont mises en commun. L'on peut ajouter à cette dimension financière les autres dimensions matérielles et organisationnelles nécessaires aux pratiques : la logistique des déplacements (qui prend sa voiture ? qui conduit ?) et les lieux de stockage du matériel, qui sont autant de questions concrètes primordiales trouvant des réponses collectives.

La communauté de pratique d'art urbain permet donc, sous cette forme, de répondre à une nécessité d'entraide centrale pour mettre en œuvre les pratiques. Par ces différentes dimensions, l'art urbain est une forme d'art où le collectif, même s'il n'est jamais imposé par quiconque, s'impose souvent de manière naturelle.

Pour résumer, la dimension communautaire qui se retrouve à travers les pratiques d'art urbain sous la forme de communautés de pratique est issue d'une double dynamique culturelle et psychosociologique, renforcée par des besoins collectifs importantes.

2 Construction d'une typologie des communautés de pratique d'art urbain

A partir de ce qui a été dit précédemment en termes de traditions collectives des pratiques d'art urbain, nous proposons d'établir une typologie des différentes communautés de pratique d'art urbain. Cette typologie est issue de l'enquête menée au cours de la recherche, à partir de l'analyse des entretiens des graffeurs rencontrés, croisés à de nombreuses lectures de témoignages et de recueils académiques. Nous ne prétendons pas ici analyser toutes les communautés existant sur le territoire de Nantes Métropole. Cela serait à la fois impossible, dans le cas des communautés de pratique qui ne sont pas institutionnalisées (plus insaisissables), et inutile. Notre objectif est de montrer pourquoi et comment certains groupes se structurent, pour en tirer des conclusions en termes de dynamiques territoriales et politiques, et non dresser un répertoire ethnographique. Cependant, la typologie proposée s'appuie sur l'analyse de communautés de pratique existant sur le territoire métropolitain et comporte donc une dimension territoriale attachée au territoire global de l'étude, ce qui trouvera sa cohérence et fera écho aux thématiques abordées dans les chapitres suivants.

Afin de construire la typologie des communautés d'art urbain, nous avons élaboré une grille croisant quatre critères permettant d'évaluer le degré de structuration des communautés de pratique. Ces critères interrogent la forme juridique de la communauté de pratique, la professionnalisation de ses membres, sa visibilité par l'extérieur et enfin la régulation de l'appartenance des membres (voir Tableau 3). Trois types principaux ressortent de la grille de construction : la communauté de pratique d'art urbain informelle, semi-formelle et institutionnalisée. Nous posons une description analytique, précisant les dimensions et éléments de caractérisation des différents types de communautés de pratique d'art urbain, dans les pages qui suivent.

Tableau 3 : Construction d'une typologie des communautés de pratique d'art urbain, selon leur degré d'institutionnalisation

Types de communauté de pratique	Structure juridique	Pratiques professionnelles dans le cadre de la communauté	Communauté identifiable de l'extérieur	Appartenance à la communauté codifiée et régulée
Communauté informelle	NON	NON	NON	NON
Communauté semi-formelle	NON	NON	OUI	OUI
Communauté institutionnalisée	OUI	OUI	OUI	OUI

2.1 La communauté de pratique d'art urbain informelle, forme archaïque du pratiquer en commun

La première forme de communauté de pratique que nous avons identifiée est également la plus archaïque en termes de structuration. Il s'agit de ce que tous les graffeurs interrogés ont qualifié par l'expression « **bande de potes** ». La plupart des graffeurs ont des pratiques collectives, ou se retrouvent dans des groupes d'amis qui pratiquent. La pratique du tag s'exerce seul ou en petit nombre, de manière furtive et nocturne, toujours illégale. Mais elle est souvent complémentaire de pratiques plus tranquilles et posées, soit sur des spots légaux, soit dans des friches industrielles ou urbaines, qui sont des lieux de pratique très souvent tolérés par les pouvoirs publics ou les propriétaires, où les risques sont moindres. Les communautés de pratique informelles se constituent via des rencontres avec d'autres pratiquants faites lors de sessions, au hasard de la fréquentation de mêmes lieux, ou par l'entremise de connaissances communes. Lors de rencontres au hasard qui se répètent, toujours avec comme liant les affinités personnelles, des amitiés peuvent se créer, avec comme vecteur la passion commune pour le graffiti et se transformer au fil du temps en des relations qui vont prendre d'autres formes – comme celles que nous étudierons dans les parties suivantes. La première forme de communauté de pratique d'art urbain, informelle, est celle du groupe de pratiquants constitué

autour de pratiques communes, essentiellement libres et amateurs. La plupart des témoignages rapportent des amitiés de fin de collège et de lycée, qui par mimétisme d'adolescents plus âgés (la figure tutélaire du « grand frère » est très présente) constituent des équipes qui s'adonnent régulièrement au graffiti, collectivement. La composante artistique devient constitutive du groupe d'amis. La pratique permet avant tout d'être ensemble, de « faire groupe », c'est un ciment entre jeunes qui s'initient à la vie en autonomie et ses dimensions illégales et dangereuses. On est ici dans le groupe adolescent et ce type de communauté de pratique renvoie de manière triviale et concrète à la « bande de potes de lycée ». Pour qu'on puisse la dire informelle, ce type de communauté de pratique ne doit pas présenter de caractérisations de formalité. Les communautés de pratique informelles caractérisées ainsi, sont spontanées. Leurs durées d'existence sont limitées (soit à une ou plusieurs sessions conjointes, mais le plus souvent conditionnées en temps à la durée de vie de la « bande » et s'éteint lorsque le groupe éclate à la fin du lycée, par exemple). Elles ne possèdent pas de noms, sont difficilement identifiables par l'extérieur et n'ont d'autres conditions d'appartenance que les affinités amicales reconnues et réciproques, basées sur la simple envie et le plaisir d'être ensemble pour pratiquer et cimentées par le risque partagé.

2.2 Le *crew* : communauté de pratique artistique de référence - semi-formelle

Dans la typologie des communautés de pratique d'art urbain, vient après la communauté de pratique totalement informelle précédemment décrite, la communauté de pratique de référence dans le monde de l'art urbain : le *crew*. Ce mot anglais signifie « équipe », « équipage » ou « bande ». Si, comme nous allons l'illustrer, ces communautés de pratique ne sont dans l'immense majorité des cas pas institutionnalisées juridiquement, il n'en reste pas moins qu'il s'agit de l'unité communautaire de référence pour les artistes, qu'ils soient amateurs ou professionnels et qu'elle sert de légitimité artistique pour les pratiquants, ainsi que de repères d'identification permettant de circonscrire la place de chacun à l'intérieur du groupe. Véritable marqueur identitaire, le *crew* est le groupe d'appartenance des pratiquants, avec le nom duquel ils vont marquer l'espace, donc défendre leur place dans la ville, et apposer les arguments artistiques d'appropriation spatiale et territoriale vis-à-vis des autres groupes et de leur propre groupe – qui impose explicitement et implicitement de « faire ses preuves »¹⁴³.

¹⁴³ Expliqué par Alex, entretien semi-directif, novembre 2018.

Il s'agit, après la simple bande d'amis informelle, d'un groupe de graffeurs identifié et qui s'auto-identifie. Après avoir commencé le graffiti, avec quelques amis, les graffeurs vont soit rejoindre des crews existants, soit constituer le leur. Ce groupe de graffeurs peut prendre de multiples dimensions et il n'y a pas de règles établies clairement dans le monde du graffiti pour régir le mode de fonctionnement des crews. Il y a autant de manières de fonctionner, pour un crew, que de crews. Cela fait que ces groupes ne sont pas véritablement institutionnalisés. En revanche, en les analysant, l'on peut tout de même constater que les crews ont des modes de fonctionnement qui se rapprochent et qu'il s'agit de communautés de pratique que l'on peut qualifier de semi-formelles, car bien qu'elles ne représentent rien du point de vue légal et juridique, elles présentent des caractères d'identification établis, et évoluent selon certains codes qui s'adressent et sont compris par les initiés (comme nous le verrons le paragraphe suivant). Ils permettent aussi aux artistes de s'affirmer et d'exister en tant que tel : « *le crew, c'est ta carte de visite* » (Alex, ancien graffeur interrogé¹⁴⁴). On est là dans le domaine de l'underground, de la sub-culture, où les langages sont interprétables et interprétés par et pour les membres de ce mouvement. Ils restent inintelligibles volontairement pour les individus extérieurs à ce monde renforçant le mystère, voire la volonté de défiance, qui peut exister à l'encontre du reste de la société. L'espace urbain est le réceptacle de ces affirmations identitaires. Les lieux de pratiques sont des espaces de rencontres mais aussi d'appropriation, de rivalités de groupes, de hiérarchisations communautaires, où les jeux qui s'y tiennent sont à la fois visibles par tous, mais compréhensibles uniquement par les « joueurs ».

Ces communautés de pratique sont fondées sur les liens affectifs. La connaissance des uns et des autres se fait via des amis communs, les talents artistiques reconnus par les autres ou par l'envie de faire partie du même crew.

Les crews possèdent un nom. Il s'agit souvent d'un acronyme de trois lettres, faciles et rapides à apposer (pour les pratiques illégales et risquées), qui peuvent recouvrir des noms évolutifs sous les lettres qui le composent. On peut prendre l'exemple de crews nantais pour illustrer cela : le B2M signifie notamment « Bordel de Merde », et OOC « Out Of Control ». Lors de pratiques collectives, le caractère central peint peut être le nom du crew, très visible, avec en bas de l'œuvre la signature des membres qui y ont participé¹⁴⁵ (voir Groupe photographies 2, Encart 13).

¹⁴⁴ Entretien semi-directif, novembre 2018.

¹⁴⁵ Procédé notamment expliqué par l'artiste Persu, lors d'un entretien semi-directif en octobre 2018.

Il y a une reconnaissance individuelle en tant que membre du crew. L'appartenance d'un individu à un crew est connue des tous à l'intérieur du crew et à l'extérieur, par les autres crews et pratiquants. Cette identification passe par la signature sur les œuvres (collectives ou non) du nom du ou des crews auxquels le graffeur appartient. L'on graffe pour marquer aux yeux de tous son appropriation spatiale à un moment et à un endroit précis, on appose son *blaze* de manière stylisée et, comme pour la signature d'une peinture plus classique, l'on va indiquer le nom de son crew (par exemple en bas de son œuvre), avec des dédicaces spéciales à d'autres artistes ou amis. La combinaison *blaze – nom du crew* fait ici office de la combinaison *prénom – nom de famille*. Cela marque l'articulation entre l'individuel et le communautaire. Les individualités artistiques existent et se battent pour exister – on peint de manière visible son pseudonyme – tout en s'inscrivant comme membre d'une communauté. En peignant dans l'espace, le graffeur affirme donc sa présence et en même temps celle de son crew. Dans le cadre des rivalités spatiales qui régissent le monde de l'art urbain, il défend ses intérêts et celui de son crew.

Il existe différents processus d'entrée dans le crew. Aussi diversifiés qu'ils puissent être, les passages d'entrée à l'intérieur d'un crew sont la norme. Ils marquent la reconnaissance interne de l'appartenance de l'individu au groupe et l'acceptation de son rôle comme « ambassadeur » de l'équipe, avec les enjeux que cela comporte (engagements et risques notamment), mais aussi les éléments de prestige que cela peut impliquer. Ces rites informels peuvent passer par une « intronisation » douce, qui consiste en la réalisation d'une œuvre collective, avec d'autres membres du crew, jusqu'à des initiations plus dures, comme des défis basés sur des expéditions risquées et / ou liés à la consommation d'alcool par exemple (dans le cadre de pratiques adolescentes en particulier). Il s'agit donc de communautés à l'ouverture restreinte, plus ou moins fortement selon les exemples, dont la composition est autorégulée et codifiée.

Les pratiques des crews présentent des ancrages géographiques forts, évolutifs et tentaculaires. La notion d'appropriation spatiale est très forte, la compétition et la rivalité qui émanent de ces pratiques sont donc centrales. La plupart des crews se forment dans un lieu donné, en général dans la ville où les amis qui le fondent vivent et ont pour habitude de pratiquer. Au fur et à mesure des parcours de vie et des départs des différents membres dans d'autres villes, soit le crew disparaît, soit il reste et s'étend à de nouvelles spatialités urbaines à conquérir. Par exemple, des crews nés à Bordeaux vont pouvoir devenir visibles et connaître une nouvelle existence spatiale et esthétique à Toulouse et Paris. Le crew a donc une tendance à s'ancrer de

manière tentaculaire dans l'espace, en fonction des implantations géographiques des membres qui le constituent.

Les crews développent une esthétique propre. Quand ils durent dans le temps et veulent s'imposer sur la « scène locale » où ils évoluent, les crews deviennent dépositaires d'un style caractéristique, qui agit comme une « marque de fabrique » particulière. Le niveau, le talent et la maîtrise artistique peuvent s'avérer être des éléments sélectifs importants pour l'entrée dans le groupe de nouveaux membres, notamment dans les crews composés d'adultes, où certains sont des artistes professionnels. Cela peut, dans certains cas, servir d'éléments de communication à visées professionnelles.

Les crews peuvent utiliser des moyens de communication pour faire leur promotion. Outre le fait de se rendre visibles par la peinture dans l'espace public, les crews (d'un certain niveau ou d'une certaine ambition), optent souvent, à l'ère du numérique, pour des moyens de communications qui répertorient les œuvres de chacun des artistes qui le constituent et qui permettent dans un même temps de garder une trace de ces œuvres éphémères, les inventorier et les rendre visibles aux autres et notamment aux passionnés d'art urbain, pratiquants ou non. Ces moyens de communication peuvent aller jusqu'à des éléments marketing, qui font se rapprocher certains crews encore plus près de l'institutionnalisation. Par exemple, l'édition d'ouvrages collectifs en version papier mis à la vente, la production de T-Shirt ou de stickers pour des crews régionaux connus qui souhaitent se donner de la visibilité (vente, distribution ou mise à la vue de ces « goodies » lors d'événements artistiques institutionnels ou à leurs marges).

Le crew est un groupe identitaire à objectif uniquement artistique et amateur. Mais il peut parfois avoir comme usage de rassembler des membres éparpillés du groupe autour d'événements artistiques institutionnels, ou pour la participation avec des projets professionnels. L'appartenance communautaire demeure souvent, même lorsque que les activités du crew sont au ralenti, sur le mode : « j'organise un évènement culturel en lien avec le graffiti, j'ai besoin d'un graffeur expert de ce style, je demande à X car il fait partie de mon crew ». Le crew, dans certains cas où il perdure au cours des années, est perçu comme une « famille¹⁴⁶ », avec par définition des liens affectifs qui traversent le temps et des logiques de loyauté et de hiérarchie très fortes.

¹⁴⁶ Terme souvent employé par les graffeurs interrogés.

Les crews n'ont pas de cadre juridique établi. Il n'y a pas de déclaration sous la forme d'une association Loi 1901, ce qui se justifie dans la mesure où beaucoup des pratiques effectuées sont illégales. Le crew est donc une communauté de pratique structurée, mais non institutionnalisée.

Encart 13 : Exemple du Cartel 29, crew breton implanté à Nantes

Fondé en 1999 à Brest par d'anciens membres du H2R (crew de jeunesse de ses créateurs), le Cartel 29 – abrégé en C29 – est un exemple de crew qui va nous permettre d'illustrer ce qui vient d'être énoncé précédemment. Constitué avec comme but d'« *imposer Brest sur la carte du graffiti* »¹⁴⁷, le crew s'établit dans la capitale finistérienne, en particulier dans ses nombreuses friches portuaires et se fait un nom. Au fil des années, certains membres du crews partent de Brest pour Paris, territoire de pratique où il est très difficile de s'imposer. « *Les premiers non-bretons sont intronisés* » à cette période, créant une branche parisienne au crew : le processus tentaculaire s'amorce. A la toute fin des années 2000, pour le dixième anniversaire du crew, l'envie de fêter l'événement est fort, avec en tête que pour un crew qu'« *à cet âge-là, soit on continue d'aller de l'avant, soit on meurt. Beaucoup de crews peuvent en témoigner...* ». Au début de l'année 2010, beaucoup de membres du crew habitent désormais à Nantes, après des recrutements dans la région nantaise, dans la continuité du processus de conquête de territoire, le crew a survécu aux déménagements de ses membres. Le début d'un archivage photographique est entamé dans l'idée de produire un ouvrage collectif de collection. Cet ouvrage est publié en 2017 sur fonds personnels, avec l'aide d'une collecte participative organisée sur internet¹⁴⁸.

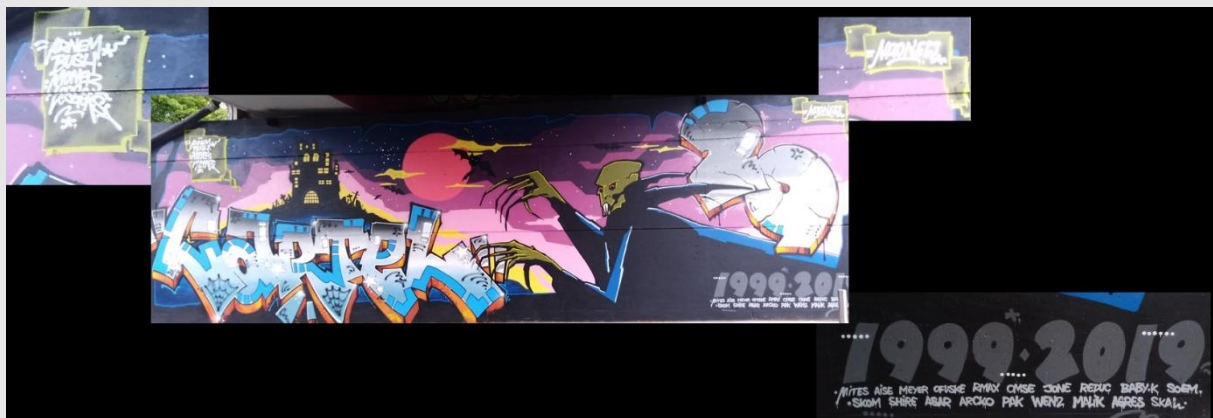
L'histoire de ce crew, toujours actif à Brest, Paris et surtout Nantes, constitué d'artistes, professionnels ou non, est représentative de ce que peut être un crew. Son nom est d'ailleurs riche en symboles explicatifs de ce qu'est un crew. Le mot « Cartel » a plusieurs significations, dans des domaines différents, mais qui sont tous évocateurs à la lumière de l'analyse que l'on livre sur le monde de l'art urbain. « En économie, un cartel désigne un oligopole où les quelques vendeurs obtiennent le contrôle d'un marché par entente formelle. En droit, un cartel désigne une forme élaborée de coopération horizontale entre entreprises indépendantes. En politique, un cartel est une alliance entre groupes politiques en vue d'une action commune. En Colombie

¹⁴⁷ Citations issues de l'ouvrage publié par le crew en 2017.

¹⁴⁸ <https://www.kisskissbankbank.com/fr/projects/cartel-29-le-livre> : consulté le 15 mars 2021.

et au Mexique, un cartel de la drogue est une organisation criminelle »¹⁴⁹. Quelles que soient les définitions et les domaines, toutes renvoient à des notions de partage du pouvoir, *a fortiori* dans des domaines illégaux, de monopolisation du territoire, dans le but de prendre le contrôle d'un domaine précis, parfois via des alliances et des organisations de coopération. Cela est donc très évocateur dans la présente étude. Le crew est ici envisagé et affiché comme un « cartel », avec l'identité « 29 », c'est-à-dire le Finistère (département 29). La territorialité des pratiques qui lui sont imputables sont très marquées territorialement et cette identité territoriale transcende les spatialités, par conquête réussie de l'espace, puisque la signature « C29 » est très visible à Nantes et continue encore aujourd'hui de s'inviter dans de nombreux lieux, sous la forme de tout type de pratiques.

Groupe photographies 2 : Graffiti légal, pile Sud du Pont de Tbilissi, Quartier Centre-ville, Nantes, 07/05/2019



J. LE CLAIRE

Ce graffiti collectif a été réalisé pour les 20 ans du crew Cartel 29. La figure centrale illustre un vampire accompagné de chauvesouris semblant prêts à conquérir un château isolé (indices : les grands doigts crochus et l'air menaçant). On peut facilement y voir la métaphore de conquête de la ville, avec la dimension « guerrière » qui apparaît clairement. Ici, le nom du crew est présenté de manière centrale. En haut à gauche, on peut voir les signatures des graffeurs ayant réalisé l'œuvre. En bas à droite, on retrouve les années d'existence du crew avec les noms des membres. En haut à droite, figure le nom et la localisation de l'œuvre réalisée « Naoned » - qui signifie Nantes en langue bretonne. Cela marque la tentacularité du crew : on fait figurer la

¹⁴⁹ <https://fr.wikipedia.org/wiki/Cartel>

branche nantaise du crew et on rappelle son caractère breton, avec les dimensions d'appartenance territoriale que cela comporte.

2.3 Le collectif d'artistes urbains : emblème incertain de la communauté de pratique institutionnalisée ?

Etude croisée de deux collectifs d'artistes-urbains professionnels à Nantes Métropole, **100Pression** et **Plus de Couleurs**.

Après avoir défini et présenté le crew comme étant l'unité communautaire de référence au sein des groupes de pratiques d'art urbain, nous allons désormais nous pencher sur le collectif d'artistes, comme autre forme de communauté de pratique d'art urbain, dans leur version institutionnalisée. Le collectif d'artistes urbains présente les caractéristiques permettant de le définir comme étant une communauté de pratique.

Devenus plus âgés et ayant des visées professionnelles dans ce champ artistique, certains graffeurs vont se fédérer autour d'un noyau d'individus restreint, plus souvent sous la forme d'une association Loi 1901, en se nommant « collectif », avec pour volonté de vivre de leur art.

Nous allons interroger, dans les pages qui suivent, les dimensions communautaires de ces collectifs d'artistes constitués et institués, qui pourraient, au regard des critères posés, représenter l'emblème d'une communauté de pratique qui s'est institutionnalisée. Quelles sont les modalités d'émergence de ces communautés de pratique, comment fonctionnent-elles, et sont-elles conformes dans la réalité à leur fondement théorique ?

Pour développer notre analyse, nous prenons appui sur l'étude croisée de deux collectifs d'artistes urbains basés à Nantes : le collectif 100 Pression et le collectif Plus de Couleurs. Il s'agit des deux collectifs composés exclusivement d'artistes professionnels. Ils sont les plus actifs dans la représentation et le développement de la culture de l'art urbain dans le territoire nantais.

100 Pression est composé de six membres-artistes, Plus de Couleurs de trois membres-artistes. Ces deux collectifs sont actifs depuis respectivement 2005 et 2007. Les artistes qui les constituent sont des hommes, d'âges compris entre 34 et 44 ans.

A travers ces deux exemples illustratifs nous interrogerons les parcours institutionnalisant traversés par ces communautés. Comment naît un collectif d'artistes urbains ? Quels atouts et quelles limites présente-t-il au regard de ses objectifs initiaux ?

2.3.1 Des genèses différentes pour des objectifs convergents : pourquoi et comment fonde-t-on un collectif d'artistes-urbains ?

Si aujourd'hui 100 Pression et Plus de Couleurs peuvent sembler être jumeaux, un retour sur la genèse de chacun nous montre que les deux collectifs ne se sont pas exactement constitués de la même manière, mais sur la base d'objectifs proches.

100 Pression : De pratiques amateurs facilitées, à des ambitions professionnelles mises au centre



Illustration 19 : Logo du collectif 100 Pression - site internet - novembre 2019¹⁵⁰

100 Pression voit le jour à Nantes en 2005. Ce collectif d'artistes urbains est né de la rencontre entre différents graffeurs amateurs qui, devenus amis, ont décidé de créer une petite structure pour pouvoir avoir accès à des bombes de peintures gratuites, en échange de petites prestations. L'essentiel des fondateurs est originaire du département de la Vendée, voisin de la métropole nantaise. Comme beaucoup de jeunes vendéens, plusieurs amis, graffeurs amateurs, sont arrivés avec leur « bande de lycées » et crews, de La-Roche-sur-Yon à Nantes, pour faire leurs études, au début des années 2000. Ils ont continué à pratiquer le graffiti à Nantes, découvrant de nouveaux « terrains de jeux », toujours plus disponibles et inexplorés. Ce groupe d'amis faisait

¹⁵⁰ Le logo est inchangé en avril 2022.

partie d'une petite structure associative Yonnaise nommée « Positiv'aéro », qui leur permettait, en échange de petites prestations, d'accéder à des bombes de peinture – ressources élémentaires mais onéreuses – qu'ils pouvaient utiliser dans leurs pratiques amateurs, très souvent illégales.

Alex¹⁵¹, ancien graffeur amateur arrivé de La Roche-sur-Yon pour entamer des études d'histoire de l'art et faisant partie des premiers membres de 100 Pression témoigne :

« On faisait aussi un peu de plans légaux. On bossait pour des centres aérés, pour faire des initiations, faire des décorations dans des maisons de quartier ou des trucs comme ça. On a commencé à faire ça. Du coup on était rémunéré en bombes à ce moment-là. On surfacturait le nombre de bombes nécessaires pour faire le truc et ensuite on récupérait le matos, c'était notre salaire. [...] Les bombes ça coûte cher, nous quand on pouvait en récupérer trente sur un plan comme ça c'était cadeau, on pouvait graffer pendant un mois sans avoir à dépenser de ronds. Ceux qui avait de la thune ils s'en foutaient et donc on pouvait récupérer les plans comme ça. ».

Arrivés à Nantes, ces amis ont continué à mobiliser leur structure porteuse initiale Positiv'aéro. L'éloignement géographique et relationnel les a toutefois rapidement distancié de cette structure matrice. En parallèle à cela, les jeunes amateurs ont rencontré d'autres graffeurs nantais, par le biais de relations personnelles (les grands frères d'amis de lycée notamment). Ces derniers étaient plus chevronnés, plus âgés et connaissaient mieux les spots. Ces jeunes artistes ont commencé à beaucoup pratiquer ensemble, en particulier en vandale. La proportion des pratiques légales a augmenté, avec la participation à des jam graffiti, les rencontres avec des « mentors », des hommes plus âgés, respectés dans leurs pratiques – illégales notamment – et leur talent artistique. Ils se sont mis à pratiquer plus, dans toutes les dimensions, par un effet d'émulation dû au changement d'échelle et au changement de vie liés à l'âge : « on arrivait à Nantes, on n'était plus chez nos parents, on pouvait sortir tous les soirs pour graffer ». Les demandes d'activités se sont multipliées. A l'époque à Nantes, il n'y avait presque personne à proposer ce genre de prestations (ateliers et décorations en lien avec la culture urbaine « jeune ») : la voie était donc libre pour que naisse le collectif.

L'idée de mettre en commun leur énergie et la volonté de pouvoir avoir accès aux bombes de peintures à moindre coûts est née. 100 Pression voit le jour en 2005, rassemblant alors une trentaine de jeunes amateurs gravitant autour de l'association Loi 1901. Il s'agit d'une petite

¹⁵¹ Entretien semi-directif réalisé en novembre 2018.

structure de base, qui comprend des bénévoles, un bureau avec un trésorier et un président et qui fonctionne surtout par le bouche-à-oreille. Les membres de l'association sont issus de crews variés et se connaissent via par relations communes, des amitiés de longues dates, des affinités créées au hasard de pratiques communes... La communauté se constitue via des réseaux affectifs, c'est-à-dire par les rencontres entre amis, et amis d'amis. La formalité de l'association est relative, la communication et la structuration (matérielle, financière...) sont alors très faibles.

L'association est ouverte, au début : « *Les potes avec qui tu trainais et graffais payaient leur cotisation et voilà* » (Alex). Petit à petit, avec la renommée et la reconnaissance qui arrivent, les propositions de prestation deviennent de plus en plus sérieuses et donc de mieux en mieux rémunérées. Les graffeurs se rendent compte que certains peuvent en vivre, mais cela implique que la qualité et l'inventivité de la création artistique soit plus élevées. La logique de la concurrence artistique et économique entre alors en jeu. De ce fait et assez naturellement, à la faveur des parcours de chacun, les meilleurs et les plus investis dans l'association de départ vont rester. Le groupe se réduit en un noyau plus centré, avec la volonté développer des projets plus élaborés. Au fil des années, les choses vont encore évoluer, pour aboutir à la situation actuelle. Progressivement, d'autres membres sont arrivés pour remplacer des anciens, via les réseaux amicaux et artistiques, et constituer le collectif actuel qui compte six membres. Aujourd'hui, des premiers arrivés de La Roche-sur-Yon ne reste que The Blind, pilier, co-fondateur et plus ancien membre de 100 Pression.

L'objectif premier du collectif était d'avoir accès à du matériel de peinture à moindre coût pour pouvoir continuer à pratiquer librement, et surtout de manière illégale, en se dotant d'une petite structure avoir également une entrée dans l'institutionnel, par une reconnaissance naissante.

Les choses ont évolué avec la professionnalisation des membres du collectif, qui ont revu leurs objectifs : pouvoir vivre de leurs pratiques et diffuser la culture artistique dans laquelle ils se reconnaissent et s'inscrivent.

Encart 14 : Présentation du collectif 100 Pression, sur son site internet¹⁵²

Le site internet de 100 Pression, moyen de communication stylisé et première interface avec le public et les clients, présente le collectif avec les mots qui suivent :

« Actif et reconnu depuis plus de quinze ans à Nantes, le Collectif 100 Pression se compose aujourd’hui de 6 artistes travaillant dans le domaine du graffiti et du street-art. Le Collectif 100 Pression s’organise autour d’un noyau dur de créativité et de coordination de projets, avec pour objectif la diffusion de la culture graphique et urbaine. Le cœur artistique de 100 Pression se compose aujourd’hui de THE BLIND / KAZY.K / FRANCIS PERSU / PEDRO RICHARDO / SMOKA / WIDE.

Le travail en collectif nous permet de croiser nos pratiques, de nous enrichir mutuellement et de nous dépasser en élargissant l’éventail des possibilités artistiques. Le Collectif 100 Pression propose donc ses services de décoration murale, création d'expositions, résidences artistiques, ateliers participatifs, vente de sérigraphies d'artistes en tirages limités, vente d'œuvres originales, graphisme, ou encore peinture en live lors d'évènements ».

Ainsi posées, l’on voit bien apparaître les deux dimensions du collectif : diffusion de l’art urbain, sous des formes différentes et évolutives (du graffiti au street-art, avec des éléments d’art contemporain), et également la dimension économique, avec les entrées financières nécessaires pour faire fonctionner le collectif, et donc permettre aux artistes de vivre. Même si dans la réalité la démarche est plutôt inverse : les artistes arrivent à vivre donc financent le collectif, qui par la suite va leur apporter des activités rémunérées, grâce à sa notoriété et ses outils de communication.

¹⁵² Site internet de 100 Pression <http://www.100pression.com/le-collectif/> - novembre 2019

Plus de Couleurs : créer une vitrine pour diffuser la culture graffiti et vivre des pratiques d'art urbain



Illustration 20 : Logo du collectif Plus de Couleurs – site internet – novembre 2019¹⁵³

La genèse du collectif Plus de Couleurs est différent de celui de 100 Pression. Tout comme les membres du collectif précédent, les membres de Plus de Couleurs sont des graffeurs s'étant formés par les pratiques amateurs et souvent illégales, dès l'adolescence, avec l'appartenance à des crews, des bandes de graffeurs, la création de blazes, de réseaux d'artistes etc... Mais pour Plus de Couleurs, le collectif s'est fondé à partir d'un noyau plus restreint, avec des objectifs clairs, ressemblant dès le début à ceux posés aujourd'hui par 100 Pression, à savoir pouvoir vivre de l'art urbain et en même temps diffuser et promouvoir la culture graffiti, lui apporter de la reconnaissance. Ces deux dimensions sont intrinsèquement liées : pour faire des prestations liées à l'art urbain, il faut en diffuser la culture et la faire connaître du grand public.

Le collectif voit le jour à l'initiative de Toni¹⁵⁴, graffeur autodidacte, reconnu dans le milieu nantais et au-delà. Au cours d'une reconversion professionnelle, la question s'est posée de savoir vers quoi s'orienter. Répondant déjà à des commandes, l'idée de la constitution d'un collectif d'artistes s'est posée. Avec en même temps une volonté forte de faire reconnaître la

¹⁵³ Le logo est inchangé en avril 2022.

¹⁵⁴ Prénom modifié.

culture graffiti et en dégageant des revenus grâce à leurs pratiques, donner du cachet et de la valeur à leurs savoirs-faires. Accompagné d'autres graffeurs, mais surtout porté par ses soins le collectif a vu le jour en 2008.

Toni témoigne¹⁵⁵ :

« Alors franchement, j'ai peint comme un passionné pendant plus de 10 ans quoi. Et puis à un moment donné, quand il y a eu les commandes, qui paraissaient intéressantes, des commandes de ce qu'on faisait vraiment, c'est-à-dire du graffiti, là c'était chouette. Après il y avait des gens qui nous commandaient des choses qui n'avaient rien à voir avec notre culture.

Comment je suis venu à ça ? Comme je t'ai dit, après avoir fait mon bilan de compétences, je ne suis pas devenu prof. J'ai fait le point sur ce que je savais faire de mieux, et ce que je savais faire de mieux c'était peindre. Donc j'ai proposé ça, et j'ai fédéré des artistes autour de moi en proposant du graffiti, soit à des institutions, soit à des particuliers, des professionnels, en leur disant nous voilà, avec la structure Plus de Couleurs... C'était un peu un pignon sur rue des graffeurs. C'était un peu ça l'idée. Nous, c'était un peu difficile de nous trouver, moi j'ai affiché un petit panneau 'nous, on fait du graffiti' ».

Depuis ses débuts, le collectif pose comme objectif de représenter le mouvement graffiti à Nantes, notamment auprès de publics variés et d'institutions, d'être une sorte de porte-drapeau artistique et culturel, avec la volonté de faire travailler d'autres artistes qui n'appartiennent pas forcément au collectif.

Encart 15 : Présentation du collectif Plus de Couleurs, sur son site internet¹⁵⁶

Comme il l'affiche sur la page d'accueil de son site internet, Plus de Couleurs « est un collectif d'artistes issus du graffiti qui conçoit et met en œuvre des projets artistiques, des fresques, des expositions et des installations » et qui a la triple ambition de :

« **Créer**

¹⁵⁵ Entretien réalisé en février 2019

¹⁵⁶ Site internet de Plus de Couleurs : <http://www.plusdecouleurs.com/fr/> - novembre 2019.

Les artistes du collectif sont tous dépositaires d'un style et d'une énergie. Issus du graffiti et animés par la passion, nous concevons chaque jour esquisses, toiles et fresques, de nos racines à l'innovation.

Orchestrer

Nous concevons et mettons en œuvre des projets artistiques. Parcours de fresques murales à travers la ville, installation / graffitiecture dans l'espace public, série d'expositions XL... Nous nous efforçons d'être force de proposition et pertinents.

Immerger

Artistes hétéroclites, nous nous adaptons aux besoins et sommes force de proposition, quels que soient la nature, les objectifs et les contraintes de votre demande. Pour l'évènementiel et les espaces de loisirs, nous donnons vie à votre univers, de la création des décors jusqu'à leur réalisation ».

Le collectif est aujourd'hui constitué d'un noyau dur de quatre artistes, les noms des membres constituant le noyau dur ne sont pas affichés, ce qui fait une nette différence avec 100 Pression, qui a une approche plus personnalisée autour des artistes. Le « nous » est généralisé et non personnalisé. Les individualités sont beaucoup plus estompées.

Si les genèses des deux collectifs sont sensiblement différentes, leurs objectifs sont convergents : vivre des pratiques d'art urbain, tout en diffusant cette culture à un plus large public. Nous allons voir dans ce qui suit comment les manières d'atteindre ces objectifs peuvent être différentes, quels modes de fonctionnement existent et quelles en sont les conséquences pour ces communautés de pratique. Les artistes rencontrés, dans les deux collectifs, font régulièrement référence au mot « vitrine », ou à l'image du « cheval de Troie »¹⁵⁷ comme moyen de faire connaître la culture du graffiti à un plus grand nombre, en passant notamment par de nouveaux rapports avec les institutions publiques.

¹⁵⁷ Terme utilisé par un membre de 100 Pression, lors d'un entretien semi-directif, en avril 2018.

2.3.2 Modes de fonctionnement des collectifs d'artistes urbains : comment atteindre le double objectif de promotion culturelle et de rémunération artistique ?

Les deux collectifs d'artistes urbains à l'étude mettent en œuvre les moyens d'atteindre les objectifs fixés et affichés dans leur projet collectif, par de multiples outils, analysés ci-après.

L'association Loi 1901, structure juridique commune

Les deux collectifs d'artistes sont des structures relevant du cadre de la Loi du 1^{er} juillet 1901 relative au contrat d'association et jouissant de la capacité juridique conformément aux dispositions prévues par l'article 5 de la même loi¹⁵⁸, qui donne la reconnaissance institutionnelle aux associations, lorsqu'elles se déclarent en préfecture. Ce statut permet à l'association, en tant que personne morale, de se présenter devant la justice, d'avoir une trésorerie, de mettre en œuvre les moyens de se financer (dons, subventions...), de posséder des assurances, une adresse, des locaux etc...

Le statut d'association, dans le cas de 100 Pression et de Plus de Couleurs permet aux artistes de bénéficier d'un cadre juridique dans lequel développer des projets, en pouvant notamment se donner la visibilité possible et nécessaire – notamment en apposant le nom de l'association. L'association sert de garant aux artistes qui s'y rattachent, de support juridique.

Cette structure, très souple et facile à mettre en place, est également l'occasion pour les artistes concernés de se retrouver dans un appareil juridique officiel et légal. Pour la majorité d'entre eux, qui se sont construits comme artistes via des activités illégales, l'association est un outil de protection et de représentation, vis-à-vis des autorités, de la sécurité sociale (elle permet d'avoir une couverture sociale), des publics, des acteurs culturels, des acteurs du territoire et des potentiels clients. L'association joue donc le rôle d'interface entre ces « praticiens », devenus professionnels de l'art urbain et le « monde profane ».

La structure va permettre d'assurer les deux volets objectifs : organiser des événements en lien avec la culture de l'art urbain et ainsi la promouvoir ; permettre la rémunération des activités artistiques des membres des collectifs.

Ces deux dimensions sont soit développées par les collectifs de manière parallèle, soit simultanément. Il se peut que des événements (expositions, jam graffiti par exemple) soient

¹⁵⁸Texte de loi - Légifrance : <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000497458>

organisés par l'un des collectifs, sans que les membres y participent en tant qu'artistes. Il se peut que les artistes y participent. Cela dépend de l'événement organisé et du collectif concerné.

Dans le cas de Plus de Couleurs, lors d'organisation d'événements, les quatre artistes membres participent très rarement au titre de prestataires artistiques, mais plus comme bénévoles passionnés et investis, via leur association, dans la dynamisation de leur mouvement artistique et culturel.

Pour 100 Pression, les choses se passent également plutôt ainsi, même si les événements portés par le collectif en tant que tels sont devenus très rares depuis quelques années.

Ces événements, quoi qu'il en soit, participent à donner de la visibilité à l'association, donc à en assurer la promotion auprès des différents acteurs (institutions, publics, clients potentiels...). En revanche, ils ne sont en général pas vecteurs de rentrées d'argent permettant de faire gonfler la trésorerie et parfois même font dépenser des fonds. Il s'agit d'occasions pour les artistes-membres, de faire vivre leur passion et, à travers elle, de participer à la vie culturelle territoriale, avec une fonction communicative forte.

Concernant la rémunération des artistes, l'association va pleinement jouer son rôle de structure d'interface juridique et financière. La compréhension de la financiarisation des pratiques artistiques des membres est essentielle pour envisager la fonction de la structure dans l'accomplissement de la professionnalisation des artistes-urbains, et ainsi appréhender les enjeux qui en découlent. Pour rémunérer leurs artistes, 100 Pression et Plus de Couleurs fonctionnent comme des financeurs de prestations, c'est-à-dire en payant les artistes à la prestation individualisée et par projet.

Par exemple, une entreprise souhaitant repeindre sa façade extérieure pour améliorer sa communication prend contact avec 100 Pression. Le collectif établit comme toute structure juridique un devis à l'entreprise, qui en retour paie l'association une fois la réalisation accomplie. 100 Pression perçoit cette somme due, de façon à ensuite rémunérer les artistes ayant participé à son exécution, avec une partie des revenus dégagés par ce projet. Les artistes sont donc rémunérés comme des prestataires indépendants par l'association et non comme des salariés. Une partie du coût de la prestation est attribuée au fonctionnement du collectif et est reversée à sa trésorerie. Ce montant s'élève à 20 % du coût de la facture pour 100 Pression. Ce fonctionnement laisse donc la liberté à l'association de faire travailler d'autres artistes, et également aux artistes membres d'avoir des pratiques rémunérées à l'extérieur du collectif. Les artistes appartenant aux collectifs le sont en fait de manière informelle : aucun contrat n'est

signé entre les parties, il s'agit d'un fonctionnement de réciprocité entre l'artiste indépendant et l'association, et donc entre les artistes entre eux. Il s'agit d'une forme d'accords tacites. Ce qui cimenter le collectif, ce sont les besoins partagés d'appartenir à une association commune, qui fonctionne par le travail de chacun (ce qui renvoie à l'*entreprise commune*, des caractéristiques d'une communauté de pratique). Comme artistes indépendants, les membres de Plus de Couleurs et de 100 Pression déclarent leurs revenus à la Maison des Artistes (MDA), association agréée par l'Etat, qui assure la gestion de la sécurité sociale des artistes graphiques et plastiques.

Le collectif est une communauté de pratique d'artistes indépendants, qui mettent en place des outils d'appuis matériels, financiers et humains pour développer leurs pratiques dans le but commun de pouvoir vivre de leur art. Leur objectif est de faire subsister la structure qui les protège (par des revenus déclarés) et qui permet en même temps de limiter leurs coûts d'activités, assurer une communication commune. Cela permet également d'annuler une partie de la concurrence et de la compétition entre artistes dans l'accès à des revenus, très fortes dans ce domaine (MENGER, 2002), d'autant plus dans le monde de l'art urbain. Le fait de s'associer de cette manière est une forme de rempart aux conditions précaires que connaissent les artistes (VIVANT, 2009).

Une gouvernance associative entre formel et informel

Comme toute association Loi 1901 déclarée, les deux collectifs présentent un bureau associatif, avec un président, un secrétaire, un trésorier et d'autres membres bénévoles. Il s'agit d'amis, qui ont regard sur les activités de l'association et le projet associatif, qui viennent parfois prêter main forte dans l'exécution de certains projets du collectif. Les membres du bureau et les artistes du collectif se retrouvent assez irrégulièrement, surtout pour des formalités administratives.

Dans le cas de Plus de Couleurs, le leadership est assez naturellement assuré par Toni, fondateur du collectif, qui est d'ailleurs présenté comme « directeur général » de l'association (parallèle intéressant avec le monde de l'entreprise *stricto sensu*). Les autres membres ont évidemment leur mot à dire, mais les compétences complémentaires du collectif donnent la fonction de leader à Toni, notamment dans le rapport aux institutions et autres acteurs, et dans les missions de représentation et de porte-parolat.

Pour 100 Pression, la gouvernance régulière est organisée collégalement. Une réunion hebdomadaire regroupe les six membres et l'administratrice du collectif. Ce temps d'échange permet d'évoquer les projets en cours, ceux à venir, de gérer l'organisation de l'association et aussi de prévoir l'exécution des activités à venir. C'est là que sont discutées les attributions des participations des artistes à tel ou tel projet, selon les compétences artistiques et stylistiques recherchées. S'il n'y a pas de leadership apparent, nous verrons que cela peut générer certains problèmes dans le fonctionnement du collectif.

Des outils nécessaires à l'accomplissement des objectifs

Pour mener à bien les activités et essayer de répondre au mieux à leurs objectifs, les collectifs doivent se doter d'outils et d'accompagnement, qui représentent une partie importante de la gestion et de l'administration des associations.

L'accompagnement humain est nécessaire. Outre les bureaux associatifs bénévoles, plus ou moins impliqués, un accompagnement professionnel et régulier est nécessaire pour chacun des collectifs.

100 Pression emploie une salariée avec un contrat de 24 heures par semaine. Son rôle est celui d'administratrice. C'est elle qui gère les demandes des clients, les devis, les factures, la communication, les suivis des différents dossiers en cours et qui fait le lien entre les différents membres du collectif, dont les rapports sont parfois distendus. Son rôle est central dans le fonctionnement de l'association, indispensable de l'avis général. Pour assurer son salaire, chaque membre du collectif doit rapporter 3 000 euros minimum par an. L'enjeu est important, car sans le travail de Carine, arrivée en 2017, le collectif ne pourrait pas tenir. Cette pression financière peut créer des troubles et des conflits au sein du collectif, notamment dans le ratio projet individuel / projet via et pour le collectif. Chacun doit jouer le jeu du collectif et cela ne se passe pas sans heurts. Le collectif emploie des salariés quasiment depuis le début de sa professionnalisation intégrale, mais avec les nouvelles évolutions des emplois associatifs aidés, la question du financement d'un contrat s'est complexifiée. C. explique¹⁵⁹ :

« Ils ont longtemps eu des Contrats d'Accompagnement dans l'Emploi (CAE), car ils n'ont pas un chiffre d'affaires qui leur permet de tout payer. Donc aujourd'hui, avec la mort du CAE,

¹⁵⁹ Entretien réalisé en février 2019.

pour les associations, c'est extrêmement complexe, et donc un emploi comme le mien qui était aidé à 60%... d'un seul coup c'est 60% que l'association doit prendre du jour au lendemain à sa charge. Ce n'est pas rien. Et donc là d'un seul coup ça veut dire qu'on est obligé de faire plus de chiffre en fait, clairement, pour équilibrer les comptes ».

Pour répondre à cette demande de hausse de chiffre d'affaires, l'idée de prendre un intermédiaire culturel – rémunéré comme travailleur indépendant – pour trouver de nouveaux débouchés commerciaux a fait son chemin et est mise à l'essai en novembre 2019 (puis abandonné au début de l'année 2020, avec le gel des activités dû à la crise sanitaire du COVID-19).

Si Plus de Couleurs n'a pas de salarié, le collectif n'en reste pas moins sans accompagnement humain rémunéré. Depuis le début de l'année 2019, notamment en raison de l'organisation d'un événement d'art urbain dans la métropole nantaise (Teenage-Kicks, biennale d'art urbain), le collectif travaille avec une chargée de communication et de production culturelle indépendante. De même, le collectif n'hésite pas à faire appel à d'autres artistes, appartenant notamment à son cercle de proches, pour participer à l'organisation d'événements. Plus de Couleurs agit de manière moins fermée et la frontière de l'appartenance au collectif n'est pas toujours claire pour l'œil extérieur. Toni indique :

« On est un noyau dur de trois personnes¹⁶⁰ où vraiment on taffe sur plein de montages de projet. Et puis après on a des projets à géométrie variable. On peut être cinq, six, dix en fonction des projets. J'ai envie de te dire qu'on a vraiment un réseau de potes artistes, qui font du graffiti depuis tellement longtemps. Dans notre milieu il n'y a pas de fiches, tu vois, des adhérents des trucs comme ça. Non, non nous tout se fait plutôt de manière simple ».

Cette version souple et ouverte affichée de la communauté Plus de Couleurs, ne se vérifie pas aussi facilement à 100 Pression. Le fait qu'il n'y ait pas de salarié a pour conséquence que la très grande partie de la gestion administrative se fait de manière bénévole de la part des artistes du collectif. Si la trésorerie est une question centrale, notamment pour l'organisation d'événements, elle n'implique pas la même exigence qu'à 100 Pression, qui doit générer chaque suffisamment de revenus pour verser un salaire chaque mois.

¹⁶⁰ La pérennisation d'un quatrième membre était en cours au moment de l'entretien semi-directif de février 2019.

L'implantation physique des collectifs n'a pas lieu dans le même espace de la ville. Plus de Couleurs est installé, depuis l'été 2020, dans un bâtiment appartenant à la SAMOA, quai du Président Wilson, dans le Quartier de la Création. Le collectif, après deux années de recherche, a pu s'installer dans ces locaux grâce aux services de la Creative Factory, branche de la SAMOA qui est dédiée à l'implantation des acteurs culturels et des entreprises créatives dans le Quartier de la Création. Depuis 2021, ces locaux, accueillant différentes associations et se nomme « La maison du port ».

Photographie 2 : Locaux du collectif Plus de Couleurs, quai du Président Wilson, Nantes, 4/11/2020, devenue La maison du port – 7/03/2022



J. LE CLAIRE

100 Pression est pour sa part l'une des associations installées à POL'n (voir Encart 16). Cet ancrage géographique se trouve au cœur du quartier créatif des Olivettes, constituant le *off* de la ville créative (Cf Chapitre 4). Le dynamisme du quartier et la location peu élevée à laquelle il bénéficie sont un avantage pour le collectif. Cette implantation se traduit par un espace de bureau, un espace de réunion, un local de stockage, ainsi qu'un atelier de sérigraphie. Faire partie du projet POL'n permet ainsi à 100 Pression d'être au cœur de projets culturels pluridisciplinaires et d'avoir une place dans des projets d'envergure au sein du quartier, au cœur d'un réseau informel d'entraide et d'émulation artistique apportant de nombreuses externalités et valeurs ajoutées (Michel, Le Claire, 2019).

Groupe photographies 3 : Bureau (1), salle de réunion (2) et atelier de sérigraphie (3) attribués à 100 Pression au sein de POL'n, Quartier des Olivettes, 15/05/2019



J. LE CLAIRE

Encart 16 : POL'n, pôle de compétences culturelles

POL'n est une association culturelle nantaise, collectif de 12 associations qui occupe une ancienne fabrique industrielle, mise à disposition par la mairie, au cœur du quartier créatif des Olivettes, à proximité directe du centre-ville de Nantes.

Voici comment se présente POL'n¹⁶¹ :

« L'association est née en 2000 suite à la rencontre d'artistes, d'administrateurs du spectacle et de chercheurs, formulant du terrain les mêmes constats : la précarité du secteur culturel, l'isolement de ses acteurs, la difficulté d'accès aux équipements culturels, le cloisonnement des disciplines et de leur public. S'en est suivi l'envie de se regrouper pour demander un lieu de création, mais également pour construire un projet collectif en réponse à ces constats. Une

¹⁶¹ <https://pol-n.org/poln/> : consulté le 27/03/2021.

vingtaine de structures (compagnies, collectifs d'artistes et associations culturelles) ont participé à l'évolution de ce projet. POL'n se veut différent et complémentaire des lieux artistiques institutionnels et alternatifs de la Région.

Les associations qui composent POL'n sont issues de cosmos différents, du hip-hop au théâtre contemporain. Ce brassage impulse de véritables contre-pouvoirs dans la vie du projet, il enrichit les débats et permet toutes les remises en question.

POL'n accueille tous les ans au moins une trentaine de propositions culturelles. Ce sont des artistes qui commencent leur vie professionnelle, ou des professionnels confirmés qui n'auront jamais fini de commencer quelque chose. Tous ont en commun d'expérimenter, de prendre des risques. POL'n est un terrain de jeu, qui permet l'échec, le « pas fini ».

Sur plus d'une centaine de jours d'ouverture au public, POL'n accueille chaque année, toujours à prix libre, au moins 4 000 personnes. C'est un engagement énorme de la part des forces vives du lieu, toutes bénévoles, mais aussi des artistes qui viennent s'y produire. C'est autant de moments d'échange, de confrontation, de fête, de rencontres, autant de chance d'aller là où nous n'irions pas tout seul. Tous les jours portes ouvertes, POL'n est un espace de liberté et d'apprentissage nécessaire »

Ce collectif est un lieu d'échange entre acteurs culturels, permettant l'expérimentation et l'innovation dans la constitution d'un réseau original, au sein du Quartier créatif des Olivettes.

Groupe photographies 4 : Locaux de POL'n : vue d'ensemble (1), entrée et cours (2), 15/05/2019



J. LE CLAIRE

La communication est un élément incontournable pour faire connaître les collectifs, et donc et faire vivre les artistes. La participation à des événements culturels et toute autre participation à des projets, sont des moyens efficaces pour faire connaître les collectifs de manière directe.

Comme nous venons de le voir, 100 Pression profite de sa participation et de son implantation locale au projet POL'n, notamment dans ses dimensions de visibilité et de communication, car le collectif bénéficie des moyens de communication déployés par POL'n.

Les moyens de communication les plus utilisés et les plus efficaces sont les sites internet et la présence sur les réseaux sociaux, relais permanents et indispensables. Ainsi, chaque collectif possède un site Internet, bien entretenu et mis à jour régulièrement, avec des visuels stylisés et des éléments communicatifs performants (se pourrait-il en être autrement pour faire la publicité d'artistes professionnels ?). Chaque collectif possède un compte Facebook, qui relaie les différentes actualités du collectif ou des artistes le composant (en lien avec les activités du collectif). La majorité des artistes possède également des comptes personnels affichant leur identité et activités personnelles propres. Ils permettent de relayer les activités de chacun au sein du collectif, dans des allers-retours communicatifs permanents, cela principalement sur Facebook et / ou Instagram. Enfin, la participation du collectif à des manifestations ou événements culturels est relayée par les autres participants, avec la technique des référencements # ou @. Les NTIC sont primordiales et incontournables. La maîtrise de ces outils représente un enjeu de taille pour la performance des collectifs. Les personnes chargées d'accompagner les collectifs dédient une large part de leurs activités à la communication. Les techniques de communication utilisées par les associations ressemblent à celles utilisées par certaines entreprises du secteur marchand.

Illustration 21 : Page d'accueil du site internet (1) et page Facebook (2) du collectif Plus de Couleurs – novembre 2019



1



2

Illustration 22 : Page d'accueil du site internet (1) et page Facebook (2) du collectif 100 Pression – novembre 2019



1



2

Afin de remplir leurs objectifs, les collectifs pratiquent des activités rémunératrices variées.

Les prestations de décoration : le collectif facture la réalisation d'une œuvre décorative pour une entreprise, une institution privée ou publique, ou un particulier. Le nombre de membres participant au projet varie selon le style souhaité (chacun est spécialisé dans un domaine particulier et développe un style et un univers à part entière), la disponibilité et les besoins des artistes. Certains artistes développent, en effet, leurs projets artistiques en dehors du collectif et ont des activités prenantes ailleurs, surtout à 100 Pression.

L'animation culturelle et les ateliers pédagogiques : l'association facture l'organisation et l'animation d'ateliers d'initiation au graffiti, à la transmission de la culture de l'art urbain (en salle, ou via des parcours *in situ*). Adressées à tous types de publics : enfants, personnes en instituts médicoéducatifs, dans les prisons ou à l'université. Ces ateliers sont animés, seul ou en binôme, en fonction des affinités de chacun pour la transmission et la pédagogie. Ce volet, en plus d'entrer dans un des champs défendus par les collectifs – à savoir la diffusion culturelle au plus grand nombre, avec l'aspect valeur sociale qui entre en compte pour certains artistes – est l'une des activités qui est la plus lucrative pour les artistes, donc pour l'association.

L'organisation ou la participation à des événements culturels en lien avec l'art urbain : expositions, jam graffiti, festivals d'art urbain. Ce n'est pas ce genre d'activités qui rapporte le plus d'argent aux artistes, ni au collectif. Parfois même, ces activités nécessitent de dépenser des fonds. Mais cet aspect est essentiel pour la communication et la visibilité des collectifs. En outre, ce genre d'événements permet aux artistes d'exercer leur passion pour l'art, qui est parfois mise en retrait à cause du temps pris pour réaliser des activités rémunératrices. Tous les membres des collectifs à l'étude sont des artistes professionnels, dont les parcours les amenant jusqu'au stade actuel de leur carrière est jalonné, depuis le début, par la passion qu'ils éprouvent vis-à-vis de leurs pratiques artistiques et du bain culturel duquel elles sont issues.

2.3.3 Le collectif associatif d'artistes-urbains : un modèle de la communauté de pratique institutionnalisée ?

A première vue, des objectifs atteints...

Les objectifs principaux se regroupent en deux grands volets : promotion et diffusion culturelle / vivre de sa pratique artistique, sont en grande partie atteints. Les artistes-membres vivent de

la pratique de leur art, tout en organisant ou participant à des événements culturels en lien avec l'art urbain. L'association fait que les artistes ont des projets communs et partagent les moyens de les mettre en œuvre. Ils sont reconnus comme références locales et régionales dans leur domaine d'activités, par les autres artistes, les acteurs culturels et territoriaux ainsi que les publics amateurs. Leur renom, le bouche-à-oreille et les moyens de communication efficaces qu'ils déploient leur permettent de dégager des chiffres d'affaires « corrects »¹⁶², leur permettant de maintenir leur trésorerie à flots.

...mais qui cachent des situations bien plus complexes

Le détail de la réalité des collectifs montre que les situations sont beaucoup plus complexes. Cela vient interroger l'emploi du statut associatif pour la constitution de collectifs d'artistes professionnels. Même si les collectifs connaissent des conditions différentes, les deux structures ont en commun de voir les limites de l'institutionnalisation de leur communauté de pratique, telle qu'elle est dans la situation actuelle.

100 Pression participe à peu d'événements collectifs, c'est-à-dire portés par et pour la structure. Le collectif consiste plus à distribuer des « plans » aux artistes, qui les acceptent selon les disponibilités de leur agenda artistique individuel. Il y a un délitement du collectif, qui peut s'expliquer par des incompatibilités d'humeur entre différents membres, des parcours familiaux et personnels différents, ainsi que des carrières individuelles qui décollent, qui font que certains membres ressentent moins le besoin du collectif pour vivre et donc le délaissent. La structure est perçue comme interface permettant de trouver des « plans », donc de dégager des revenus, pour ensuite se consacrer à ses projets artistiques personnels. Ici, l'association est plutôt à considérer comme une plateforme d'emploi, où le projet associatif est mis de côté. C'est une des limites de ce modèle. Les artistes attendent que l'association leur trouve une prestation rémunérée, comme une « boîte d'intérim »¹⁶³, ou une association écran. Dans ce cas le projet associatif se délite et l'utilité du collectif est envisagée par le spectre des revenus financiers. Cela a pour conséquence de beaucoup fragiliser la structure collective, au grand regret de certains membres qui déplorent la situation¹⁶⁴ et veulent mettre des solutions en place. Cette

¹⁶² Adjectif utilisé par l'administratrice de 100 Pression (février 2019).

¹⁶³ Expression utilisée par l'un des membres du collectif, lors d'un entretien (novembre 2019).

¹⁶⁴ En novembre 2019

situation peut laisser craindre une désagrégation de la structure et sa fin, à terme, si les choses n'évoluent pas dans un sens opposé.

Pour Plus de Couleurs, la situation est inverse. Le projet associatif fonctionne bien, l'association est à l'initiative de projets culturels d'envergure (biennale d'art urbain, nouveaux projets mis en place, comme le M.U.R. Nantes¹⁶⁵). La structure est ouverte sur le monde du graffiti à Nantes et permet de faire travailler de nombreux artistes, qui ne font pas partie du collectif. L'objectif est d'exister et de se donner de la visibilité. Dans ce sens, c'est un succès. En revanche, si la structure permet de rémunérer des artistes invités dans le cadre d'évènements culturels organisés, la rémunération des quatre membres permanents du collectif est beaucoup plus difficile et le bénévolat est fréquent. Les membres du collectif ont donc développé, en parallèle de l'association, une société de droit privé classique, toujours avec le fonctionnement de la prestation / déclaration à la MDA. Cette entreprise leur permet de vendre des décors, notamment pour des *Laser Games*, qui s'éloignent du graffiti, même s'ils exploitent leurs talents et maîtrises d'artistes professionnels pour exercer cette activité. Ils utilisent également la communication et le bouche-à-oreille issus de leur pratique associative. Ainsi, Plus de Couleurs joue le rôle d'une entreprise de production culturelle, répondant en partie à son projet associatif de diffusion et d'organisation. Cette situation ne permet pas forcément aux initiateurs de vivre de leur art, via ce canal en tout cas. L'un des membres de Plus de Couleurs précise à ce propos :

« Si c'est mon métier [l'art urbain, via Plus de Couleurs] ? J'en ai plusieurs j'ai envie de te dire. De fils en aiguille on a eu des commandes, on s'est un peu spécialisé dans des décors. C'est un peu plutôt décorateur pour des espaces de loisirs. Donc c'est plutôt ça qui me fait vivre, financièrement. Ce qui fait vivre ma passion, c'est toujours le graffiti. Et pour faire vivre ma passion aussi, aujourd'hui, on développe des projets pour faire peindre des gens pour faire venir d'autres artistes, pour faire vivre notre culture. Et ça passe notamment par la biennale d'art urbain qu'on organise avec Teenage Kicks. Si tu veux, pour permettre de pouvoir vivre de notre passion et de notre culture sans avoir de contraintes, le fait d'avoir comme métier de faire des décors, ça nous permet de vivre librement notre création graffiti. C'est nous qui choisissons [qui exécute la demande] lorsqu'on a des commandes par exemple, mais franchement c'est très rare [que ça soit l'un des trois membres du collectif]. »

¹⁶⁵ Ces projets sont exposés plus loin dans la thèse.

Ces deux illustrations montrent la dichotomie qui existe entre deux modèles de communautés de pratique institutionnalisées, qui au départ semblent identiques, mais qui relèvent des failles quant au statut associatif emprunté. Soit le projet associatif est mis en sourdine, pour diverses raisons, le collectif se délite alors et les intérêts individuels se font plus forts, quitte à mettre en péril la structure, qui se transforme alors en interface financière et tend à devenir une coquille associative vide. Soit le projet associatif est respecté dans ses objectifs premiers de diffusion culturelle, mais le temps et l'énergie déployés ne permettent pas aux membres actifs de vivre uniquement par ces activités. On peut voir que les orientations des modèles de collectif associatif d'artistes urbains, si on pousse la logique de ces deux exemples, peut dans un cas ou dans l'autre tendre à devenir soit « une boîte d'intérim » pour artistes, soit « une boîte de production culturelle ».

Pour comprendre ce phénomène, peut-être faut-il rappeler ce que stipule l'article 1^{er} de la Loi 1901 relative au contrat d'association : « L'association est la convention par laquelle deux ou plusieurs personnes mettent en commun, d'une façon permanente, leurs connaissances ou leur activité dans un but autre que de partager des bénéfices [...] ». La question de la lucrativité redevient alors centrale. Ce qui tend à faire ressortir les limites des collectifs étudiés est, dans les deux cas, le rapport à la création et à la distribution de richesses financières. Dans le premier cas, l'objectif de lucrativité seul tend à annihiler le reste du projet associatif – ou c'est l'absence de projet associatif qui a pour conséquence de faire ressortir l'objectif de lucrativité, qui n'est pas prévue par les statuts. Dans le second cas, le projet associatif a toute sa place. L'association rémunère des artistes et chargés de mission pour atteindre ses objectifs associatifs, ce qui est dans la normalité du fonctionnement associatif classique. Mais l'objectif de rémunération pour les artistes piliers du collectif n'est pas réellement atteint. Ceux-ci doivent donc développer des activités annexes pour vivre.

Il faut ajouter à ces éléments, une grande complexité dans la gestion administrative et financière des collectifs. Entre les statuts des artistes, les frais de fonctionnement à assurer, les subventions à aller chercher ponctuellement pour des projets... Le travail est lourd et énergivore. Ce qui prend aussi beaucoup de temps aux leaders de Plus de Couleurs, qui n'ont pas de salarié dédié à la fonction administrative. Ces éléments sont à ajouter à une superposition des rôles et des statuts individuels, pas toujours bien différenciés, qui peut brouiller la clarté du fonctionnement du collectif.

Des formats qui perdurent tout de même

Posons-nous alors la question de savoir pourquoi ces collectifs, communautés de pratique institutionnalisées, continuent à exister sous cette forme et pourquoi leurs membres persistent à vouloir les faire perdurer. La plupart des collectifs d'artistes, au-delà de l'exemple des artistes urbains qui est celui pris ici, sont constitués sous la forme associative. On peut tourner l'interrogation dans le sens inverse pour mettre du relief à notre réflexion : sous quel format plus adéquat les artistes indépendants pourraient-ils se retrouver collectivement, pour répondre à leurs besoins financiers et matériels, ainsi qu'à leur nécessité de co-inspirations et émulations culturelles ? Comme nous venons de le relever, le statut associatif n'est peut-être pas le plus adapté, mais peu d'autres statuts semblent convenir mieux. Cela explique que les membres des collectifs interrogés ont affirmé leur volonté de continuer à développer les activités de leur collectif. Le souhait de résoudre les problèmes auxquels ils sont confrontés et d'améliorer encore leur fonctionnement est très présent. Pour 100 Pression, il s'agit de récréer du collectif, via l'organisation de projets portés par le collectif dans son ensemble, pour redonner du liant au groupe et aussi de la visibilité quant à sa capacité à faire du commun à nouveau. Des projets sont en train d'être à nouveau envisagés. L'arrivée d'un nouveau président d'association (en 2019), ami très proche de différents membres du collectif et d'un bureau de proches du groupe également, leur donne espoir de voir se reconstituer une association plus attentive au faire collectif et à l'accomplissement d'un vrai projet associatif, porté par des événements clés.

Pour Plus de Couleurs, il s'agit de se donner plus de visibilité, en tant qu'association, en renforçant encore la communication. Et avoir ainsi accès à des aides plus facilement, pour continuer à développer des projets culturels collectifs de plus grandes ampleurs. Ainsi permettre à des artistes, issus du collectif ou non, de pouvoir vivre de leur art et passion commune.

Le format associatif ne présente pas que des avantages mais reste un rempart qui peut faire preuve d'efficacité et offre une protection juridique, des débouchés économiques de derniers recours aux membres des collectifs, en très grande majorité issus de pratiques illégales. La sécurité permise grâce à l'association explique en partie la raison pour laquelle ces collectifs continuent d'exister. Le monde économique dans lequel évoluent les artistes indépendants est d'une telle concurrence, que ce qui marche aujourd'hui peut demain ne plus rapporter assez de revenus pour vivre. Le collectif reste en cela un filet de sécurité, car il y a beaucoup plus de chances de pouvoir trouver une prestation « alimentaire » en faisant partie du collectif. Voilà aussi pourquoi ceux à qui la notoriété sourit le plus, à un instant t , ne souhaitent pas quitter leur affiliation tacite à l'association.

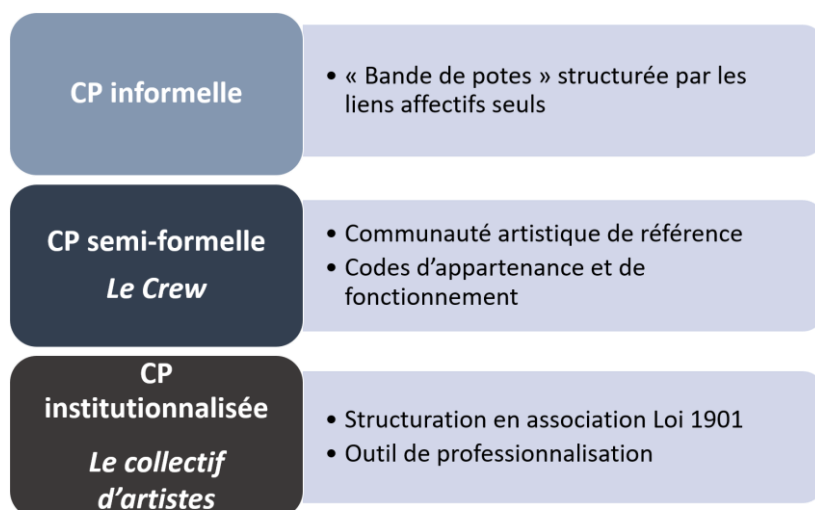
Une autre raison explique la persistance et la durée de vie de ces collectifs : l'ensemble des liens affectifs (très puissants) qui y sont enracinés. Même si certaines situations relationnelles peuvent être tendues, tous les membres des collectifs sont des amis de longue date, ont partagé beaucoup de choses, sur les plans artistiques, professionnels et personnels. Casser le collectif signifie symboliquement casser les liens affectifs, qui se sont construits tout au long du processus institutionnalisant de leur communauté de pratique – parfois même avant. Un membre de collectif remarque : « *on est comme des frères. On se fait la gueule, et le lendemain c'est comme s'il n'y avait rien eu...enfin on ne partirait plus en vacances ensemble...* ». La complexité des rapports humains, qui ne sont pas que professionnels, rend les situations compliquées dans leur gestion quotidienne, mais aussi de long et moyen termes.

C'est cette triple dimension *passion partagée pour un domaine ambivalent / nécessités communes de moyens de survie / liens affectifs puissants* qui prouve le mieux que ces collectifs sont des communautés de pratique et qui expliquent pourquoi leurs évolutions sont multiples et complexes. A la lumière des éléments de définition et de caractérisation des communautés de pratique de Wenger, posés au Chapitre 1, on peut conclure que les deux collectifs à l'étude sont bien des communautés de pratique.

Tableau 4 : Récapitulatif des caractéristiques des deux collectifs d'artistes urbains

	100 Pression	Plus de Couleurs
Année de création	2005	2007
Nombre de membres (« noyau dur »)	6	4
Profils généraux	Hommes de 34 à 44 ans	Hommes de 32 à 42
Appartenance à des crews communs	Oui, <i>a posteriori</i> . Ont rejoint des crews communs via le collectif	
Objectifs affichés	« La diffusion de la culture graphique et urbaine »	Créer et mettre en œuvre des projets d'art urbain
Objectifs induits	Vivre de leur pratique, diffuser la culture art urbain	
Types d'activités	Prestations décoratives, ateliers et animations, évènements culturels	
Domaine culturel	Culture art urbain – graffiti – street-art / tendance à l'art urbain contemporain	Culture art urbain – graffiti et muralisme
Lieu d'implantation	Collectif POL'n, quartier créatif des Olivettes, centre-ville de Nantes	Dans un bâtiment appartenant à la SAMOA, dans le Quartier de la Création – Quai du Président Wilson – depuis l'été 2020
Lieu d'activités	Métropole nantaise, région, voire pays	
Type de structure	Association Loi 1901	
Moyens de communication	Réseaux internet, réseaux informels (bouche-à-oreille), communication collective (POL'n)	Réseaux internet, réseaux informels (bouche-à-oreille...)
Accompagnement humain	Une salariée 24h / semaine	Appui d'une chargée de mission indépendante
Statut des artistes	Artistes indépendants inscrits à la Maison des Artistes	
Gouvernance	Collégiale / réunion hebdomadaire / bureau composé de proches : regard et avis	Collégiale mais leadership incarné par le membre fondateur / bureau composé de proches : regards et avis.

Illustration 23 : Typologie des communautés de pratique d'art urbain



3 Les communautés de pratique d'art urbain et l'altérité : au-delà des rivalités et de la concurrence, des connexions communautaires transversales et coopératives.

3.1 Les relations entre communautés de pratique : constellations de communautés de pratique et constitution « d'un milieu »

Les communautés de pratique peuvent, lorsqu'elles partagent des domaines et des pratiques semblables ou proches, se rassembler en « constellations » de communautés de pratique, c'est-à-dire en des ensembles plus larges à l'intérieur desquels les membres des communautés de pratique vont interagir en leur nom individuel, ou bien en représentation de la communauté de laquelle ils sont issus. Les caractéristiques qui permettent d'identifier les constellations de pratique ont été présentées au Chapitre 1.

La plupart de ces caractéristiques correspondent aux liens qui existent entre de nombreuses communautés de pratique étudiées. En effet, si l'on applique les situations communautaires qui existent sur le territoire étudié, notamment dans les groupes où le niveau artistique est élevé (qu'il soit professionnalisé ou non), on peut dégager des éléments d'analyse qui à la lumière des caractéristiques précitées, nous indiquent l'existence de constellations de communautés de pratique, voire d'une unique et vaste constellation de communautés de pratique, au niveau métropolitain (même si ce phénomène existe également entre différentes villes et espaces géographiques). Cette constellation, on peut l'identifier à Nantes en observant les liens qui unissent les membres des différentes communautés de pratique. Cette structure sociologique est

d'ailleurs connue des individus qui la composent. Même si ces derniers ne la nomment pas « constellation », ils ont conscience d'en appartenir. Les récits récoltés et analysés font dans leur grande majorité référence à une entité informelle, supérieure aux groupes communautaires d'identification première auxquels s'assimilent les artistes. Pour nommer ce phénomène, le terme employé est très souvent « milieu », avec des expressions qui ressortent comme « *dans notre milieu...* », « *c'est un milieu qui...* », « *on fait partie du même milieu...* ». Le milieu pourrait ici être comparé à un système solaire, dont les communautés de pratique seraient les planètes, en mouvement autour d'un domaine et de pratiques communes.

Les notions de frontières de la communauté de pratique, d'objets frontières, de membres « passeurs » et d'interface entre différentes communautés de pratique, localisées dans le même endroit (Wenger, 1998) sont dans ce cas d'étude essentielles. La constitution de constellations de communautés de pratique est informelle mais très efficace dans son rôle communautaire et parfois transcende et dépasse les communautés de pratique dans leur dimension communautaire. La constellation de communautés de pratique remplit la fonction et possède les caractéristiques d'une communauté de pratique, mais à une autre échelle. Ce phénomène peut brouiller les pistes de l'analyse, car il redistribue les appartenances et peut tendre à rendre moins visibles les limites, parfois déjà difficiles à identifier, des communautés de pratique. La constellation peut tendre à remplacer la communauté de pratique, notamment lorsque celle-ci est en perte de vitesse ou ne remplit plus ses fonctions identitaires et utilitaires.

Ces constellations vont se matérialiser par la participation à des pratiques communes, au-delà du cadre des communautés de pratique, de la location commune de matériel, des partages de lieux de stockage et d'ateliers... Cela va se faire selon les mêmes processus sociologiques que lors de la constitution de communautés de pratique, mais avec néanmoins globalement moins de puissance dans les dimensions qui la constituent (engagement mutuel, entreprise commune, répertoire partagé). L'informalité de ces constellations les rend très fluctuantes, très évolutives et vaporeuses dans leur composition, formes et modes de fonctionnement.

Ce phénomène crée « un bain » socio-culturel local informel, où la plupart des individus se connaissent (mêmes âges, même passion, mêmes passe-temps, mêmes amis, mêmes lieux de fêtes...). Ces derniers interagissent au cours de leurs pratiques et ont des modes de vie qui leur sont très liés (vie d'artiste-entrepreneur, très en phase avec le monde culturel local, participation à divers événements culturels, mobilités artistiques, emploi du temps particulier, manière de gagner sa vie singulière et complexe...). Il est à noter que généralement, les piliers de ce « milieu » sont les artistes professionnels et les moteurs sont également des membres de

collectifs artistiques professionnels, qui ont une connaissance très globale du panorama des pratiques de leur domaine, sont respectés dans leur talent et sont représentants de leur mouvement culturel auprès des institutions.

On peut présenter la constellation comme étant une « communauté de communautés de pratique », car de nombreuses logiques dans sa constitution se rapprochent de l'émergence des communautés de pratique. Pour en arriver à la naissance « d'un milieu », il faut néanmoins rappeler que la communauté de pratique reste l'échelon de base, à partir duquel les choses se font.

Prenons un exemple pour illustrer les marques d'une constellation (inspiré de la réalité mais avec des prénoms fictifs). Jean, graffeur professionnel, rencontre Nicolas via des connaissances communes liées aux pratiques de graffiti. Nicolas, reconnu par son talent artistique de très haut niveau, intègre le collectif d'artistes fondé par Jean. Nicolas et Jean pratiquent en dehors de leurs activités liées au collectif, pour le loisir et la passion. Jean intègre l'un des crews actifs de Nicolas. Il rencontre Simon par cet intermédiaire. Nicolas, Jean et Simon décident de louer tous les trois un atelier-stock, en dehors de tout cadre (collectif ou crew), qui leur sert pour les différentes activités artistiques - professionnelles ou non.

Même si cela reste dans l'ensemble informel, il existe des situations de partenariats entre les collectifs plus institutionnalisés, lors d'événements notamment, ce qui permet d'annihiler la concurrence et donne de la visibilité à tous.

Prenons un autre exemple qui illustre la constellation. Guy, membre actif d'un collectif professionnel, organise un événement culturel lié au graffiti d'envergure régionale. Lors de l'inauguration d'une œuvre artistique réalisée dans ce cadre par Fred, artiste graffiti indépendant invité par Guy, un ami de longue date, Pierre va être présent car c'est également un ami de Fred, et il souhaite soutenir son travail. Dans ce cadre, Pierre va donc interagir avec Guy, alors qu'ils sont tous deux membres actifs de collectifs professionnels potentiellement concurrents.

Notons que ce phénomène existe aussi à une échelle supérieure, c'est-à-dire entre les « milieux » de villes différentes, se constituant par les mêmes procédés qu'expliqués précédemment. Par exemple, un collectif rennais organise un événement d'art urbain, et propose à un collectif nantais d'organiser – par le biais du réseau artistique – la branche locale de cet événement.

Enfin, le chemin institutionnalisant que peut prendre une partie de la constellation de communautés de pratique, s'applique surtout aux communautés de pratique déjà institutionnalisées (collectifs en particulier), qui connaissent les codes et les bénéfices à se structurer ainsi. Pour cela, « les scènes locales » cherchent à se rassembler, aux échelles régionales et nationales, afin de défendre leurs intérêts communs. Le fait de se fédérer devient alors un enjeu, qui permet de se donner plus de visibilité et plus de crédibilité auprès des acteurs du territoire et notamment des pouvoirs publics. Avec comme objectifs principaux l'échange de bonnes pratiques et expériences, ainsi qu'un porte-parolat plus structuré et efficace. La Fédération de l'art urbain est l'illustration de l'aboutissement de ce processus.

3.2 Au-delà du milieu de l'art urbain : réseaux culturels et proximités de valeurs

Au-delà du domaine strict de l'art urbain existent d'autres « milieux » proches dans leur secteur d'activités culturelles et artistiques, localisés aux mêmes endroits, avec la fréquentation de mêmes lieux de loisirs et de travail, avec les mêmes idéologies et valeurs, manières de vivre de leurs pratiques et d'envisager leur place et leur rôle à jouer dans les territoires. Il y a ce qu'on appelle des proximités de valeurs, qui vont aboutir à la création de réseaux informels d'entraide, d'échanges de bonnes pratiques, de collaborations etc... Le milieu de l'art urbain de Nantes, baigne lui-même à l'intérieur d'un grand bain artistico-culturel, où de se retrouvent des acteurs proches. Les collaborations sont nombreuses et aboutissent à un réel maillage – voire monopole – de cet « univers » particulier, très fort dans la métropole ligérienne. Cela ne se fait pas non plus sans problème, ni conflit. Il existe des jeux de concurrence pour occuper le champ culturel, pour le partage de compétences acquises par plusieurs acteurs par-delà les spécialités. La question du partage des ressources financières, émanant des collectivités territoriales ou services déconcentrés de l'Etat, est centrale dans la compréhension des interactions entre les acteurs culturels proches dans le territoire. Nous y reviendrons largement dans le chapitre qui suit.

L'exemple de POL'n est illustre ce phénomène de réseaux culturels. A une autre échelle le quartier créatif des Olivettes marque spatialement la constitution d'un réseau fort, dynamique et porteur pour les acteurs culturels¹⁶⁶, avec des rapports humains qui conditionnent sa

¹⁶⁶ Basile Michel le montre dans sa thèse (2017). Le chapitre 10 - Michel, Le Claire - de l'ouvrage *Culture et ESS* (PUG, 2019) fait la démonstration de l'imbrication de ces échelles de l'organisation collective et de l'ancrage territorial fort de ce fonctionnement, au sein du quartier des Olivettes, à Nantes.

formation, notamment par le biais de proximités de valeurs définies comme « l'ensemble des convictions, des idéaux, des façons de faire et habitudes de travail défendus par les individus » (Chesnel, 2015, p. 12). La proximité relationnelle va être renforcée par « la proximité spatiale [qui] joue un rôle dans le développement de formes d'organisations collectives : les artistes et autres travailleurs culturels se côtoient et se croisent à de multiples occasions dans le quartier des Olivettes (ruelles, cafés, bars, restaurants, théâtres, salles de concerts, événements culturels, marché, etc.). Ces croisements facilitent les rencontres et les discussions informelles et mènent, par leur combinaison avec une forte proximité de valeurs, à l'instauration d'échanges et de partages collectifs » (Defalvard, 2019, p. 105).

Pour parler du milieu culturel nantais, l'un des membres d'un collectif évoque, de manière volontairement sarcastique « *la mafia culturelle nantaise* »¹⁶⁷. Cela indique une forme de monopolisation du milieu par des acteurs clés, un partage de l'espace et des compétences et spécialités de chacun, avec une hiérarchie, des codes, une forme de mainmise et parfois des éléments de lutte pour récupérer le pouvoir et des ressources, en concurrence. Cette référence à la mafia, si elle a volontairement été exagérée par son auteur, montre cependant les enjeux qui peuvent émaner des compositions et articulations locales de communautés et de réseaux, très souvent constitués de manière informelle par des individus ayant connu des initiations similaires, dans un cadre illégal. Ce creuset d'acteurs locaux de la culture, bien identifiable et facilement localisable, peut être utilisé comme « vivier » d'acteurs ressources par les pouvoirs publics, afin d'y déployer leur politique culturelle. Comme nous l'avons vu, la Ville de Nantes et Nantes Métropole misent beaucoup sur la promotion de leur projet culturel. Le milieu culturel est souvent employé comme répertoire et stock de personnes ressources, notamment par les pouvoirs publics, qui y voient l'opportunité d'accéder et de mobiliser des individus et des collectifs reconnus, spécialistes dans leur domaine et fin connaisseurs de leur territoire d'ancrage.

Encart 17 : Pick-Up Production : une association culturelle nantaise, pilier des « cultures urbaines » à Nantes¹⁶⁸, selon son site internet

« Pick Up Production est une association culturelle nantaise créée en 1999, qui travaille à faire de la culture un terrain d'expression pour le plus grand nombre. Elle s'inspire du hip hop qu'elle valorise comme un mouvement culturel ouvert à tous, riche de formes diverses et innovantes et

¹⁶⁷ Entretien informel, 30 octobre 2019.

¹⁶⁸ <https://www.pickup-prod.com/association/>

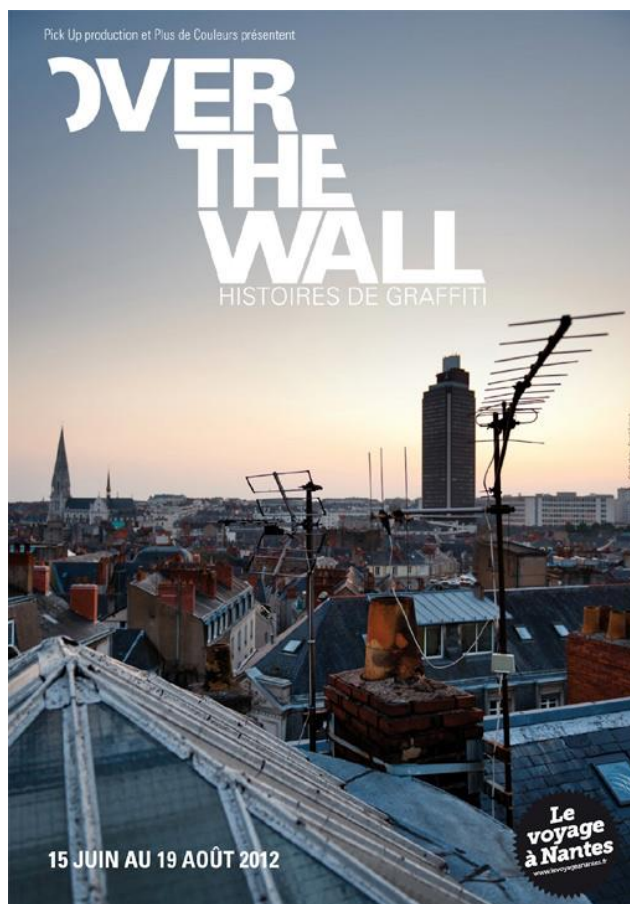
porteur de valeurs fédératrices telles que le sens du collectif, l'appropriation des espaces publics, le goût du défi et la culture de l'improvisation.

L'association propose au public des événements et projets qui s'appuient sur une ligne artistique ouverte, exigeante et défricheuse. Elle pilote le festival Hip Opsession, l'événement Rendez-vous hip hop, les dispositifs Buzz Booster en Pays de la Loire et Plan Graff, ainsi que Transfert, projet artistique d'urbanisme transitoire. Pick Up Production associe dans ses projets des artistes locaux et étrangers, des figures reconnues et talents émergents, avec une attention particulière pour les propositions originales et novatrices.

Association engagée, Pick Up Production défend la culture comme un levier d'épanouissement et de rencontre entre les populations. Elle a à cœur de construire des espaces solidaires et ouverts, et contribue à la diversité sociale et culturelle. Ancrée sur son territoire, l'association travaille en lien avec les artistes, les acteurs culturels, les associations et professionnels du champ éducatif, médical, social ou du handicap, les institutions publiques et des partenaires privés. A travers les événements artistiques et culturels qu'elle produit, Pick Up Production conduit une politique d'action culturelle accessible à toutes et à tous et s'implique dans l'observation de l'impact des activités artistiques dans la fabrique de la ville. Au-delà de son équipe salariée, Pick Up Production rassemble autour de 200 adhérents et bénévoles ».

A titre d'exemple et pour conclure cette troisième partie, nous pouvons évoquer l'événement Over The Wall, parcours graffiti organisé en 2012 dans toute la ville, dans le cadre du Voyage à Nantes. Ce dernier avait été mis en œuvre par Plus de Couleurs, avec Pick-Up Production, association de production culturelle hip-hop, en lien avec le VAN et donc liée de manière étroite aux institutions métropolitaines et municipales. Les artistes ayant participé aux œuvres étaient issus de Plus de Couleurs, de 100 Pression ou étaient des artistes indépendants reconnus et invités par les organisateurs locaux. On voit bien dans ce cas les multiples imbrications et articulations entre les organisations collectives d'origines variées, les appartenances communautaires et les dimensions individualisées portées par des réseaux performants.

Illustration 24 : Affiche promotionnelle de l'événement culturel graffiti « Over the wall »¹⁶⁹, dans le cadre du VAN - été 2012



3.3 L'implantation spatiale des collectifs d'art urbain et de l'acteur Pick-Up Production au sein des quartiers créatifs de la ville

Les sièges associatifs des communautés de pratique d'art urbain institutionnalisées ainsi que de l'acteur pilier des cultures urbaines qu'est l'association Pick-Up Production sont implantés au sein des deux quartiers créatifs de la ville.

100 Pression et Pick-Up se trouvent au cœur du quartier créatif spontané des Olivettes, où les réseaux informels et les activités artistiques et culturelles ont une grande place (voir Chapitre 4). Ces deux associations sont des acteurs reconnus et actifs dans l'animation des réseaux dans le quartier. 100 Pression est implanté dans la structure municipale POL'n, où se côtoient de nombreux collectifs artistiques et où des événements culturels se déroulent plusieurs fois par an. Cela participe à donner de la visibilité aux activités créatives qui existent dans le quartier et

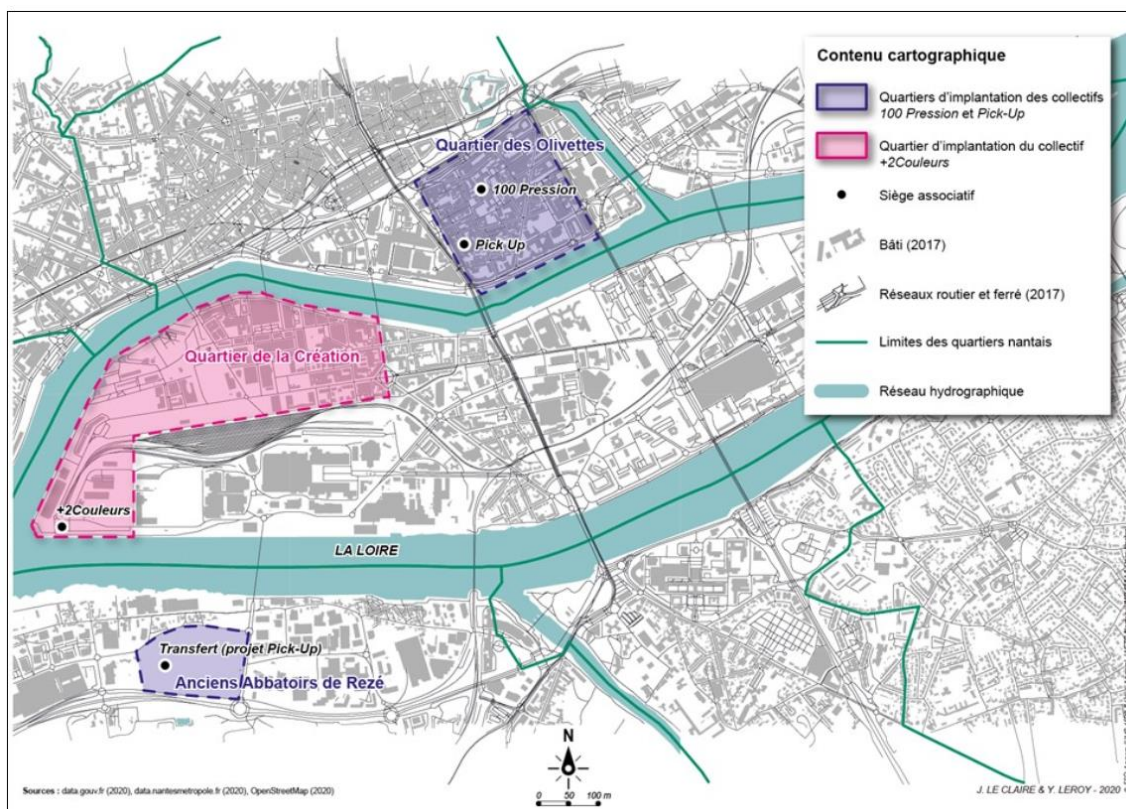
¹⁶⁹ <https://www.pickup-prod.com/projets/over-the-wall/>

sert également de lieu de rencontre entre les acteurs culturels qui y sont implantés ou qui viennent d'ailleurs dans la ville.

Pick-Up Production est installé, depuis 2018, rue Sanlecque, à proximité immédiate de POL'n, où l'association était auparavant implantée. Pick-Up Production a dû déménager dans des locaux plus grands, car l'association a pris beaucoup d'ampleur, en termes d'effectifs professionnels, avec la mise en place du projet Transfert, lancé en juillet 2018 à Rezé, dans les anciens abattoirs de la ville. Pick-Up Production et 100 Pression étaient durant plusieurs années installés conjointement au sein de POL'n. C'est grâce au réseau informel créé entre ces acteurs que 100 Pression avait rejoint POL'n.

Fondée après 100 Pression, l'association Plus de Couleurs est quant à elle installée depuis l'été 2020 dans des locaux appartenant à la SAMOA, au cœur du Quartier de la Création. Cette dernière ne prend pas autant part au réseau d'acteurs culturels qui se joue dans le Quartier des Olivettes. Les implantations géographiques sont marquées par des localisations au sein des deux quartiers créatifs de la ville et sont différenciées. Nous le verrons ultérieurement, cela est révélateur d'attitudes et de stratégies différentes de ces communautés de pratique institutionnalisées dans le développement de leurs activités.

Carte 3 : Implantation des collectifs d'art urbain Plus de Couleurs (+2Couleurs) et 100 Pression et de l'acteur culturel Pick-Up, au sein des deux quartiers créatifs de Nantes



Conclusion du Chapitre 6

Le Chapitre 6 montre que les artistes urbains ont tendance à agir collectivement. Les formes que prennent ces groupes et les liens qui le fondent nous ont invité à poser l'hypothèse qu'il s'agit de communautés de pratique. Ce phénomène communautaire s'explique par des raisons culturelles et psychosociologiques, qui mêlent rivalités territoriales, besoin d'appartenir à un groupe (« la bande d'amis »), apprentissage artistique et également par des facteurs utilitaires (diminution des coûts, prévention des risques). Les communautés de pratique d'art urbain empruntent trois morphologies principales. Les communautés informelles sont basées sur des liens affectifs, mais ne sont pas structurées. Le crew représente l'unité communautaire de référence. Il s'agit de la communauté de pratique à laquelle les individus se réfèrent artistiquement, au-delà du niveau des pratiques et des différents statuts. Le sentiment d'appartenance y est très fort et même si elles ne sont pas institutionnalisées, un ensemble d'éléments en font des structures à fortes valeurs artistique et territoriale. Le collectif d'artistes urbains est la forme institutionnalisée de la communauté de pratique d'art urbain. Le statut associatif, même s'il fait rapidement apparaître des limites, permet en partie aux artistes professionnels d'être protégés juridiquement et socialement, et de gagner leur vie. Les collectifs permettent également de diffuser la culture de l'art urbain au grand public et aux institutions locales. Les communautés de pratique interagissent entre elles, constituant alors des constellations de pratique, menant à la constitution locale « d'un milieu », où les coopérations informelles et les interconnaissances affectives sont multiples. Cette scène locale, fédérée autour des artistes professionnels, appartient elle-même à un creuset culturel local, où les proximités de valeurs sont fortes et les logiques de réseaux fortes et bien ancrées spatialement. Les pouvoirs publics locaux puisent dans cette ressource d'acteurs culturels du territoire, les opportunités de développer certains projets collaboratifs, afin d'atteindre leurs objectifs de développement culturel du territoire.

Conclusion de la Partie 2

A travers une enquête terrain qualitative menée auprès de pratiquants d'art urbain aux profils hétérogènes, d'élus, de représentants des collectivités territoriales et d'acteurs culturels, la Partie 2 présente une analyse de l'émergence et de la structuration des communautés de pratique d'art urbain dans la métropole nantaise.

L'art urbain est un mouvement culturel et artistique qui s'est progressivement ancré dans les villes françaises à partir des années 1990, en provenance des Etats-Unis. En arrivant à Nantes, l'art urbain, qui a pour particularité de regrouper ses pratiquants en communautés de pratique, s'est installé progressivement dans une ville misant sur la culture comme levier de développement et restructuration urbaine. Les profils des communautés ont évolué au cœur de Nantes, prenant différentes formes.

Les communautés de pratique prennent trois formes principales, en fonction de leur structuration, allant de l'informel à l'institutionnalisé. Les pratiques d'art urbain sont très variées par leur style, rapports à la légalité et selon le profil, souvent multiple et évolutif, des pratiquants. La communauté de pratique institutionnalisée se nomme et est reconnue comme « collectif d'artistes urbains ». Cette structuration marque la professionnalisation des artistes, qui passe par une reconnaissance de l'art urbain par les pouvoirs publics et le public non-initié. Il offre à l'art urbain une vitrine et aux artistes urbains professionnels les moyens, relatifs, de vivre de leur pratique.

PARTIE 3

**Les communautés d'artistes urbains,
actrices de recompositions socio-
spatiales à Nantes Métropole ?**

La Partie 3 présente les résultats de l'analyse de l'enquête de terrain permettant de répondre aux hypothèses de recherche.

Le Chapitre 7 analyse les interactions entre les communautés de pratique et les pouvoirs publics, dans leur diversité de formes et compétences, et les conséquences politiques qu'elles engendrent, en fonction du caractère juridique des pratiques d'art urbain. Les réponses politiques des pouvoirs publics vis-à-vis des pratiques d'art urbain vont de la répression, à la tolérance, jusqu'au partenariat, selon qu'elles soient illégales ou légales. Les jeux d'acteurs qui se construisent sont alors basés soit sur le conflit, le laisser-faire ou la coopération entre les pratiquants et les autorités publiques.

Ces différentes interactions marquent les espaces urbains de manières diversifiées. Les appropriations spatiales des communautés de pratique, comme groupes sociaux, font évoluer les espaces symboliquement et matériellement (Veschambre, Ripoll, 2005). Les pouvoirs publics jouent un rôle de régulateur spatial et territorial des pratiques d'art urbain. Cela en cherchant à invisibiliser ou circonscrire spatialement les pratiques illégales et / ou amateurs et à contrôler et valoriser une partie des pratiques professionnelles. En soutenant certaines initiatives des communautés de pratique institutionnalisées, les pouvoirs publics peuvent les mobiliser comme ressource territoriale. Ces coopérations permettent à la fois de soutenir des initiatives culturelles en les faisant participer au modèle choisi à Nantes de la ville créative (Chesnel, 2011), tout en favorisant les groupes institutionnalisés à s'inscrire ou accompagner des projets culturels à objectifs sociaux. Ces interactions concrétisent la volonté des pouvoirs publics de baser une partie du développement territorial sur le développement culturel. Ces analyses sont l'objet du Chapitre 8.

Enfin, le Chapitre 9 apporte un regard critique sur l'usage fait des communautés de pratique comme objet d'étude, à partir duquel ont été soulevées des interrogations géographiques au long de la thèse. Cet ultime chapitre pose les limites et atouts du choix des communautés de pratique, propose des nuances et précautions à prendre pour utiliser ce type de groupe comme objet d'analyse scientifique, en relisant les résultats de recherche sous une approche critique. Il propose en dernier lieu une réflexion sur l'usage des communautés en géographie.

CHAPITRE 7

Communautés d'artistes urbains et pouvoirs publics : des acteurs du territoire en interactions polymorphiques

« L'art du graffiti [...] s'inscrit dans un « équilibre tendu ». La place de l'artiste n'est jamais reposante. [...] Il se met en danger. Cette tension même participe à l'énergie créatrice. Elle s'inscrit dans le graffiti-art dans ce lieu particulier entre légalité et illégalité, une faille du temps et de l'espace. »

Hugues Bazin, *La culture Hip-Hop* (p. 201)

La citation d'ouverture du présent chapitre, issue de l'ouvrage de Hugues Bazin *La culture hip-hop* (1995), illustre la complexité des rapports qu'entretiennent les pratiquants des arts urbains avec les pouvoirs publics. Ces derniers sont faits dans le même temps de confrontations et de créativité artistique, de frontières politiques et culturelles qui sont toujours réinventées. Ces rapports ambivalents entre les pratiquants, leurs communautés de pratique et les pouvoirs publics nous amènent ici à interroger les raisons et les modalités des différentes formes que prennent ces relations tantôt rugueuses et conflictuelles, tantôt partenariales ou coopérantes. Ainsi, le présent chapitre analyse les interactions entre communautés de pratiques d'art urbain et pouvoirs publics, et leurs conséquences politiques. Il interroge également les effets spatiaux induits par ces pratiques s'exprimant dans l'espace urbain.

Dans un premier temps, nous présentons les différents acteurs publics qui prennent part, à travers leurs compétences, aux interactions avec les communautés d'artistes urbains. Cela

permet de comprendre les enjeux politiques et territoriaux à l'œuvre, pose le cadre des analyses qui suivent.

Dans un second temps, nous montrons les deux formes principales que prennent très fréquemment les interactions entre les pratiquants et les pouvoirs publics : la confrontation ou la tolérance. Nous voyons quelles traductions politiques prennent ces interactions et que ces dernières évoluent selon des logiques multi-scalaires, du national au local. Dans un troisième temps, nous montrons comment naissent, se concrétisent et fonctionnent les interactions partenariales entre les communautés de pratique d'art urbain et les pouvoirs publics. Enfin, dans un quatrième et dernier temps, nous analysons les dynamiques politiques qui se dégagent de ces interactions et montrons comment les communautés d'artistes urbains et les pouvoirs publics locaux cherchent à défendre leurs intérêts. Et comment ces derniers parviennent parfois à les faire coïncider, au bénéfice des artistes professionnels et du développement de la métropole par la culture.

Les analyses exposées dans ce chapitre permettent d'apporter des éléments de réponse à la seconde hypothèse de recherche, qui pose que les communautés d'artistes urbains sont des acteurs du territoire en interaction avec les différentes composantes des pouvoirs publics. Les résultats exposés sont exploités au Chapitre 8, qui analyse le rôle potentiel des communautés d'artistes urbains dans les évolutions socio-spatiales du territoire métropolitain.

1 Caractériser les pouvoirs publics pour analyser les dimensions territoriales de leurs interactions avec les communautés d'artistes urbains

Afin de mieux comprendre les dimensions politiques des interactions entre les communautés d'artistes urbains et les organes représentant l'autorité publique dans le territoire d'étude, il est nécessaire de poser quels sont les différents acteurs publics en jeu et définir leurs compétences respectives.

La variété que recouvre l'expression « pouvoirs publics » informe sur la pluralité et la diversité des administrations existant pour mener l'action publique et garantir l'autorité publique sur le territoire national, à différents échelons et avec des compétences particulières. L'organisation territoriale de l'action publique actuelle découle d'un processus qui a progressivement entrepris de donner plus de pouvoir décisionnel aux territoires de la République, en tentant de réduire le poids de l'administration centrale de l'Etat français, encore souvent aujourd'hui réputé trop jacobin. Dans le cadre du régime démocratique semi-présidentiel, les pouvoirs publics français sont organisés en respectant le principe, inscrit dans la Constitution, de séparation des pouvoirs exécutifs, législatifs et judiciaires. Ces éléments sont à prendre en compte pour comprendre l'organisation territoriale de l'administration publique en France, donc celle de notre terrain d'étude¹⁷⁰.

La réorganisation territoriale du pays est le fruit des réformes successives visant à optimiser le pouvoir que peuvent avoir les territoires, dans leur capacité à déployer des compétences

¹⁷⁰ La Cinquième République, entrée en vigueur le 4 octobre 1958, construite par Charles de Gaulle avec pour objectif de renforcer le pouvoir de l'exécutif, dans le contexte de la guerre d'Algérie, et pour réduire l'instabilité gouvernementale de la Quatrième République, a vu se déployer au cours de son histoire un mouvement de rééquilibrages des pouvoirs sur le territoire. Si, à partir de 1964, la déconcentration des pouvoirs de l'Etat est accentuée avec l'instauration des préfets de région, c'est surtout à partir de 1982 qu'un processus de décentralisation va être enclenché, avec la mise en œuvre de la Loi du 2 mars 1982 relative aux droits et liberté des communes, des départements et régions (dite Loi Deferre). Ce premier acte de décentralisation marque la montée en autonomie des collectivités territoriales, notamment pour les régions et départements, qui possèdent désormais des compétences propres et un pouvoir exécutif. La décentralisation va continuer au fil du temps, avec la mise en place de nombreux autres textes renforçant les compétences des collectivités territoriales, ou régissant des cas particuliers (pour les territoires d'Outre-mer notamment). Dans ce mouvement de décentralisation sont également apparus, prenant un poids et une reconnaissance croissante, les Etablissements Publics de Coopération Intercommunale (EPCI). Si ces derniers sont des établissements publics, donc pas des collectivités territoriales autonomes, ils sont composés d'élus du territoire. Les communes, dans un objectif d'optimisation des dépenses publiques, de cohérence territoriale, également parfois pour développer une compétitivité territoriale, mutualisent leurs moyens. Cela est encouragé par l'Etat, garant de l'organisation publique territoriale et fournisseur des dotations permettant aux collectivités de fonctionner. Ainsi, pour renforcer le poids et les compétences des intercommunalités, très variées selon les territoires, différentes lois ont été votées.

adaptées aux besoins spécifiques des habitants. Ainsi, le renforcement voulu des métropoles, comme pôles structurant le territoire national, a été réaffirmé et encadré par de nouvelles lois sous le quinquennat de François Hollande et l'acte III de la décentralisation avec les lois MAPTAM du 27 janvier 2014¹⁷¹ et NOTRe¹⁷² du 7 août 2015 notamment.

Le 1^{er} janvier 2015, « Nantes Métropole », devient une *métropole*, forme nouvelle d'EPCI (Etablissement Public de Coopération Intercommunale), en application du décret le 22 septembre 2014¹⁷³. Le périmètre géographique et administratif de notre terrain d'étude résulte de cette nouvelle organisation territoriale et du partage des compétences entre entités publiques. Ce contexte est à prendre en compte pour analyser les dynamiques politiques de jeu d'acteurs qui s'y matérialisent.

Nantes, métropole structurante de premier plan du Grand Ouest français, a connu différentes phases de constitution comme organe de coopération entre la commune centrale et ses communes périphériques, participant à ses dynamiques urbaines. En 1992, à l'initiative de Jean-Marc Ayrault, maire de Nantes, le « District de l'agglomération nantaise » voit le jour et met en place une fiscalité propre. En 2001, le district devient la Communauté Urbaine de Nantes (CUN), en application de la Loi relative au renforcement et à la simplification de la coopération intercommunale¹⁷⁴, dite Loi Chevènement. La CUN est renommée Nantes Métropole en 2004.

A partir du 1^{er} janvier 2015, Nantes Métropole conserve les compétences de la CUN, clarifiées et renforcées dans le cadre des lois MAPTAM et NOTRe et en intègre des supplémentaires. En 2022, les compétences principales de Nantes Métropole sont¹⁷⁵ : la mobilité / la police métropolitaine des transports / la gestion des déchets / la transition écologique / la gestion de l'énergie / le développement urbain / l'habitat et le logement / la gestion de l'eau / l'environnement et la biodiversité / la conception, l'entretien et les usages des espaces publics

¹⁷¹ Loi n° 2014-58 du 27 janvier 2014 de modernisation de l'action publique territoriale et d'affirmation des métropoles, <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000028526298/>. Page internet consultée le 23/01/2022.

¹⁷² Loi n° 2015-991 du 7 août 2015 portant nouvelle organisation territoriale de la République, <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000030985460/>. Page internet consultée le 23/01/2022.

¹⁷³ Décret n° 2014-1077 du 22 septembre 2014 portant création de la métropole dénommée « Nantes Métropole », site <https://www.legifrance.gouv.fr/>, page consultée le 23/01/2022.

¹⁷⁴ <https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000000396397/>, page consultée le 14/02/2022.

¹⁷⁵ Comme présenté sur le site internet de la Métropole : <https://metropole.nantes.fr/territoire-institutions/nantes-metropole/competences>. Page consultée le 14/02/2022.

/ la propreté / le développement économique durable et solidaire / l'enseignement supérieur et la recherche / le sport de haut niveau / la gestion des risques et de la pollution /la transition énergétique / l'action internationale et européenne / la gestion d'établissements culturels.

Le rapport annuel de Nantes Métropole de 2020, rappelle dans son préambule :

« À l'occasion du changement de statut - passage de la communauté urbaine en Métropole le 1^{er} janvier 2015, le conseil communautaire a approuvé le pacte métropolitain le 15 décembre 2014. Il lie les 24 communes et a comme principale ambition de conforter l'attractivité de Nantes Métropole à l'échelon européen et renforcer sa proximité avec les habitants. L'objectif est de développer une agglomération plus innovante et efficace, aux actions partagées avec les forces vives et les différents acteurs du territoire. [...]

Ce pacte métropolitain s'appuie sur des principes fondateurs :

- plus de solidarité, en particulier en faveur des communes les moins peuplées, pour assurer un aménagement équilibré ;
- plus d'efficacité grâce à de nouveaux grands équipements métropolitains et la valorisation des potentiels des communes au service du rayonnement commun en matière sportive, culturelle ou touristique ;
- une gouvernance renouvelée entre les communes, plus collective et ouverte avec un conseil de développement refondé, une association étroite des acteurs et des citoyens.

La mise en œuvre du pacte se traduit par des actes forts et volontaires : le pacte financier, les transferts d'équipements pour favoriser le rayonnement de la Métropole, les transferts de compétences pour renforcer ses capacités d'intervention et le renouvellement de la gouvernance, notamment le conseil de développement pour favoriser la proximité avec les citoyens et le partage avec les acteurs. » (2020, p. 4).

Nantes Métropole, comme la plupart des métropoles françaises, est polarisée par sa commune centre, autour de laquelle la coopération intercommunale s'est construite au fil des décennies. Cela se constate visiblement dans la dénomination-même de la Métropole, qui fait référence à Nantes. La commune la plus peuplée de la métropole, à la fois préfecture du Département de Loire-Atlantique et de la Région-Pays-de-la-Loire, concentre une proportion importante des activités économiques, commerciales, culturelles et universitaires de l'agglomération et de la région. Une grande partie des projets d'aménagements urbains et notamment l'établissement

du projet urbain tourné vers la culture et l'innovation y sont menés, en particulier sur l'Île de Nantes (RAPETTI, 2020).

Bien que la Métropole affirme sa volonté de gouvernance partagée par les vingt-quatre communes qui la composent, il faut noter que la présidence de la Métropole est assurée par Johanna Rolland, maire de Nantes. Les EPCI successifs de la métropole nantaise ont d'ailleurs quasiment toujours été dirigés par les maires de Nantes, hormis lorsque Jean-Marc Ayraut fut premier ministre de mai 2012 à mars 2014.

Les compétences de la municipalité nantaise sont principalement tournées vers la mise en œuvre des services publics de proximité tels que l'éducation, la police municipale, l'action sociale, mais également le sport et la culture.

La Ville de Nantes et Nantes Métropole sont très liées dans l'application du projet de territoire métropolitain. A ce titre, certains domaines d'actions et compétences ont été mutualisés entre la municipalité et la Métropole, qui décident, gèrent et appliquent des politiques publiques en mettant en commun leurs moyens financiers et humains. Ce découpage des compétences et mutualisations révèle une certaine complexité d'organisation. Le partage ou la mutualisation des compétences de chacune des deux entités peut manquer de clarté et les périmètres d'action relevant de l'une ou l'autre, concernant le territoire de la commune de Nantes, nécessite une forme d'habileté d'approche.

Comme le montre l'organigramme 2019 de Nantes et Nantes Métropole¹⁷⁶ (voir Annexe 3), il existe de nombreux domaines où les directions mettent en place un service commun entre la commune et l'intercommunalité, notamment au sein de la direction de la culture et du département du développement urbain.

Le choix du périmètre métropolitain pour notre étude des communautés d'artistes urbains et leurs rapports aux territoires, se justifie par plusieurs éléments concernant l'articulation des différents échelons et types d'acteurs de l'action publique.

Comme nous l'avons vu et allons continuer de le montrer dans les chapitres qui suivent, les pratiques d'art urbain sont hétérogènes et ont des spatialités particulières qui ne s'arrêtent pas

¹⁷⁶ L'enquête de terrain s'étant principalement déroulée entre les années 2018 et 2020, avant les élections municipales et métropolitaines, nous choisissons de nous appuyer sur les situations correspondant aux mandats précédents. Cependant, précisons qu'hormis des changements d'élus ou de personnels des services, l'organisation globale à l'échelon métropolitain reste la même et l'exécutif est toujours dirigé par Johanna Rolland et sa majorité.

aux limites administratives des territoires. Cependant, dans le cadre de leurs domaines d'intervention respectifs, les pouvoirs publics ont les compétences pour gérer et interagir avec les pratiquants d'art urbain, dans des espaces géographiques délimités. L'enquête de terrain et le sujet étudié dans la thèse portent sur les pratiques d'art urbain à Nantes Métropole. Les deux collectifs d'art urbains, communautés institutionnalisées, sont implantées sur le territoire de Nantes. De nombreuses pratiques d'art urbain, dans leur diversité, s'exercent dans la commune de Nantes, mais pas uniquement. L'art urbain représente des pratiques qui sont prises en compte par les pouvoirs publics, de manière variée, au sein de l'espace métropolitain. Nous allons le voir, nombre des interactions qui découlent des rapports entre communautés d'artistes urbains et pouvoirs publics sont concentrées au sein de l'espace municipal de Nantes, les autorités publiques qui y prennent part sont différentes et appliquent leurs compétences propres.

Les échelons municipaux et métropolitain sont, dans cette étude, largement mobilisés comme acteurs publics de premier plan dans leurs rapports aux communautés d'artistes urbains, à différents titres. Les compétences liées au développement culturel, au développement urbain, à l'attractivité de la Métropole, à la tranquillité publique ou à la propreté dans l'espace public, concernent ces deux échelons. Les interactions entre les pratiquants d'art urbain et les pouvoirs publics, quelles que soient leurs formes, sont essentiellement centrées sur ces deux périmètres administratifs, qui appliquent leurs choix. Nous verrons dans les parties qui suivent comment les compétences de chacun de ces acteurs publics s'articulent avec les pratiques d'art urbain, en étant parfois complémentaires et coopérants.

Ainsi, une politique spécialement menée en faveur de l'art urbain est menée par la Ville de Nantes, avec le dispositif Plan Graff (point développé par la suite) et subventionne certains projets liés à l'art urbain. La politique de propreté des espaces publics, dans laquelle se retrouve la « lutte anti-graffiti », consistant en l'effacement des tags et graffitis effectués dans des espaces non-autorisés, est assurée par Nantes Métropole, au sein de certains quartiers de la commune de Nantes, par une brigade spécialisée. Les autres quartiers de la Métropole sont gérés par des entreprises privées, dont le service est sous-traité par Nantes Métropole. Les polices municipales de chaque commune sont chargées de faire respecter l'ordre et la tranquillité publique, en pouvant faire appliquer les règlementations locales, mais doivent travailler avec la Police Nationale, dépendant du ministère de l'intérieur, pour traiter les plaintes et la mise en application des peines, décidées le cas échéant par le ministère de la justice.

La Métropole soutient, dans le cadre d'événements culturels à vocation touristique dans sa compétence d'attractivité ou de développement urbain, des initiatives portées par des

communautés d'artistes urbains, dans la commune de Nantes, ou d'autres communes de l'espace métropolitain, avec le Voyage à Nantes, qui est un événement à grande portée d'attractivité.

Des projets et événements d'art urbain ayant lieu dans la métropole nantaise peuvent être soutenus financièrement par les autres collectivités territoriales compétentes, telles que le Département de Loire-Atlantique et la Région Pays-de-la-Loire. Le ministère de la Culture, via ses services déconcentrés de la DRAC, peuvent également participer au soutien de projets portés localement.

Julie Vaslin, politologue spécialisée dans la mise en administration du graffiti à Paris, explique que « situé à la marge des secteurs d'action publique qui s'en emparent, le graffiti apparaît aussi dans certains projets d'aménagement et de tourisme. En somme, le graffiti est un petit objet donc la mise en administration à l'échelle communale et métropolitaine s'inscrit dans des dispositifs variés, au sein de secteurs d'action publique distincts. A ce titre, il est une porte d'entrée privilégiée pour comprendre les enjeux transversaux du gouvernement de l'espace public. » (2020, p. 266).

Ces imbrications et articulations des compétences des acteurs publics en interaction avec les acteurs du territoire, tels que les communautés d'artistes urbains, sont une clé de lecture et d'analyse de la manière dont les territoires se construisent et évoluent. Ces dynamiques territoriales illustrent les enjeux de l'interterritorialité, définie par Béhar *et al.* comme « la recherche de l'efficacité de l'action publique territoriale par la coordination, l'articulation, l'assemblage des territoires » (2009, p.79). Les nouvelles organisations territoriales qui se succèdent sont à la fois le signe d'une recherche d'optimisation de l'action publique, mais aussi que les rapports des groupes aux territoires évoluent. La construction de la coopération entre les territoires est un enjeu politique central, dans la gestion et la réforme de l'action publique. La question de la construction politique et administrative des territoires est nécessaire à la compréhension de la construction sociale des territoires par les groupes qui participent à les constituer (VANIÉR, 2010). Les coopérations entre entités territoriales publiques et leurs rapports avec les coopérations de groupes sociaux territorialisés est à étudier pour comprendre les ressorts de ce qui forge les territoires.

Les tableaux suivants présentent les différents types d'administration publique et leurs compétences sur le territoire de la métropole nantaise, entrant en jeu dans l'étude de terrain. Afin de mener les analyses de recherche, nous avons mené une série d'entretiens semi-directifs

et informels avec des représentants des pouvoirs publics, qui ont pu témoigner, expliciter et prendre position sur leurs compétences et points de vue sur les dynamiques socio-territoriales à l'œuvre dans le sujet d'étude. Ils sont exploités dans la thèse.

Tableau 5 : Les différents types d'acteurs publics entrant en jeu dans l'étude de terrain et leurs compétences

Type d'administration publique	Dénomination	Direction, service de rattachement	Compétences en lien avec les pratiques d'art urbain dans le cadre de l'étude
Collectivités territoriales	Ville de Nantes, Johanna Rolland, Parti Socialiste	Direction générale de la culture, mutualisée en partie avec la Métropole	Réalisation de la politique culturelle de Nantes
		Police municipale	Lutte contre les incivilités, respect de l'ordre public, travail en lien avec la police nationale
	Conseil Départemental de Loire Atlantique	Direction culture et patrimoine	Aide au développement de projets culturels
	Conseil Régional des Pays de la Loire	Direction culture, associations, sports	Aide au développement de projets culturels
Etablissement public de coopération intercommunale (EPCI)	Nantes Métropole Johanna Rolland, Parti Socialiste	Développement urbain	Mise en place de la politique culturelle dans le cadre du développement de la Métropole, attractivité du territoire, tourisme
		Propreté	Application de la politique de nettoyage « anti-graffiti »
Etat	Ministère de la justice	Tribunal de Nantes	Application des peines
	Ministère de l'intérieur	Police Nationale	Application de la loi, enregistrement des plaintes
	Ministère de la culture	DRAC Pays-de-la-Loire	Application de la politique culturelle nationale, aide à projets culturels

Tableau 6 : Les représentants des acteurs publics rencontrés au cours de l'enquête de terrain

Administration publique	Nom	Personnes rencontrées - fonction - date
Collectivité territoriale	Ville de Nantes	<p>David Martineau, Maire-adjoint chargé de la culture, Parti Socialiste -22/08/2019</p> <p>Amélie Ranty, responsable de la mission Arts dans l'espace public, Direction du développement culturel - 11/03/2019</p> <p>Emilie Taghersout, chargée de mission, Direction du développement culturel – 11/03/2019</p> <p>Doris Abela, responsable de la mission coopération culturelle internationale et mécénat culturel, Direction générale de la culture – 10/09/2019</p> <p>Agathe Bergel, chargée d'administration et de gestion du Fonds métropolitain pour la culture – 10/09/2019</p>
	Conseil départemental de Loire-Atlantique	Entretien informel avec une personne en charge de la jeunesse – mai 2019
	Conseil régional des Pays-de-la-Loire	Laurence Garnier, Vice-présidente en charge de la culture, cheffe de l'opposition au Conseil municipal de Nantes, parti Les Républicains – 20/09/2019
EPCI	Nantes Métropole	<p>Jean-Luc Favreau, Chef du Pôle technique propreté – 13/02/2019</p> <p>Fabien Chagneau, Directeur du contrôle de Gestion – 11/04/2019</p>
Etat	Direction Régionale de l'Action Culturelle des Pays-de-la-Loire	Entretien informel téléphonique et échange de courriels avec une personne de l'administration – février 2019

2 Les communautés d'artistes urbains et les pouvoirs publics : entre confrontations et tolérance, une application locale de la loi

2.1 L'illégalité comme interaction originelle entre les communautés d'artistes urbains et les pouvoirs publics

Les manifestations de l'art urbain ont pour vocation première d'être visibles par autrui, initiés ou non, donc d'imposer visuellement leurs marques artistiques. Comme l'explique Martine Lani-Bayle¹⁷⁷, psychologue clinicienne et professeur en sciences de l'éducation, l'artiste urbain pense « je trace donc j'existe – ça reste et ça se voit – mais ce n'est pas une trace neutre. C'est mon nom, c'est celui que je me suis donné. Qui a un sens pour moi. » (1993, p. 56). Il cherche à « exister aux yeux de ses camarades, et donc exister dans le monde »¹⁷⁸ (CATZ, 2015, p. 25). Les espaces de pratique se situent très généralement dans l'espace public, qui présente les conditions de la transgression originellement recherchée, ainsi que les potentialités de visibilité les plus grandes, car « l'écriture graffiti est une performance publique » (LANI-BAYLE, 1993, p. 55) et « pratiquer le street art, c'est agir sur son environnement et sur celui des autres » (Catz, 2015, p.25). C'est dans ce cadre de l'espace public urbain, des espaces publics, au sens expliqué par PAQUOT (Thierry), que se jouent les interactions entre les communautés de pratique et les pouvoirs publics, qui ont autorité sur ces espaces.

« L'espace public est tributaire d'une définition du droit public » comme le dit Isaac Joseph (1992, p. 211). La loi vient traduire à un instant *t* la négociation des normes sociales qui se jouent dans l'espace public, entre les différents acteurs. Le cas des communautés d'artistes urbains illustre particulièrement les tensions existantes, prenant la forme d'interactions sociales avec les pouvoirs publics en charge des espaces publics. Depuis son émergence, l'art urbain interroge les frontières entre le légal et l'illégal, cherchant en permanence à repousser les limites de l'acceptabilité politique et sociale. Il se situe « à la lettre dans l'entre-deux mondes, l'individuel et le social, le licite et l'interdit, l'intime et le public, le caché et l'officiel. » (LANI-BAYLE, 1993, p. 38). En réaction à ces pratiques, les autorités publiques ont réagi de multiples manières, provoquant des répercussions sur les pratiquants et leurs pratiques.

Les limites des normes sont toujours en évolution concernant l'art urbain dans l'espace public. Comme art dans l'espace public, il interroge doublement les pouvoirs publics : comment

¹⁷⁷ In Lani-Bayle M., *Du tag au graffiti art*, Editions Hommes & Perspectives, 1993.

¹⁷⁸ Jérôme Catz, *Street-art, Le guide*, 2015.

appliquer leur autorité dans l'espace public ? Faut-il une application stricte de la loi ? Comment laisser s'épanouir la création artistique ? C'est l'aspect transgressif de l'art urbain qui a en premier lieu été mis sur le devant de la scène politique : comment combattre ce phénomène qui affronte les pouvoirs publics dans leur champ d'action légitime, en outrepassant les réglementations ?

Les relations d'influences peuvent, selon les cas, donner des confrontations conflictuelles ou des partenariats, de la coopération ou de la répression. Lemoine et Terral¹⁷⁹, journalistes et chercheurs en histoire de l'art, parlent en 2005, période où la prise en compte de l'art urbain par les autorités publiques commençait à se structurer, de « l'embarras des pouvoirs publics, qui cherchent à endiguer le flot sans passer pour des pères Fouettard. Car, si les tags dressent contre eux l'unanimité ou presque, les graffs (qui ont souvent les mêmes auteurs), pochoirs, ou affiches sont accueillis avec bienveillance par les habitants, dont ils colorent le quotidien. Leur popularité rend délicate une attitude ouvertement répressive. Alors quoi ? Fermer les yeux ? En partie. Et promouvoir. Au-delà des clivages droite/gauche, certaines mairies s'ouvrent aux initiatives des artistes de rue, et distribuent les autorisations, sinon les subventions. » (2005, p. 96). Il existe également des hostilités face à ces pratiques de la part des habitants. Pour preuve, au cours d'une discussion informelle¹⁸⁰ avec un groupe de jeunes pratiquant dans un espace de pratique autorisée, un passant s'est approché d'un air énervé et les a invectivés en leur lançant : « *C'est vraiment moche ! Vous avez vraiment de la chance que la mairie vous laisse faire ça !* ». D'autre part, les « clivages droite / gauche », nous le verrons ultérieurement, prennent une place non négligeable dans l'application d'une politique en faveur, ou non, de l'art urbain. Par exemple, la municipalité de Bordeaux, dirigée pendant des décennies par la droite républicaine¹⁸¹, n'a pas tout à fait la même approche que les municipalités de Nantes ou Rennes, dirigées par la gauche, qui ont développé plus d'espaces d'expression libre dédiés, choisis en lien avec les pratiquants. A Bordeaux, la municipalité se présente comme un rempart contre ces pratiques de manière très ferme : « La guerre aux tags et graffiti est déclarée et la ville a mis au point une procédure rapide, gratuite et efficace » annonce, le site internet de la mairie consacrée à la lutte anti-graffiti¹⁸². Cependant, au fil des années, des espaces dédiés à la création en art urbain ont été également octroyés aux pratiquants, notamment professionnels. Ces exemples

¹⁷⁹ In *IN SITU*, éditions Alternatives, 2005.

¹⁸⁰ Discussion informelle ayant eu lieu dans le cadre de l'enquête, au mois d'août 2019.

¹⁸¹ Jusqu'en juin 2020.

¹⁸² <https://www.bordeaux.fr/p913/les-graffitis>, page consulté le 13/02/2022.

doivent être pris avec nuance, ils montrent que la coloration politique des municipalités peut exercer une influence sur la place laissée à l'art urbain dans les villes.

Le comportement des collectivités territoriales a évolué au cours des décennies de présence de l'art urbain dans les espaces publics, à Nantes comme dans les autres métropoles françaises, faisant évoluer les pratiques elles-mêmes. Les pratiques, en fonction des motivations artistiques et personnelles¹⁸³ des artistes, se développent selon des spatialités différenciées par le rapport aux normes. Ainsi, les pratiques vandales à prise de risque accrue ont lieu dans des espaces illégaux (voir Photographie 3), quand les sessions autorisées pour les fresques figuratives, nécessitant du temps à réaliser, se font dans les spots tolérés ou légaux.

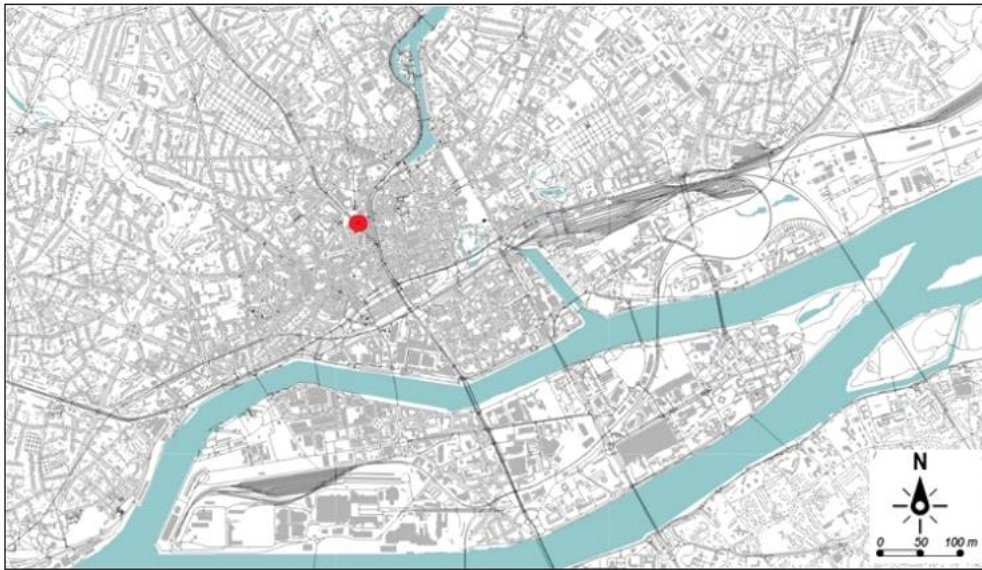
Photographie 3 : Graffiti réalisé dans le cadre d'une pratique vandale : risquée, illégale et visible, Place Bretagne à Nantes, 28/03/2020



J. LE CLAIRE

¹⁸³ Le rapport des artistes à la légalité évolue au cours de leur vie artistique. On a pu remarquer, au cours de l'enquête, que l'arrêt des pratiques illégales coïncidait souvent avec le fait d'avoir des enfants et un emploi stable.

Localisation Photographie 3



J. LE CLAIRE

La définition des normes est visiblement posée dans le cadre des interactions entre les communautés de pratique d'art urbain et les pouvoirs publics, comme la citation posée en exergue de ce chapitre l'indique. Les pratiquants d'art urbain se confrontent aux représentants des autorités publiques, qui doivent faire appliquer la loi. La recherche d'invention de nouvelles normes est imposée par la création artistique (Grésillon, 2014), qui dans certains cas interroge les frontières normatives posées par la société. Cette dimension est prégnante dans le cas singulier de l'art urbain, dont l'essence se trouve originellement dans un cadre illicite. Les acteurs « artistes urbains » interagissent de fait avec les acteurs « pouvoirs publics », dans un rapport où les rôles et objectifs de chacun ne sont pas les mêmes (respectivement diffuser une expression artistique et administrer le territoire) et où le rapport à la frontière normative est au centre des enjeux. Le fruit de ces interactions fait que la ligne de frontière bouge (comme expliqué au Chapitre 2). Les relations d'influences réciproques se vérifient par des contacts qui marquent durablement ces différents groupes : dans les pratiques des artistes (lieux, outils, styles...) et dans les postures politiques des autorités publiques, qui n'ont pas d'autres choix que de prendre position pour répondre aux pratiques des artistes urbains (Vaslin, 2017¹⁸⁴).

¹⁸⁴ Julie Vaslin : *Esthétique propre. La mise en administration des graffitis à Paris de 1977 à 2017*. Science politique. Université Lyon 2 Lumière ; Sciencespo Lyon, 2017.

Encart 18 : La législation en vigueur concernant l'art urbain illégal

L'article 322-1 du code pénal prévoit, depuis septembre 2002, que¹⁸⁵ :

« La destruction, la dégradation ou la détérioration d'un bien appartenant à autrui est punie de deux ans d'emprisonnement et de 30 000 euros d'amende, sauf s'il n'en est résulté qu'un dommage léger. Le fait de tracer des inscriptions, des signes ou des dessins, sans autorisation préalable, sur les façades, les véhicules, les voies publiques ou le mobilier urbain est puni de 3 750 euros d'amende et d'une peine de travail d'intérêt général lorsqu'il n'en est résulté qu'un dommage léger ».

Le mouvement culturel dans lequel s'inscrit l'art urbain repose, depuis son origine, sur la conquête de l'espace urbain de manière illégale, dans les espaces non autorisés à la pratique. Il s'agit en premier lieu, pour les graffeurs et taggueurs, de s'approprier l'espace urbain, souvent de manière communautaire, comme indiqué au Chapitre 6. Marquer par sa signature un site qui n'appartient pas à son auteur, c'est une façon de le prendre pour soi / de le rendre à soi, c'est-à-dire de faire d'une portion de l'espace public un espace individualisé et communautarisé. L'appropriation illégale d'espace public est puissamment ancrée dans les pratiques d'art urbain. La confrontation avec les pouvoirs publics peut être recherchée afin de mettre en place un « jeu du chat et de la souris »¹⁸⁶. La recherche d'adrénaline et de transgression, qui sont les moteurs principaux de nombreux pratiquants, ne peuvent trouver de réels déclencheurs qu'en dehors des cadres de la légalité. Cette dimension est rappelée par Jérôme Catz : « La peur est une donnée essentielle de la compréhension du phénomène. A quel moment se sent-on le plus vivant, si ce n'est quand on se met en danger ? Tous les acteurs du mouvement revendiquent cette sensation : ils la recherchent comme une expérience presque salutaire, le pic d'adrénaline faisant partie intégrante de la plupart des interventions illégales ; c'est un moteur extrêmement puissant pour qui l'a déjà éprouvé. » (2015, p. 27).

Mao, ancien graffeur Nantais et co-fondateur du collectif 100 Pression¹⁸⁷, raconte :

¹⁸⁵Site

Légifrance : https://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do;jsessionid=073FBB08A038F030F01748DCF9122D91.tplgfr37s_2?idSectionTA=LEGISCTA000006165341&cidTexte=LEGITEXT000006070719&dateTexte=20020910

¹⁸⁶ Expression employée dans un article de *La Gazette Drouot*, revue spécialisée dans le marché de l'art, le 17/06/2016 : <https://www.gazette-drouot.com/article/quand-l-art-urbain-prend-le-pouvoir/8963>.

¹⁸⁷ Propos recueillis lors d'un entretien semi-directif réalisé le 17/10/2018.

« Je faisais un peu des deux, murs et illégal, mais j'étais quand même vachement plus excité, entre guillemets, par l'illégal, les toits, le train tout ça. Et après, j'ai eu une grosse époque train, je ne faisais plus les murs. Ce qui m'intéressait c'étaient les trains, les métros... Un peu partout, en France, à l'étranger. Là, c'était ma grande époque, mes meilleurs souvenirs on va dire. C'est vraiment ce qui m'excitait le plus et j'avais trouvé vraiment mon truc quoi. [...] Moi ce que j'aimais surtout, c'était l'avant, l'après, l'action en elle-même, aussi. Il y a un côté un peu drogue ouais, l'envie d'en faire le plus possible. C'était l'envie d'adrénaline, l'envie de faire autre chose, sortir de la routine, d'avoir une vie un peu souterraine. Tu arrives à sept heures du mat' au boulot, tu t'es couché à quatre heures et puis t'as repeint le tramway, et ça c'est assez indescriptible. [...] Il y a bien sûr le fait que ça soit illégal, mais il y a aussi le fait de voir ton train passer les fois où ça arrive. Il n'y a pas que la dimension illégale, sinon j'irais arracher des poteaux la nuit, des trucs illégaux à faire, il y en a plein. [...] J'ai rencontré pas mal de mecs qui n'avaient pas besoin de travailler pour s'acheter des bombes de peinture [rire, sous-entendant qu'ils les volaient]. Il y a pas mal de mecs assez frappés là-dedans. »

P., membre du collectif 100 Pression¹⁸⁸, explique son rapport aux pratiques illégales :

« C'est complètement schizophrénique. Quand je fais de l'illégal [j'utilise] un autre blaze, donc je ne le mets pas trop sur internet. Et donc ouais, c'est comme si j'étais deux personnes différentes. L'illégal pour moi c'est vraiment pour la sensation, pour l'adrénaline... Là je fais de graffs en 15 – 20 minutes selon si c'est tranquille ou pas. Ce n'est pas des trucs ultra poussés. Je fais quand même des lettres à peu près correctes, selon mon état... L'illégal, je compare souvent ça à un sport extrême tu vois. C'est comme de faire un saut en parachute. J'aime pas les jeux vidéo, mais c'est un peu comme jouer à un jeu vidéo, mais en vrai. Quand on va taper [c'est-à-dire peindre illégalement] des trains par exemple, il y a toute la partie mission militaire où faut trouver l'accès, trouver comment y aller, il faut faire attention. »

A son arrivée en France dans les années 1980, l'art urbain est vu par les pouvoirs publics comme une pollution visuelle et un acte d'incivilité, qui est criminalisé. Comme le rappelle Bazin, « c'est principalement sur l'illégalisme et non sur l'expression artistique que le regard extérieur sera tenté de porter son jugement » (1995, p. 201). L'image du graffeur-taggeur véhiculée est alors celle du jeune délinquant, agissant en bande et entrant dans une mouvance culturelle alors mal connue – le Hip-Hop – dont la musique et le style vestimentaire sont autant de signes

¹⁸⁸ Propos recueillis lors d'un entretien semi-directif réalisé le 15/10/2018.

inspirant la méfiance pour les non-avertis. Cette image est également diffusée largement par les médias, qui font un rapprochement entre les problèmes d'insécurité naissant dans les quartiers dits « sensibles », où les conditions d'existence sont difficiles (chômage, délabrement des lieux d'habitation et accroissement des inégalités avec le reste de la société), et l'augmentation des empreintes visuelles du mouvement graffiti en centre-ville et le long des voies de transports permettant de rejoindre les banlieues. Benjamin Pradel¹⁸⁹ confirme que « l'image du graffeur destructeur est celle qui cristallise toutes les attentions. En ce sens, la facette créative et artistique du graffiti a souvent été ignorée. [...] Le raisonnement était plus d'étudier les logiques d'acteurs afin de les légitimer ou de les combattre, que de s'intéresser à l'aspect novateur et créatif de la discipline ». (2005, p. 177). Le recul du temps permettra de comprendre que ce raisonnement est faux, compte tenu du fait que la sociologie des pratiquants est beaucoup plus complexe à saisir que cela. Bien souvent, en raison du coût financier à engager, les pratiquants ayant accès au matériel de peinture ne sont pas ceux dont les situations sociales sont les plus précaires et les lieux d'habitation les plus éloignés du centre-ville¹⁹⁰.

Les interactions entre communautés de pratique d'art urbain et pouvoirs publics sont donc basées originellement sur le conflit, puisque les pratiques sont illégales.

J., membre-fondateur du collectif 100 Pression témoigne¹⁹¹ du caractère illégal et transgressif de sa pratique et le plaisir qu'il y prend :

« C'est la base ! Moi, j'aime faire ça ! Ben ouais, c'est le côté interdit, du vilain petit garçon, la guerre des boutons, les bastons...forcément ça en fait partie ! Les bastons avec les gars, tu te fous sur la gueule pour du graffiti, contre d'autre graffeurs, en bande, solo, dans les rades... C'est un vrai jeu de « branleurs » !! Tu grimpes sur les toits, tu vas dans les chantiers, dans la boue, tu vas sur la voie ferrée où c'est crade et les trains qui passent à toute vitesse, tu découpes des grillages pour aller chourrer des vélos pour aller plus loin pour aller faire un mur sur le périph... C'est tout un délire de « branleurs » ! ».

A la question sur la recherche des limites : *« Oui : tes limites corporelles, tes limites judiciaires avec la loi, et tes limites techniques aussi : de ce que tu peux faire : parfois on va monter en*

¹⁸⁹ In « Entre institutionnalisation et clandestinité : le graffiti ou l'hydre à deux têtes », *Consommation et Société*, p. 177-188.

¹⁹⁰ Éléments repris par dans des discussions avec JL Favreau, responsable du pôle propreté de Nantes Métropole, bon connaisseur du milieu graffeur-taggeur nantais. L'analyse est retrouvée dans les travaux et au cours de discussions avec Virginie Grandhomme (*Je vous salue ma rue*, mémoire et film). Elle se confirme au cours de l'enquête effectuée, avec les pratiquants rencontrés.

¹⁹¹ Propos recueillis lors d'un entretien semi-directif réalisé le 28/04/2018.

hauteur de dingue à la perche, on peut descendre : on est sur des toits à l'envers, mais c'est un délire ! C'est « chanmé » [méchant en langage verlan, c'est-à-dire procurant beaucoup de plaisir] quoi ! Moi là dernièrement, je suis descendu dans le métro, dans des tunnels de métro, c'est un bon délire ! A côté de ça on se fait bénir notre fresque [en référence à une fresque faite au Lycée privé catholique Sacré-Cœur de Nantes, qui avait été bénie par le prêtre référent], et de l'autre côté on est dans le tunnel de métro et on descend dans les galeries souterraines... ».

A la question de savoir si l'avancée en âge et sa professionnalisation ont réduit ces envies d'interdit : *« Non, ça devient même limite pire ! Mais c'est plus structuré. Quand on va faire un truc, on va prendre moins de risques, on sait pourquoi on y va ! c'est calibré. Là, par exemple en ce moment, je suis avec un pote qui a les clés pour rentrer dans les bureaux de la RATP, pour ouvrir les grilles, parce qu'il connaît son terrain, il s'y est adapté, il a créé des doubles. Moi en tant que nantais je n'ai pas forcément les clés du métro parisien, pour entrer, pour ouvrir les trappes et tout. Maintenant que je n'arrête pas de descendre, je pourrais me le permettre, mais il y a aussi le fait que quand tu ne connais pas, tu ne vas pas trop prendre de risques ! Il y a quand même 350 Volts qui se dégagent des rails, donc tu ne vas pas toucher n'importe quoi !! enfin c'est plein de délires comme ça ... Après tu as des délires tristes, des fins de vie dans le graffiti de mecs qui se pètent la gueule des toits... Mais c'est vraiment une passion qui est « dingo ». »*

Ces interactions conflictuelles peuvent servir paradoxalement les deux parties : pratiquants et pouvoirs publics. Une grande partie des pratiquants est dans la recherche de l'interdit pur, du danger et du prestige tiré de leur prise de risque. Ils ont donc besoin de ce cadre illégal pour développer leurs pratiques dans les « bonnes conditions » pour atteindre leurs objectifs. Les pouvoirs publics quant à eux, sont dans l'obligation de lutter contre ce qui est illégal, d'empêcher ces pratiques (par la répression policière), de faire en sorte que les auteurs soient punis par la justice et d'incarner l'ordre, la sécurité et l'autorité publique. Lutter contre les pratiques illégales d'art urbain est un devoir pour les pouvoirs publics, garants de l'ordre public. La notion juridique d'ordre public est complexe à définir, tant les interprétations qui lui sont liées sont nombreuses. Elle a évolué au cours des époques, des pays et des régimes politiques. Elle reste néanmoins au cœur de la responsabilité des autorités publiques qui doivent mettre en œuvre les moyens d'assurer l'ordre public, défini par Serge Braudo comme « l'ensemble des règles obligatoires qui touchent à l'organisation de la Nation, à l'économie, à la morale, à la santé, à la sécurité, à la paix publique, aux droits et aux libertés essentielles de chaque

individus »¹⁹². L'Article 6 du Code civil, promulgué le 15 mars 1803 et toujours en vigueur en 2021, stipule en outre qu' « on ne peut déroger, par des conventions particulières, aux lois qui intéressent l'ordre public et les bonnes mœurs »¹⁹³. Ainsi, ce qui est considéré comme contrevenant à l'ordre public est condamnable et répréhensible par la loi. Les différentes autorités publiques, locales et nationales sont chargées de mettre en œuvre les moyens de le faire respecter, en tant qu'il représente un pilier des normes civiles.

Comme le disent Lemoine et Terral, « lourd de secrets qui s'écrivent la nuit, il laisse [le tag ou le graffiti] flotter sur les murs une menace indéchiffrable, où l'on croit lire des instincts querelleurs. Le gros des citoyens s'en inquiète ou s'en irrite, et met les pouvoirs publics en demeure de réagir » (2005, p. 96). Les pouvoirs publics peuvent aussi trouver, dans l'affichage de leur lutte pour le respect de l'ordre, des moyens de communications envers la population non-initiée, à des fins politiques.

J., témoigne de son expérience et sa propre perception de la lutte anti-graffiti, en réponse à une question concernant les peines encourues :

« Ça dépend de ce que tu fais ! Du petit tag : tu peux aller en garde à vue. Si c'est juste un ça va, mais nous, souvent on n'en fait pas qu'un, on en fait 40 dans la même rue ! Mais après ça dépend, tu prends des TIG [Travail d'intérêt général], tu vois j'ai déjà pris du 140 euros de TIG, on a déjà pris 900 euros d'amende, ... mais ce n'est rien ça hein !!! Moi je connais des mecs, sur des trains (les transports : les trains, le métro), comme P. [membre du collectif 100 Pression], ils avaient pris 16 000 euros ! Le problème, c'est surtout que ça coûte cher à nettoyer... Après, ils abusent aussi par rapport aux prix des effaçages. Après tu peux faire deux ou trois mois de prison selon les modèles que tu tapes, tu peux être interdit de territoire. Ça va chercher loin ! On croit toujours que c'est un truc de rigolo... C'est sûr que c'est moins grave que les mecs qui font des braquages mais... »

P., qui a un casier judiciaire, revient sur ses condamnations :

« Moi j'ai pris jusqu'à 16 000 euros d'amende, toutes cumulées. J'envoyais 50 par mois, je faisais un peu le mort, je laissais trainer... Et puis au bout d'un moment... Là ça fait plusieurs années qu'on ne me demande plus rien alors je que je suis loin d'avoir tout payé. Ils ne me

¹⁹² <https://www.dictionnaire-juridique.com/definition/ordre-public.php>

¹⁹³ https://www.legifrance.gouv.fr/codes/article_lc/LEGIARTI000006419285/#:~:text=On%20ne%20peut%20d%C3%A9roger%2C%20par,public%20et%20les%20bonnes%20moeurs.

réclament plus. Je ne sais pas s'ils ne sont pas dépassé niveau administratif, ils ont perdu mon dossier ... En tout cas je ne les rappelle pas. Il y a peut-être eu une amnistie, prescription. Mais même s'il y a prescription, tu es censé tout payer quoi... Il y a certains trucs où ils m'ont relancé jusqu'à ce que j'ai tout payé, et d'autres trucs où ils m'ont oublié quoi... Et c'est les deux plus grosses amendes qu'ils ont oubliées, donc tant mieux. Celle de 2500 euros, j'ai dû payer jusqu'à la fin. Celle de 11500 euros, j'ai dû en payer 3-4000... [...] J'ai 41 ans maintenant. Ma dernière garde à vue c'était l'été dernier. Flagrant délit, tout bourré, en train de taguer dans Paris. Sinon, oui j'en fais moins qu'avant. J'ai plus forcément l'énergie. Il faut se motiver hein... C'est un truc à faire des nuits blanches et tout ... Mais j'en fais toujours un peu. »

L'esprit créatif et inventif de l'art urbain peut s'expliquer par la nécessité absolue des auteurs de s'adapter à un environnement hostile, dangereux, en perpétuelle évolution ainsi qu'aux stratégies mises en œuvre par les autorités pour les contrer.

L'interaction originelle entre communautés de pratique d'art urbain et pouvoirs publics est donc la voie conflictuelle, par nécessité croisée et par choix politique. L'art urbain reste pour une part importante, voire majoritaire, un ensemble de pratiques exercées de manière illégale, car prenant place dans des espaces publics sans autorisation préalable. Face à cela, les pouvoirs publics réagissent en mettant en œuvre différents moyens visant à lutter contre les graffiti et les tags. La juridiction concernant l'art urbain est un sujet très complexe, étant donnée sa nature intrinsèquement multiple et insaisissable. Elle s'exerce aux niveaux local et national. Au niveau national, la loi prévoit différentes peines concernant les auteurs de tags et graffiti, en fonction des dommages causés.

2.2 La lutte contre les pratiques d'art urbain illégales à Nantes : une application locale de la loi entre nettoyage perpétuel et relative bienveillance

Pour l'application des peines, ce sont les services de justice et de police qui sont compétents, donc chargés de faire respecter la loi. Ils travaillent en lien avec Nantes Métropole, notamment dans la mise en application des sanctions, ce qui se traduit souvent par un nombre d'heures de travail d'intérêt général effectuées avec les services de l'intercommunalité.

Pour le nettoyage des espaces urbains concernés par les pratiques illégales à Nantes Métropole, deux modalités sont mises en œuvre. Treize agents du pôle propreté de Nantes Métropole s'occupent du nettoyage des murs pour le centre-ville de Nantes. Pour les autres quartiers de Nantes et les autres communes de Nantes Métropole, il s'agit d'un contrat passé avec une

entreprise de sous-traitance, HTP Antigrffiti¹⁹⁴. Pour le quartier centre de Nantes et huit autres quartiers, les brigades effacent systématiquement, sans demander l'avis préalable des propriétaires des murs, pour plus d'efficacité et de rapidité. Ce qui a également un rôle dissuasif pour les taggueurs. Etant donné que leur but est d'être vus, si leur signature disparaît tout de suite, ils vont ailleurs. 95% des motifs effacés sont des tags, c'est-à-dire des signatures cherchant à marquer le territoire, et non des fresques figuratives de grandes dimensions, qui exigent trop de temps pour être faites dans des lieux très exposés au risque d'être pris en flagrant délit.

Jean-Luc Favreau¹⁹⁵, responsable du pôle propreté de Nantes Métropole explique :

« La demande en termes d'effaçage des tags et graffiti est relativement constante, depuis une dizaine d'années. Ça se maintient à un haut niveau. Après ce qui va changer, c'est la visibilité. Aujourd'hui, il n'y a pas de problème de tags, parce qu'on arrive à être plus rapide que les taggueurs. Donc pour les gens, il n'y a pas de problème de tags, puisqu'on les enlève. Par contre, demain on est deux mois sans nettoyer, vous allez avoir des articles dans la presse partout 'c'est un scandale', 'qu'est-ce qu'ils font [i.e. les services de Nantes Métropole] ?', 'il faut les arrêter' ...

Après il y a une vraie question : c'est le coût global de l'opération, c'est entre un million et un million et demi d'euros par an, alloué par le budget de Nantes Métropole. 15 millions d'euros sur dix ans, ça pose question. Pour du vent hein, nous on ne produit rien. Quand on fait le ratio de ce que ça coûte et le nombre de personnes qui sont concernées par ces pratiques, ce sont des gens qui nous coûtent une fortune. Parce que les taggueurs actifs, sur l'agglomération, si on est généreux, allez, c'est cinquante personnes ».

A propos du volet tranquillité publique il ajoute :

« Dans le cadre d'un Plan Local de Sécurité qui avait été conclu entre la Ville de Nantes, le tribunal de grande instance et la Police Nationale, il avait été prévu toute une procédure pour verbaliser plus facilement les taggueurs... Quand il y en a qui se font interpellés, moi je porte plainte au nom de Nantes Métropole, qui se constitue partie civile. Mais c'est assez limité, parce qu'aujourd'hui on reste sur le flagrant délit. Donc le procureur ne souhaite pas essayer de diligenter des enquêtes pour essayer d'identifier... Vu qu'ils aiment bien faire parler d'eux,

¹⁹⁴ HTP pour Haute Technologie Plastique.

¹⁹⁵ Entretien semi-directif réalisé en février 2019.

sur leur profil Facebook etc., il n'y a pas besoin de faire des enquêtes très fines pour savoir qui fait quoi... et ils ont tous des portables, donc il suffit de regarder à quelle heure et quel endroit bornent les portables... Pour le moment on n'est pas là-dessus. Depuis qu'il y a eu les attentats, très clairement, ce n'est pas une priorité. »

Des moyens financiers et humains sont mis en place pour assurer la propreté dans la ville et diminuer fortement l'impact visuel des pratiques d'art urbain – principalement dans leur version tag, qui s'exécutent rapidement et sont plus densément visible. Les services de police et de justice ne déploient pas des moyens équivalents pour endiguer le phénomène, avec une vingtaine de plaintes maximum déposées par an, par Nantes Métropole. La répression comme outil de lutte contre les pratiques illégales est donc plus le fait de la Métropole, qui nettoie les murs, que des forces de police qui, selon Jean-Luc Favreau, « *ont autre chose à faire* ». Lors d'une interpellation, les services de la Métropole adoptent une attitude consensuelle en abandonnant les poursuites, s'il s'agit de la première fois, en échange du paiement de l'intervention de nettoyage, dans le but d'éviter aux auteurs d'entrer dans une procédure pénale. Il s'agit ici d'une application locale de la loi en vigueur. Les polices municipales des communes de la Métropole et la Police Nationale collaborent afin de remplir leurs missions respectives de tranquillité publique et de faire respecter la loi. Les flagrants délits étant rares, c'est en générale la Police Nationale qui a la charge d'interroger et de présenter les suspects aux autorités judiciaires, ainsi que d'enregistrer les plaintes émanant de Nantes Métropole ou de particuliers.

Encart 19 : L'effacement des graffiti à Nantes à la lumière de la théorie des *Broken Windows*

On peut faire un parallèle entre la politique propreté menée par Nantes Métropole pour l'effacement des tags et graffiti et la théorie des *Broken Windows*. Cette théorie a été édifée et présentée par les Américains James Q. Wilson et Georges L. Kelling, respectivement professeurs de science politique et de criminologie, dans l'article « Broken windows. The police and the neighborhood safety.¹⁹⁶ » publié dans la revue *The Atlantic Monthly*, en 1982. Les auteurs posent l'hypothèse que le sentiment d'insécurité et les traces d'incivilités laissées dans l'espace public est à l'origine des dégradations et de la délinquance. En d'autres termes, c'est parce qu'il y aurait des signes de dégradations non pris en charge par les services d'une ville

¹⁹⁶ A traduire par « Fenêtres brisées. La police et la sécurité de voisinage »

que les individus s'autoriseraient à commettre des incivilités. De même, le sentiment d'insécurité serait moins fort si les agents de maintien de l'ordre allaient directement au contact de la population (en se déplaçant à pied dans la rue par exemple). Cette théorie s'est traduite par la mise en place de la politique « tolérance zéro » dans certains territoires. Celle-ci consiste à résoudre immédiatement les conséquences d'incivilités, pour ne pas laisser s'installer le sentiment d'impunité ou d'insécurité. L'exemple de la ville de New-York est le plus souvent évoqué pour illustrer la mise en place d'une politique « tolérance zéro ». Selon cette théorie, « la lutte contre les petites incivilités serait un levier essentiel de la lutte contre la criminalité. Infondée scientifiquement et révoquée par ses auteurs eux-mêmes, cette théorie est devenue le mythe fondateur de l'articulation nouvelle entre politiques de sécurité et de salubrité urbaines à partir des années 1989 aux Etats-Unis, puis dans les années 1990 en Europe. » (Vaslin, 2020, p.268). Au-delà de l'affichage de la rapidité de réponse des acteurs publics pouvant, selon de Maillard et Le Goff (2009), servir de slogan politique plus qu'être le reflet d'une réelle réussite, on peut constater que l'effet décrit précédemment correspond en partie à ce qu'évoque Jean-Luc Favreau, à savoir un effacement le plus rapide possible des tags et graffiti dans la ville. Si le comportement du pôle propreté de la Métropole nantaise peut être à rapprocher de la théorie des *Broken Windows*, il faut nuancer cette analogie de deux manières. Tout d'abord, il ne semble pas, dans les entretiens et lectures, que les acteurs concernés n'aient eu conscience de devoir mettre en place cette théorie. Il s'agit d'une réponse politique « classique » à un problème de propreté donné. Deuxièmement, il serait excessif de parler d'une politique de « tolérance zéro », dans la mesure où de nombreux espaces de pratique sont tolérés dans le centre-ville (c'est notamment le cas des dents creuses et des zones de chantier), voire autorisés dans des espaces dédiés. Si les services essayent au maximum d'intervenir pour l'effacement des tags et graffiti interdits, il n'en reste pas moins qu'ils sont nombreux à être visibles, même dans l'hypercentre (sur le pignon d'immeubles privés notamment). Il n'est donc pas possible de comparer la politique en vigueur pour l'effacement des tags et graffiti à Nantes Métropole et une stricte politique « tolérance zéro », car dans la réalité des faits il n'y a pas de correspondance claire, en termes de résultats et en termes de choix politiques.

2.3 La « moindre-interaction » : un cadre illégal mais sans conflit, ni moyen de répression

Si l'illégalité est la première forme d'interaction entre les communautés de pratique d'art urbain et les pouvoirs publics, d'autres formes d'interactions se sont développées au fil des années de présence de l'art urbain et de l'évolution des pratiques.

Parmi elles on trouve des interactions « d'indifférence », c'est-à-dire des « non-interactions ». Elles répondent à un double phénomène de tolérance politique et d'une impossibilité de répondre à toutes les incivilités.

La tolérance¹⁹⁷ des pouvoirs publics vis-à-vis de certaines pratiques répond avant tout à un choix entre celles qui doivent relever de l'illégalité avec une réponse répressive et les autres qui, bien qu'illégales, n'exigent pas de répression, par manque de temps et de moyens. Ce choix est opéré par la prise en compte de l'atteinte aux espaces publics des pratiques : ce qui est moins visible « dérange » moins l'ordre public et est donc moins nécessairement essentiel à traiter. Il ne marque pas autant l'espace visuellement. Il donne moins à évaluer l'efficacité des pouvoirs publics à prendre en compte et à régler ce qui est vu par la population comme un problème.

En toute logique, ces pratiques sont illégales au regard de la loi, mais elles sont souvent tolérées et ne mènent pas à des interactions conflictuelles. Il s'agit d'une limite juridique floue, où rien n'est officiellement établi. Les limites dépendent des services de la Métropole et peuvent en théorie changer aléatoirement. Cela représente donc un risque pour les pratiquants, qui peuvent être confrontés à un retournement soudain d'approche des pouvoirs publics : ce qui était toléré hier, peut ne plus l'être aujourd'hui, sans aucune prévention préalable. Dans les faits, les individus qui pratiquent dans les zones tolérées savent qu'ils bénéficieront d'une tranquillité quasi-assurée s'ils se contentent de peindre (et n'enfreignent pas d'autres lois). Les pouvoirs publics n'ont aucun intérêt, ni le temps, ni les moyens, de piéger sciemment des graffeurs qui privilégient les zones de pratiques tolérées et ne causent aucun dégâts majeurs et visibles.

Jean-Luc Favreau, explique :

« Les murs en friches, dans les zones industrielles, ce sont des endroits qui sont tolérés. Honnêtement ça ne gêne personne, ça fait plaisir. Des zones comme ça, il n'y en a pas tant que

¹⁹⁷ Selon Larousse, la tolérance peut signifier une « attitude laissée à quelqu'un d'aller dans certains cas contre une loi, un règlement », ou l'« attitude de quelqu'un qui fait preuve d'indulgence à l'égard de ceux à qui il a affaire ». <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/tol%C3%A9rance/78312>

ça. Il n'y a pas d'arbitrage [pour choisir ces lieux], c'est une tolérance. Je ne vais pas aller embêter l'entreprise [de nettoyage] pour ça. Ce qui est très drôle, c'est que moi, mon premier boulot c'est de nettoyer les graffiti, et toute la journée je vois les taggueurs qui sont sous mes fenêtres... ».

Cette tolérance s'illustre effectivement de manière ironique, par cette dernière phrase du responsable de l'effacement des graffiti : son bureau donne sur une zone de graffiti tolérée, et l'un des murs de ses locaux est entièrement recouvert de graffiti. Cette situation est révélatrice d'une impossibilité de traiter toutes les pratiques pouvant être considérées comme des infractions et d'une application de la loi qui est choisie et locale.

Photographie 4 : Locaux du pôle propreté de Nantes Métropole, recouverts de graffitis et de tags tolérés – Extrémité Ouest de l'île de Nantes, rue de la Guyane, 14/02/2019



J. LE CLAIRE

Localisation Photographie 4



J. LE CLAIRE

3 Les interactions partenariales entre les communautés d'artistes urbains et les pouvoirs publics

Au cours d'un processus de reconnaissance par les pouvoirs publics, l'art urbain a pu imposer une partie de son champ artistique auprès des pouvoirs et institutions publics qui, y trouvant certains avantages politiques et sociaux, ont cédé de la place à cette forme d'art.

3.1 Des interactions partenariales qui évoluent et se construisent diversement en fonction des pratiques et du profil des pratiquants : de l'amateur au professionnel

L'acceptation de l'art urbain n'est pas sans poser de questions sur les plans artistiques, sur les styles et manières de pratiquer, faisant naître des débats et dissensions entre artistes et porteurs de cette culture à l'origine underground. Elle pose aussi des questions politiques : quelles parts les pouvoirs publics laissent-ils à la création artistique dans la ville, sur les murs de la ville ? Comment les autorités publiques encadrent-elles ces pratiques nouvelles, et quels rôles ont-elles à jouer pour dessiner les contours de leur expansion, à travers la forme imposée par les frontières de la légalité ?

Ces interactions, comme pour les deux types d'interactions précédentes, sont le croisement de plusieurs processus. Les pouvoirs publics ont dû faire face au développement de cet art aux multiples visages qui envahissait certaines parties de leurs grandes villes, véhiculé par un mouvement se déployant à l'échelle des pays occidentaux. Cela a imposé progressivement, à

partir des années 2000, les plus hautes instances gouvernementales à s'interroger sur ces nouvelles formes d'art dans l'espace public et, au-delà de la répression, chercher à proposer des alternatives qui soient bénéfiques à tous. D'une part aux autorités, qui retrouveraient leur nécessaire caractère maitrisant, d'autre part aux artistes, dont les créations pourraient être mises en valeur, car promues par les pouvoirs publics.

Julie Vaslin, politologue spécialisée dans la mise en administration du graffiti à Paris, résume que « L'histoire des politiques municipales et métropolitaines du graffiti permet de dessiner un *continuum* de dispositifs qui, des plus représentatifs aux plus valorisants, s'ancrent dans des cultures politiques sectorielles contrastées. Cette histoire s'articule autour de la construction de deux problèmes publics en apparence opposés, l'un faisant du graffiti un désordre qu'il faudrait combattre au nom de la lutte contre le sentiment d'insécurité, l'autre faisant du graffiti un bien culturel commode, à promouvoir de temps à autre au nom du développement territorial. » (2020, p. 268).

Boris Grésillon¹⁹⁸ explique ce phénomène d'acceptation d'une partie des pratiques d'art urbain en disant que « les marges sont vites récupérées par le centre » (2014, p. 157). L'innovation et la créativité culturelle sont en partie captées par les pouvoirs publics, qui cherchent à s'en approprier les potentiels bénéfiques pour leur territoire. Cette dynamique se retrouve en 2009, lorsque l'Etat soutient la transformation de la Fédération Nationale des Cultures Urbaines en Observatoire National des Cultures Urbaines, qui a pour objectif de promouvoir les cultures urbaines, avec la mise en place d'un label qualité « Cultures Urbaines ». Ce projet est abandonné en 2012.

En 2014, le Ministère de la Culture et de la Communication, dirigée par Aurélie Filippetti, installe la Mission Nationale pour l'Art et la Culture dans l'Espace Public (MNACEP), dont la présidence est confiée à Jean Blaise, directeur depuis 2012 du Voyage à Nantes. L'objectif affiché de cette mission était de « porter en elle un engagement politique fort et inédit, celui de promouvoir la place de l'art et de la culture dans l'espace public et de favoriser la rencontre de tous les publics avec la création »¹⁹⁹. Le rapport de cette mission, rendu en juin 2016 à Audrey Azoulay, propose onze mesures pour promouvoir et soutenir les arts et la culture dans l'espace public, qui est défini par la nouvelle ministre de la culture²⁰⁰ comme « espace partagé et espace

¹⁹⁸ In Géographie de l'art. Ville et création artistique, Editions Economica, Anthropos, 2014.

¹⁹⁹ Communiqué de presse du Ministère de la Culture et de la Communication, 16 avril 2014.

²⁰⁰ Communiqué de presse du Ministère de la Culture et de la Communication, 16 juin 2016.

contraint, l'espace public suscite la négociation et le dialogue et est en cela un espace politique. C'est un espace d'apprentissage de la citoyenneté. La rencontre avec l'art a toute sa place dans ce lieu de la rencontre et de la mixité sociale. C'est en cela que le rôle que nous souhaitons accorder à l'art et à la culture dans l'espace public est un enjeu démocratique essentiel. » Il figure dans les mesures que des projets concernant le « street art » ont été lancés en 2016, dans le but de renforcer « la présence de la jeune création urbaine grâce à un plan pour le 'street art' ». Cela montre l'engagement qui est pris en faveur d'une partie des arts dans l'espace public, dont l'art urbain, au niveau national et illustre la part d'institutionnalisation de ces formes d'art qui a été faite. La référence au « street art » est révélatrice de la part de l'art urbain prise en compte. Les mesures annoncées se sont concrétisées, notamment avec les « appels projet 'Street art' » proposés par les DRAC, en 2016 et 2017, qui visaient à soutenir financièrement des projets d'art urbain dans les régions. Notons que la mise entre guillemets de « street art » révèle une mise à distance et forme de pudeur ou de prudence vis-à-vis du fait de nommer et soutenir ces pratiques. Il existe en effet un écart important entre les pratiques de tag et le « street art », qui représente le visage commercialisable et grand public de l'art urbain (Gzeley *et al.*, 2019).

Pour finir d'illustrer l'intérêt des pouvoirs publics nationaux, remarquons que la première « étude nationale sur l'art urbain », réalisée par l'association le M.U.R., a été commandée par le Ministère de la Culture, et présentée par la Fédération de l'art urbain, en 2019. Cette enquête dresse un état des lieux de l'art urbain en France, en le comparant avec les autres formes d'art dans l'espace public, notamment dans sa plus difficile institutionnalisation, avec des acteurs qui peinent parfois à être entendus et soutenus.

Cela prouve l'intérêt qui est toujours actuellement porté par les autorités nationales au sujet de l'art urbain, et également la volonté d'une partie des acteurs de l'art urbain d'être reconnus à part entière comme acteurs artistiques et culturels dans les territoires. Cette recherche de reconnaissance et de légitimation de la part des pouvoirs publics représente plusieurs enjeux. Il s'agit, tout d'abord, d'un enjeu culturel : faire connaître l'art urbain au grand public, en le rendant plus accessible géographiquement (dans des endroits visibles facilement), culturellement (en expliquant la démarche), mais aussi esthétiquement, en donnant à voir des œuvres figuratives plus « compréhensibles » pour les non-initiés. L'autre enjeu de la reconnaissance est, pour les artistes, de bénéficier de la promotion de l'art urbain et de sa diffusion légitimée dans les espaces publics, pour pouvoir vivre financièrement de la pratique de leur art, pour ceux qui peuvent prétendre à une professionnalisation.

Les pouvoirs publics voient, quant à eux, une opportunité d'entrer en contact avec les représentants d'un mouvement artistique et culturel qu'ils considèrent en partie en phase avec une certaine partie de la jeunesse. La reconnaissance de l'art urbain par les pouvoirs publics prend également des dimensions spatiales, avec des espaces qui deviennent dédiés à ces pratiques dans le cadre légal. Il y a donc une amplification spatiale des possibles pour l'art urbain.

L'intérêt politique national peut avoir de l'effet dans les villes qui sont politiquement en adéquation et en connexion avec les orientations nationales, par la médiation de personnalités situées au croisement des domaines de la culture et de la politique. Le cas de Nantes est ici explicite. La désignation, à la tête de la MNACEP, de Jean Blaise, artisan de la politique culturelle nantaise depuis les années 1990, qui garde aujourd'hui encore une influence dans les orientations prises en tant que directeur du Voyage à Nantes, illustre parfaitement ces liens entre sphères locales et nationales. Les politiques nationales peuvent s'inspirer d'initiatives locales réussies, portées par des partenaires politiques. C'est le cas ici, avec la présidence de Jean Blaise, proche de Jean-Marc Ayrault, alors premier ministre socialiste comptant dans son gouvernement Aurélie Filippetti comme ministre de la Culture en 2012. Jean-Marc Ayrault, ancien maire de Nantes devenu premier ministre²⁰¹, décide de dupliquer une partie du modèle culturel déployé localement à l'échelle nationale. Le poids et le rôle des acteurs locaux sont donc décuplés par la montée en responsabilité des certains élus. Le rôle des communautés de pratique locales dans leurs interactions avec les pouvoirs publics locaux, peut être d'inspirer des responsables politiques qui sont à la fois élus locaux et acteurs publics de niveau national.

La réponse politique des pouvoirs publics pour réguler l'art urbain peut être très différente, selon les communes. Si l'art urbain est un mouvement artistique mondialisé, par son origine et les influences internationales qui le font évoluer, il n'en reste pas moins un art localisé. En effet, les communautés d'artistes se constituent dans des villes précises, avec des « terrains de jeu » aux particularités locales, alliant géographie, styles, urbanités, cultures locales et réponses politiques locales différenciées. Les pouvoirs publics locaux, en tant que garants des espaces urbains et du choix fait de leur usage, apportent une réponse unique et singulière aux pratiques qui se développent sur le territoire.

²⁰¹ Du 15 mai 2012, au 31 mars 2014.

Les attitudes des pouvoirs publics locaux – à savoir municipalités et intercommunalités – sont différentes d’une ville à l’autre, en fonction des identités culturelles et des lignes politiques des dirigeants locaux. Certaines villes sont plus permissives, d’autres sont plus répressives. Certaines villes promeuvent l’art urbain, à l’instar de Nantes, Rennes, Besançon et Paris par exemple, quand d’autres s’en désintéressent. L’enquête menée n’a pas montré de cas de membres de communautés intégrant des listes électorales locales afin de faire peser leurs revendications par une forme d’entrisme. Cependant, à Nantes, les liens formels et informels qui existent entre les différents acteurs locaux (membres des communautés de pratique, acteurs culturels) permettent de faire connaître leurs souhaits et opinions aux décideurs locaux. Les points de vue et volontés de ces personnes ressources sont, si ce n’est pris en compte, au moins entendus par les élus de la majorité. Ces derniers veulent prouver la capacité de dialogue que les autorités publiques promeuvent. Ils cherchent aussi à travailler une image positive auprès des acteurs culturels et artistiques, sur lesquels reposent en partie le projet politique nantais, et qui peuvent légitimer, ou non, les actions menées par les pouvoirs publics.

Le cas nantais présente des avantages d’illustration de la problématique abordée dans cette thèse. Il nous permet d’analyser la prise en compte de pratiques d’arts « alternatifs » dans l’espace public par des pouvoirs publics qui font reposer, depuis l’ère Jean-Marc Ayrault, une partie du développement de la ville sur la promotion d’une culture libre et innovante, jouant ainsi sur sa propre image. Les élections municipales de 2020 ont posé, à nouveau, la question de la culture comme moyen de développement. Johanna Rolland, qui a été réélue en juin 2020 comme maire de Nantes et présidente de Nantes Métropole, dans un contexte de crise sanitaire, a réaffirmé sa volonté d’axer le développement de métropole par la culture. Cela s’est traduit par le déblocage d’un million d’euros, début 2021, pour aider les acteurs du domaine culturel à reprendre leurs activités ou à faire face à l’impossibilité de les exercer²⁰². La municipalité et la Métropole ont conservé leurs orientations concernant le rôle et la place donnés à la culture, comme politique publique transversale. Le nouveau maire-adjoint chargé de la culture, Aymeric Seassau, est membre du Parti Communiste Français, qui a intégré les majorités municipales et métropolitaines à la suite d’une coalition politique de premier tour.

Les communautés de pratique d’art urbain et les pouvoirs publics nantais peuvent interagir de manière partenariale, selon des modalités et matérialités revêtant des dimensions politiques singulières. Ces interactions partenariales se matérialisent de deux manières. D’une part des

²⁰² <https://metropole.nantes.fr/actualites/2021/culture-loisirs-patrimoine/nantes-soutien-culture>

pratiques dans l'espace public sont laissées libres et autorisées, d'autre part, les pouvoirs publics soutiennent des événements et projet liés à l'art urbain.

3.2 Des pratiques autorisées dans l'espace public

La première dimension partenariale qui existe entre les pratiquants d'art urbain et les pouvoirs publics est la mise à disposition de lieux légaux, pour pratiquer l'art urbain dans l'espace public.

3.2.1 Le Plan Graff : dispositif pour des pratiques libres dans l'espace public

Le plus important des dispositifs mis en place en faveur des pratiques légales d'art urbain est le Plan Graff. Celui-ci a été inspiré par les initiatives existant à Rennes²⁰³, où les pouvoirs publics locaux ont une approche favorisant l'art dans l'espace public et l'art urbain, affichant une volonté de liberté d'expression artistique. Depuis 2002, la Ville de Rennes et l'association rennaise de promotion de l'art urbain Graffiteam, ont mis en place un « dispositif graff », géré par le CRIJ (Centre Régional Information Jeunesse), en lien avec les élus et les services de la ville, qui compte aujourd'hui une trentaine de murs. En septembre 2015, dans un Hors-Série du magazine d'information municipale *Les Murmur(e)s de la ville, un état des lieux de la peinture urbaine à Rennes*, l'actuelle maire et présidente socialiste de Rennes et Rennes Métropole, Nathalie Appéré (alors députée-maire) et son adjoint à la culture de l'époque, Benoît Careil, exposaient leur vision de la place laissée à l'art urbain dans la métropole bretonne. Ils déclaraient ainsi que « Le *street art* est depuis longtemps sorti des terrains vagues pour envahir la ville. Il redessine ses contours, bouscule ses conventions, interroge son quotidien. Ce faisant, il invente, devant nous, un nouveau langage artistique. Celui d'une culture à la portée du plus grand nombre, sans médiation, ni cotation. Une culture qu'il faut promouvoir au nom de la liberté d'expression et de l'accès de tous à l'art. Notre ville a ainsi décidé très tôt de s'engager aux côtés des *street artists*, dans le respect de la liberté de leur mouvement. » (2015, p. 3).

A Nantes, le Plan Graff a été imaginé à la fin des années 2000 par des membres du milieu graffiti local et développé par des membres du collectif 100 Pression et l'association Pick-Up Production, qui en est aujourd'hui la porteuse et gestionnaire. La paternité du dispositif et de ses inventeurs est discutée par les acteurs, ainsi que sa date exacte de création. L'enquête réalisée auprès des artistes urbains et acteurs culturels a montré que les initiatives sont souvent

²⁰³<https://cultureartrennes.wordpress.com/tag/dispositif-graff/>

collectives et prises par des acteurs variés. Au moment du processus d'institutionnalisation de l'initiative et des pratiques, peuvent apparaître des effets de concurrence dans l'appropriation de l'initiative et la revendication de sa création. Pour le Plan Graff, il s'agit d'une initiative collaborative entre des membres de 100 Pression et de Pick-Up, qui a été institutionnalisée par Pick-Up.

Nicolas Reverdito²⁰⁴, actuel directeur de Pick-Up Production et membre de l'association depuis ses débuts explique :

« Sur le Plan Graff, en fait, c'est que je suis parti d'un constat, c'est qu'à l'époque, les graffeurs ils pouvaient soit peindre dans la ville, et ils risquaient de se faire serrer et de prendre une amende. Soit peindre dans une friche, et c'était dangereux, et personne ne voyait leurs peintures. Il manquait un dispositif pour le pratiquer légalement. Donc c'est vraiment de ce modèle-là que je suis parti, en me disant il faut vraiment trouver des espaces de pratiques légaux pour le graffiti.

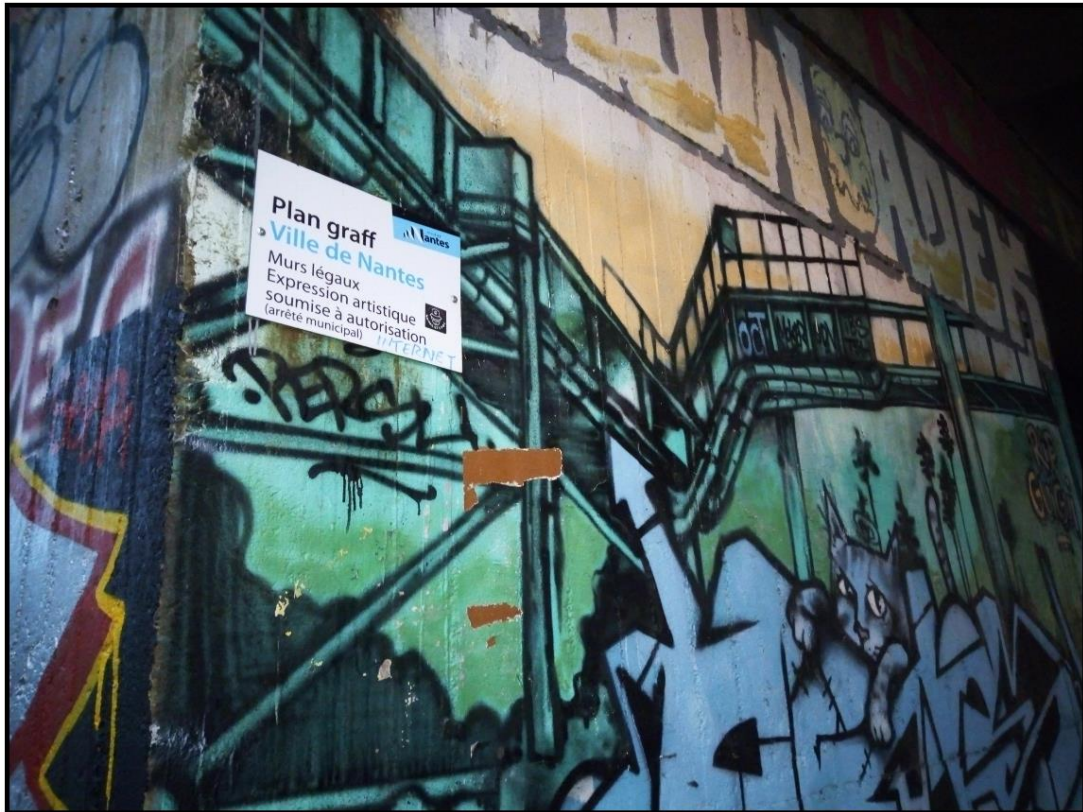
Au début les graffeurs ils me regardaient un peu 'comme ça' [imitation caricaturale d'un air étonné]. Mais je leur disais, 'mais mec, ça ne t'empêche pas, si t'as envie de faire de l'arrache c'est ton problème, si t'as envie d'aller dans une friche avec tes potes faire un barbecue au calme, c'est ton problème. Mais si tu as envie que ton graff il soit vu par les gens, ça peut aussi être cool quoi. Puis si tu n'as pas envie bah tu ne le fais pas, et ceux qui ont envie ils le font'.

Et ça a bien intéressé la ville, en plus ça ne coûtait pas vraiment d'argent. Et puis je parlais aussi du constat qu'il y avait plein de murs, et notamment les dessous de ponts dégueulasses, qui étaient déjà tagués parfois. Et que même s'ils ne l'étaient pas, ils n'étaient pas entretenus, et le fait de mettre des fresques ça met de la vie, ça met de la couleur, et c'est plus agréable pour tout le monde quoi. Ce qu'on a fait aussi, c'est qu'on n'a pas imposé de murs, on a proposé aux graffeurs de venir nous proposer des murs.

Au début ils venaient, ils signaient une décharge, ils s'engageaient à ne pas tagguer autour. Et maintenant, les petits gamins viennent ici avec leurs parents pour signer des autorisations. Mais tous les graffeurs qui viennent graffer les murs, ils y vont comme ça. » Cette remarque illustre la situation d'un dispositif qui semble trouver, quinze ans après sa mise en place, les limites dans ses formes et objectifs. »

²⁰⁴ Propos recueillis lors d'un entretien semi-directif en février 2019.

Photographie 5 : Plaque identifiant un espace de pratique répertorié dans le Plan Graff, pile Nord du Pont Aristide Briand, Quai André Morice, centre-ville de Nantes, 23/01/2018



J. LE CLAIRE

Localisation Photographie 5



J. LE CLAIRE

En 2022, le Plan Graff consiste en la mise à disposition d'une quinzaine de murs et piliers, principalement sous des ponts de la commune de Nantes, dont le répertoire peut évoluer. La mairie de Nantes reconnaît la légalité des pratiques d'art urbain en faisant figurer une plaque informative sur les lieux répertoriés (voir Photographie 5).

En principe, les graffeurs qui veulent peindre doivent signer une charte (voir Annexe 4) aux locaux de Pick-Up Production, situés quartier des Olivettes (anciennement à POL'n, et depuis 2018 rue Sanlecque), laquelle a une délégation pour délivrer les autorisations au nom de la Ville de Nantes. Cette charte affiche les objectifs du Plan Graff qui sont « de mettre en place un dispositif légal permettant aux graffeurs de l'agglomération nantaise d'avoir accès à des murs réservés à la pratique du graff et libre d'accès après une simple formalité d'inscription ». Cela se concrétise en un engagement des graffeurs à respecter quelques règles (ne pas peindre d'injures, ne pas peindre au-dessus de trois mètres de hauteur, ne pas repasser sur une fresque qui a moins de quinze jours d'existence, même si factuellement les fresques ne sont pas datées).

Dans les faits, l'immense majorité des graffeurs ne vient jamais signer d'autorisation, les services de police connaissant parfaitement les endroits autorisés. N. Reverdito explique qu'« *aujourd'hui les murs sont beaucoup utilisés, mais il n'y a quasiment plus d'autorisations signées. En fait maintenant c'est rentré dans l'usage. Les flics ne s'arrêtent plus. Les graffeurs ne viennent plus demander d'autorisation. Ils respectent à fond.* ». Les seuls pratiquants qui ont tendance à venir signer l'autorisation sont les novices et les pratiquants venant d'autres villes, qui ne connaissent pas encore la réglementation et la désuétude de la charte, ainsi que les jeunes pratiquants qui débutent, dont les parents souhaitent être rassurés. Selon Pierrick Vially²⁰⁵, ancien chargé de mission Plan Graff à Pick-Up Production, le nombre d'autorisations délivrées dépasse à peine les trente par an.

Parmi les murs répertoriés, l'on trouve soit les murs légaux, nécessitant normalement les autorisations et deux murs dits « historiques » qui sont des spots anciens, connus par les graffeurs chevronnés. Ces deux murs sont laissés libres de devoir présenter une autorisation. Dans les faits, il n'y a pas de différences entre les deux types de murs.

Le Plan Graff entre dans la convention annualisée passée entre Pick-Up Production et la Ville de Nantes, dans le cadre du budget culturel, en lien avec les services de la culture. Mais c'est la Direction de la vie associative et de la jeunesse qui est chargée de suivre le Plan Graff, avec un

²⁰⁵ Entretien semi-directif réalisé en mai 2018.

bilan réalisé et présenté chaque année par Pick-Up, lors du bilan d'activité global de l'association, par la personne chargée du suivi du dispositif au sein de l'association.

Concrètement, le dispositif semble être à bout de souffle dans son caractère innovant. Aucune animation n'est mise en œuvre pour valoriser le dispositif et les lieux peints. Il n'y a pas de publicité, ni communication particulière autre que la page Plan Graff sur le site de Pick-Up Production²⁰⁶ et une page dédiée au « street art » sur le site de l'office du tourisme de Nantes²⁰⁷. A tel point que d'autres artistes professionnels issus de collectifs nantais estiment dommage que ce dispositif soit géré par Pick-Up Production, dont ils discutent grandement la légitimité à promouvoir le graffiti, alors que les membres ne sont pas artistes. De surcroît, selon ces artistes professionnels, il y aurait une forme d'immoralité en matière de budget, car l'association Pick-Up Production, qui développe et gère le projet culturel Transfert²⁰⁸, ne met rien en œuvre « *pour en faire quelque chose de réussi* ». Selon l'un des artistes professionnels interrogés, Pick-Up Production touche 20 000 euros annuels pour prendre en charge Plan Graff, alors que l'association ne fait absolument rien pour développer le dispositif. Ce dernier ajoute : « *si c'est nous qui nous en occupons, tous les mois j'inviterai des artistes différents, avec une inauguration, un pot et un DJ par exemple* ». Selon Pick-Up Production, Plan Graff est l'une des activités reconnues de l'association, comprise dans la large convention passée avec la mairie (s'élevant désormais à plusieurs millions d'euros). L'effet concurrentiel et de remise en cause des légitimités des acteurs entre eux est ici tangible. La municipalité, sans le reconnaître, peut s'appuyer sur ces concurrences pour rester au centre des décisions, en choisissant de soutenir un groupe en particulier, poussant à la fois les communautés de pratique à proposer des projets qui soient performants, en évitant d'avoir une opposition trop forte d'acteurs du même secteur. Pour résumer, Antoine, membre-fondateur de Plus de Couleurs²⁰⁹ explique : « *Par rapport aux murs légaux, franchement pour moi les pouvoirs publics ils se sont retrouvés un peu acculés devant des pratiques. Ils les ont encadrées. Les murs légaux à Nantes, ils existaient bien avant que la mairie mette une plaque dessus. Leur dénomination ce n'était pas mur légal, mais c'était « toléré ». [...] Nous on n'a pas attendu qu'on nous autorise pour avoir ces pratiques-là. Et aujourd'hui il y a plein de murs qui ne sont pas encadrés, qui sont des spots historiques. Voilà,*

²⁰⁶ <https://www.pickup-prod.com/projets/le-plan-graff/>

²⁰⁷ <https://www.nantes-tourisme.com/fr/art-contemporain/street-art>

²⁰⁸ Ce projet culturel en zone de transition urbaine est financé par Nantes Métropole à hauteur de plusieurs millions d'euros chaque année (pour le fonctionnement et l'investissement). Source : directeur du contrôle de gestion de Nantes Métropole – entretien semi-directif réalisé le 11/04/2019.

²⁰⁹ Propos recueillis lors d'un entretien semi-directif réalisé le 08/02/2019.

il y a plein de spots comme ça en fait, des friches qu'on s'est appropriées et que les graffeurs s'échangent. » Ce témoignage montre que, dans le cas de Plan Graff, ce sont les pratiques qui ont défini le dispositif public, mis en place et réalisé par des artistes reconnus institutionnellement et des acteurs culturels. La volonté de contrôle et de maîtrise peut ici être vue en partie comme un leurre, utilisé par la municipalité pour donner l'illusion d'encadrement de pratiques déjà existantes et tolérées dans ces espaces.

Les agents en charge de la culture et de l'art dans l'espace public de la mairie²¹⁰ reconnaissent également qu'un nouveau souffle doit être apporté à ce dispositif et que les services peuvent y prendre part, dans leur soutien aux initiatives :

« Pour avoir eu des retours à droite, à gauche, ou d'autres assos, c'est aujourd'hui sans doute quelque chose qui doit être redynamisé. Parce qu'on a des murs légaux certes, bon il y a des graffs dans la ville, certes, il y en a des biens, il y en a des moins bien... Mais à quel moment il y a une forme d'animation de ça, à quel moment on fait un peu de pub, à quel moment on focus un peu pour dire au public 'il y a un Plan Graff'... ? Alors ce n'est pas pour faire mousser la ville, mais aussi pour que ces graffeurs et ces graffeuses ils puissent être un peu visibles. Il y aurait sans doute plein de choses à faire pour animer ça, peut-être pour faire un peu de médiation, peut-être aussi pour proposer des temps d'animation aussi autour du graff. Il y a sans doute mille choses à inventer. Après nous, on n'est pas opérateur. C'est aussi, comment on dialogue avec les assos, soit l'asso qui suit ça, en l'occurrence avec Pick-Up, soit avec d'autres, soit avec elles ensembles. On est aussi dans l'incitation à. Voilà, comment on peut faire évoluer ce projet demain ? ».

Les services culturels de la ville de Nantes sont demandeurs d'initiatives et de propositions venant des associations, n'hésitant pas, comme exposé implicitement dans l'extrait précédent à jouer sur les concurrences entre communautés de pratique institutionnalisées et autres acteurs pour faire émerger de meilleures choses.

Plan Graff est en perte d'efficacité et est davantage aujourd'hui un répertoire de lieux de pratiques libres, qu'un réel dispositif. Cependant les murs qui le constituent restent activement utilisés et sont régulièrement peints par de nouvelles fresques, faisant évoluer les paysages urbains. Conscient de cette perte de visibilité, Pick-Up Production a lancé un questionnaire en ligne, à l'automne 2020, intitulé « Plus d'espaces dédiés au graffiti à Nantes ? » à destination

²¹⁰ Entretien semi-directif mars 2019.

des pratiquants et des personnes « intéressées par le graffiti », dans le but « d'améliorer le dispositif » (voir Illustration 24). Cela montre la volonté de ce pilier de la culture urbaine à Nantes de continuer à être un incontournable des questions liées aux pratiques de l'art urbain et un relai pour les pratiquants, imposant sa place de premier rang. Cela montre également la volonté de l'association, soutenue par la mairie, de voir les pratiquants anonymes, c'est-à-dire ne jouissant d'aucune notoriété et donc d'aucun poids d'influence, prendre part à la spatialisation des pratiques autorisées dans la ville.

Illustration 25 : Questionnaire en ligne proposé par Pick-Up pour connaître les envies des pratiquants concernant les espaces dédiés aux pratiques d'art urbain autorisées



Capture d'écran du site internet, 26 octobre 2020²¹¹

Le Plan Graff est à la disposition de tous les pratiquants amateurs, des novices aux professionnels qui désirent créer dans un cadre de loisir, mais il a été porté par des pratiquants piliers de communautés de pratique d'art urbain institutionnalisées, ainsi que des acteurs culturels du territoire. Cela fait ressortir la dimension communautaire et de constellation²¹². L'institutionnalisation de certaines communautés de pratique rend audible de manière directe et indirecte les pratiquants d'art urbain. Elles portent des initiatives susceptibles d'être

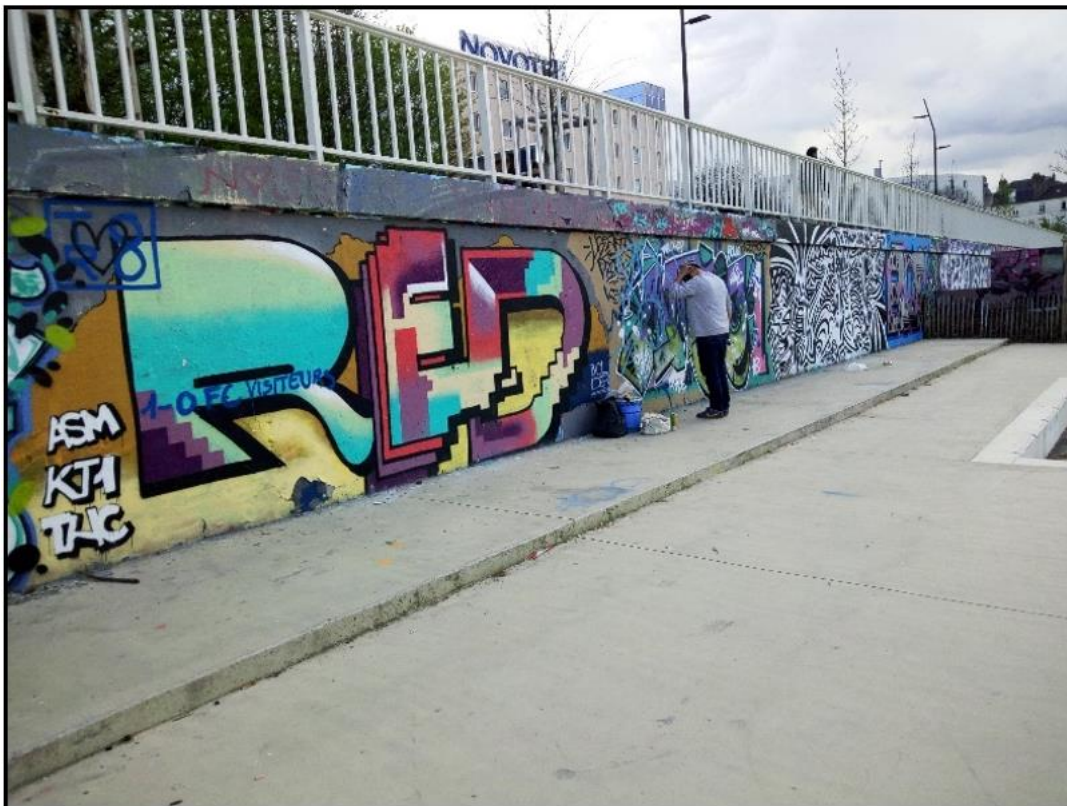
²¹¹ <https://www.pickup-prod.com/questionnaire-plan-graff-nantes/>

²¹² La constellation de communautés de pratique renvoie, comme expliqué dans le Chapitre 6, à des communautés de communautés de pratique.

soutenues par la mairie, qui sont ensuite accessibles à tous les pratiquants et à tout type de communautés. Les communautés de pratique institutionnalisées jouent leur rôle de portevoix et de vitrine du mouvement face aux pouvoirs publics (comme cela a été montré au chapitre précédent).

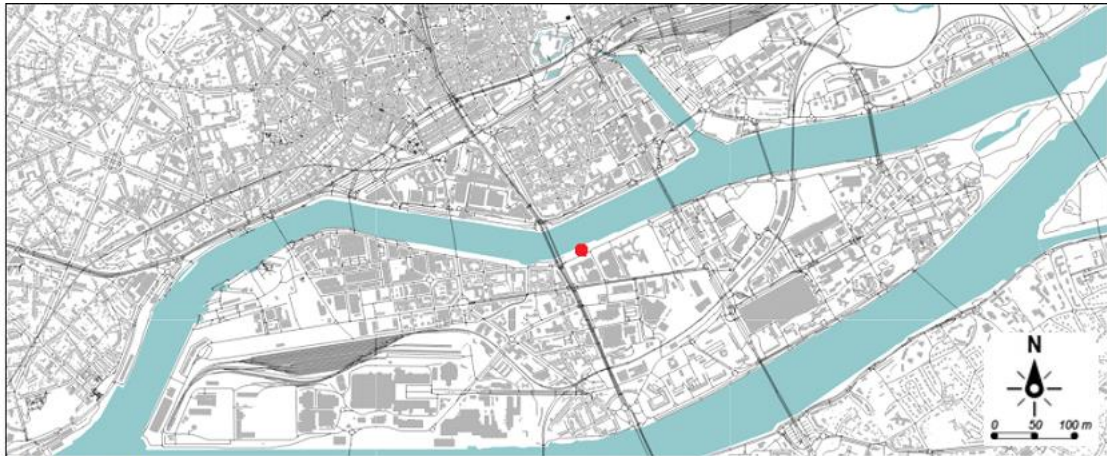
Le Plan Graff est l'un des éléments de l'institutionnalisation des pratiques d'art urbain dans l'espace public. L'initiative portée par des acteurs culturels du territoire, issus de communautés de pratique d'art urbain institutionnalisées et d'acteurs du milieu de la « culture urbaine » a été discutée et reconnue par les élus et les services dont ils ont la charge. L'initiative s'est donc institutionnalisée, par un processus multipartenarial nouveau, en modifiant la frontière des normes dans l'espace public, faisant passer les pratiques de l'illégal au légal. Il a donc s'agit d'une forme d'innovation culturelle quand elle s'est développée. Elle est à présent entrée « *dans l'usage* » pour reprendre les mots de N. Reverdito. Les communautés de pratique d'art urbain ont participé, via leurs membres, à l'amorce de cette initiative. Etant entrée dans l'usage cette nouveauté ne constitue plus une innovation mais une pratique instituée et institutionnalisée.

Photographie 6 : Session de pratique libre sur un mur légal dit « historique », boulevard Gaston Doumergue, Ile de Nantes, 12/04/2018



J. LE CLAIRE

Localisation Photographie 6



J. LE CLAIRE

3.2.2 D'autres lieux mis à disposition

Hormis les murs répertoriés par le Plan Graff, d'autres lieux sont mis à libre disposition par la municipalité pour des pratiques amateurs dans l'espace public. Il s'agit de trois lieux en particulier.

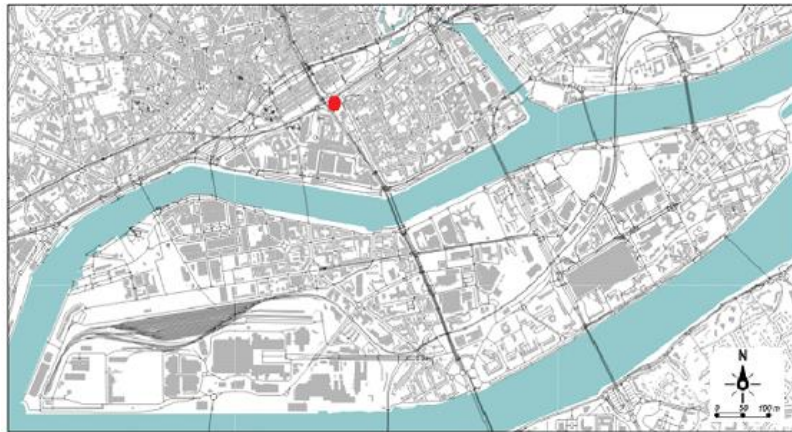
Le skate-park situé devant l'hôpital public de l'Hôtel Dieu, dans le centre-ville de Nantes. Les modules disponibles pour les pratiques de sport de glisse à roulettes sont en permanence recouverts de graffitis et de tags.

Photographie 7 : Skate-Park de l'Hôtel Dieu recouvert de graffiti, centre-ville de Nantes (voir Carte 8), 11/03/2020



J. LE CLAIRE

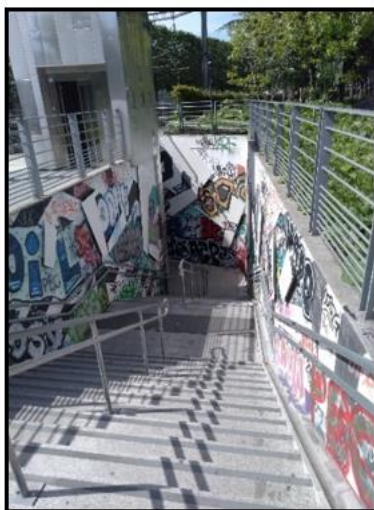
Localisation Photographie 7



J. LE CLAIRE

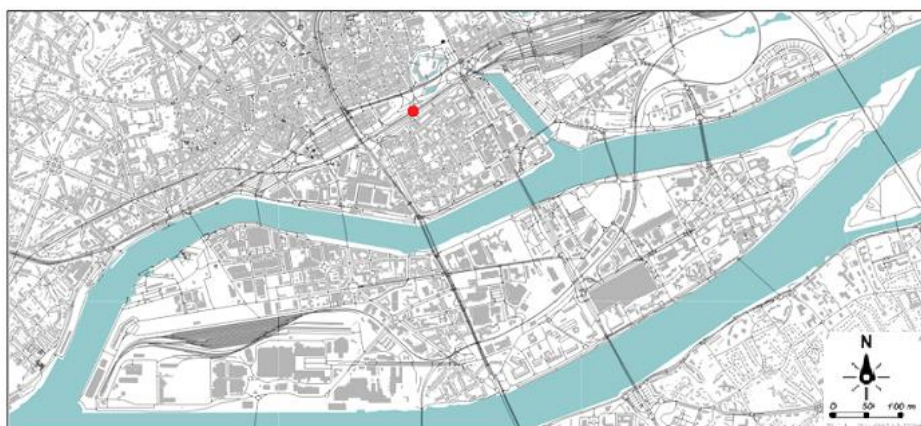
Le passage souterrain entre le Quai Baco et le Carré Feydeau, pour aller du quartier des Olivettes au quartier du Bouffay. Ce passage, très sombre et repoussant a été reconçu à l'initiative de Pick-Up Production, avec l'artiste Wide du collectif 100 Pression, qui a proposé à la mairie de laisser ce souterrain à disposition des graffeurs, tout en l'entretenant régulièrement. Ceci est un autre exemple de partenariat entre un acteur culturel pivot, un membre d'une communauté de pratique institutionnalisée et la municipalité. Le projet consiste à laisser peindre l'ensemble du passage souterrain en pratique libre. Et de repeindre toutes les semaines en blanc, via les services de la ville, de multiples modules métalliques, afin de casser le côté brouillon de l'ensemble et de donner de la respiration au lieu.

Groupe photographies 5 : Passage souterrain joignant l'Allée Baco et le Cours Commandant d'Estienne d'Orves, centre-ville de Nantes, 15/05/2019



J. LE CLAIRE

Localisation Groupe photographies 5



J. LE CLAIRE

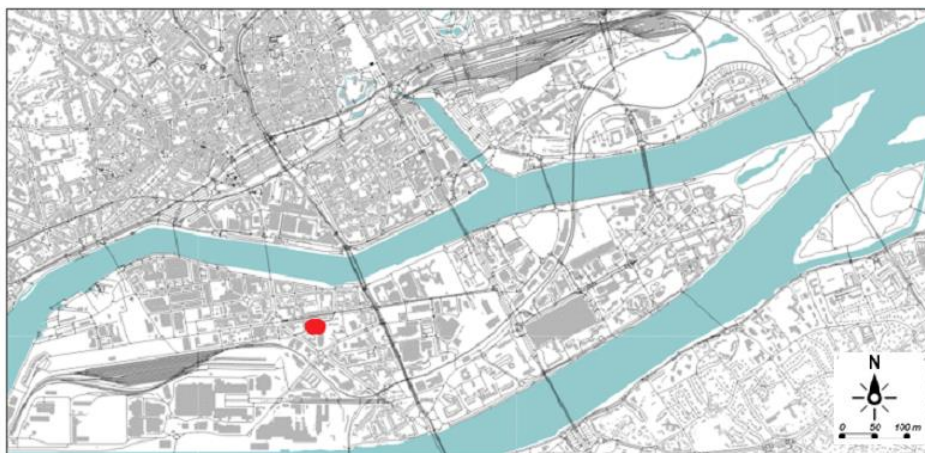
La rue Paul Nizan, près du quartier République, sur l’Ile de Nantes, a été complètement repensée, comme un laboratoire urbain, avec la promotion d’une vie de quartier centrée vers cette rue. Les murs sont également laissés libres de toute pratique d’art urbain.

Photographie 8 : Espace de pratiques autorisées, rue Paul-Nizan, Ile de Nantes, 30/08/2019



J. LE CLAIRE

Localisation Photographie 8



J. LE CLAIRE

Tous ces espaces libres mis à disposition des pratiquants d'art urbain permettent à la ville de s'engager à moindre frais en faveur de l'art urbain, donc vers une partie de la culture « hors cadre ». Cela ne lui coûte quasiment rien, à part quelques investissements dans de l'entretien (passer de la peinture blanche) de temps à autre sur les murs disponibles ou à leur proximité immédiate (il y a souvent des débordements de pratiques à côté des murs libres).

La mairie, bien qu'elle s'engage en faveur de l'art urbain amateur dans l'espace public, autorise les pratiques dans des espaces se prêtant déjà bien à l'art urbain, en acceptant que des graffitis soient effectués dans des lieux perçus ou affichés comme alternatifs ou expérimentaux : c'est le cas pour le skate-park ou la rue Paul Nizan. Ou bien dans des lieux perçus comme laids et « glauques » qui ne peuvent pas vraiment être considérés comme dégradés par les pratiques d'art urbain : c'est le cas pour les dessous de ponts ou le passage souterrain entre le Quai Baco et le Carré Feydeau. Elle accepte que soient mis à disposition des murs ou lieux qui présentaient déjà ces usages et qui auraient probablement continués à l'être sans les mises à disposition instituées. L'institutionnalisation des pratiques dans ces lieux permet de voir l'élargissement du domaine des normes dans l'espace public : ce qu'il était interdit de faire dans l'espace public devient légal, ces pratiques d'art urbain imprègnent légalement les paysages urbains. La mairie, notamment avec le Plan Graff, affiche clairement son action en faveur de ces pratiques d'art urbain autorisées. Il y a une forme de récupération politique des pratiques, qui deviennent autorisées donc encadrées et maîtrisées par la municipalité, qui réaffirme ainsi son contrôle des espaces concernés, en en définissant les périmètres. Cette institutionnalisation se fait sous

couvert d'une ouverture culturelle probablement non feinte, mais qui n'est pas vierge de tout calcul.

3.3 Des partenariats entre porteurs de projets culturels liés à l'art urbain, pouvoirs publics et entreprises privées

Les pouvoirs publics s'engagent autrement que par la mise à disposition d'espace public pour des pratiques libres amateurs. Il arrive régulièrement que ceux-ci soutiennent des projets culturels en lien avec l'art urbain, des événements qui leur sont liés, ou soutiennent des acteurs porteurs de projet en lien avec l'art urbain. Il existe des festivals d'art urbain dans de nombreuses villes françaises (le Street Art Fest à Grenoble, le Bien Urbain Festival à Besançon...) et partout dans le monde (le Festival MURAL à Montréal), qui sont toujours le fruit d'une collaboration entre des porteurs de projets artistiques et les pouvoirs publics locaux. Ces derniers tirent profit d'événements culturels attractifs, pouvant les utiliser dans des logiques de marketing territorial, pour travailler à une image positive de la ville. Les soutiens à des événements d'art urbain, qu'ils soient publics ou privés, sont à haute valeur ajoutée pour ceux qui les déploient, car ce champ artistique est visible et accessible. La logique publicitaire des partenaires est donc centrale. Les partenariats et modalités de soutien prennent des formes et des ampleurs variées.

3.3.1 Les soutiens publics

Les soutiens publics peuvent se matérialiser par des aides directes prenant différentes formes

Le soutien des pouvoirs publics est principalement issu de la ville de Nantes ou de Nantes Métropole. Quand on parle de soutien, il est généralement entendu qu'il s'agit d'un soutien financier, même s'il ne s'agit pas uniquement de cela. Les soutiens financiers prennent principalement la forme de subventions attribuées aux associations, c'est-à-dire pour les communautés de pratique institutionnalisées que sont les collectifs d'artistes urbains 100 Pression et Plus de Couleurs, ainsi qu'à Pick-Up Production, qui agit comme plateforme de développement d'initiatives culturelles, « *boîte de production* » elle-aussi (cf. Chapitre 6). Ces subventions peuvent être attribuées de manière pérenne et durable, dans le cadre d'une convention annuelle, passé entre l'association et la Ville de Nantes, dans le cadre du budget culturel de cette dernière, pour assurer une partie du financement de fonctionnement de ses

activités et la mise en œuvre de son projet associatif. C'est le cas pour Pick-Up Production, qui chaque année, doit présenter un bilan comptable précis de son budget. Pick-Up, en développant ses activités culturelles va parfois faire appel à des artistes membres des collectifs nantais, cela pouvant être interprété comme une sorte de financement indirect de la mairie.

Pour 100 Pression et Plus de Couleurs, aucune convention annuelle n'est signée. Le soutien de la mairie intervient par le versement de subventions sur des projets ponctuels. Les associations doivent présenter un projet et remplir une demande de subvention. En général, un échange est mené en amont du dépôt de candidature entre le service culturel de la mairie et les porteurs de projets, pour affiner la faisabilité des projets présentés et augmenter leur chance d'être subventionnés. Ensuite, la demande est débattue en commission, puis votée lors du conseil municipal. Les demandes peuvent être déposées deux fois par an, une fois fin mars et une fois fin septembre (c'est-à-dire lors de décisions budgétaires), à l'instar de toutes les autres demandes de subventions associatives. Les montants attribués varient d'une année à l'autre selon les demandes effectuées, mais ils n'excèdent jamais les quelques milliers d'euros. Pour l'événement Teenage Kicks 2019, la Ville de Nantes a par exemple versé une subvention directe de 5000 euros²¹³ au collectif Plus de Couleurs, soit environ 15% du budget total de l'événement. Ces aides ne sont en aucun cas comparables, dans l'ordre de grandeur, aux coûts financiers engendrés par les services de nettoyage pour lutter contre une partie de l'art urbain illégal, souvent fait par des pratiquants qui pratiquent à la fois dans des lieux légaux et illégaux, selon leurs envies artistiques.

Les collectifs peuvent aussi répondre à des appels à projet lancés par la mairie, qui se matérialisent sous la forme de commandes publiques. Dans ces cas-là il y a sélection, puis financement du projet. La commande est rémunérée comme une prestation classique, mais avec des fonds publics. Il ne s'agit pas d'un soutien direct comme dans le cas des subventions. Mais il s'agit tout de même d'une promotion et d'un engagement en faveur de l'art urbain. Le choix est fait de dépenser de l'argent public pour développer l'art urbain.

Les soutiens publics peuvent également prendre la forme d'aides indirectes.

Il peut aussi s'agir de soutien matériel indirect. 100 Pression, qui affirme ne pas vouloir d'aides conventionnées, pour être totalement libre artistiquement et ne pas dépendre de la ville, bénéficie tout de même de locaux dont la location à moindre frais est permise car POL'n est

²¹³ Source : Plus de Couleurs, organisateur de la biennale d'art urbain Teenage Kicks 2019.

financé par la Ville (qui a d'ailleurs pour projet de racheter les locaux, pour pérenniser ce projet culturel). De la même manière, Plus de Couleurs a sollicité la Métropole pour avoir accès à des nouveaux locaux, à moindre coût. La municipalité et l'intercommunalité peuvent donc soutenir ces porteurs d'initiatives culturelles en facilitant matériellement le développement de leurs activités.

La communication, comme on l'a vu, est l'un des outils indispensables au fonctionnement des collectifs d'artistes urbains. Lors d'événements soutenus par les pouvoirs publics locaux, ces derniers vont communiquer, via leurs réseaux, numériques en particulier et assurer ainsi la promotion des événements culturels soutenus, tout en faisant leur auto-promotion. Ces moyens de communication participent à réaliser le marketing territorial de Nantes. Ces opérations, nécessitant peu de frais, permettent de sélectionner les éléments jugés attractifs et de les valoriser, en se les appropriant, pour en tirer profit. Les choix faits dans les relais de communications sont révélateurs de l'attitude des pouvoirs publics nantais : maîtrise et contrôle de l'image culturelle de la ville, appropriation et exploitation d'initiatives présentant une valeur ajoutée pour le modèle de développement culturel.

Illustration 26 : Relais de communication publique faites sur l'art urbain



Page internet de Nantes Tourisme, consacrée au « Street-art », qui affiche la politique métropolitaine vis-à-vis de l'art urbain : volonté affichée de laisser s'exprimer des pratiques qui n'en restent « pas moins » une « activité illégale ».

²¹⁴ <https://www.nantes-tourisme.com/fr/art-contemporain/street-art>, consultée le 9/12/2020



Page internet de Nantes Patrimonia, site municipal dédié au patrimoine de la ville, consacré au « street art et graffiti ».

Les actions menées par La Creative Factory, agence de développement des Industries Créatives et Culturelles (ICC) dans le Quartier de la Création, participent au soutien des initiatives des communautés de pratique d'art urbain institutionnalisées. Il s'agit du pôle de développement économique de la SAMOA, créée afin de développer le « cluster culturel » du Quartier de la Création. Son rôle est d'aider les entreprises des industries culturelles et créatives à s'implanter au cœur de ce quartier créatif. La Créative Factory œuvre à l'accompagnement et conseil aux entreprises ; elle permet l'accueil et l'hébergement au sein du Quartier de la Création de projet de l'ICC dans un parc immobilier appartenant à la SAMOA (bureaux, ateliers...) avec des locations à prix attractifs ; elle met en réseaux les acteurs des ICC dans le Quartier de la Création et anime ce dernier, en organisant des événements et moments d'échange. En 2023, la Creative Factory, auparavant installée dans les locaux de la SAMOA, rue La Noue Bras de Fer, dans le Quartier de la Création, va devenir un lieu à proprement parler. Implantée au cœur du projet urbain des « Halles », la Creative Factory a pour ambition de devenir un « propulseur des industries créatives et culturelles » où « les filières culturelles et créatives disposeront de 3 400 m² très largement ouverts à chaque porteur de projets. Cet équipement fonctionnera comme une plateforme d'idéation, de prototypage, de développement et de valorisation, au service des innovations du territoire »²¹⁶.

²¹⁵<https://patrimonia.nantes.fr/home/decouvrir/les-parcours-du-patrimoine/parcours-nantes-street-art-et-gr.html>

²¹⁶ <https://www.creativefactory.info/le-lieu/>

Enfin, il peut arriver également que d'autres collectivités territoriales ou bien des services déconcentrés de l'Etat appuient ponctuellement des projets culturels liés à l'art urbain. La Région Pays de la Loire ou le Département de Loire-Atlantique soutiennent des projets liés à l'art urbain par l'attribution de subventions, à hauteur de quelques milliers d'euros, accordées au titre des compétences du développement culturel ou de la jeunesse. La DRAC (Direction Régionale des Affaires Culturelles), dépendant du Ministère de la Culture, a fait plusieurs appels d'offre pour soutenir des projets culturels liés à l'art urbain, en 2016 et 2017. A titre d'exemple, 20 000 euros avaient été attribués par la DRAC pour le projet artistique *Parades, Balades et Distorsions*, en 2016. Cela correspondant au mouvement de promotion de l'art urbain décidé par le Ministère de la Culture et de la Communication.

3.3.2 Les soutiens par des partenaires privés

En complément des soutiens publics, les événements culturels portés par les collectifs sont régulièrement soutenus par des entreprises privées, sous formes de sponsors. Il s'agit très généralement d'entreprises qui ont un lien avec les matériaux ou outils utilisés lors de l'événements, ce qui rend cohérent et visible la publicité que l'entreprise veut s'offrir par ce sponsor. Par exemple, on peut retrouver des entreprises de fourniture de peinture, qui vont approvisionner gratuitement en peinture les artistes lors de la réalisation de fresques. Ou alors il s'agira d'une réduction conséquente sur le prix de la location d'une nacelle permettant de réaliser une fresque.

Photographie 9 : Utilisation d'un engin de la marque VLOK, sponsor de l'événement Teenage Kicks 2019, lors d'une visite des différents partenaires privés, 03/10/19



J. LE CLAIRE

Le Fonds métropolitain pour la culture, est une forme de mécénat privé développé et soutenu par le service culturel de la Ville de Nantes et Nantes Métropole. Créé en 2017, le Fonds métropolitain pour la culture est un fonds de dotation permettant à des entreprises privées du territoire de Nantes Métropole, ou de l'agglomération élargie, de participer financièrement à des projets culturels, en versant une aide qui peut être pérenne ou ponctuelle. Le catalogue des projets à soutenir est proposé par le service culturel de la ville de Nantes – Nantes Métropole. Des porteurs d'initiatives culturelles peuvent proposer des projets au service culturel, qui proposent ensuite tel ou tel projet ciblé à des entreprises faisant partie du fonds, qui pourraient être intéressées. Cela permet à la fois de développer des projets culturels sur le territoire, en diversifiant les sources de revenus, mais également en prenant de la distance avec les grosses institutions parapubliques qui prennent à la fois beaucoup de visibilité et des sommes importantes d'argent, en particulier le Voyage à Nantes. Ainsi, Plus de Couleurs a développé le projet type « le M.U.R. » dans la ville de Nantes, avec le soutien du Groupe Launay par l'intermédiaire du Fonds métropolitain pour la culture. Ce projet pérenne est rendu possible par un partenariat public-privé et un financement mécénal promu politiquement. Plus de Couleurs, qui développe de nombreux projets, utilise souvent une mixité des fonds de soutien d'aide

financière, ce qui présente à la fois l'avantage de multiplier les chances d'être aidé et d'augmenter l'amplitude totale des aides, ainsi que la sécurité dans l'accomplissement du projet en cas de retrait d'un des partenaires. L'argent public étant limité, les subventions sont limitées et la concurrence pour y avoir accès est forte. Ainsi, les chances d'obtenir de l'aide est plus élevée. Le Fonds métropolitain pour la culture constitue pour le territoire de la métropole une nouvelle manière d'envisager les réseaux d'acteurs publics-privés.

Tableau 7 : Les différents types de partenariats publics et privés avec les communautés de pratique d'art urbain institutionnalisées

Types de partenariats	Acteurs
Subventions directes par projet	Collectivités territoriales, DRAC
Commandes publiques	Collectivités territoriales, Nantes Métropole, établissements publics (Université de Nantes, Lycées par exemple)
Soutien matériel, logistique et communicationnel	Ville de Nantes et Nantes Métropole (Créative Factory, Voyage à Nantes...)
Mécénat	Entreprises privés en partenariat avec le Fonds métropolitain pour la Culture
Sponsoring	Entreprises privées

J. LE CLAIRE

4 Analyse politique des interactions entre communautés d'artistes urbains et pouvoirs publics

Que nous apprend l'analyse des interactions entre les communautés de pratique et les pouvoirs publics sur les enjeux politiques à l'œuvre dans le territoire ? Nous avons pu voir que les interactions entre les communautés de pratiques d'art urbain et les pouvoirs publics posaient la question de l'évolution de la frontière des normes sociales dans l'espace public et celle de

l'application de la loi ou de la tolérance de pratiques illicites. Quels enseignements nous apporte l'analyse des traductions politiques de ces interactions ?

4.1 L'institutionnalisation des communautés d'artistes urbains comme parcours indispensable à la reconnaissance et à la coopération avec les pouvoirs publics et les acteurs privés

A partir de notre cas d'étude, nous pouvons constater que la question de l'institutionnalisation des communautés de pratique est centrale. Comme nous avons pu le voir dans le Chapitre 6, les communautés de pratique institutionnalisées sont les seules à même de porter des initiatives en lien avec leur domaine culturel devant les institutions publiques, donc ainsi espérer recevoir un soutien parfois indispensable pour se donner de la visibilité, voir leurs pratiques changer de dimension et pouvoir se professionnaliser, pour certaines d'entre elles. Si des lieux, relativement nombreux, sont mis à disposition pour des pratiques libres amateurs, il faut noter que c'est à l'initiative de personnalités des communautés de pratique institutionnalisées, des artistes professionnels. Cette institutionnalisation s'est faite avec l'appui d'autres acteurs culturels. Cette innovation a été possible par le dialogue entre des interlocuteurs professionnalisés et les pouvoirs publics. Les artistes urbains professionnels institutionnalisent leur communauté comme une vitrine, car ils en ont besoin pour vivre. La communauté de pratique institutionnalisée, le collectif, est indispensable pour l'artiste urbain professionnel, et cette forme est aussi nécessaire car elle donne la légitimité à l'artiste de porter la voix du mouvement. Plus largement, l'appartenance aux constellations d'artistes urbains professionnels, en lien avec le réseau des acteurs culturels relais, comme Pick-Up, est indispensable pour être reconnu et dialoguer avec les pouvoirs publics, notamment pour les artistes urbains indépendants. Le caractère professionnel est essentiel. Il donne à la fois la confiance à la municipalité et la légitimité aux artistes.

Dans ce sens, le rapport aux pouvoirs publics fausse une partie de la réalité du milieu de l'art urbain. En effet, comme on l'a vu, ce monde fonctionne en grande partie par sa structuration en communautés et réseaux communautaires. Celles-ci sont soit informelles, soit semi-formelles ou soit institutionnalisées. Or les pouvoirs publics ne s'adressent qu'aux communautés de pratique institutionnalisées, se coupant de fait d'une partie importante des autres types de

communautés de pratique²¹⁷. Les autres communautés de pratique ne veulent d'ailleurs pas interagir de manière partenariale avec les pouvoirs publics. Le point d'accroche que représentent les interactions partenariales est le résultat d'une volonté commune de tirer des intérêts distincts, qui peuvent passer par les mêmes canaux et les mêmes concrétisations. Ainsi, quand les pouvoirs publics aident au financement d'un événement culturel lié au graffiti, ils assurent leur rôle de promotion de la culture et les collectifs à l'origine de l'événement font se développer la visibilité de l'art urbain dans la ville, en rémunérant des artistes professionnels et en diffusant leur culture. Les deux « parties » y trouvent leurs intérêts.

Cette institutionnalisation obligée des communautés de pratique qui veulent interagir avec les pouvoirs publics de manières partenariales ne convient pas à tous les artistes urbains. Certains reprochent à d'autres artistes d'être des « vendus », se laissant « acheter » par les pouvoirs publics et trahissant ainsi l'essence de leur mouvement, constitué dans l'illégalité, en tout cas hors institutionnalisation. Ce débat est fort au sein du mouvement de l'art urbain. Jusqu'où doit-on aller pour promouvoir cet art, subversif par nature, puisqu'illégal ? La subversion n'est-elle pas de faire payer les pouvoirs publics pour un mouvement qu'ils ont très longtemps combattu ? Ces oppositions s'illustrent par la dégradation de certaines œuvres d'art urbain, réalisées dans le cadre d'événements institutionnalisés (voir Encart 20). Les oppositions peuvent prendre des formes plus abouties, par certains artistes qui remettent en cause la récupération d'une partie de l'art urbain et de l'art contemporain dans l'espace public. Le cas du « Virage à Nantes » en est un exemple révélateur (voir Encart 21).

Encart 20 : La dégradation d'œuvres d'art urbain réalisées dans un cadre institutionnalisé

Photographie 10 : « Le Chat » de l'artiste Kazy (membre de 100 Pression), œuvre bien connue des nantais, réalisée en 2012 dans le cadre de l'événement Over The Wall, a été dégradée à plusieurs reprises (traces de peintures noires). Partant de ce constat, d'autres pratiquants ont investi le mur (autres graffiti qui couvrent le mur), 17/11/20

²¹⁷ C'est-à-dire les communautés de pratique informelles et semi-formelles, présentées au Chapitre 6.



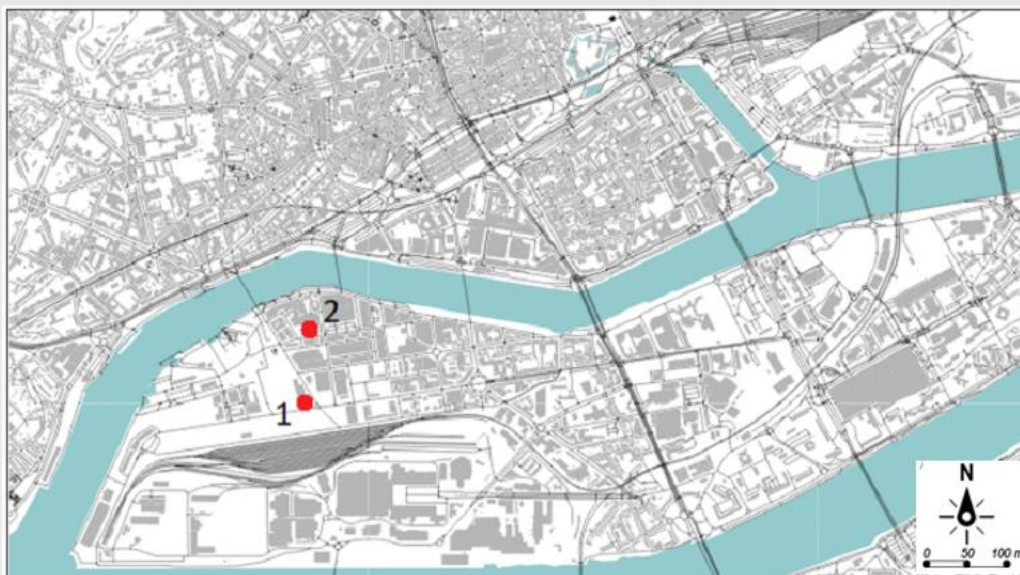
J. LE CLAIRE

Photographie 11 : L'œuvre de l'artiste Missy, réalisée dans le cadre du festival Teenage Kicks 2019, a été dégradée quelques mois après sa réalisation. Sur la fresque est écrit « STREET ART » : la dénonciation de commercialisation de ces formes d'art urbain par les auteurs de cette dégradation ne laisse aucun doute, 17/11/20.



J. LE CLAIRE

Localisations des Photographies 10 et 11



J. LE CLAIRE

Encart 21 : Le Virage à Nantes, détournement de l'art institué dans l'espace public

Lors de la première édition du Voyage à Nantes en 2012, un collectif informel d'artistes nantais, issus de différentes communautés de pratique d'art urbain et d'autres types d'art, ont détourné l'événement en développant des œuvres dans l'espace public à la marge du parcours officiel du VAN. L'objectif était de dénoncer la récupération de l'art par les pouvoirs publics, en faisant une vitrine lisse. De multiples initiatives ont été prises et répertoriées sur un blog²¹⁸, qui expliquait la démarche :

« **Le virage à Nantes** est une invitation au désordre, à d'autres lignes. Un mouvement émancipé pour engager voyageurs et habitants loin des itinéraires fléchés et des chemins balisés, biaisés.

Le virage à Nantes récupère l'événement, détourne les regards et contredit la proposition officielle pour révéler les interstices, les incidents, le moche et le banal, trop rarement cartographiés ou catalogués pour un papier glacé qui ne laisse rien suinter.

²¹⁸ <http://le-virage-a-nantes.blogspot.com/p/prenez-le-virage.html>, consulté le 2 décembre 2020.

Le virage à Nantes est un mouvement - éphémère et percutant - qui scande une forme de créativité critique et collective ; loin du marketing territorial et des plans de communication guidés par l'attrait d'un rayonnement de vitrine ...

Une invitation à occuper les marges, à raisonner et résonner, l'espace d'une ville et d'un été. »

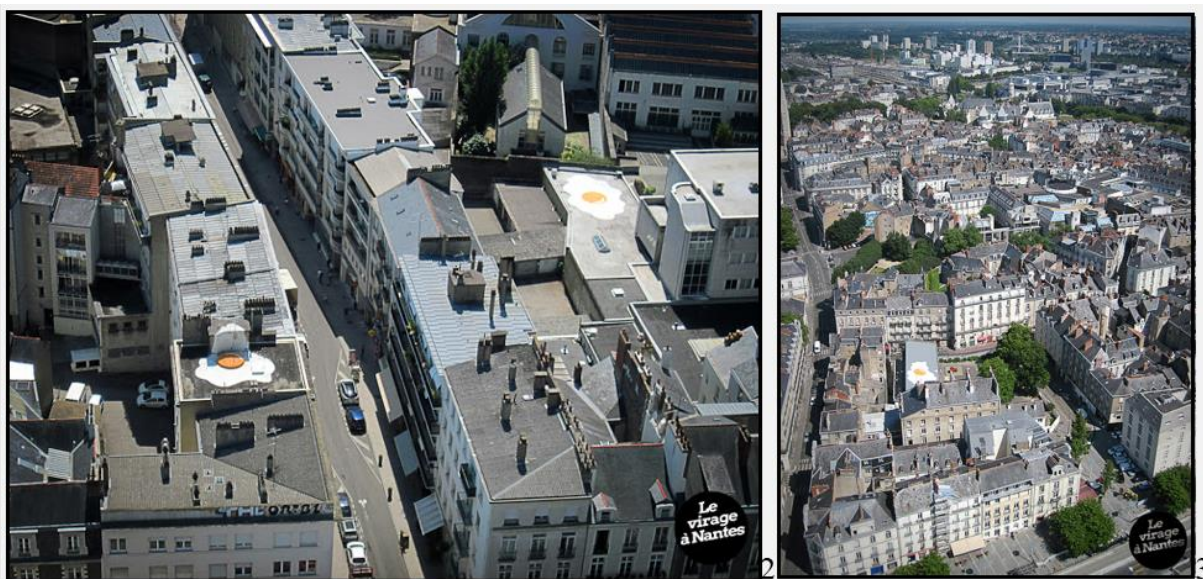
L'une des actions a consisté à peindre illégalement des œufs éclatés sur les toits de bâtiments à proximité de la Tour de Bretagne. Cela faisait écho à la création du Nid, bar du dernier étage de la tour, inauguré pour le VAN et constituant l'une de ses étapes majeures, avec comme symbole la cigogne et son nid, œuvre de l'artiste Jean Jullien, installés dans l'édifice emblématique surplombant toute la ville.

Illustration 27 : Affiche du Virage à Nantes (1) et photographies des œufs peints sur les toits d'immeubles environnant la Tour de Bretagne (2 et 3)²¹⁹



1

²¹⁹ <http://le-virage-a-nantes.blogspot.com/p/prenez-le-virage.html>, consulté le 2 décembre 2020.



Ce type d'initiatives montre comment les artistes, issus de mouvements underground comme l'art urbain, contribuent à interroger et remettre en cause certains rapports entre pouvoirs publics et artistes. Et cela donne également à voir les divergences de points de vue entre les artistes eux-mêmes, quant à l'approche à adopter vis-à-vis de pouvoirs publics.

4.2 Volonté de maîtrise et appui sur des personnes ressources par la Ville et la Métropole

Les pouvoirs publics locaux de leur côté, essaient de maîtriser une partie des pratiques d'art urbain, pour assurer l'ordre public ainsi qu'une harmonie dans le paysage urbain. La mise à disposition d'espaces de pratique libre correspond à cette nécessité de permettre aux pratiquants de s'exprimer, dans le but d'endiguer une partie des pratiques dans des lieux non souhaitables. Ainsi, un compte rendu de réunion du groupe propriété de Nantes Métropole résume la situation en 2015²²⁰ : « Afin de permettre aux jeunes de développer ce type d'expression artistique sans endommager les façades et le mobilier urbain, des murs ont été mis en place par Nantes Métropole à différents endroits de la ville ». La référence « aux jeunes », ainsi que l'erreur dans

²²⁰https://julesverne.nantesmetropole.fr/files/live/sites/nantesandco/files/contributed/centre-ville/Offres%20de%20dialogue/groupe-de-travail-proprete/resourceFolder/Baro_Propre_20150429_CR%203.pdf

l'explication affirmant que les murs sont laissés par Nantes Métropole, alors qu'ils sont laissés par la Ville de Nantes, montre la complexité de compréhension et de perception de la part des agents et des services vis-à-vis des pratiques d'art urbain. Du propre aveu du chef du pôle propreté de Nantes Métropole, cela ne sert pas réellement à endiguer les pratiques vandales, tout simplement parce que les pratiquants ne recherchent pas la même chose en graffant ou taguant le mur d'un immeuble du centre-ville, ou en faisant une fresque dans un endroit toléré ou autorisé. Cette version est attestée et validée par l'immense majorité des pratiquants rencontrés. De plus comme nous l'avons précisé précédemment, les lieux laissés à disposition sont soit déjà très marqués par une originalité de pratiques et d'expérimentation urbaine, donc fréquentés par des individus plus enclins à accepter ce genre de pratiques (rue Paul Nizan, expérimentation urbaine ; skate-park). Soit ce sont des endroits qui étaient déjà et auraient de toute façon été des espaces de pratiques relativement tolérés (sous les ponts, dans le souterrain allée Baco).

D'autre part, les pouvoirs publics s'appuient sur les représentants de communautés de pratique institutionnalisées ou membres des réseaux d'artistes professionnels, ou autres acteurs culturels partageant avec eux des proximités de valeurs, pour développer des projets culturels qui semblent pouvoir correspondre à la ligne culturelle dans laquelle s'est engagée depuis des décennies la métropole nantaise.

Concrètement, les services de la Ville et de la Métropole dédiés à la culture sont en lien avec le dirigeant de Plus de Couleurs. Ils interagissent de manière régulière, pour développer des projets, remplir des demandes de subventions et monter des partenariats. Ces interactions sont la porte d'entrée à des échanges pouvant aboutir à la construction commune de projets culturels liés à l'art urbain. Les services jouent ici l'interface entre les politiques choisies par les élus et les projets créatifs du collectif et font remonter remarques ou critiques éventuelles. Pour 100 Pression, les interactions se font avec la personne chargée de la gestion du collectif, ou par l'un des membres historiques du collectif qui a endossé le rôle d'interlocuteur des services culturels. Le canal est également établi par le fait d'être implanté à POL'n, qui dépend de la mairie. C'est par son appartenance à POL'n que 100 Pression bénéficie le plus des services municipaux, car le collectif ne fait plus depuis plusieurs années de demandes de subventions directes, le projet collectif étant au ralenti.

Pouvant jouer sur les concurrences liées à la limitation des subventions publiques, les pouvoirs publics permettent ainsi d'amplifier la créativité et l'inventivité. Mais ils peuvent également voir l'intérêt de développer des projets multi-partenariaux, afin de montrer leur présence dans

divers projets ou se donner de la visibilité dans une gamme la plus large possible de champs culturels et toucher ainsi une large part de la population qui, rappelons-le, vote.

Cependant, l'intérêt général reste tout de même au centre des préoccupations de la municipalité et de la Métropole. La diffusion culturelle pour tous et sous toutes ses formes, semble être un objectif à tenir, avec cette affirmation qu'il n'y a aucun jugement artistique sur les projets développés et soutenus. Ces propos peuvent être à rapprocher du fait qu'effectivement la direction générale de la culture à Nantes a recruté en 2019 une personne chargée à part entière de l'art dans l'espace public (ce qui ne comprend pas uniquement l'art urbain, mais en partie)²²¹. De même, les différentes participations de la municipalité aux événements d'art urbain, Teenage Kicks notamment, ainsi que l'appui fait sur le projet le M.U.R. porté par Plus de Couleurs pour accéder à des financements privés via le Fonds métropolitain pour la culture, montrent une réelle volonté des pouvoirs publics locaux de soutenir certaines des initiatives de l'art urbain, au même titre que d'autres champs culturels.

Voici comment les agents de la Direction générale de la culture interrogées résument le rôle de leur service avec les acteurs :

« En fait, le principe, d'une manière générale, c'est que la collectivité elle a une politique publique, en l'occurrence une politique culturelle, sur laquelle elle communique. Et après ce sont les acteurs du territoire qui ont des projets et qui se disent 'ça pourrait peut-être matcher', ou qui disent 'moi j'ai un projet, j'ai besoin d'en parler avec la Ville... et peut-être que j'ai besoin d'un peu d'argent, donc c'est peut-être mieux que j'aille en parler avec la Ville'. C'est plutôt comme ça, on est plutôt sollicité que nous sollicitant, puisqu'on n'est pas opérateur. Par contre demain, on nous dit il faut un événement graff à Nantes, on sait à qui on va s'adresser. Notre boulot, c'est d'écouter, d'accompagner... ».

Et elles ajoutent :

« Il y a donc la sollicitation d'un côté ou de l'autre, et puis sinon il y a la ressource aussi. C'est-à-dire que demain, il y a un enjeu particulier sur le graff, où on se pose des questions, ou même il faut évaluer un projet artistique qui nous est soumis, ou alors on a besoin de rentrer dans le réseau, pour avoir des contacts ici ou là, dans une autre ville parce qu'on veut développer notre politique en faveur des arts urbains par exemple... Potentiellement ça, ce sont des relais, c'est

²²¹ L'art dans l'espace public concerne pour beaucoup les œuvres créées dans le cadre du Voyage à Nantes (sculptures, installations...), qui sont installées de manière pérenne ou non.

des ressources, parce qu'eux aussi ils ont un réseau... Ce sont des spécialistes. Donc ça peut fonctionner dans tous ces sens-là, ces relations. Finalement c'est assez ouvert ».

David Martineau²²², maire-adjoint de Nantes en charge de la culture de 2014 à 2020, définit ainsi l'orientation et le positionnement politique portés par la ville à propos des initiatives portées par les communautés d'artistes urbains :

« On attend que cette communauté²²³ nous fasse des propositions. Et nous pourrions intervenir de façon plus 'pushy' si on considérait que cette communauté n'existait pas, ou n'avait pas assez de dynamisme²²⁴. Voilà, en réfléchissant à comment on fait venir des artistes majeurs, à comment on crée des événements etc... mais aujourd'hui on est dans une communauté qui est suffisamment pleine de talent à Nantes, on le voit bien, pour qu'elle trouve naturellement sa place dans les propositions. Mais aussi bien que le théâtre, que la danse etc... donc moi je n'ai pas d'approche particulière sur le graffiti.

Par contre, une fois que j'ai dit ça, je vais dire exactement l'inverse : cette ville est connue pour l'importance de l'art dans l'espace public. Et pourtant on n'a aucune stratégie de l'art dans l'espace public. On vient de recruter seulement il y a quelques mois, Amélie Ranty que vous avez peut-être rencontrée, quelqu'un qui est aujourd'hui en charge de définir une stratégie maîtrisée et globale d'art dans l'espace public – au-delà du VAN. Quelque chose qui ne cherche pas à donner une vision esthétique et bouclée, mais qui cherche à trouver tous les moyens et ressorts qui permettront à ceux qui veulent faire de l'art dans l'espace public – et évidemment la question du graffiti est l'un des moteurs très importants des propositions qui pourront être faites – Comment cette ville peut être un facilitateur de projets de ceux qui en portent ? Donc c'est ça qu'on est en train de faire aujourd'hui. On souhaiterait pouvoir accélérer sur cette question. »

Antoine explique les difficultés qu'il a pu rencontrer pour entrer en contact avec les services culturels de la mairie et de la Métropole, notamment pour mettre en œuvre ce qui était au moment de l'entretien semi-directif (le 8 février 2019) du projet le M.U.R. :

²²² Entretien semi-directif réalisé en août 2019.

²²³ Le terme « communauté » a été utilisé spontanément, à première vue. Mais il est possible que l'exposé du sujet général de l'enquêteur au début de l'entretien semi-directif ait influencé l'emploi de ce mot.

²²⁴ Discours à interpréter comme une potentielle manière d'exempter le reproche de ne pas assez contribuer au développement de l'art urbain, qui marque également une volonté affichée de laisser de l'indépendance aux artistes.

« Franchement, moi je redécouvre le fonctionnement des institutions. Je redécouvre qu'on est 250 000 [exagération volontaire pour imager ses propos] à demander des subventions, et que leurs arbitrages sont assez particuliers. Parce qu'en fait, il n'y a encore pas longtemps, la Ville de Nantes nous disait qu'ils ne nous connaissaient pas. Tu vois ? Moi, je n'ai pas compris comment on pouvait se faire connaître de la mairie. Là on travaille avec une chargée de production et de communication, qui travaillait à la mairie et qui connaît un peu mieux les rouages. Et on espère que ça roule mieux. Après on est quand même officiellement aujourd'hui reconnu par la mairie. On a un interlocuteur. »

Le 22 août 2019, lors d'un entretien semi-directif, David Martineau fait référence à la situation exposée par Antoine, notamment dans l'aboutissement souhaité du projet d'art urbain le M.U.R., et engage alors une forme de dialogue décalée dans le temps, en demandant directement à l'enquêteur de faire passer un message aux artistes urbains :

« Bon, là, le travail d'Amélie Ranty va donner lieu à des validations stratégiques collectives, il y a déjà un premier travail avec moi... Et qui vont nécessairement devoir s'ouvrir à une validation collective d'un projet. Sur la question de l'art dans l'espace public : si on s'est doté de cette stratégie, et avons réfléchi à comment nos organisations sont capables de mieux accueillir les projets qui pourraient exister, c'est parce qu'on espère voir se développer les propositions. Voilà. Mais c'est tout. C'est ça qu'on va dire aux uns et aux autres. Venez donc, il y a de l'air frais ! Et si on met la voile, comme le vent est plutôt porteur, il y a des projets qui pourront voir le jour. C'est-à-dire qu'aussi, les gens savent, et j'imagine qu'ils savent, en tout cas il faut leur dire, qu'ils peuvent venir me voir, même s'ils ont l'impression d'être porteur d'une culture qui est en marge [message adressé à l'enquêteur pour servir de relai]. Ils seront tout aussi écoutés que ceux qui sont dans des cultures plus balisées etc... Et ça, ça continuera, c'est intrinsèque à notre projet. »

Encart 22 : Le projet d'art urbain le M.U.R. à Nantes, réalisé par Plus de Couleurs

Le M.U.R., acronyme de Modulable, Urbain et Réactif est une association française, créée en 2003 par les artistes Jean Facheur, Thom Thom et Malitte Mata, qui a pour but de promouvoir l'art urbain, en proposant notamment un espace de création artiste sur un immeuble du 11^{ème} arrondissement de Paris, au 107 rue Oberkampf. Toutes les deux semaines, un artiste est invité à réaliser une œuvre. L'espace concerné est donc fixe, mais les œuvres éphémères. Il s'agit d'une exposition artistique permanente mais très évolutive, qui permet aux artistes qui y

participent d'augmenter leur notoriété tout en permettant aux habitants et touristes d'admirer des œuvres réalisées par des artistes renommés.

Illustration 28 : Œuvre réalisé sur le M.U.R. Oberkampf par l'artiste nantais ADOR – Octobre 2020²²⁵



Au fil des années, le projet le MUR a fait des émules et a été développé dans plus de 25 villes en France ou à l'étranger, par des associations de promotion de l'art urbain locales.

A partir de 2018, Plus de Couleurs a entrepris de développer le projet le MUR à Nantes. Le projet voit le jour en octobre 2020. Le M.U.R. Nantes est financé à 95% par le Groupe Launay, via le Fonds métropolitain pour la culture, soit 30 000 euros pour la première année. Le reste est financé par la ville de Nantes. Tous les trois mois, un ou plusieurs artistes seront invités à réaliser une œuvre sur la façade Est de la structure Trampolino, au cœur du Quartier de la Création. Chaque œuvre sera inaugurée par un événement spécifique : invitation d'un Dj, organisation d'une conférence ou d'un débat. Il est prévu de profiter de cet événement artistique et culturel pour faire de la médiation culturelle, notamment auprès des étudiants des écoles d'art, design, graphisme qui se trouvent à proximité. Trampolino est une structure culturelle financée par la ville de Nantes, le Département de Loire-Atlantique, la Région Pays de la Loire, Le Ministère de la Culture et de la Communication et la SACEM notamment. Elle a pour objectif de contribuer « au développement de la filière régionale et à l'émergence de nouvelles pratiques artistiques »²²⁶, en proposant des espaces de création mais aussi de valorisation aux

²²⁵ <https://www.lemur.fr/creation/312-ador/>

²²⁶ <https://trempeo.com/le-projet-trempeo/>

jeunes artistes musicaux de la région. Trapolino se définit aussi comme jouant « un rôle essentiel pour la mise en œuvre de politiques publiques innovantes en construisant des partenariats avec les acteurs et actrices du territoire »²²⁷. Trapolino fait partie intégrante du projet du Quartier de la Création, par la promotion de l'industrie musicale actuelle et locale en faisant partie du réseau municipal *La Fabrique, laboratoire(s) artistique(s)*, avec la salle de spectacle voisine de Stereolux et l'implantation dans un bâtiment récent conçu par des architectes de l'agence nantaise Tetrarc.

Le projet le M.U.R. a établi un partenariat avec Trapolino, avec laquelle Plus de Couleurs a signé une convention, afin que les artistes puissent utiliser les locaux pendant la réalisation de leur œuvre et que les événements liés au projet puissent avoir en partie lieu dans le bâtiment. Il est prévu par les deux acteurs de mettre en place des événements communs. Le projet le M.U.R. est un projet d'art urbain institutionnalisé, à l'initiative d'une communauté de pratique institutionnalisée, Plus de Couleurs, dont l'élaboration est issue de partenariats avec des acteurs publics et privés.

Le choix d'implanter le M.U.R. sur l'une des façades de Trapolino n'est pas anodin. Cela participe à donner de la visibilité à un projet d'art urbain, car l'emplacement est situé à un carrefour routier très passant. Cela pourrait laisser penser que c'est une avancée dans la reconnaissance de l'art urbain en ville. Cette façade de Trapolino est déjà recouverte par une fresque, créée lors d'un événement d'art urbain en 2013. Trapolino est un lieu identifié comme étant « jeune » et fréquenté par la jeunesse, au cœur du Quartier de la Création. On voit donc que les projets d'art urbain qui se développent, souvent initiés par Plus de Couleurs, collectif actif, prennent place dans des espaces très marqués par la culture et l'art dans l'espace public. L'art urbain institutionnalisé peut être perçu, de ce point de vue, comme cantonné à une zone restreinte et très circonscrite de la ville, c'est-à-dire le Quartier de la Création.

Illustration 29 : Fresque réalisée par KORSé, ADOR et Semor, en 2013, dans le cadre du festival Aires de Comte, située sur la façade est de Trapolino²²⁸

²²⁷ <https://trempe.com/le-projet-trempe/>

²²⁸

Photographie : <https://www.facebook.com/PLUSDECOULEURS/photos/pcb.2740866819535340/2740853252870030/>



Photographie 12 : Fresque d'annonce du projet LE M.U.R., 18/12/2020



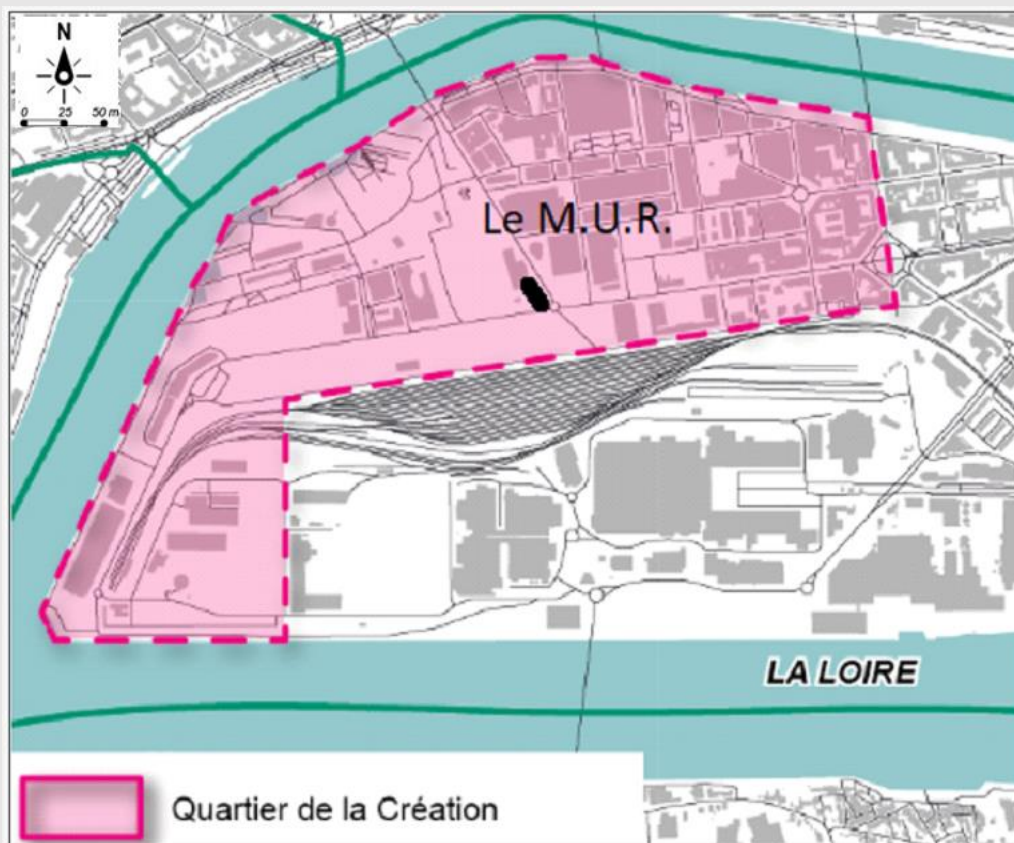
J. LE CLAIRE

Photographie 13 : Première œuvre réalisée pour LE M.U.R. Nantes, par l'artiste Rouge 21/01/2021



J. LE CLAIRE

Carte 4 : Localisation du projet LE M.U.R. sur la façade est de Trampolino, au cœur du Quartier de la Création



J. LE CLAIRE / Y. LEROY

Ce sentiment est relativement partagé par les artistes membres des collectifs rencontrés, qui admettent pour la plupart que le dialogue est possible avec les services de la municipalité, ainsi que les élus qui ont en charge les domaines qui les intéressent. Cependant, c'est concernant les formes et les amplitudes des aides apportées qu'il y a plus de discussion. Ces acteurs considérant que les sommes allouées ne sont pas suffisantes pour mener à bien des projets à plus forte visibilité ou qui soient réellement innovants artistiquement. Ils sont conscients que l'argent public n'est pas illimité, mais peuvent remettre en cause l'usage qui est fait des choix d'attribution et de leurs montants.

Cette attitude double des pouvoirs publics est résumée par Boris Grésillon qui affirme que « l'espace, ce sont les artistes qui en parlent le mieux » (2014, p. 156) avant d'ajouter : « A peine nées, les cultures urbaines ont droit à leur musée ! Ce mouvement d'institutionnalisation, de labellisation voire de muséification est typiquement français. Les pouvoirs publics, en France, ont du mal à laisser simplement s'exprimer et s'épanouir de nouveaux courants artistiques. Soit, ils les contestent ou les entravent [...], soit ils les soutiennent mais à leur façon, c'est-à-dire avec force chartes et labels. Il est peu probable que les acteurs des cultures urbaines se laissent ainsi encadrer. » (2014, p.157). Ce constat, ainsi résumé, fait en partie écho à tout ce qui a été présenté précédemment sur le cas nantais. Il faut cependant nuancer, en concluant qu'à Nantes il s'agit d'une forme de compromis, correspondant au modèle culturel développé et servant les différentes parties prenantes.

Conclusion du Chapitre 7

L'analyse des interactions entre les communautés de pratique d'art urbain à Nantes Métropole et les pouvoirs publics, dans la diversité de leurs compétences et périmètre d'action, nous permet de comprendre comment se matérialise politiquement la négociation des normes sociales dans l'espace public.

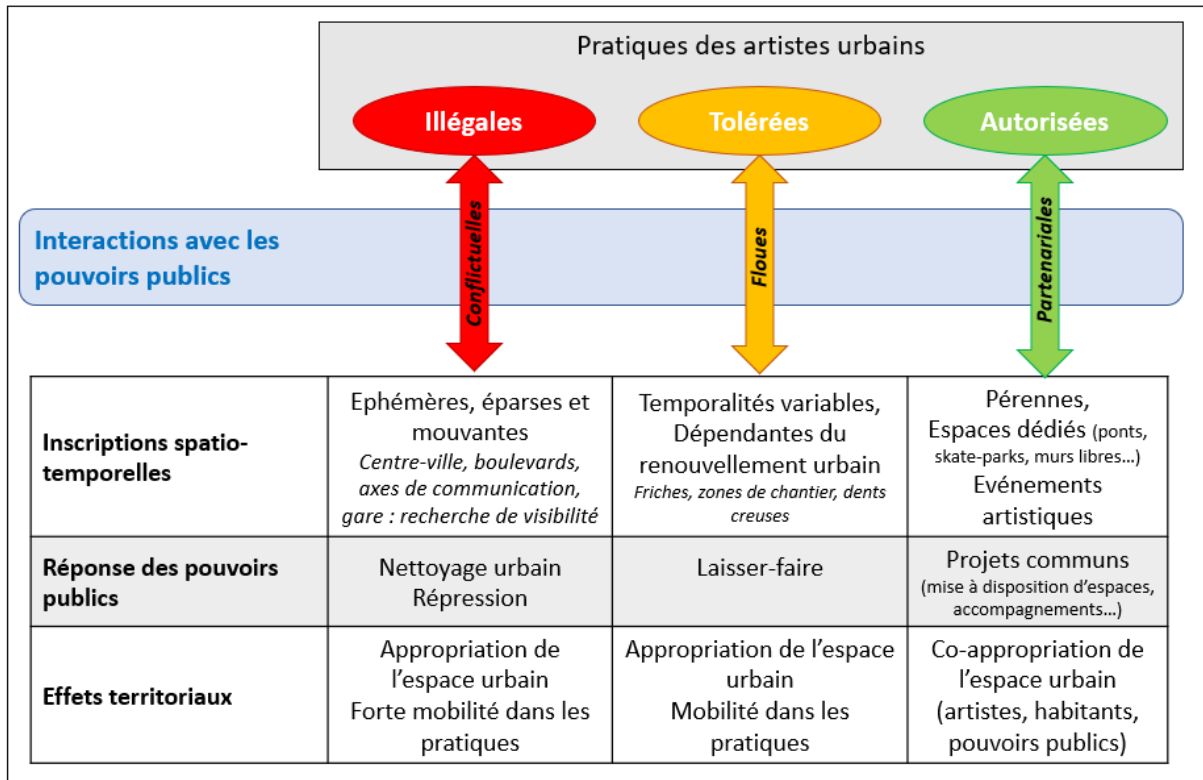
Nous avons pu voir qu'en fonction de la légalité des pratiques, les pouvoirs publics locaux ne réagissaient pas de la même manière. Ils dépensent des fonds importants pour assurer le nettoyage des marques visibles des pratiques illégales, tout en travaillant avec les services de justice et de police, qui assurent une répression très modérée. Les pratiques d'art urbain sont par ailleurs tolérées dans tout un ensemble d'espaces, à la fois par manque de temps et de moyens pour assurer des nettoyages considérés comme inutiles. Ces lieux sont moins visibles par les habitants et généralement transitoires (chantiers d'aménagement, friches industrielles, zones urbaines en transition...). Ce sont des marges de l'espace urbain (des interstices), marquées par la vacance, une faible visibilité et peu de conflits d'usage. Enfin, des pratiques sont autorisées dans l'espace public par les pouvoirs publics qui, via des logiques de dialogue et de partenariats avec les communautés de pratique institutionnalisées et des acteurs culturels pivots, font entrer dans le domaine légal des espaces de pratique autrefois illégaux. Les communautés de pratique institutionnalisées peuvent également être soutenues – par différents moyens – par les pouvoirs publics pour promouvoir l'art urbain, sous la forme d'événements artistiques et culturels notamment. Ces partenariats peuvent faire naître des nouvelles formes de coopération politique (voir Illustration 29).

Les échelons municipal et métropolitain sont au cœur des interactions entre les communautés d'artistes urbains et les acteurs publics. Les politiques locales de Nantes et Nantes Métropole concernant l'art urbain, sous toutes ses formes, sont au centre de l'étude. Les compétences de la Ville de Nantes et de Nantes Métropole sont au premier plan dans les rapports entretenus entre acteurs publics et communautés d'artistes urbains. Concernant la lutte contre l'art urbain illégal, la Métropole gère la propreté de l'espace public et est chargée de l'effacement des tags et graffitis illégaux. Son attitude conditionne l'application de la loi par les forces de la Police Nationale et de la justice, en choisissant ou non de porter plainte contre les pratiquants inculpés, ou en tolérant les pratiques dans des espaces urbains marginaux. La Ville et la Métropole, par leurs compétences liées au développement de la culture, au développement urbain et à

l'attractivité du territoire ont également la charge de permettre, voire de valoriser, une partie des pratiques d'art urbain, selon des choix politiques locaux. Les autres acteurs publics de différents échelons (Département, Région, Etat) jouent un rôle secondaire et n'interviennent qu'en accompagnant, éventuellement, des projets ponctuels. La Ville et la Métropole opèrent, ou tente d'opérer, des formes de régulations spatiales des marques de l'art urbain dans le territoire métropolitain, en cherchant à réduire au maximum l'impact visuel des pratiques illégales, en circonscrivant les pratiques amateurs à des espaces peu visibles, et en mettant parfois en valeur, voire en scène, des pratiques professionnelles.

Le caractère communautaire des pratiques d'art urbain est pris en compte par les pouvoirs publics uniquement dans son aspect institutionnalisé. Ainsi, les pouvoirs publics locaux peuvent utiliser le dialogue avec ces artistes professionnels comme ressource pour développer et faire ressortir un champ de la politique culturelle locale, qui coïncide avec les orientations prises par les politiques culturelles gouvernementales. Les interactions des communautés de pratique institutionnalisées avec les pouvoirs publics font évoluer les pratiques d'art urbain et suscitent des débats au sein de ce mouvement culturel. Les interactions entre les communautés de pratique d'art urbain et les pouvoirs publics illustrent bien des jeux d'influence réciproque, puisque chaque groupe d'acteurs évolue au contact de l'autre. Ces dynamiques, comme nous allons le voir dans le chapitre qui suit, marquent et font évoluer les espaces urbains, ainsi que les rapports que les groupes sociaux entretiennent avec eux. L'analyse des interrelations entre rapports sociaux et rapports spatiaux, à travers l'étude des communautés de pratique d'artistes urbains étant, rappelons-le, l'un des enjeux centraux de la thèse.

Illustration 30 : Des interactions entre communautés d'artistes urbains et pouvoirs publics aux conséquences différenciées, en fonction de la légalité des pratiques



J. LE CLAIRE

CHAPITRE 8

Quelles contributions des communautés d'artistes urbains aux évolutions socio-spatiales de la Métropole ?

Au-delà des formes qu'elles peuvent prendre et des groupes qui les portent, les pratiques d'art urbain participent à recomposer les espaces vécus et modifier les paysages urbains (Le Claire, 2021). Les interactions entre les acteurs impliqués dans la spatialisation des pratiques d'art urbain (communautés de pratique, pouvoirs publics, acteurs culturels et sociaux, habitants) créent des dynamiques de territorialisation dans les espaces concernés. Nous montrons comment, dans un contexte politique et culturel particulier, les initiatives et projets portés par des communautés d'artistes urbains, en coopération avec d'autres acteurs du territoire, peuvent être mis en valeur par les acteurs publics dans le but de stimuler le développement territorial. Ces derniers pouvant être induits par des formes d'innovation sociale par la culture, mais également par la participation d'artistes à l'écosystème de la ville créative.

Dans un premier temps, nous montrons comment les pratiques d'art urbain composent et recomposent les espaces de la métropole Nantaise. Comment l'usage de ces espaces participe d'effets territorialisant porteurs d'enjeux politiques, identitaires, culturels et sociaux mais aussi démocratiques, économiques et urbanistiques.

Dans un second temps, nous montrons comment les communautés d'artistes urbains sont des acteurs privilégiés pour proposer et porter des innovations culturelles ancrées territorialement. Leur créativité, leurs objectifs sociaux et les trajectoires personnelles que les artistes véhiculent peuvent favoriser, accompagner ou induire des processus d'innovations sociales.

Enfin, dans un troisième temps, nous analysons comment certaines initiatives de communautés d'artistes urbains peuvent être vectrices de dynamiques de développement des territoires. D'une part lorsqu'elles participent à un développement social par la culture, à travers l'élaboration de projets culturels notamment. D'autre part, quand elles contribuent de manière plus indirecte au modèle de ville créative, porté par les autorités locales comme l'un des moteurs du développement territorial. Nous montrons alors comment les communautés d'artistes urbains peuvent constituer une ressource territoriale, mobilisée par les pouvoirs publics, faisant alors primer leurs intérêts en institutionnalisant leurs pratiques et en devenant des acteurs reconnus.

1 Géographie des pratiques d'art urbain et territorialisation d'espaces en recomposition

1.1 Une géographie des pratiques d'art urbain différenciée au regard des différentes interactions communautés d'artistes urbains – pouvoirs publics

Au regard de ce qui vient d'être analysé au Chapitre 7, nous rappelons qu'il existe trois types de pratiques d'art urbain, définis par leur rapport à la loi, présentant des spatialités différentes. Ces pratiques sont le fruit d'appropriations spatiales différenciées, qui dépendent de ce que recherchent les pratiquants dans leur exercice de l'art urbain. Il peut s'agir tout d'abord de la conquête du territoire urbain, dont la preuve est le marquage visuel de l'espace, dans des espaces interdits à la pratique. Cela peut concerner, ensuite, les pratiques amateurs dont l'objectif est le perfectionnement maximal des œuvres, dans des espaces vastes et tranquilles, où les pratiques sont autorisées ou tolérées. Il peut enfin s'agir d'œuvres réalisées par des professionnels dans le cadre d'événements artistiques médiatisés, dont les objectifs sont en partie de promouvoir l'art urbain envers le plus grand nombre.

1.1.1 Les pratiques illégales : vers une visibilité optimale

Les pratiques illégales consistent généralement en des tags ou des graffiti effectués rapidement, de nuit et de manière risquée. L'objectif de visibilité est maximal. Elles ont lieu dans tout le centre-ville, sur les façades, pignons, cours ou porches d'immeuble et sur le mobilier urbain. Il y a une forte représentation de ces pratiques dans le Quartier des Olivettes (voir Photographie 14), notamment aux abords des rues Fouré et des Olivettes. Cet ancien quartier populaire a vu se développer une importante concentration des activités artistiques et culturelles depuis deux décennies, engendrant une atmosphère tournée vers la création underground (Michel, 2016).

Photographie 14 : Pignons d'immeubles recouverts de tags et graffiti illégaux, rue des Olivettes, Quartier Madeleine-Champ de Mars, Nantes, 11/03/2020



J. LE CLAIRE

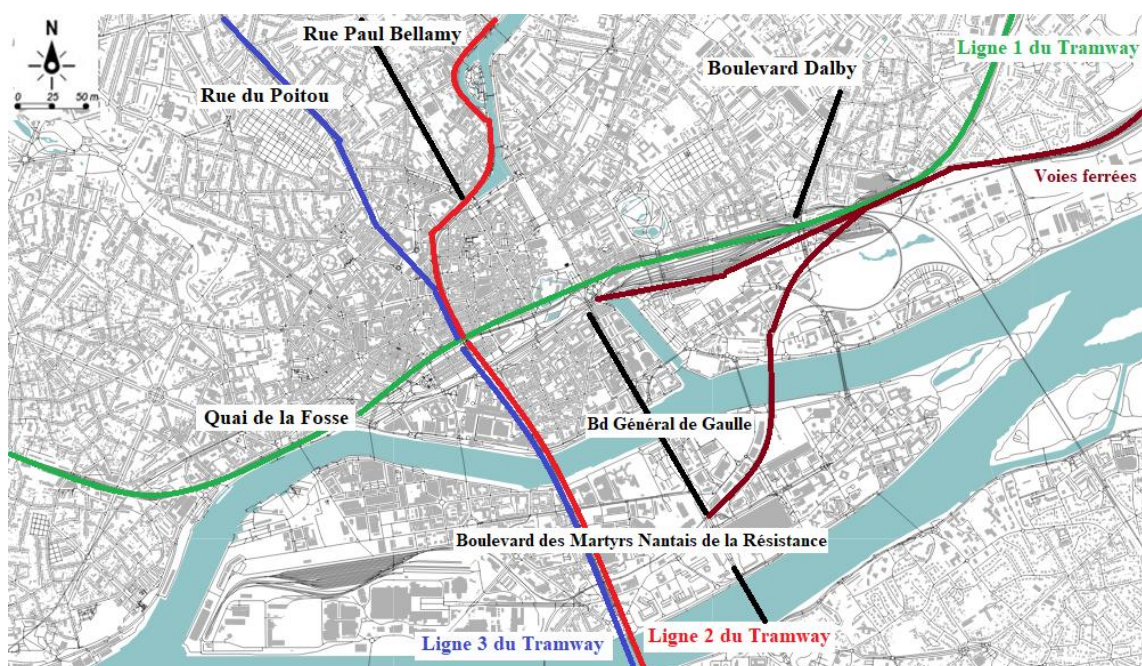
Les pratiques d'art urbain illégales sont nombreuses à proximité des infrastructures ferroviaires et de la gare, lieux très fréquentés donc visibles. En s'éloignant du centre-ville, les lieux de pratiques illégales se trouvent le long des grands axes de circulation et des lignes de tramway. En direction du nord de la ville, cela concerne particulièrement les axes rue Paul Bellamy-boulevard Robert Schuman et place Viarme – route de Vannes. Vers le sud, ces pratiques concernent surtout les boulevards Jean Monnet et des Martyrs Nantais de la Résistance. En direction de l'est, ces pratiques prennent lieu le long du boulevard Dalby et des lignes de chemins de fer. Enfin à l'ouest, elles se retrouvent sur l'axe quai de la Fosse – route de Saint-Herblain.

Groupe photographies 6 : Tags et graffiti illégaux le long de la Ligne 3 du tramway, rue du Poitou, Quartier Hauts-Pavés – Saint-Félix, Nantes, 28/03/2020



J. LE CLAIRE

Localisation des principaux axes de communications, lignes de tramway et voies ferrées dans le centre-ville de Nantes, très concerné par les pratiques illégales d'art urbain

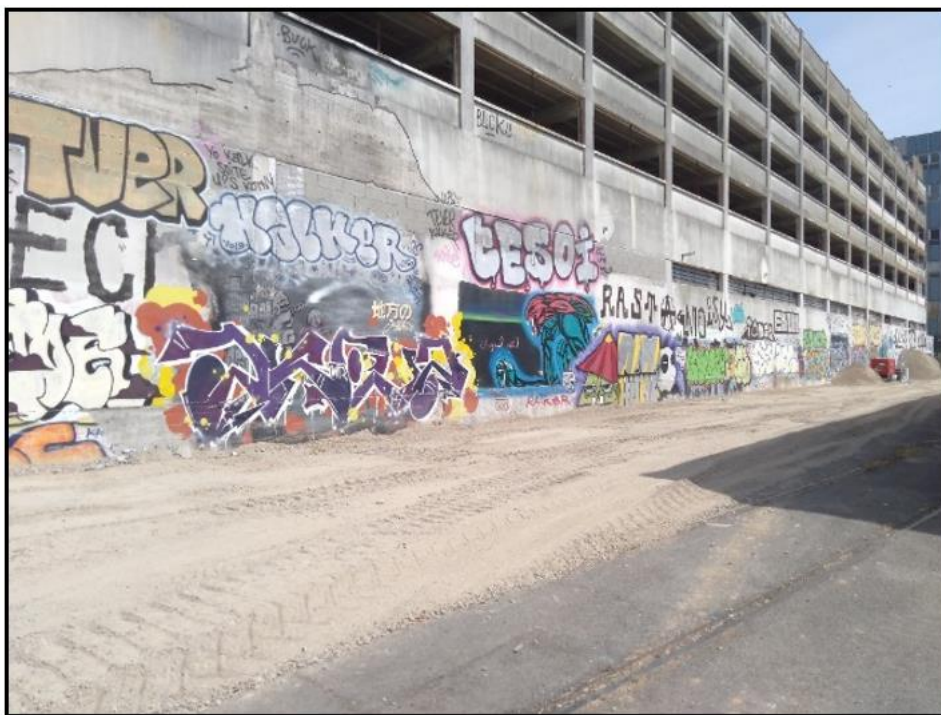


1.1.2 Les pratiques tolérées : interstices urbains et zones de transitions

Les pratiques tolérées sont des graffiti élaborés nécessitant de la place et du temps. Elles ont lieu dans les friches urbaines et industrielles ou les dents creuses du centre-ville, évoluant en fonction de la rénovation urbaine. Nombre d'entre elles se trouvent sur la partie sud-ouest de l'Île de Nantes, phénomène accentué par la fermeture de l'ancien MIN. On peut aussi noter la présence de multiples zones en transition le long de la Loire, dans le Bas Chantenay.

Comme le rappelle la brochure du festival d'art urbain Teenage Kicks 2019, « Le graffiti est comme une mauvaise herbe, il pousse dans les interstices de la ville dès qu'une ouverture se profile. Les friches ont toujours été des lieux de création riches pour la peinture urbaine ».

Photographie 15 : Espace de pratiques d'art urbain tolérées, friche urbaine, rue Gassendi, Quartier Bellevue-Chantenay, Nantes, 17/07/2019



J. LE CLAIRE

1.1.3 Des pratiques légales : des espaces concédés aux espaces valorisés

Les pratiques légales se distinguent en deux catégories : les pratiques amateurs libres et les pratiques se réalisant dans le cadre d'événements culturels liés à l'art urbain, généralement effectuées par des artistes professionnels.

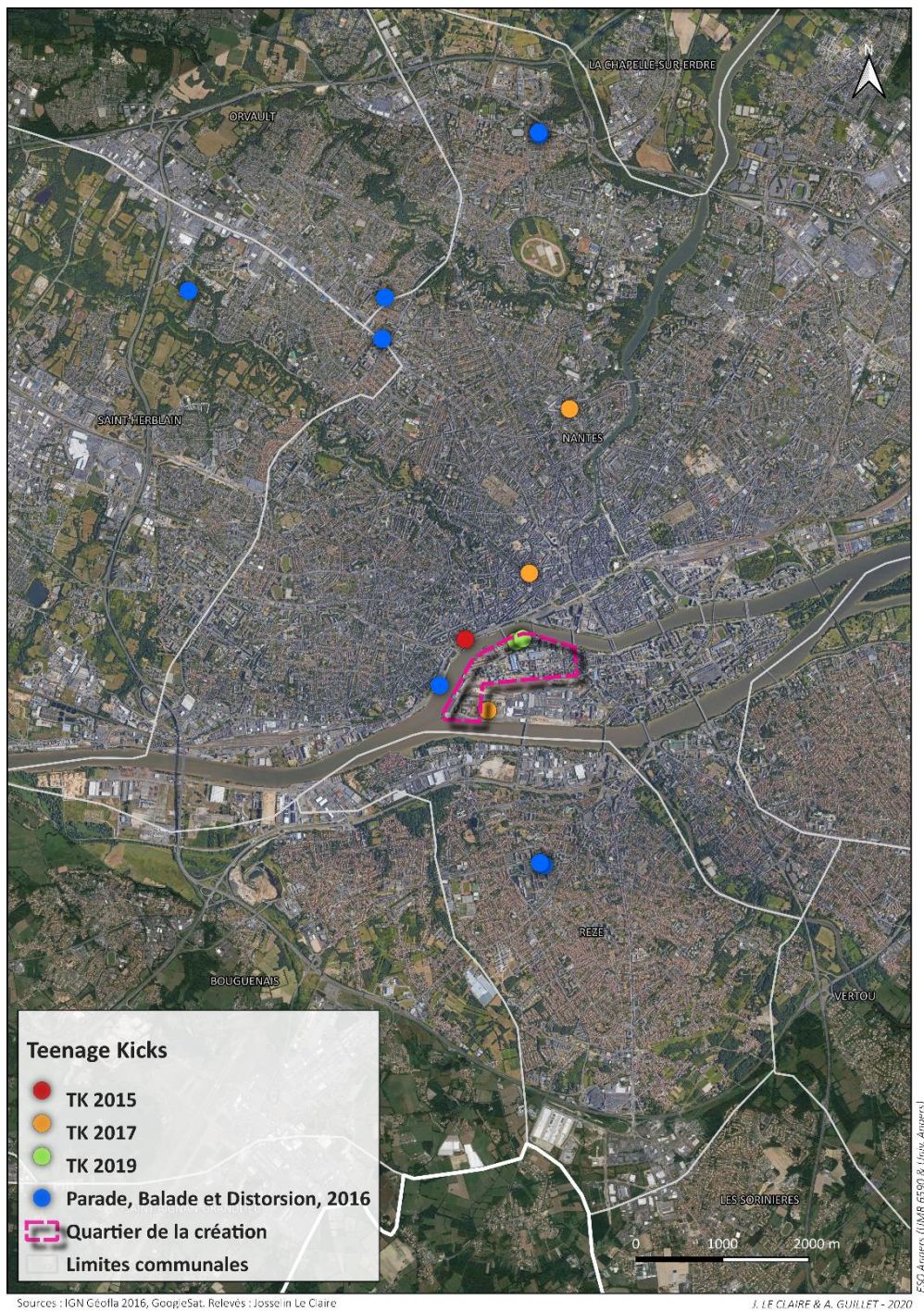
D'une part, des espaces sont mis à disposition par les pouvoirs publics pour des pratiques libres et amateurs (voir Carte 5). Il s'agit de dessous de ponts et murs déjà utilisés depuis des années, avec Le Plan Graff notamment. D'autres lieux, accueillant des pratiques urbaines alternatives ou d'expérimentation peuvent également être peints : les skate-parks (Hôtel-Dieu, Quai Gaston Doumergue), la rue Paul Nizan (Ile de Nantes), le passage souterrain Allée Baco. Ces espaces sont densément représentés aux abords du Quartier des Olivettes, qui présente beaucoup de ponts, par sa proximité avec l'Erdre et la Loire, et où les pratiques d'art underground sont implantées depuis longtemps (Cf, Chapitre 4).

Carte 5 : Les espaces de pratiques libres à Nantes



D'autre part, des espaces sont consacrés à des événements ou projets culturels d'art urbain organisés par les collectifs d'artistes (voir Carte 15). Les pouvoirs publics peuvent les promouvoir financièrement et matériellement. Ces lieux sont surreprésentés dans la partie ouest de l'Île de Nantes, à proximité du Hangar à Bananes et du Quartier de la Création, ainsi que sur les pignons d'immeuble de certaines communes de banlieue (Orvault, Rezé, Saint-Herblain).

Carte 6 : Les espaces dédiés à des événements d'art urbain depuis 2015, à Nantes



Les espaces de pratique d'art urbain sont nombreux, hétérogènes et évolutifs : ils sont le reflet des interactions entre les communautés de pratique et les pouvoirs publics. Les appropriations spatiales issues des pratiques d'art urbain sont multiples et marquent différemment les espaces urbains.

1.1.4 Quelle synthèse des différents types d'espaces de pratique à l'échelle métropolitaine

A la suite de ce qui vient d'être présenté, l'on peut analyser les types d'espaces concernés par les pratiques d'art urbain, définis par leur degré de légalité à l'échelle métropolitaine. Les deux cartes qui suivent illustrent ces spatialités variées.

Posons en premier lieu que ces cartographies représentent des espaces potentiels de pratiques, en fonction de leur rapport à la loi. Le caractère très évolutif de ces espaces, notamment ceux accueillant des pratiques tolérées, ne permet pas de faire un état des lieux fixe de la situation. La difficulté à relever les données de terrain, dans cette partie-là de l'étude, présente une limite à l'analyse. Les données concernant les zones de chantiers et les dents creuses urbaines, ne sont pas répertoriées de manière exhaustive. Les espaces relevant des compétences de la Métropole en matière de lutte anti-graffiti, ainsi que les espaces de pratiques amateurs autorisées ou professionnelles, dans le cadre de projets d'art urbain, ont permis d'établir une partie de l'illustration. Cependant, en prenant en compte les éléments dont nous avons pu disposer, nous proposons une analyse permettant de poser les résultats tendanciels qui suivent.

Le premier constat que l'on peut faire est qu'une très grande proportion du territoire métropolitain est composée d'espaces de pratique interdites. Toutes les communes de la Métropole sont concernées. Les nombreux axes de communication de la Métropole (boulevard périphériques notamment), sont des espaces à la fois recherchés, car très visibles, et interdits aux pratiques d'art urbain, notamment car elles y sont dangereuses. Dans les faits, il est très difficile de lutter contre ces pratiques et d'effacer leurs traces car elles sont très nombreuses et difficiles d'accès. D'autant plus qu'il revient aux gestionnaires de ces axes d'en assurer le nettoyage.

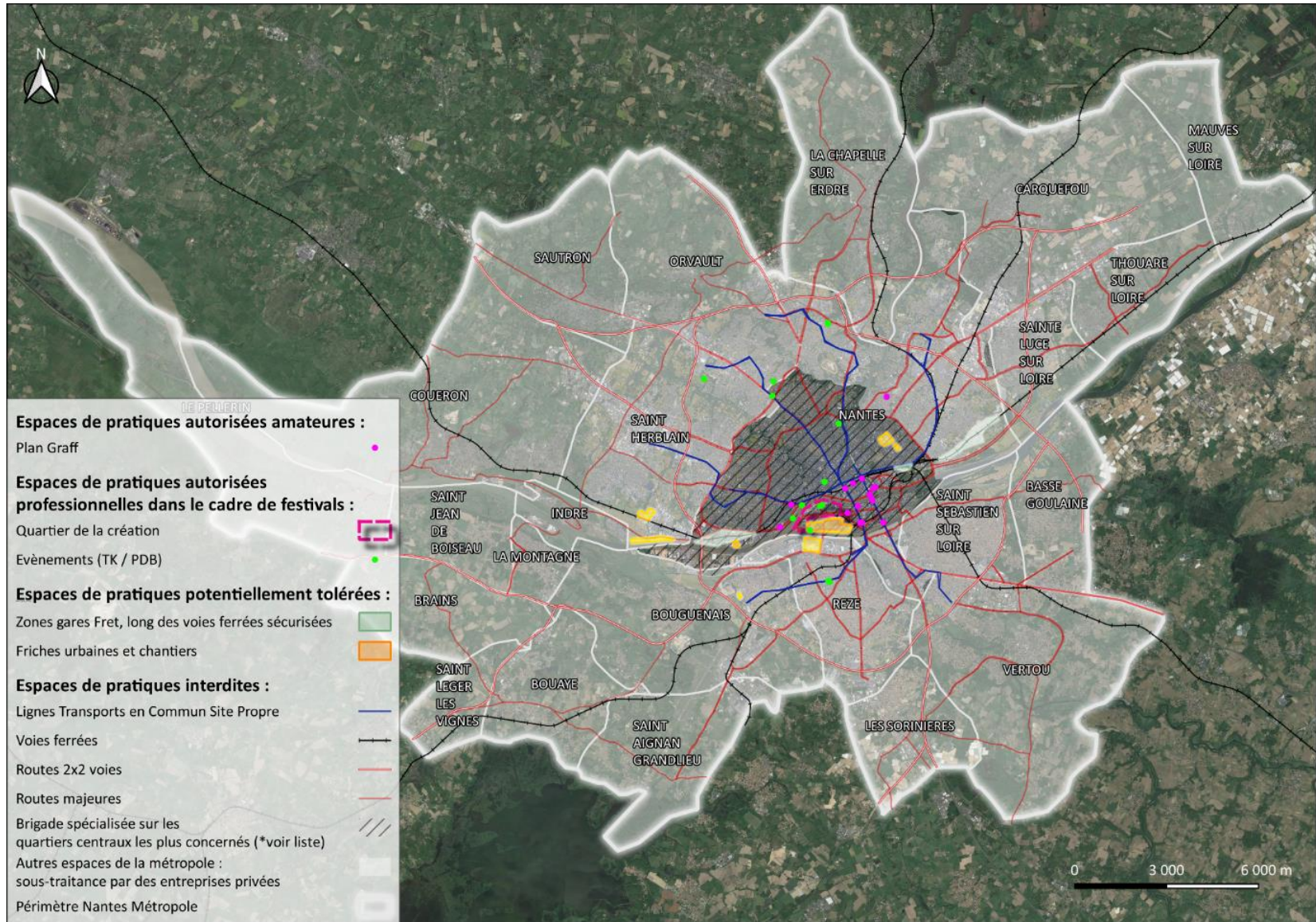
Le second élément qui ressort est qu'une partie de la commune de Nantes est beaucoup plus concernée par les pratiques d'art urbain que les autres espaces de la Métropole. Tout d'abord, les quartiers considérés comme les plus affectés par les pratiques d'art urbain illégales sont traités en permanence par une brigade du Pôle propreté de la Métropole. Il s'agit des Quartiers Centre-ville, Île de Nantes, Malakoff-Saint Donatien, Hauts-Pavés-Saint Félix, Dervallières-Zola, Bellevue-Chantenay et Breil Barberie. Les compétences de la Métropole en matière de lutte anti-graffiti s'appliquent donc en particulier à des espaces ciblés de la Ville de Nantes.

Les espaces de pratiques tolérées se concentrent dans les zones de transitions urbaines, comme dit précédemment, les dents creuses, mais également les abords de zones de gare de fret.

Enfin, les espaces de pratique autorisées, sont multiples mais très circonscrits et concernent surtout la commune de Nantes.

Dans l'espace métropolitain, la commune de Nantes polarise et concentre les différents types d'espaces de pratiques. Les espaces de pratiques non autorisées sont extrêmement majoritaires. Les espaces de pratiques autorisées, amateurs ou professionnelles, sont réduits et résultent de choix opérés dans le cadre de partenariats entre les artistes professionnels et les autorités locales. Les espaces de pratiques tolérées sont circonscrits à des zones urbaines en transition, en rénovation, ou marginalisées.

Carte 7 : Les différents types d'espaces de pratique sur le territoire métropolitain : des flots d'espaces de pratiques autorisées et tolérées dans une tendue d'espaces aux pratiques interdites

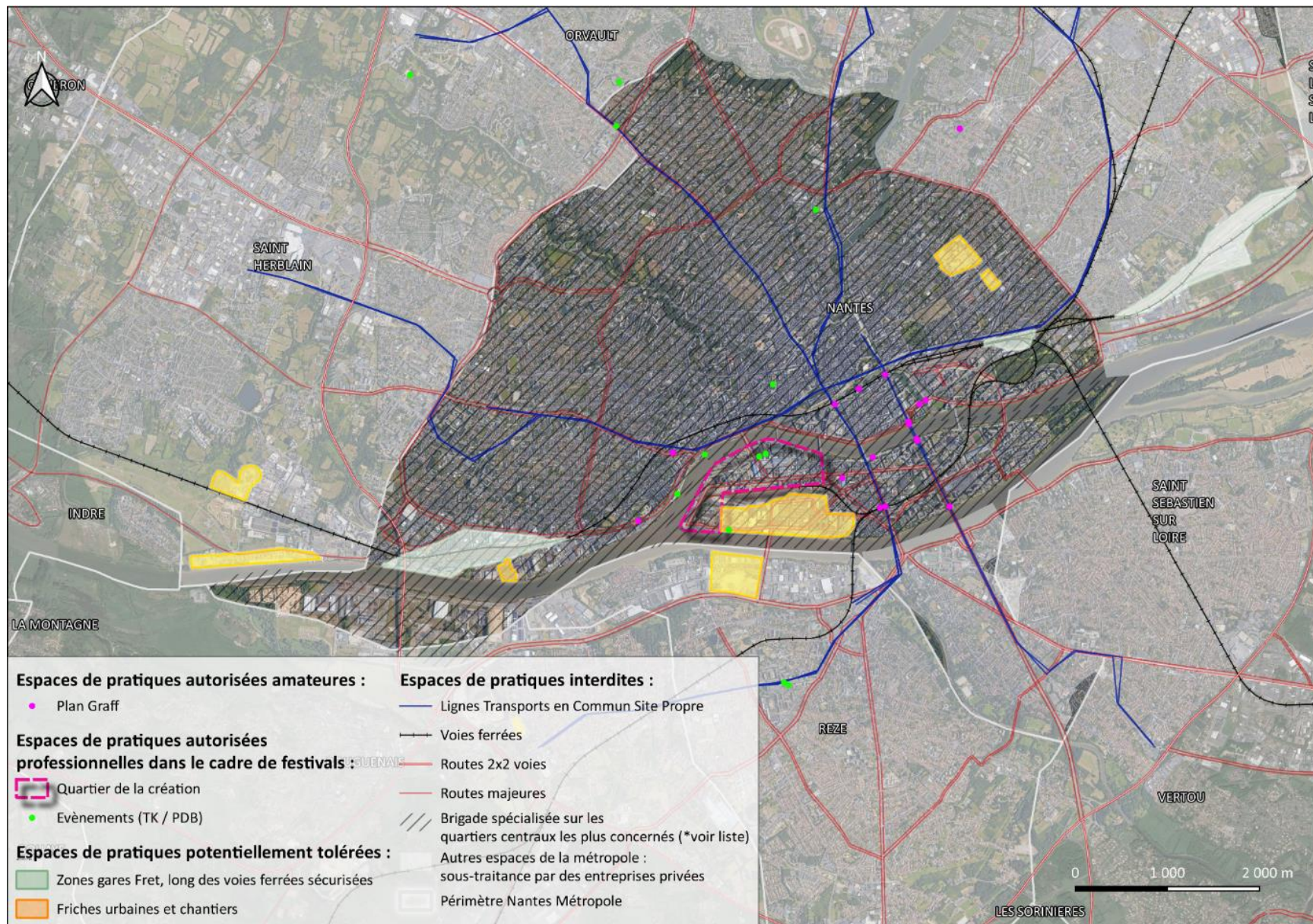


Sources : Cartofriche, CEREMA, Nantes Métropole, SNCF Réseau, IGN Géofla 2016, GoogleSat

J. LE CLAIRE & A. GUILLET - 2022

ESO Angers (UMR 6590 & Univ. Angers)

Carte 8 : Une concentration des types d'espaces de pratique dans les quartiers centraux de la commune de Nantes



Sources : Cartofriche, CEREMA, Nantes Métropole, SNCF Réseau, IGN Géofla 2016, GoogleSat

J. LE CLAIRE & A. GUILLET - 2022

1.2 Recomposition des espaces urbains par les pratiques d'art urbain et effet territorialisant : appropriations spatiales, des pratiquants aux habitants

1.2.1 L'appropriation spatiale des pratiquants

Comme nous avons pu le voir, les pratiques d'art urbain présentent, dans leur diversité, un caractère commun, celui de marquer l'espace. Par leur façon particulière d'exister spatialement, elles informent sur la territorialité des pratiquants. Les pratiques d'art urbain sont spatiales, car elles dépendent directement de l'usage fait des espaces et en même temps participent, par leur existence, à les faire évoluer et à les recomposer.

Cet aspect géographique est exposé de prime abord dans le nom qui recouvre ces pratiques : l'art « urbain ». C'est son rapport à la ville, donc à l'espace, qui définit ce type d'art. « Parler d'art urbain ou de *street art* revient en effet à définir une pratique artistique en fonction de son contexte d'apparition : la ville » (Gzeley *et al.*, 2019, p. 6). Les espaces urbains sont l'un des principaux supports matériels et physiques des pratiques, en l'occurrence majoritairement les bâtiments ou le mobilier urbain²²⁹. Ils conditionnent la visibilité, l'accessibilité, la légalité, les prises de risques des pratiques et de leurs résultats. Ils sont également le terrain de jeu des pratiquants, qui investissent symboliquement – et réellement – fortement les espaces qu'ils conquièrent (sous toutes les formes et par tous les moyens), tout en devant se confronter aux normes sociales et aux cadres juridiques et politiques des lieux où ils pratiquent. Comme l'indique Boris Grésillon « il est intéressant de noter que l'«urbain» est le dénominateur commun de ces appellations non contrôlées. Car la ville, son décor, ses rues et son béton constituent bien non seulement le support de ces pratiques artistiques, mais aussi volontiers de ces communautés » (2014, p. 158). Les références bibliographiques et témoignages présentent l'art urbain comme un art d'occupation de l'espace, de la vue. Ainsi, selon Catz, l'art urbain « ne cherche pas à se fondre dans le paysage, au contraire, il poursuit un but ultime : se montrer ! Comme son nom l'indique, son terrain de jeu reste les rues, les palissades, les pignons d'immeubles et autres lieux souvent inattendus mais visibles par tous ». (2015, p. 9). Cet « appel » de la rue, de l'espace urbain, de l'affichage de son nom, de son œuvre, de son appropriation de l'espace aux yeux de tous est l'un des moteurs de l'art urbain, quel que soit sa dimension juridique et son style artistique. Occuper l'espace, être vu, imposer sa marque, la

²²⁹ Les zones de chantier et les axes routiers, situés en périphérie des espaces urbains, sont des espaces concernés par les pratiques d'art urbain.

faire triompher aux yeux de tous, initiés ou non, par sa quantité, sa taille et / ou sa localisation imprenable (et donc ineffaçable et irremplaçable). Il y a un paradoxe à vouloir pratiquer à l'abri des regards tout en cherchant à produire un résultat le plus visible possible. La ville, composée d'espaces différents, offre aux pratiquants des possibilités quasi-infinies de peindre, pour qui veut en prendre le risque.

La recherche des espaces adéquats, selon les pratiques et les pratiquants fait en soi partie de l'art urbain. L'espace urbain est alors au cœur de multiples dynamiques et devient le support matériel et symbolique du jeu de concurrences entre artistes, des interactions entre les communautés de pratique et des artistes eux-mêmes, qui cherchent en permanence à explorer de nouveaux espaces pour améliorer leurs performances. La quête de nouveaux lieux à peindre participe d'une meilleure connaissance des espaces urbains. Même si ce phénomène de conquête spatiale semble plutôt lié aux pratiques illégales – notamment vandales – il peut être considéré que l'institutionnalisation de espaces de pratiques autrefois illégales, ainsi que l'appui par les pouvoirs publics à des événements culturels liés à l'art urbain dans l'espace public, sont des aboutissements de ce processus de conquête de l'espace urbain. Il peut s'agir de la même chose pour les lieux de pratiques tolérées, qui évoluent constamment et permettent aux pratiquants d'être en recherche permanente d'exploration spatiale. L'espace urbain est un enjeu central car il est potentiellement recomposé par les pratiques et les jeux communautaires qui s'y déroulent, ainsi que les interactions qui s'y déploient.

La ville et ses espaces, en tant que supports spatiaux des pratiques artistiques, sont également le moteur de ces dernières dans leur caractère créatif et inventif. En effet, la géographie particulière des espaces parcourus et pratiqués influence grandement les créations artistiques. Qu'ils s'agissent de la morphologie urbaine, de l'architecture, mais aussi de la topographie, du cadre végétal et hydrographique, du climat particulier... tous ces éléments entrent en compte dans le développement des jeux concurrentiels et artistiques à l'étude. Comme le rappelle Boris Grésillon « la ville et ses territoires sont une inépuisable source d'inspiration pour les artistes, *a fortiori* pour les artistes de rue ou les praticiens des cultures urbaines » (2014, p.161).

Les projections symboliques, culturelles, identitaires qui sont révélées par les phénomènes d'appropriation communautaire des espaces, représentent des dynamiques de territorialisation des espaces concernés. Pour reprendre la définition de Pascal Baud, Serge Bourgeat et Catherine Bras dans leur *Dictionnaire de géographie* (2008, p. 507), la « territorialisation désigne la transformation d'un espace quelconque en territoire. Il décrit donc un processus et on parlera de territorialité pour désigner l'état de cette appropriation ». Les pratiques d'art

urbain, qui font évoluer en permanence les espaces, en y projetant la créativité artistique des pratiquants qui se les approprient, sont constitutives du processus de territorialisation, qui ne se fige jamais, car la conquête artistique des espaces ne s'arrête pas, transformant toujours des espaces en territoire de jeu. Les espaces concédés par les pouvoirs publics aux pratiquants d'art urbain par des processus d'institutionnalisation représentent une façon de transformer la territorialité des artistes. Et en maîtrisant le processus de transformation des espaces, donc des territoires, les pouvoirs publics contrôlent leurs évolutions, en recouvrant leurs compétences de gestion des territoires.

1.2.2 Inclusion de l'art urbain dans des projets d'aménagement

L'expression visuelle des pratiques d'art urbain peuvent entraîner des répercussions sur les habitants de la ville, et plus largement les usagers des lieux concernés, qui voient leurs espaces vécus évoluer et leurs paysages familiers être modifiés. Les pratiques d'art urbain, qu'elles laissent des traces visuelles éphémères ou qu'elles s'implantent dans des espaces de manière pérenne, participent à construire le décor urbain, que les individus peuvent s'approprier comme constitutif de leurs espaces de vie.

Cela fait écho à la dialectique mise en évidence par Anouk Bélanger (2005) entre le « vernaculaire », issus des pratiques quotidiennes de la ville et de la construction des imaginaires collectifs, et de la mise en scène qui en est faite, le « spectaculaire », par les artistes et les acteurs du territoire.

Antoine, membre fondateur du collectif Plus de Couleurs²³⁰ explique au propos des appropriations mutuelles :

« C'est-à-dire que si tu nous écoutes discuter, on va parler de telles fresques dans le quartier, ou de telle peinture, telle chose... vraiment des choses qui structurent l'espace avec la peinture. Et je pense que ce n'est pas vrai que pour nous. Je pense que dans plein d'endroits, la peinture elle rayonne par ce qu'elle dégage sur le quartier. C'est le quartier de cette peinture aussi. Il y en a plein qui ne voyaient peut-être plus le Maillé Brézé [bateau militaire peint de manière éphémère lors du festival d'art urbain Teenage Kicks 2015, organisé par Plus de Couleurs], parce qu'il s'était endormi dans le paysage. Et là, d'un seul coup, ça le révèle. Ça donne

²³⁰ Propos recueillis lors d'un entretien semi-directif réalisé le 08/02/2019.

vraiment de la vie quoi. Tu vois, on a fait la façade du bar le Berlin 1989 [bar situé à proximité du campus universitaire, dans le Nord de Nantes]. Le chat de Kazy, à la Fabrique [dans le Quartier de la Création], il fait partie quand même de l'identité du lieu. Il y a l'exemple de la Rue Biesse avec le Studio Katra. En plus là leur projet, c'était d'identifier le quartier, avec une typographie du nom de la rue.

Ça peut paraître ridicule de dire ça, mais derrière la grisaille, on a de la vie. Moi je trouve que c'est aussi ça le graffiti, dans son essence. Toutes les rues un peu glauques, presque grises, une fois qu'elles sont recouvertes de graffiti, enfin c'est mon point de vue, on voit que ça fourmille de vie, que ça pétille. Qu'il y a plein de monde qui est passé, et qui a laissé sa trace tu vois... Je trouve ça vraiment vivant. Les rues vraiment toutes propres je trouve ça vraiment flippant. Je me dis, là il y a quelqu'un qui s'obstine à garder tout gris. »

Ces appropriations peuvent se concrétiser et s'institutionnaliser dans le cadre de projets d'aménagement urbain, par la participation citoyenne, que Nantes Métropole présente comme partie intégrante de sa stratégie de développement (comme indiqué au Chapitre 3). Nantes Métropole réaffirme sa volonté de prendre en compte l'avis des citoyens dans les décisions concernant le territoire métropolitain, en assimilant « participation citoyenne » et « dialogue citoyen »²³¹, dans le *Rapport annuel Nantes Métropole 2020*. La Métropole défend dans ce rapport ses qualités et son efficacité en matière de participation citoyenne, en rappelant qu'en « septembre 2019, le titre de « Capitale Européenne de l'Innovation » attribué à la Métropole par la Commission Européenne est venu récompenser l'engagement et le savoir-faire de la collectivité en matière de dialogue citoyen. Il souligne aussi la diversité et le dynamisme de l'écosystème métropolitain en matière d'innovation, qui recouvre de nombreux domaines : technologique, numérique, économique, social, solidaire, culturel, citoyen... » (2020, p.14). Ce bilan politique reflète la volonté des décideurs locaux d'inclure les citoyens dans les projets d'aménagements urbains, notamment, pour « éclairer » et « adapter l'action publique » (2020, p.14), mais peut aussi se lire comme un processus cherchant à favoriser l'acceptation sociale des politiques publiques. La notion d'acceptation sociale, sujet de l'ouvrage *Acceptation sociale et développement des territoires* (DEPRAZ *et al.*), permet « d'étudier les conditions de réception d'une « innovation » territoriale, entendue tant comme objet technique (équipement public, infrastructures de transports) que comme outil réglementaire (normes, lois) visant à

²³¹ <https://dialoguecitoyen.metropole.nantes.fr/pages/les-regles-du-jeu-du-dialogue-citoyen-et-la-charte-dusage-de-la-plateforme>. Page internet consultée le 10/02/2022.

l'aménagement et au développement du territoire » (2015, p. 15). L'acceptation sociale, beaucoup travaillée par les sociologues Allemands, est définie par Günter Endruweit comme la « propriété qu'a une innovation de susciter une réaction positive de la part des personnes concernées lors de son apparition » (*Dictionnaire de sociologie*, 2014). Depraz *et al.* considèrent « l'idée d'acceptation sociale comme un processus d'appropriation, avec sa temporalité propre » (2015, p. 245) permettant de diminuer les tensions potentielles entre les parties prenantes à un projet d'aménagement ou de développement du territoire. Pour déjouer les potentiels conflits, des outils sont mis en place par les autorités publiques, qui font face en France, depuis les années 2000, à de nombreux conflits sociaux liés à des projets d'aménagement. Ce constat, dressé par Philippe Subra dans son ouvrage de 2018, *Géopolitique de l'aménagement du territoire*, peut influencer les pouvoirs publics locaux à développer les instruments promouvant le dialogue citoyen. Le contexte social et urbain nantais, fortement marqué par le projet d'Aéroport de Notre-Dame-des-Landes et le mouvement social associé qui a existé durant des années, à proximité de la métropole, mais aussi en son sein avec de nombreuses manifestations, peuvent être à prendre en compte dans la place qui y est laissée au dialogue citoyen.

Dans le cadre de notre étude, l'exemple de la rénovation du Quai Doumergue, situé rive nord sur la partie centrale de l'Île de Nantes, et achevée au début de l'année 2019, illustre l'une des manières dont peut être menée le dialogue citoyen. Cette dernière a été réalisée dans le cadre d'un projet de renouvellement urbain intitulé « Aménagement des berges du faubourg », piloté par la SAMOA, et présenté comme étant « un projet coproduit avec les habitants »²³². Pour concrétiser cette volonté affichée de faire participer les habitants au projet, des réunions de concertation ont été organisées de mai à septembre 2014, afin de faire émerger des idées et prendre en compte les avis exprimés par les quatre-vingt-dix futurs usagers qui se sont engagés dans cette démarche participative. Certaines associations, dont les activités se situent à proximité des espaces concernés, ont également été invitées à participer à des réunions spécifiques, notamment le collectif d'artistes urbains 100 Pression. Au terme de cette phase de concertation, il a été décidé par l'ensemble des parties prenantes de conserver le mur de graffiti libre qui longe la Loire (voir Photographie 16), donc d'accepter que cet espace soit dédié aux pratiques libres d'art urbain. Cet exemple peut être rapproché de la notion d'urbanisme

²³² Dossier de presse, présenté en mai 2016 : <https://www.iledenantes.com/wp-content/uploads/2019/03/dp-bergesfaubourg-mai2016-web-09-06-20106.pdf>

participatif, définit par Jodelle Zetlaoui-Léger comme étant une « démarche de fabrication ou d'aménagement d'espaces habités donnant lieu à un partage (coproduction, codécision) voire à un transfert de responsabilité (autopromotion, autogestion) vis-à-vis d'habitants spontanément mobilisés ou largement sollicités » (2013, p. 1). Entreprendre une démarche participative est, pour la municipalité et la Métropole, un choix permettant d'illustrer les orientations politiques voulues. La démarche de concertation est définie par Jean-Eudes Beuret comme « un processus de construction collective de visions, d'objectifs, de projets communs, en vue d'agir ou de décider ensemble, qui repose sur un dialogue coopératif entre plusieurs parties prenantes et vise à construire de nouvelles coordinations autour d'un ou plusieurs objets problématiques » (2013, p.1). Elle permet dans ce cas de réaffirmer une attitude politique, mais également pour les autres acteurs du territoire que sont les habitants-usagers, les associatifs, commerçants (GUMUCHIAN *et al.*, 2003) de s'approprier leur espace vécu. Cette démarche aura été l'occasion de mettre en lumière un moment de concorde entre les habitants et les pratiquants d'art urbain, représentés (pour beaucoup sans le savoir) par le collectif 100 Pression. L'affirmation de l'appropriation de leur espace vécu commun (l'espace habité et l'espace de pratique) a été permise par le cadre politique. Cet exemple rejoint ce que Vincent Veschambre affirme, en montrant que le renouvellement urbain est « l'occasion d'une « redistribution des cartes » du point de vue juridique et économique, mais qu'il [peut] également être interprété sur le plan de la (ré)appropriation symbolique de l'espace. Renforcement d'un pouvoir municipal, maintien d'une présence de l'État, affirmation d'associations de quartier et de leaders d'opinion, promotion de la mémoire syndicale et ouvrière etc. : les nouvelles constructions ou les restaurations constituent le vecteur privilégié d'affirmation des différentes formes de pouvoir et des groupes sociaux localisés qui y sont associés. Ces processus de marquage de l'espace urbain expriment toute l'importance du travail idéologique de légitimation des groupes sociaux dans la dimension spatiale. Au-delà de l'expression d'une appropriation, c'est en effet la visibilité, l'existence sociale de ces groupes qui est en jeu à travers des formes de marquage durables ». (2005, p. 13).

Photographie 16 : Espace d'art urbain libre, conservé après concertation, quai Gaston Doumergue, Île de Nantes, 17/11/2020



J. LE CLAIRE

Antoine ajoute au sujet de la prise en compte des habitants et de la démarche du collectif Plus de Couleurs, dans l'édition du festival Teenage Kicks 2019 :

« Il y a quand même une grosse partie de l'édition où c'est du muralisme. Donc on voit les artistes réaliser l'œuvre. Il y a une partie de montage qui est en partenariat avec plein d'acteurs locaux. Et puis, il y a une partie aussi animation, puisqu'il va y avoir des œuvres participatives. On va essayer d'apporter un peu plus de fun pour cette édition. Pour que ce soit quelque chose d'un peu plus ancré sur le territoire et animé. Avec la population. Ce qu'on n'a jamais voulu faire, c'est juste parachuter des œuvres comme ça, et que les gens « boom » découvrent le truc. On a toujours voulu un minimum d'échanges avec les locaux. Ceux qui habitent les bâtiments, ceux qui vivent dans le quartier. Pour que ce soit mieux accepté, et aussi pour qu'ils comprennent de quoi il est question, pourquoi, comment. ».

Cela montre comment les pratiques d'art urbain, surtout lorsqu'elles sont faites dans des cadres légaux (ce qui implique en plus des styles plus posés et donc des fresques plus élaborées), peuvent entrer dans les espaces vécus des habitants. En se les appropriant visuellement comme faisant partie de leur paysage de vie, ils peuvent choisir de les institutionnaliser dans le cadre de projets d'aménagement urbain concertés.

La fresque rue Grande-Biesse réalisée à l'été 2018 par Studio Katra, agence de design urbain, s'inspirant des méthodes et des styles du muralisme, marque visuellement l'entrée dans cet axe situé au cœur du quartier République-Les Ponts, concerné par une opération de réaménagement. La fresque a été conçue en lien avec les habitants et les commerçants du quartier, dans le cadre

d'Ilotopia²³³, programme expérimental de concertation pour le réaménagement de cette partie de la ville, piloté par la SAMOA, en partenariat avec What Time Is I.T., agence de développement urbain.

Antoine Gripay, fondateur du Studio Katra, qui a produit la fresque, explique²³⁴ :

« J'avais été contacté par Stéphane Juguet, fondateur de What Time is I.T. Il me dit que je lui avais donné une idée pour créer son prototype urbain, dans le chantier de réaménagement du Quartier République-Les Ponts, dans le cadre d'un échange que nous avons eu sur la création d'une autre œuvre avec Soem [artiste urbain professionnel Nantais]. On a eu l'idée de recréer une signalétique renvoyant aux lettrages des publicités du 19^{ème} siècle, peintes sur les pignons de la rue Biesse autrefois. Il a lancé un appel à projet qui demandait à « créer une signalétique urbaine pour resignifier cet axe-là, de la rue Biesse », qui est délaissé maintenant, avec le nouvel aménagement urbain, qui fait passer le tram parallèlement, les commerces ferment etc... Donc le but, c'était de mettre un coup de projecteur sur cette rue. Lui a écrit le projet avec la SAMOA, en disant que là, ça serait bien de créer des « marqueurs d'espaces urbains habitants ». Il n'a pas défini les modalités d'intervention dans cette rue, il a simplement dit « il faut des marqueurs visuels ».

Le prototype des projets potentiels à effectuer a été sélectionné en concertation avec les habitants, dans le cadre d'ateliers. Le Studio Katra a été sélectionné, après une réponse à appel d'offre pour réaliser la fresque. Les habitants, commerçants et futurs usagers des espaces publics du quartier ont été invité à participer aux différentes phases de concertation, prenant la forme de réunions, d'ateliers et de chantiers participatifs. Il apparaît ici que l'avis des citoyens participants a été pris en compte dans le processus de décision. Une gérante de bar du quartier, qui a participé au projet, témoigne dans un article de Ouest-France du 18 juillet 2018²³⁵ : « *L'objectif est d'inviter les gens à rentrer dans le ventre de l'île, grâce à une déambulation encadrée par deux grandes fresques voyantes, la jaune avec une écriture bleue, quai Hoche ; et l'autre, place Wattignies, bleue avec les écritures jaunes.* »

²³³ <http://ilotopia.fr/les-travaux-de-laxe-biesse-cest-parti/>. Page consultée le 12 février 2021.

²³⁴ Entretien semi-directif du 4/09/2019.

²³⁵ <https://www.ouest-france.fr/pays-de-la-loire/nantes-44000/nantes-un-mur-jaune-biesse-qui-claque-5889042>

Photographie 17 : Fresque marquant l'entrée Nord de la rue Grande-Biesse, Île de Nantes, réalisée par Studio Katra, 29/08/2019



J. LE CLAIRE

Le visuel identifié et reconnu par les habitants comme appartenant au « graffiti » peut être populaire et trouver des points de consensus esthétiques entre générations et origines sociales différentes (entre le « branché », le « jeune », et l' « underground »). Les effets d'appropriation spatiale existent chez les habitants, qui, en participant à l'élaboration concertée de l'urbanisme, peuvent soutenir l'idée de mettre en avant ou de conserver des pratiques relevant de l'art urbain dans l'espace public. Le jeu d'acteurs ne se résume donc pas aux simples interactions entre communautés de pratique d'une part et pouvoirs publics de l'autre. Les habitants sont parfois invités à donner leur opinion. D'autant qu'en contexte démocratique, les choix électoraux marquent les accords ou désaccords avec les politiques entreprises, que les décideurs ne peuvent pas totalement ignorer. L'influence des habitants, si elle est moins visible au premier abord, n'en reste pas moins importante lors des élections et tout autre processus de la démocratie représentative et participative, ainsi que par tous types de mobilisation citoyenne. Ajoutons aussi que les politiques publiques dans leur ensemble sont guidées par la défense des intérêts des habitants. Ces éléments font des pratiques d'art urbain des pratiques spatiales et sociales,

donc des pratiques territorialisées. Les deux exemples présentés précédemment n'ont pas soulevé de contestation importante de la part des habitants²³⁶. Ce qui n'est pas le cas pour d'autres projets dans la Métropole. L'Arbre aux Hérons, imposante structure qui doit achever le réaménagement de la Carrière Miséry, dans le Quartier de Chantenay, est contesté par de nombreux habitants et opposants politiques, mettant notamment en cause le budget qu'il nécessite²³⁷. La participation de ces derniers est néanmoins mobilisée par les pouvoirs publics pour réduire le risque de conflits dans les choix et la mise en place des projets urbains, ainsi que réaffirmer leurs orientations politiques affichées comme favorable au dialogue citoyen.

On peut poser à ce stade de la thèse, que les communautés d'artistes urbains par les dimensions spatiales de leur pratique, sont des groupes qui interagissent avec les autres acteurs du territoire. Les effets territorialisant hétérogènes de ces interactions sont le fruit de différentes formes d'interrelations, entre les rapports sociaux et les rapports spatiaux des groupes d'acteurs en présence. L'objet « communauté de pratique » à l'étude permet d'analyser des rapports socio-spatiaux dans un système d'acteurs territorialisés, mettant en jeu différents types d'interactions selon les groupes et les espaces. Cela nous permet par la suite d'analyser les apports potentiels de ces relations aux territoires.

²³⁶ <https://www.ouest-france.fr/pays-de-la-loire/nantes-44000/la-carte-des-projets-urbains-contestes-nantes-par-les-citoyens-5588697>. Page consultée le 7/03/2022.

²³⁷ <https://www.20minutes.fr/nantes/3247739-20220307-nantes-imposant-tag-contre-arbre-herons-carriere-misery>. Page consultée le 7/03/2022.

2 Les communautés d'artistes urbains sont-elles porteuses d'innovations sociales dans le territoire métropolitain ?

Après avoir montré que les pratiques d'art urbain, dans leur variété, étaient à l'origine de certaines recompositions spatiales dans le territoire métropolitain, nous répondons à présent à l'Hypothèse 3. Cette dernière interroge la capacité des communautés à initier et porter, via leur pratique de l'art urbain, des innovations sociales. Pour aborder ce point de la thèse, nous utilisons la définition d'innovation sociale présentée au Chapitre 2, formulée par Besançon *et al.* (2013, p. 80). Les communautés de pratique, comme nous l'avons vu, présentent la capacité à proposer et porter des innovations pour répondre à des problématiques liées à leur domaine de pratique. Ce caractère est à l'origine même de leur existence. L'étude des communautés d'artistes urbains nous invitent à interroger ces caractères innovants et leurs potentiels apports sociaux, comme groupes aux pratiques spatialisées, tournées vers la création artistique et la culture. Ces analyses constituent un apport à l'objet premier de la thèse, qui est d'interroger les communautés de pratique comme objet de la géographie.

Les analyses sont ici centrées sur leurs interactions et leurs rapports aux espaces qu'entretiennent les acteurs à travers leurs interactions. Ainsi, nous nous appuyons sur cinq types d'acteurs prenant part aux situations de terrains observées : les communautés d'artistes urbains, les acteurs publics, les habitants / usagers, les acteurs culturels et les acteurs privés.

Tableau 8 : Rôles et fonctions des acteurs concernés par des projets d'art urbain

Acteurs en jeu	Rôles / fonctions
Communautés d'artistes urbains institutionnalisées	Initient, participent à des projets culturels et artistiques d'art urbain
Acteurs publics	Collectivités territoriales, EPCI, Sociétés Publique Locale... prennent part de divers manières
Habitants / usagers	Vivent, parcourent les espaces concernés
Acteurs culturels et sociaux (associatifs)	Participent, accompagnent, promeuvent ou non
Acteurs privés	Participent

2.1 Les arts et la culture, sources d'innovations dans les territoires

Il existe des liens importants entre le champ du développement social, comme vecteur d'une amélioration des conditions sociales des individus et des groupes, et les domaines culturels et artistiques. Cette affirmation, que nous développons dans les paragraphes qui suivent, nous permettent d'analyser les effets d'articulation qu'il pourrait y avoir entre des groupes sociaux tournés vers l'innovation et la création artistique, et la culture comme source d'innovation sociale. Les arts et la culture portent en eux de manière intrinsèque la création, l'innovation et la recherche de nouveauté. Ce sont d'ailleurs ces éléments qui permettent en partie de les caractériser. On parle de « création artistique ». La créativité et l'intuition inventive des artistes ont la faculté d'interroger la société, les rapports des individus entre eux, les rapports de la société à leur propre culture et espaces de vie. Boris Grésillon affirme qu' « il faut croire que les artistes sont immanquablement attirés par les failles, dans tous les sens du terme. Faille géologique [...], faille physique, faille urbaine, faille psychique, faille artistique » (2014, p. 171). Les artistes, dans leur manière d'appréhender le monde qui les entoure, d'en constater les contradictions et les contrastes, d'en interpréter les contours, de faire surgir la nouveauté aux endroits que l'on pensait figés, sont en quête d'innovation. Cette innovation artistique prend corps, notamment avec les arts urbains, dans les espaces et la géographie de la ville. L'art y est ancré et l'innovation artistique et créative prend forme dans l'ensemble spatial dans lequel elle se construit. Les formes d'arts dans l'espace public, naissant de la créativité des artistes viennent également interroger d'autres choses que l'œuvre elle-même : elles questionnent la façon dont la société accepte l'art, les moyens déployés pour promouvoir ou au contraire contraindre la création artistique, ainsi que le regard des habitants, tout en suscitant le débat sur la façon dont elles modifient les paysages et les espaces vécus. Les arts dans l'espace public sont en évolution permanente. Ils obligent la cité à les prendre en compte, d'une manière ou d'une autre et donc à réinventer en permanence son rapport aux phénomènes artistiques et culturels. Cela se fait localement, dans les lieux de vie des habitants, et sous le contrôle des autorités locales qui ont la mission d'administrer leur territoire. La création artistique dans les espaces publics impose l'innovation dans les espaces, en développant une créativité permanente, en invitant à créer des nouvelles formes de gouvernance, dans leur dialogue avec les pouvoirs publics notamment et en faisant se positionner les habitants. L'innovation culturelle, portée par les artistes, peut permettre l'apport de dynamiques sociales et politiques nouvelles. Ces formes d'innovation dans les territoires peuvent engendrer des nouveaux liens et rapports entre les acteurs, qui doivent prendre position vis-à-vis de la place laissée à l'art dans l'espace public. Cependant, il

paraît difficile de prouver l'apport direct, dans la présente étude, d'une innovation sociale, comme répondant à un besoin social, engendrée par des artistes urbains.

Voici comment David Martineau, maire-adjoint de Nantes chargé de la culture, présente le positionnement de la Ville concernant son rapport aux innovations culturelles. Ce discours, porté par un élu en fin de mandat, est à analyser avec précaution, mais il expose un point de vue défendu par la municipalité et la Métropole de Nantes :

« Pour Le Maillé Brézé ça a été très simple. Le collectif arrive, vient dans mon bureau pour me dire « on va faire le Maillé Zébré » [nom donné à l'œuvre], est-ce que ça vous va ? Ce n'est pas une commande, ni rien, donc il n'y a pas du tout d'internalisation par la ville. On dit juste « bah si les gens du Maillé Brézé » sont d'accord pour le faire, c'est ok. Et si vous voulez on peut même vous aider à les convaincre s'il y a besoin, nous on vous aidera à la faire car on considère que c'est vraiment une vision extrêmement originale de la ville sur un objet qui est à la fois une espèce de symbole, aimé ou honnis d'ailleurs, de cette ville.

Nous, on n'y est pour rien dans l'idée, mais par contre je peux le dire : on assume complètement d'avoir soutenu ce projet, dans ce que doit être la culture. La culture ça n'est pas le monde de « oui-oui » où on fait des projets qui plaisent à tous – ça c'est le divertissement, et encore même ça, ça ne marche pas. La culture, c'est le débat.

Quand le Voyage à Nantes installe les statues sur la Place Royale, qui ont d'ailleurs été complètement détournées²³⁸, et tant mieux, c'est la force de la culture. Mais avant les événements liés à Steve etc... c'était extrêmement décrié, enfin c'était décrié par une partie de la population. Nous on assume ça. On n'est pas dans la provoc', ce n'est pas de la provoc' cette installation. Parce que ce n'est pas l'esprit Nantais. La provoc n'est pas l'esprit Nantais. Par contre l'audace, et aller chercher des « pas de côté » [Il est ici fait référence à l'Eloge du pas de côté, appellation de l'édition 2018 du Voyage à Nantes, symbolisé par une statue éponyme installée Place Bouffay], des chemins de traverse, tout ça nous intéresse. Le « Maillé Zébré », c'est exactement une de ces marques d'audace.

Josselin Le Claire :

²³⁸ L'entretien semi-directif du 22/08/2019, au cours duquel ces propos ont été recueillis, se déroule dans le contexte de la disparition et de la mort de Steve Maia Caniço. Ce jeune homme avait disparu dans la Loire après une charge de police très controversée, Quai Wilson, le soir de la fête de la musique, le 21 juin précédent. Nantes a pendant plusieurs mois été le théâtre de manifestations et détournements urbains par des mouvements citoyens et d'artistes pour dénoncer ce drame et demander que justice soit faite.

Que pensez-vous du Virage à Nantes, ce petit groupe informel qui avait détourné le Voyage à Nantes (jaunes d'œufs peints sur les toits etc...) pour dénoncer les dérives politiques et financières attribuées au Voyage à Nantes ?

David Martineau :

Bah comment dire ? Si on est adjoint à la culture, socialiste, en espérant ne pas avoir de remarques sur ce qu'on fait, avec des collectifs d'artistes underground parfois bien plus à gauche que les socialistes, ça serait... je veux dire il ne faut pas prendre le job. Je crois qu'il faut comprendre quelque chose – c'est un peu délicat à dire – une ville ne se gagne pas sur sa politique culturelle, elle se perd sur sa politique culturelle. Donc aujourd'hui, il n'y a pas de calculs politiques sur la politique culturelle. Il y a un choix de politique globale, dans lesquels nous assumons complètement que la culture fait partie de l'ADN de cette ville. Et une culture qui est une culture, en général, pas tout à fait mainstream. »

La posture de la Ville de Nantes, concernant son ouverture à la création artistique, peut ici se lire également comme participant d'un positionnement idéologique. La référence à l'appartenance au Parti Socialiste et à la gauche, le démontre. Il s'agit également d'un positionnement politique, les dernières phrases de l'extrait précédent le montrant explicitement, à travers le paradoxe entre la phrase « *Je crois qu'il faut comprendre quelque chose – c'est un peu délicat à dire – une ville ne se gagne pas sur sa politique culturelle, elle se perd sur sa politique culturelle.* » Et l'antiphrase, qui intervient juste après « *Donc aujourd'hui, il n'y a pas de calculs politiques sur la politique culturelle.* »

Au-delà de son caractère innovant, l'art urbain, peut présenter des caractères privilégiés pour être le biais de réponse à des besoins sociaux, pour mettre en lumière des dysfonctionnements, pointer du doigt les points de vue ou aspirations des populations, interroger les pouvoirs publics dans leur gestion des territoires. Ce lien étroit entre la culture et le domaine social est souvent utilisé par les artistes, acteurs culturels, sociaux et collectivités territoriales pour venir combler des manques et besoins, notamment en apportant de manière « douce » des réponses aux difficultés de conditions de vie. L'exemple évoqué du « Virage à Nantes » en est une illustration.

Bien que la plupart des artistes urbains soit issue des classes moyennes²³⁹, il existe une facilité d'approche entre les artistes urbains et les jeunes habitants dans les quartiers dits « sensibles ». Cela s'explique par le fait que ces artistes viennent et se réclament du mouvement Hip-Hop, tout comme les grands noms du rap, prenant parfois la défense des Quartiers prioritaires, couramment désignés comme « sensibles ». Et également par le fait que des populations se sentant exclues ou à la marge peuvent développer des affinités facilitées. La culture et les arts peuvent être un point d'entrée des changements sociaux. Ils posent des questions sur la société, la place des habitants dans la ville, l'accès à la culture pour tous, l'usage des territoires urbains, la participation des habitants, la patrimonialisation des espaces. La culture et les arts dépassent alors les simples questions culturelles et artistiques.

Cependant, on peut aussi voir une forme de manipulation à l'œuvre par les pouvoirs publics locaux qui, sous couvert d'apporter de la culture dans des espaces urbains en difficulté socio-économique, les cantonnent à un genre culturel auxquels ils assimilent les populations qui y vivent. Cela en faisant participer des artistes, généralement en situation de précarité, qu'ils considèrent proches culturellement, pour tirer des bénéfices visibles et peu chers. Comme l'indique Julie Vaslin, « l'amélioration du cadre de vie par la commande de fresques est régulièrement invoquée par les élus qui promeuvent le graffiti dans les quartiers populaires. La construction d'une image valorisante des espaces populaires s'appuie alors sur la mise en scène des valeurs de liberté, de rébellion et d'*underground* associées à des graffiti sélectionnés, commandés et cadrés – parallèlement à l'effacement des « autres » graffiti. La promotion culturelle des graffitis dans l'espace public est propice à la diffusion web de photographies colorées, contribuant à renouveler l'image de marque des quartiers populaires et de la ville. Cette diffusion contribue au développement de pratiques touristiques dite « hors des sentiers battus », entre balades urbaines *street art* et création d'ambiances « alternatives » dans lesquelles l'art urbain est aussi le décor d'une transformation des usages commerciaux d'un quartier – et de sa possible gentrification. » (2020, p. 271).

Le témoignage de David Martineau qui suit illustre comment la culture peut être utilisée, dans les quartiers populaires, pour accompagner des projets d'aménagement, en instrumentalisant potentiellement l'art comme outil d'acceptation sociale :

²³⁹ Analyse de Virginie Grandhomme, sociologue, dans le film « Je vous salis ma rue » (CNRS, 2014) (<https://videotheque.cnrs.fr/doc=4167>), qui retrace son enquête de terrain sur le graffiti à Nantes.

« Dans ce mandat, étant donné qu'il n'y a pas de politique culturelle générale [propre à Nantes Métropole], on a maquillé nombre d'opérations culturelles, sur d'autres politiques publiques, à Bellevue [Quartier Politique de la Ville de l'Ouest nantais] notamment dans le cadre d'un projet ANRU [Agence Nationale pour la Rénovation Urbaine]. » L'élu corrige ensuite ses propos : « c'est plutôt habillage... ce n'est pas maquillage que je devrais utiliser comme mot ».

Les artistes urbains, dans le cadre professionnel participent, pour certains d'entre eux, à l'animation d'ateliers. Qu'ils soient en direction d'habitants de quartiers populaires, de personnes en insertion ou en difficulté, ou à d'autres publics, ces moments d'échange permettent l'accès à la pratique et l'esthétique artistique. Les objectifs peuvent être d'apporter des réponses à des problématiques de tout type, ou de promouvoir l'ouverture culturelle.

Antoine, membre fondateur du collectif Plus de Couleurs²⁴⁰, explique :

« Des ateliers, on en a fait et on fait encore, dans tous les milieux : écoles, ITEP, IME²⁴¹. Pour nous il y a deux choses. Soit il y a un intérêt direct pour notre culture [l'art urbain], et on est vraiment ravi de transmettre notre culture. Soit c'est un prétexte pour de l'éducation populaire quelque part. C'est un prétexte pour aborder plein de sujets. De savoir être, de savoir-faire, la vie en collectivité. Donc là-dessus on a pu développer plein de projets qui, sur le fil rouge du graffiti, pouvaient aborder plein de thèmes. On a fait des ateliers en prison, en hôpitaux. On a fait des ateliers aussi avec des malvoyants. En fait, comme on était sur-sollicité là-dessus, on n'a pas voulu s'enfermer là-dedans. On les intègre maintenant dans des projets un peu plus complets. Mais depuis longtemps déjà on ne fait plus de graffiti consommation. A un moment donné, il y en avait plein qui voulaient faire un atelier graff comme on peut faire une séance ciné, ou un tour à la patinoire. Pour nous ça n'est pas une pratique comme une autre, c'est une pratique culturelle. On a l'ambition de faire comprendre aux jeunes de quoi il est question. Et ce n'est pas toujours le cas. Car aujourd'hui le graffiti, c'est devenu un peu fun. Voilà, on essaie de mettre du sens un peu dans ce qu'on fait, dans ce qu'on transmet. »

The Blind, membre du collectif 100 Pression, qui s'est spécialisé dans les installations artistiques renvoyant au système d'écriture Braille (justifiant son pseudonyme « L'Aveugle » en anglais »), témoigne²⁴² :

²⁴⁰ Propos recueillis lors d'un entretien semi-directif réalisé le 08/02/2019.

²⁴¹ ITEP : Institut Thérapeutique Educatif et Pédagogique ; IME : Institut Médicoéducatif.

²⁴² Propos recueillis lors d'un entretien semi-directif réalisé le 28/04/2018.

« *Moi personnellement, je fais beaucoup d'ateliers. Car il y en a quatre dans l'équipe qui ne veulent plus faire d'ateliers, donc on est plus que deux voire trois à faire du graffiti en atelier, mais moi je suis spécialisé avec les jeunes en rupture. Donc ça va être des jeunes qui se sont fait maltraités petits, donc ça va être vraiment des tout petits. Violence ultime : ça va du viol à la torture, la maltraitance... Moi je viens pour leur donner un souffle d'air. Je le fais à mon échelle mais ça leur donne énormément en fait ! Ça leur fait voir d'autres truc que leur quotidien. Je travaille avec des SDF, des toxicomanes, en prison (prison pour mineurs, prison pour majeurs), handicapés (handicapés moteurs, handicapés mentaux : ça va être autant trisomiques qu'autistes, c'est vraiment un délire !) Je m'adapte ! Je les fais peindre, sur des thèmes tout le temps différents. J'ai déjà fait des trucs avec les autistes sur la couleur. Juste la couleur. Donc on jette de la couleur sur les murs, on s'en fiche c'est vraiment abstrait. [...] Et en atelier je prends bien mon pied aussi parce qu'en fait y'a un savoir-faire qui va au-delà de faire de la peinture : c'est ouvrir les yeux sur des valeurs à des gens, c'est partager... En fait pour moi, c'est ultra politique ! De faire des ateliers ce n'est pas juste » je mets de la couleur, je prends le billet et je me casse ! » *Moi, à la limite, dans ces cas-là, la création je m'en fiche ! [...] On a travaillé dans tous les secteurs : autant dans la culture, que dans les activités jeunesse, que l'éducation populaire, que le handicap, que la PJJ [Protection Judiciaire de la Jeunesse]. »**

Ajoutons que les artistes, comme on a pu le voir dans le Chapitre 6, s'organisent souvent par des manières innovantes pour faire face à leurs conditions professionnelles et personnelles particulières. Ils sont donc partiellement informés des questions concernant l'innovation sociale dans les modes d'organisation, généralement en lien avec les structures de l'ESS (MICHEL, LE CLAIRE, 2019). Le « faire autrement » pour répondre à des besoins sociaux les concerne en premier lieu, ce qui leur permet d'être ouverts aux sujets de société et notamment aux dynamiques de l'innovation sociale. Comme l'indiquent Moulaert et Nussbaumer « les artistes jouent un rôle significatif dans la matérialisation de l'innovation sociale » (2008, p. 66). Mais ça n'est pas parce qu'ils jouent un rôle dans la matérialisation de l'innovation sociale, qu'ils peuvent parfois l'induire ou l'accompagner, qu'ils en sont porteurs directement ou producteurs en tant que tels.

2.2 Retour de terrain : événements artistiques et culturels d'art urbain à Nantes Métropole. Existe-t-il une matérialisation de ces phénomènes d'innovation sociale dans le territoire ?

Nous développons l'analyse de deux événements d'art urbain d'envergure ayant eu lieu à Nantes Métropole à la fin des années 2010, afin d'interroger leurs apports potentiels en matières d'innovations sociales dans le territoire : Teenage Kicks, festival d'art urbain porté par le collectif artistique Plus de Couleurs ; et Parade, Balade et Distorsion porté par deux artistes nantais, Ador et Semor, et l'association Pick-Up Production, acteur culturel, qui font partie du milieu nantais de l'art urbain.

2.2.1 Teenage Kicks 2019 : une biennale d'art urbain au cœur du quartier de la création : entre vitrine de la créativité nantaise et ancrage de pratiques d'art urbain au centre de nouvelles urbanités

Illustration 31 : Affiche de l'édition 2019 de la biennale d'art urbain Teenage Kicks à Nantes²⁴³



²⁴³ <http://www.plusdecouleurs.com/teenage-kicks-2019/>

La biennale Teenage Kicks est un festival d'art urbain créé en 2013 par un collectif associatif d'artistes rennais Graffiteam. La première édition a eu lieu dans les villes de Rennes et Saint-Malo, rejointes par Nantes en 2015. Dans cette dernière, c'est le collectif Plus de Couleurs qui est porteur de l'événement, après s'être rapproché des artistes rennais via les réseaux informels, et présente un cas de rapprochement entre communautés de pratique institutionnalisées, via les réseaux entre personnes.

L'esprit Teenage Kicks s'inscrit totalement dans la recherche de promotion de l'art urbain, et revendique pleinement ses origines puisées dans le mouvement Hip-Hop²⁴⁴.

Encart 23 : Présentation du festival Teenage Kicks

Le festival se présente ainsi²⁴⁵ :

« Teenage Kicks est un projet qui mêle création contemporaine et démocratisation de l'art.

En s'inscrivant dans l'espace de vie des citoyens, les interventions artistiques valorisent la rencontre et les moments de partage entre les artistes et les habitants. Les lieux ainsi investis deviennent un bien commun, partagé par tous et générateur de lien social, nourri par la médiation et les ateliers participatifs. La biennale souhaite ainsi que l'espace public de nos villes soit un lieu d'expression sensible, de déploiement des imaginaires, un lieu où l'art partagé devient l'un des outils de pensée de notre avenir. La philosophie qui sous-tend cet événement est de ré-enchanter la ville. L'art urbain contemporain vise à ouvrir des espaces de discussion entre la création artistique et l'urbanisme, l'architecture ou le patrimoine des villes.

Teenage kicks a pris le parti de mettre en valeur la dimension extraterritoriale de l'art urbain, en s'implantant sur plusieurs villes : Rennes, Nantes et Saint-Malo, contribuant ainsi au rayonnement culturel de cet axe. »

On voit quels sont les objectifs du festival : diffusion culturelle à tous, promotion de l'art urbain, développer les espaces comme des biens communs, faire découvrir la ville.

²⁴⁴ Site internet <https://www.teenagekicks.org/biennale-art-urbain/>

²⁴⁵ Brochure : Bilan Teenage Kicks 2019

L'édition nantaise 2019 s'est concentrée sur le quartier de la Création, au sud-ouest de l'Île de Nantes, entre le nouveau palais de justice et l'incontournable culturel et touristique que sont les Machines de l'Île.

Dans le cadre de cette dernière édition, deux murs ont été peints, l'un par l'artiste Missy (photographies 1 et 2 du Groupe photographies 7) et l'autre par les artistes Sainer et Zoer (photographie 3 du Groupe photographies 7). Une exposition de l'artiste issu du graffiti Mioshe a été organisée à La Conciergerie - lieu en transition au sein du Quartier de la Création. Des parcours graffiti, offrant une visite guidée de l'art urbain à Nantes à vélo, ont également été proposés aux habitants, pour leur permettre de mieux comprendre le phénomène et les différentes dimensions que prennent ces formes artistiques qui recouvrent les murs de leurs espaces de vie.

Groupe photographies 7 : Les œuvres d'art urbain réalisées pour l'édition 2019 de Teenage Kicks à Nantes

« Trois oiseaux » de Missy, en cours de réalisation (1), le 29/09/2019 et terminée (2), le 10/10/2019



1



2

J. LE CLAIRE

« The Green Line » de Sainer et Zoer, 4/11/2020



J. LE CLAIRE

L'événement, d'un budget total d'environ 25 000 euros, porté par Plus de Couleurs, a bénéficié de soutiens financiers et matériels publics et privés.

Les conseils régional et départemental ont apporté respectivement une aide financière de 2500 et 3000 euros. La Ville de Nantes a contribué financièrement à hauteur de 5000 euros, sous la forme de subventions. Cette dernière a également participé, via son service culturel, à mettre en œuvre le projet dans ses dimensions administratives, logistiques et communicationnelles. La Creative Factory, dépendant de la SAMOA, a également apporté son aide.

Les partenaires privés ont soutenu l'événement sous forme de sponsoring, de mécénat, de prêts ou dons de matériel. Le Comptoir Seigneurerie Gauthier, fournisseur de peinture, a pris en charge l'approvisionnement en peinture pour l'événement. Le loueur de matériel de chantier VLOK a loué à moindre coût une nacelle élévatrice, indispensable pour la réalisation des œuvres. Les assurances ADI ont mis à disposition l'un des murs de l'entreprise, destinée à être peinte, tout en prenant en charge financièrement une partie de l'événement. L'association Art Norac (branche mécénale du groupe agroalimentaire Norac), ainsi que le magasin de bombes de peinture Street Control ont également participé à l'événement. Ce dernier, dont le nom est évocateur des racines du mouvement de l'art urbain – « contrôler la rue » – est situé rue des Olivettes, au cœur du quartier créatif des Olivettes, et constitue un point de rencontre entre les pratiquants de la ville, en plus d'être un fournisseur de matériel central.

Cet événement culturel et artistique multipartenarial lié à l'art urbain, ancré localement dans le Quartier de la Création, a donné lieu à diverses inaugurations (Groupe photographies 8). Celles-ci ont eu lieu pour chaque œuvre, avec des pots et de la musique. La plupart des personnes présentes étant au départ les représentants des entreprises privées ou des collectivités ayant participé à l'événement. Des habitants, curieux ou encore amateurs d'art urbain, passaient également regarder les œuvres, éventuellement parler avec les artistes qui se montraient disponibles. Puis, rapidement, se regroupaient les membres du milieu artistique et culturel nantais qui trouvaient dans cette occasion l'opportunité de voir leurs amis et en même temps de discuter et d'échanger sur les projets artistiques en cours ou à venir. Ces « **moments-lieux** » sont essentiels dans la vie des réseaux culturels et dans la construction des constellations de communautés de pratique.

Encart 24 : Définition des « moments-lieux²⁴⁶ »

Nous définissons les « moments-lieux » comme des rencontres spatiotemporelles circonscrites autour d'un événement (inauguration d'exposition, manifestation culturelle, fête...) ayant lieu dans un espace marqué culturellement, où les membres des différentes communautés de pratique construisent et entretiennent de manière informelle leurs réseaux affectifs, artistiques, professionnels, politiques entre eux ou avec d'autres acteurs du territoire. Ces bulles socio-spatiales constituent des temps indispensables pour pérenniser le « milieu » de l'art urbain. Les moments-lieux permettent, par ces rencontres informelles des acteurs du middleground (issus des collectifs) et de l'underground qui ont des liens préexistants (Simon, 2009), de maintenir l'émulation artistique nécessaire à l'écosystème de la ville créative. En participant, souvent dans une moindre mesure, à ces moments-lieux, les acteurs de l'upperground (issus des entreprises créatives ou des institutions) peuvent également consolider leurs réseaux tout en faisant preuve d'intérêt et d'investissement personnel. Lors de l'inauguration d'une œuvre par exemple, les partenaires (privés ou publics) vont participer assez tardivement à l'événement et discuter avec des artistes urbains, professionnels ou non. En abaissant des barrières sociales symboliques, des contacts sont créés. Les moments-lieux sont les rares occasions où les trois strates de la ville créative se rencontrent (nous précisons ces éléments dans la partie qui suit).

²⁴⁶ Expression créée par l'auteur pour nommer une réalité rencontrée sur le terrain.

Groupe photographies 8 : Des inaugurations aux formes variées dans le cadre de Teenage Kicks 2019

Inauguration de l'œuvre de Missy, en présence des partenaires privés, 03/10/2019



J. LE CLAIRE

Inauguration de l'exposition de Mioshe, et plus largement du festival, sous format festif, en présence de membres du « milieu » de l'art urbain, 17/10/2019



J. LE CLAIRE

Enfin, une inauguration « pour la présentation des opérations immobilières et des espaces publics environnants » a été organisée avec les représentants des collectivités territoriales, des promoteurs des projets d'aménagements (comme l'entreprise Bouygues), ainsi que le directeur et le président du collectif Plus de Couleurs. Cela montre le grand degré d'institutionnalisation de l'art urbain opéré par cet événement artistique et culturel.

Etaient notamment présents le maire adjoint de Nantes Alain Robert, également vice-président de Nantes Métropole délégué aux Grands Projets Urbains, ainsi que le maire adjoint à la culture David Martineau. La présence de ces représentants politiques est une démonstration forte de l'orientation choisie par la ville et la métropole pour le développement de leur territoire. L'art urbain est utilisé ici politiquement pour légitimer ce genre d'opérations immobilières.

Illustration 32 : Invitation à l'inauguration de Teenage Kicks 2019



L'objectif est de créer l'image d'une ville culturellement active. Les acteurs de l'art urbain institutionnalisé y trouvent l'opportunité de montrer d'eux une image plus policée, compatible avec des ambiances urbaines et architecturales de bureaux, de résidences et de tourisme grand public, et dans le même élan potentialisent de nouveaux partenariats avec des entreprises privées. La culture intervient dans le développement urbain comme caractère à prendre en compte, et comme porte d'entrée à la construction de la ville, avec ce symbole qui est de faire

cela dans le proclamé « Quartier de la Création ». Cette étiquette est parfois jugée superficielle, car sous le nom « Quartier de la Création » peuvent se cacher beaucoup de choses, cela peut sonner creux, et relever d'une façade à une politique de promotion immobilière lucrative plutôt que d'un réel investissement dans le « créatif ». Peut-être que pour prévenir ce genre de critiques, la présence des représentants de Plus de Couleurs, relais de l'art urbain dans la ville, et porteur du projet Teenage Kicks à Nantes, a permis de montrer l'engagement de la ville en faveur de l'art urbain et des arts dans l'espace public. Ainsi, les membres de Plus de Couleurs ont pu offrir la visibilité recherchée pour leur culture à des personnes parfois éloignées de celle-ci, et en même temps à capter l'attention de nouveaux financeurs potentiels (notamment via le Fonds métropolitain pour la culture). La Ville et la Métropole ont pu afficher leurs orientations politiques, c'est-à-dire promouvoir l'urbain et la culture dans le même temps, inscrire le développement urbain via le spectre de l'art dans l'espace public. Les promoteurs immobiliers, parfois décriés pour leur manière de trop bétonner Nantes²⁴⁷, ont pu afficher leur soutien et leur ouverture à des formes d'art considérées comme alternatives, ou du moins « jeunes » et « branchées ». Cela renvoie à l'image que Nantes Métropole veut donner d'elle-même, notamment par sa vitrine du Quartier de la Création, qui affiche les ambitions métropolitaines de développement urbain par la culture. Notons que Teenage Kicks a eu lieu, comme bonne partie des éditions précédentes, dans la partie sud-ouest de l'Ile de Nantes, « cantonnée » à cette zone à la fois underground et créative. Les risques de rejet étaient donc moins grands que dans d'autres quartiers potentiellement moins ouverts à ce genre de pratique artistique et culturelle.

L'exemple de Teenage Kicks nous permet d'observer les différents enjeux que peut porter un événement artistique lié à l'art urbain. Il s'agit d'une initiative portée par un collectif d'artistes urbains professionnels, une communauté de pratique d'art urbain institutionnalisée. Soutenu par différents acteurs publics et privés, cet événement permet de mettre en lien différents acteurs du territoire, de mettre en réseau les artistes issus du milieu de l'art urbain à Nantes, de proposer une offre culturelle visible par tous, ainsi que de promouvoir l'ambition de la métropole via la mise en valeur ciblée du Quartier de la Création. Plus de Couleurs, en étant moteur de ce type d'événements, au cœur du Quartier de la Création et avec les partenaires présentés précédemment, montre son choix de développer un art urbain institutionnalisé.

²⁴⁷ Point de vue notamment défendu par la liste Nantes en Commun, dans sa profession de foi : « Nous refusons que la mairie soutienne le développement du capitalisme local, main dans la main avec une myriade de promoteurs qui défigurent nos villes à coups de béton », <https://municipales2020.nantesencommun.org/lintention-de-nantes-en-commun-pour-les-municipales-2020/>.

2.2.2 Parade, Balade et Distorsion : un événement de décloisonnement social et géographique des quartiers de banlieue : embellir, faire participer, provoquer la mobilité

Illustration 33 : Couverture de la brochure de l'événement Parade, Balade et Distorsion²⁴⁸



Le projet artistique Parade, Balade et Distorsion a pris place dans les territoires de la métropole Nantaise entre mai et novembre 2017. Il commença lors du Voyage à Nantes 2016 par une exposition à l'atelier Alain Lebras, avec un univers de personnages burlesques représentés en dessins et en volumes.

Les deux artistes nantais Ador & Semor, qui ont pour habitude de travailler ensemble et dont certaines œuvres font partie du paysage nantais, ont alors l'idée de faire sortir leurs œuvres de l'atelier aux murs de la métropole. L'objectif est de créer de la mobilité entre le centre-ville et les quartiers de banlieues, de susciter la rencontre et les échanges entre personnes qui ne sont

²⁴⁸ Image libre : <https://issuu.com/hipopsession/docs/carnetdevoyage-pbd>

habituellement pas amenées à interagir, de découvrir de nouveaux lieux dans la métropole, mais aussi de faire se questionner les citoyens sur la notion d'espace public et de mobilité.

Le projet a été construit et pensé pour et avec les habitants. Ainsi les artistes indiquent : « On envisageait que ce projet soit institutionnel et grand public, pour sortir du graff sauvage habituel. Au début on essayait de se caler sur des fêtes de quartier pour pouvoir parler du projet. Ensuite, nous avons des temps d'échange avec les habitants pour discuter ensemble de ce que représente le quartier, ce qui les tracasse, ce qu'ils aiment. On essaie alors de transformer leurs idées en images et de construire une maquette avec eux. Bien sûr il y avait aussi des temps d'atelier, car les petits ont envie de mettre la main à la pâte. »²⁴⁹ (extrait d'une interview parue dans le magazine en ligne QG des Artistes).

Le projet artistique a été commencé avec une fresque « d'accroche » intitulée *Trafic* (Groupe de photographies 9), située Quai Marquis d'Aiguillon, sur un bâtiment du syndicat SPSA, visible dans son entièreté depuis le Quai des Antilles, et les terrasses du Hangar à Bananes. Ce lieu étant plutôt fréquenté par une population de centre-ville, l'idée était de susciter la curiosité, afin par la suite d'inviter les habitants à se déplacer admirer les autres œuvres, situées dans des quartiers excentrés de la métropole et parfois réputés sensibles (Groupe de photographies 10).

De nombreux partenaires publics ont contribué à l'élaboration de ce projet. Les collectivités territoriales, telles que les communes concernées en premier lieu, Nantes Métropole, la DRAC des Pays de la Loire, Le Voyage à Nantes.

²⁴⁹ <https://qgdesartistes.fr/adorsemor/#sixth>

Groupe photographies 9 : « Trafic », d'Ador et Semor, vu depuis le Quai des Antilles, à Nantes, 17/07/2019

« Trafic », œuvre d'accroche du festival Parade, Balade et Distorsion, en plan serré (1), dans un cadre large incluant la présentation de l'œuvre comme faisant partie du parcours du VAN (2) – localisé au point 1 de l'illustration 32



1



2

J. LE CLAIRE

Groupe photographies 10 : « Le Voyageur » et « Le Dompteur », fresques d'Ador et Semor réalisé sur des pignons d'immeubles de quartiers de banlieues de la métropole

« Le Voyageur », Quartier Château, Rezé (1) – localisé au point 2 de l'illustration 32, 17/07/2019 ; « Le Dompteur », Quartier Nord, Nantes (2) – localisé au point 5 de l'illustration 32, 15/10/2010

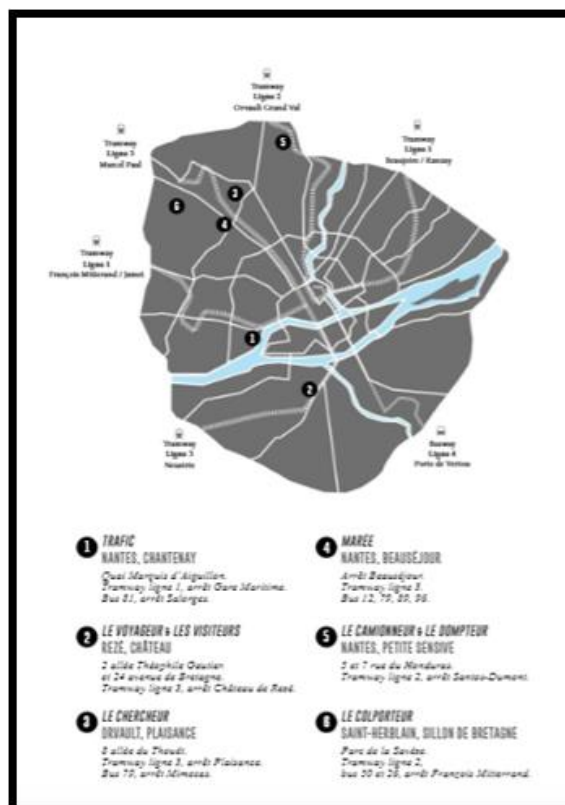


J. LE CLAIRE



2

Illustration 34 : Localisation des différentes œuvres de Parade, Balade et Distorsion sur la brochure du festival²⁵⁰



Le projet a été envisagé comme événement culturel à objectifs sociaux, en favorisant les mobilités urbaines entre quartiers de la Métropole hétérogènes, sur les plans socioéconomiques, ainsi qu'en faisant participer les habitants à des activités culturelles visant à embellir leurs espaces de vie. C'est pourquoi de nombreux centres sociaux et pour la jeunesse des quartiers concernés y ont participé.

Parade, Balade et Distorsion est l'exemple d'un projet culturel lié à l'art urbain ayant un objectif de développement social des territoires, par la participation des habitants et la création de mobilité à travers les différents quartiers des communes de la Métropole. Portés par des acteurs culturels appartenant aux communautés de pratique d'art urbain, en connexion avec des partenaires publics notamment, ce projet nous montre comment la création artistique dans les espaces publics peut être vectrice de liens sociaux dans les territoires.

²⁵⁰ <http://paradebaladeetdistorsion.com/le-projet/>

Les deux projets artistiques qui viennent d'être présentés montrent le caractère innovant que les arts et la culture peuvent revêtir et comment ils peuvent être à l'origine de coopérations territorialisées, à même de créer de nouveaux liens sociaux entre acteurs variés.

Ils participent de notre point de vue, en partie, au modèle de la ville créative, et n'entrent pas dans l'hypothèse faite par Léa Sallenave (2018), que certains festivals liés à l'art urbain pourraient « déjouer » ce modèle urbain. En revanche, on est bien dans ces cas-là, dans la mise en tourisme des pratiques d'art urbain (GUINARD *et al.*, 2018), permettant de valoriser la métropole nantaise et ses espaces hétérogènes.

Cependant, on ne peut pas prouver qu'il s'agisse d'innovations sociales à proprement parler, car ils ne représentent pas de nouveauté à même de répondre à des besoins sociaux de manière pérenne, en passant par un processus d'institutionnalisation de l'innovation elle-même. Les projets culturels liés à l'art urbain, comme ceux qui viennent d'être présentés, participent en effet à la création de liens sociaux et la mise en valeur esthétique des paysages. Cela passe par la favorisation d'événements ou de créations d'œuvres, notamment dans les zones de grands ensembles, ou même par la mise en scène de la politique culturelle, en intégrant des événements d'art urbain au sein même des projets de rénovation et aménagement urbains, comme dans le Quartier de la Création.

Cela montre aussi, et surtout, comment des projets culturels liés à l'art urbain peuvent créer des dynamiques sociales dans les territoires, menant à des nouvelles formes d'interactions entre groupes sociaux, qui tirent, dans une hypothèse optimale, profit de ces projets hybrides dans le fond (culture, social et urbanisme) et dans la forme (partenariats et participations mixtes). La prise en compte de projets d'art urbain, portés par des membres issus des communautés, par les pouvoirs publics locaux, œuvre dans une certaine mesure à inventer de nouvelles formes relations sociospatiales dans le territoire métropolitain.

Le tableau 9, qui suit, synthétise les différents types de relations qu'entretiennent les acteurs du territoires concernés dans le cadre de projets culturels liés à l'art urbain, ou comprenant une part d'art urbain, dans l'hypothèse où ces derniers se déroule de manière optimale, sans contestation. Il montre les différents types de rapports aux espaces qui en découlent, ainsi que les bénéfices que chaque type de groupe social peut en tirer.

Type d'acteurs	Relations avec les communautés d'artistes urbains	Rapport à l'espace dans ce cadre	Intérêts / bénéfices tirés	Exemples de terrain
Acteurs publics	Partenariats (de tout type)	Gestion et aménagement, mise en valeur	Politique : mise en œuvre d'une partie de la politique culturelle ; Offre culturelle à bas coûts ; Embellissement de la ville	Soutiens de la Ville et de la Métropole au festival d'art urbain Teenage Kicks 2019.
Habitants / usagers	Participation éventuelle (ateliers, œuvre collective), accès à la culture (échanges et pratiques avec les artistes)	Espaces vécus qui évoluent par le paysage urbain	Embellissement des espaces de vie, désenclavement (communication politique, mobilités), création de liens sociaux (de tout type), activités	Concertation et choix de l'œuvre d'art urbain dans le projet d'aménagement du Quartier République-Les Ponts
Acteurs culturels et sociaux	Partenariats, coopérations, soutiens formels ou informels	Espaces de leur champ d'action et d'activité	Accomplissement de leurs objectifs culturels et sociaux	Participation de jeunes du Quartier Château à Rezé à la réalisation d'une œuvre collective, dans le cadre du projet Parade, Balade et Distorsion.
Acteurs privés	Partenariats (de tout type)	Espace marketing et publicitaire	Publicitaire, marketing et financière (défiscalisation via le mécénat)	Participation financière et mise à disposition de murs par les assurances ADI, dans le cadre du festival Teenage Kicks 2019.

2.3 Quels caractères innovants des communautés d'artistes urbains dans le territoire métropolitain ?

Les communautés de pratique d'art urbain ont un rapport à l'innovation sociale qui n'est pas direct, comme porteurs de réponse nouvelle à des besoins sociaux identifiés dans les territoires. Cependant, concernant cette hypothèse, plusieurs niveaux de lecture sont possibles comme résultats de l'analyse de terrain, des rapports des communautés d'artistes urbains à l'innovation.

En premier lieu, comme nous l'avons vu, en tant que groupe d'artistes, les communautés d'artistes urbains sont tournées vers la création artistique et culturelle. La créativité et l'invention dans les formes nouvelles données à leur pratique artistique (styles, projets etc...) sont constitutive d'innovation culturelle. Il s'agit là du cœur de leur domaine de pratique.

Ensuite, les parcours des pratiquants et leurs communautés d'appartenances évoluent en fonction des pratiques qu'ils exercent à travers elles. Certains artistes souhaitent professionnaliser leur pratique, entrent dans un processus de reconnaissance collective, à travers la constitution de communautés qu'ils cherchent à institutionnaliser. A travers ce parcours de reconnaissance par les autorités publiques réside une forme d'innovation sociale, comme processus mis en place pour répondre aux objectifs des artistes urbains. La précarité que peut représenter la vie d'artiste, comme travailleur indépendant, est fréquente dans le milieu de l'art urbain, dont une partie des pratiques est illégale et condamnée. Comme l'a montré Pierre-Michel Menger, sociologue du travail créateur, l'incertitude et la variabilité des activités et revenus financiers sont très présents dans le monde artistique professionnel. Ce dernier rappelle qu'« originalité, innovation et nouveauté sont des valeurs cardinales de l'art » (2018, p. 116). La compétition dans l'acquisition des ressources nécessaires pour vivre est forte, ce qui explique la mise en commun des moyens et l'élaboration de structures protectrices, telles que les associations Loi 1901 (voir Chapitre 6). Pour Menger, « il faut dès lors concevoir l'objectivation sociale de la valeur comme un mécanisme complexe de sélection qui ne révèle qu'*a posteriori* les risques inhérents à l'activité artistique. Les deux dimensions, individuelle et collective, endogène et exogène, de l'incertitude sont indissociables. » (2018, p. 120). Cette incertitude professionnelle et l'objectif de promouvoir et diffuser l'art urbain, comme pratique artistique et mouvement culturel, expliquent la montée en institutionnalisation d'une partie des groupes d'artistes urbains.

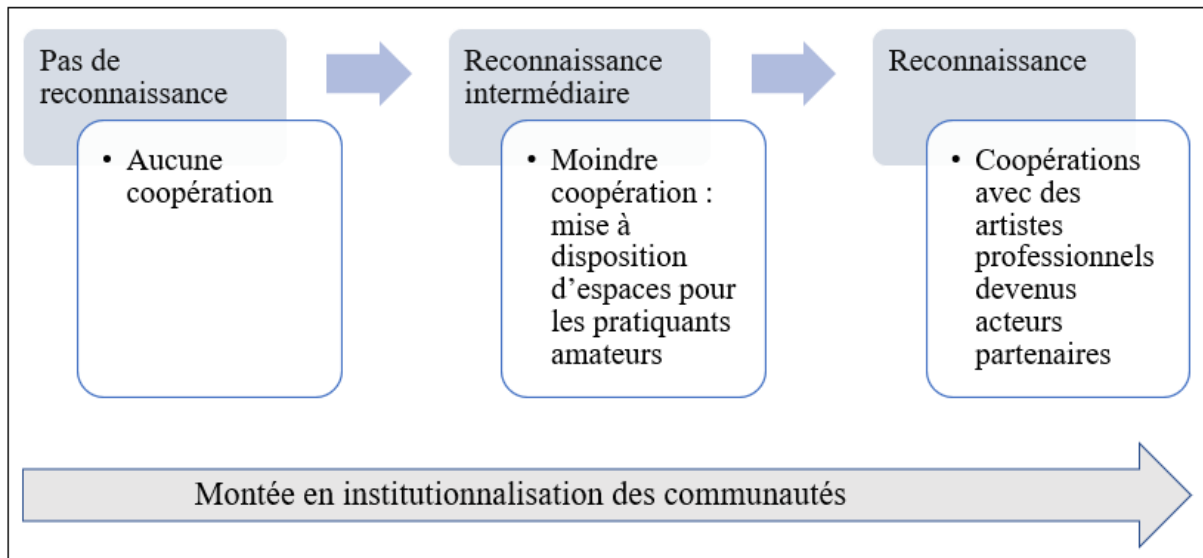
Antoine, du collectif Plus de Couleurs, résume ainsi l'un des objectifs premiers de la reconnaissance institutionnelle permise par le collectif associatif :

« On essaie de défendre les intérêts de l'artiste, parce que parfois les artistes se vendent mal. Ils peuvent être très doués, mais sur les questions administratives ou de budget, ils ne sont pas forcément très bons. Je ne veux pas être caricatural, mais dans l'asso moi j'ai vraiment ce rôle de leur défendre des bonnes conditions de travail et de rémunération. En fait, moi ce que je défends le plus, c'est le savoir-faire qu'on a développé, par passion de notre culture. Et quand les gens veulent l'acheter et bien il faut en défendre le prix quoi. C'est une forme de reconnaissance, pour notre culture et pour l'artiste. »

Menger ajoute que « les recherches socio-historiques ont souvent assimilé le grand artiste à un type d'entrepreneur innovateur, dont l'action et l'importance ne se limitent pas à des innovations stylistiques, mais se mesurent aussi à sa capacité d'inventer de nouvelles méthodes de travail et de nouveaux moyens organisationnels de diffusion et de commercialisation de son œuvre. [...] Les carrières artistiques, comme les carrières « professionnelles », sont largement fondées sur la réputation certifiée par la communauté des pairs et par des cercles d'experts et d'intermédiaires dans les mondes de l'art. » (2018, p. 125).

Le processus d'institutionnalisation présente une forme d'innovation comme processus, qui fait passer une partie des pratiquants et de leur pratique dans le champ de la coopération, dans un parcours allant de l'illégalité au partenariat. Ainsi, via la reconnaissance publique, on peut voir passer des pratiques qui étaient visibles mais illégales et / ou tolérées, à des pratiques qui deviennent « actives » comme participant, à leur niveau, au projet urbain.

Illustration 35 : Rapport entre degré de reconnaissance institutionnelle et participation active potentielle des communautés au projet urbain



J. LE CLAIRE

Les communautés de pratique institutionnalisées peuvent porter les innovations créatives dans les territoires, en étant parfois forces de proposition et à l'initiative de projets culturels et artistiques, qui peuvent être vecteurs de développement social. Les projets mis en œuvre le sont en dialogue avec les pouvoirs publics et en général avec une participation des habitants, qui sont invités à donner leur avis, venir observer la réalisation des projets ou même y prendre part directement. Les collectifs d'artistes urbains sont des initiateurs de projets de développement culturel, dans les territoires de la Métropole. L'objectif de diffusion de la culture de l'art urbain et de promotion envers tous les publics est ainsi assuré, et dans le même temps ces projets permettent aux artistes d'atteindre en partie le second objectif posé par la constitution du collectif, à savoir vivre de leurs activités artistiques, ou se donner suffisamment de visibilité pour continuer à développer leurs activités.

Dans le cas de projets culturels et artistiques vecteurs de développement social par la culture dans les territoires (c'est-à-dire ancrés localement, en lien avec les pouvoirs publics, d'autres partenariats et les habitants pour atteindre un objectif social), les initiatives sont très majoritairement collectives. La dimension « communauté de pratique » prend donc toute sa place dans le développement de tels projets, tant par la nécessité créative que par la matérialité et les moyens humains de concrétiser ces derniers.

Il peut aussi arriver que des projets ou événements ne soient pas développés directement par des communautés de pratique institutionnalisées. Des artistes indépendants, appartenant aux mêmes réseaux informels d'interconnaissances, voire de communautés de pratique informelles vont travailler avec d'autres acteurs culturels qui jouent alors le rôle de plateforme et de producteur, comme l'association Pick-Up par exemple. Le « milieu » culturel et les constellations de communautés de pratique, institutionnalisées ou non, liées entre elles par de multiples réseaux, prennent ici toute leur place.

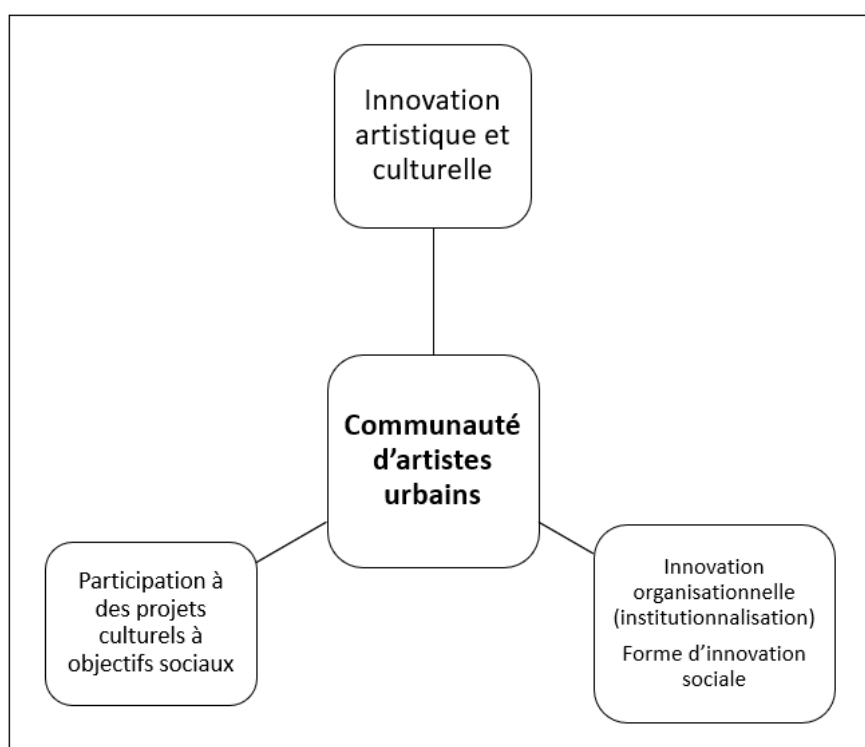
Les artistes vont proposer des projets créatifs et une offre culturelle qui sera accessible à au moins une partie des habitants. Le cas de l'art urbain, par sa dimension visible dans l'espace public affirme son caractère « accessible à tous ». L'un des traits revendiqués par les artistes urbains est qu'ils sont acteurs d'une diffusion culturelle pour tous, et tout le temps, par les formes d'art qu'ils exercent. Cette culture gratuite et visible pour les habitants en fait un art populaire et facile d'accès. Le caractère gratuit est un aspect fortement pris en compte par les pouvoirs publics, qui peuvent tirer une forte rentabilité en matière de fréquentation de lieux peints, tout en investissant faiblement financièrement dans ces formes d'art. Ainsi l'expliquent Gzeley *et al.* : « Il faut dire qu'avec la métropolisation et l'essor des stratégies de développement par la culture (Nantes, Lille ou Bilbao en sont autant d'exemples), il [l'art urbain] est un levier d'attractivité touristique et résidentielle d'autant plus précieux qu'il requiert des budgets très inférieurs à ceux des équipements culturels et des commandes publiques d'art contemporain. Parfois, il n'est même pas nécessaire de lui passer commande, puisqu'il est déjà là, en toute liberté et en toute gratuité : il suffit simplement de le laisser faire, d'accompagner, et de communiquer sur sa présence » (2019, p. 112).

Cela est d'ailleurs reproché par les artistes urbains, qui peuvent considérer apporter bien plus qu'ils ne reçoivent. Comme l'affirme l'un des membres du collectif Plus de Couleurs²⁵¹ : « *un événement comme Teenage Kicks, ça ne peut pas exister sans subvention parce qu'on fait ça dans l'espace public. On ne fait pas de recette, et ça a des coûts. Les bénéficiaires pour nous, c'est tout le monde. Tout le monde accède à cet art dans l'espace public, librement, gratuitement, sans démarche particulière. Pour moi, du coup, c'était vraiment plein de sens que ce soient des institutions comme la Ville, le Département, la Région, la DRAC – tout ça a participé – qui nous soutiennent.* ». Malgré cela ce dernier d'ajouter : « *en leur disant [aux pouvoirs publics], voilà on va faire ça, on a besoin de quelques moyens. On a beau leur dire,*

²⁵¹ Lors d'un entretien semi-directif réalisé le 8 février 2019.

c'est pour tout le monde, dans l'espace public, c'est gratuit, sans démarche... Je me suis rendu compte qu'il fallait avoir le discours, les codes. Que je n'ai pas et que je n'ai pas forcément envie d'avoir. Mais si on veut que ça existe, il faut les avoir. » Ceci montre la difficulté d'avoir accès à des aides pour les collectifs d'art urbain. La reconnaissance institutionnelle souhaitée par les artistes urbains membres de communautés de pratique institutionnalisées ne s'exprime pas suffisamment pour nombre d'entre eux. Selon eux cette reconnaissance, parfois affichée, n'est pas assez suivie d'effet. Ce manque, ou ce retard, de la reconnaissance de l'art urbain comme art à part entière est l'une des raisons de la constitution de la Fédération de l'art urbain qui « encourage la reconnaissance artistique de l'art urbain et de ses pratiques, en lui offrant notamment une meilleure visibilité »²⁵².

Illustration 36 : Les communautés d'artistes urbains : entre innovations culturelles, organisationnelles et activités à objectifs sociaux



²⁵² <https://federatedelarturbain.org/>, page internet consultée le 25/03/2021.

3 Les communautés d'artistes urbains participent-elles à des dynamiques de développement territorial ?

Pour répondre à l'Hypothèse 4 de la thèse, nous interrogeons la participation potentielle des communautés d'artistes urbains à Nantes Métropole à des dynamiques de développement territorial par deux entrées :

- L'entrée par l'innovation sociale.
- L'entrée par la participation à l'écosystème des villes créatives.

Ces deux cas peuvent évoluer dans le même contexte politique et culturel. Les initiatives portées par les communautés de pratique d'art urbain sont avant tout un vivier de ressources territoriales, mobilisées par les pouvoirs publics, qui transforment leurs innovations en outil de développement, quitte à parfois mettre en scène un modèle idéalisé.

Pour rappel, nous nous appuyons sur la définition du développement territorial d'André Torre (2015, p. 279), présentée au Chapitre 2.

3.1 L'innovation sociale par la culture comme biais de développement territorial : pas d'apports direct, mais des communautés tournées vers le développement social

Les communautés de pratique d'art urbain portent en elles la capacité à proposer et développer des initiatives pouvant participer à des formes d'innovations dans les territoires de la métropole nantaise.

Cela peut se traduire à travers trois dimensions :

- La structuration originale d'artistes professionnels aux conditions d'existence les invitant à créer leur propre organisation de survie.
- Le caractère innovant et créatif intrinsèque aux activités culturelles et artistiques.
- L'intérêt des sujets de société et de l'approche de populations variées en lien avec les lieux de vie des habitants comme lieux de pratique et lieux de rencontre.

Les liens entre secteurs culturels et innovations sociales sont forts et étroits. Ces secteurs sont d'ailleurs caractérisés par la forte proportion de projets à objectif d'utilité sociale (STOKKINK, GRACEFFA, 2015). Il est fréquent de voir des activités culturelles et artistiques servir de vecteur de lien social (KLEIN, TREMBLAY, 2010). Dans ce sens, comme les exemples

présentés plus haut nous l'ont montré, les activités culturelles et artistiques ont une facilité et une tendance à inclure les populations locales dans les projets qu'elles développent. La proximité des projets avec la population est à la fois un objectif et une nécessité, car l'ancrage de la créativité dans le territoire est une clé de réussite. Pour Hannecart et Marzin²⁵³, le succès des projets ancrés localement s'explique notamment par « l'appétence de la population pour des pratiques culturelles de proximité. Cette proximité (géographique et surtout sociale) permet à juste titre d'éviter 'l'effet temple' de la culture, c'est-à-dire l'effet repoussoir et inquiétant qu'exercent les lieux culturels pour une importante partie de la population peu habituée à les fréquenter : de nombreux individus n'osent y pénétrer, considérant de prime abord qu'ils n'en détiennent pas les clés (de compréhension). » (2015, p. 125). Ces proximités géographiques, sociales et parfois culturelles permettent aux activités de la culture et à ceux qui les portent de créer des dynamiques de développement territorial. Le développement de projets culturels innovants socialement sont importants pour pouvoir créer du lien avec les populations, notamment celles qui sont le plus en difficulté et / ou qui sont les plus éloignées de l'offre culturelle. La popularité de l'art urbain dans de nombreuses catégories sociales est un biais intéressant pour réunir des gens *a priori* distanciés socialement. D'autant plus que par son image *underground*, les difficultés qu'éprouvent ou ont éprouvé de nombreux artistes vis-à-vis de leur reconnaissance par les pouvoirs publics, leurs liens avec d'autres champs culturels comme le rap (via le mouvement Hip-Hop) et donc une esthétique reconnue, la facilité d'accès et de faisabilité des pratiques (un mur et des bombes de peinture sont les éléments de base), font qu'une partie de la jeunesse des territoires urbains en difficultés peut se reconnaître dans ces formes culturelles et artistiques -- sans évidemment tomber dans le cliché. L'art urbain est « un art en lien avec les communautés locales » (GZELEY *et al.*, 2019, p. 25), et ce depuis ses origines. Ce sont ces liens de proximité, la réinvention des liens sociaux par des projets créatifs locaux, en construction avec d'autres acteurs du territoire, qui font de l'art urbain un vecteur d'innovations sociales. Cette faculté à mettre en œuvre des projets de la sorte font des communautés de pratique d'art urbain, via les initiatives portées par celles qui sont institutionnalisées, des vecteurs de développement territorial.

²⁵³ « Dynamiques autour de la culture et des musiques actuelles. Portrait d'un réseau d'acteurs « Le Pôle de Coopération pour les Musiques Actuelles en Pays de la Loire », in Bioteau E., Féliès-Dupont K., *Le développement solidaire des territoires. Expériences en Pays de la Loire*. Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 123-132.

Pour Moulaert et Nussbaumer, la place des artistes, de la culture et de la créativité qu'ils portent est essentielle au développement des territoires : « la créativité et les arts [...] apparaissent comme des activités significatives pour le développement territorial. [...] Ces activités se mettraient en osmose avec les autres initiatives du développement territorial, qui revêtiraient un style plus créatif, tant dans leurs stratégies d'innovation que dans leurs initiatives de transformation institutionnelle. Un domaine où l'osmose entre le secteur artistique et l'innovation sociale s'est avérée fructueuse est celui de 'l'intégration sociale par les arts', où les projets socio-artistiques ont produit des résultats remarquables. Tant en Belgique, au Québec qu'en France, les projets socio-artistiques ont impliqué des populations fragilisées dans des processus de consultation sur leurs besoins et la qualité de leur existence, de préparation de politiques urbaines au niveau des quartiers ou, simplement, des projets de création artistique [...] Ainsi est ajoutée une dimension importante du rôle des arts et de la créativité dans le développement territorial des quartiers. Si les arts constituaient déjà l'instrument par excellence pour l'embellissement des quartiers et l'amélioration esthétique des conditions physiques, aujourd'hui ils ont retrouvé leur rôle comme mode de communication [...] et comme facteur de reconstruction de l'identité locale, celle-ci étant de plus en plus reconnue comme composition de cultures diverses, dont la valeur ajoutée est constituée de modes de communication basés sur des points de reconnaissance liés autant aux dynamiques du quartier qu'aux images d'un meilleur avenir ». (2008, p. 66). L'exemple de l'événement Parade, Balade et Distorsion confirme ces faits. En effet, l'on voit ici l'intérêt d'un tel projet artistique et culturel : apporter de la couleur et de la « beauté » sur les façades d'immeubles sans charmes et parfois vétustes, faire participer les jeunes des quartiers à l'élaboration du projet pour créer du lien et leur permettre de s'identifier à ces œuvres et donc d'aimer leur lieu de vie, et enfin créer des mobilités à l'intérieur de la métropole pour désenclaver certains de ces quartiers, tout en créant des liens sociaux entre individus parfois socialement éloignés. Cela étant, on peut nuancer, en disant que la culture et les liens sociaux apportés par les projets d'art urbain servent hypothétiquement de contrefeu, masquant temporairement des problématiques socio-territoriales beaucoup plus profondes et difficiles à résoudre.

Comme nous l'avons expliqué au Chapitre 2, les innovations sociales peuvent être un moyen d'apporter des éléments de développement territorial, car ces deux notions partagent des objectifs et caractères semblables : un ancrage local des problématiques et des acteurs, une aspiration à résoudre des problèmes ou améliorer les conditions d'existence et une diversité des acteurs interagissant dans le même objectif. Les innovations par la culture portées par les

communautés de pratique d'art urbain institutionnalisées à Nantes Métropole participent à des dynamiques de développement social des territoires. Cela passe par le développement d'événements artistiques et culturels ouverts à tous, visibles gratuitement par tous, où les habitants peuvent participer. La contribution des communautés de pratique au développement se matérialise par le fait de créer des liens sociaux entre individus pouvant être éloignés socialement (habitants de quartiers différents, de générations différentes par exemple). Cela se traduit aussi par un désenclavement de certains espaces urbains et une amélioration du cadre de vie, notamment par un embellissement des espaces vécus. Les communautés de pratique institutionnalisées qui prennent part à ces dynamiques ont conscience et ont la volonté d'apporter ces bénéfices aux territoires, en étant porteuses et initiatrices de projets de la sorte, même si elles ne définissent pas les choses en ces termes.

La municipalité et la Métropole se satisfont de la réussite des projets ainsi portés et s'en attribuent une part du succès. Cela se vérifie par la participation partenariale à des événements de ce type et la communication qui en est faite.

A travers l'analyse du terrain d'étude, on peut voir que les innovations culturelles portées par les artistes urbains de communautés institutionnalisées peuvent permettre de promouvoir et apporter des dynamiques sociales, au sein des espaces et territoires, en lien avec les autres acteurs du territoire. Il n'est pas pour autant possible d'établir clairement l'apport d'innovations sociales en tant que réponses pérennes à des problématiques sociales sur les territoires. Dans ce sens, on peut voir les communautés d'artistes urbains, lorsqu'elles sont institutionnalisées, comme des acteurs permettant d'accompagner socialement des projets à vocation sociale, au sein du territoire, en participant ponctuellement à la mise en œuvre de projets et événements culturels ou en animant des ateliers. Leurs apports peuvent également se traduire par l'accompagnement, à travers une culture accessible et gratuite, de projets de rénovation ou d'aménagement urbain (au cœur du Quartier de la Création ou dans les quartiers prioritaires de la Métropole par exemple).

Les activités des communautés d'artistes urbains, par leur créativité et les innovations culturelles qu'elles produisent, participent à dynamiser l'environnement social des territoires de la Métropole, et peuvent participer ainsi à l'apport d'un mieux-être ou d'un mieux vivre les espaces urbains. Mais elles ne constituent pas d'innovations sociales à proprement parler, capables de contribuer directement au développement du territoire.

En revanche, la façon originale et innovante qu'ont les artistes urbains de se constituer en collectifs associatifs, afin de professionnaliser leur pratique, en les rendant visibles, commercialisables et même outil de marketing territorial peut constituer une forme d'innovation sociale, comme processus d'organisation sociale alternative.

3.2 Le développement territorial par la culture : l'analyse par le modèle de la ville créative

Les formes d'innovations sociales qui sont entreprises par les initiatives portées par les communautés de pratique d'art urbain s'inscrivent, dans le cadre de notre étude, dans un contexte territorial et politique particulier. Si ces innovations sociales se développent, c'est notamment car elles prennent vie dans un écosystème local singulier, qui permet à certaines formes créatives de se développer.

Nantes est une ville qui s'est réinventée en investissant massivement dans le domaine culturel, et qui s'est servi de la culture comme biais de développement pour prendre une nouvelle voie après sa désindustrialisation. Cela a consisté à développer les équipements culturels, puis à organiser et faire venir des artistes dans le cadre d'événements culturels et artistiques pour doter la ville d'une identité culturelle particulière et forte, ainsi que de lui offrir une visibilité lui permettant de développer une importante attractivité par le tourisme liée à la culture et à des investissements extérieurs, dans une ville alors vue comme dynamique et jeune. Ce type de phénomènes, particulièrement étudiés en économie géographique, se rapproche de la notion de ville créative « qui insiste sur l'écosystème que peut représenter une ville pour stimuler l'innovation et la créativité »²⁵⁴ (Sagot-Duvaurox, 2014, p. 2). Nous analysons, dans ce qui suit, les observations de terrain avec la grille de lecture de la ville créative, et plus particulièrement en ce qui concerne les trois strates d'acteurs y participant.

Selon cette analyse, la ville créative est composée d'une « classe créative », pour reprendre la notion développée par Richard Florida, géographe américain, dans son ouvrage *The Rise of the Creative Class* (2002, Basic Books), qui, par sa concentration, favoriserait le développement économique et produirait un « terreau fertile » à la créativité et au développement des activités culturelles (Cohendet et Simon, 2008). La ville créative apparaît pour Dominique Sagot-

²⁵⁴ Dominique Sagot-Duvaurox. *Du cluster créatif à la ville créative, fondements économiques. Les territoires de collaboration*, Actes du Forum de l'Innovation Culturelle, Pôle Industries culturelles et patrimoine, 2014, édition numérique.

Duvauroux « comme un écosystème à la fois particulièrement propice au développement des activités créatives mais aussi au développement d'autres activités économiques et plus généralement au bien-être des habitants. Elle est le lieu de convergence entre les effets d'agglomération mis en évidence par la théorie des clusters créatifs et les effets d'urbanisation qui soulignent les multiples interactions entre activités artistiques et développement urbain » (2014, p. 7-8). La ville créative peut être perçue comme un creuset de porteurs d'initiatives, notamment dans les domaines culturels, qui jouent le rôle de moteur pour le reste du territoire urbain. Ils permettent de construire des logiques de développement économique des territoires, mais aussi social (par le biais des activités culturelles notamment) et de rénovation urbaine, dans la réinvention des zones urbaines en transition par les acteurs culturels par exemple. Dépendante des acteurs d'horizons divers, la construction d'une ville en un territoire urbain créatif correspond à un construit politique, dont les stratégies sont planifiées, organisées et conduites par les exécutifs locaux.

La culture est un objet politique, au-delà des choix esthétiques, car il s'agit d'un choix de développement pour la ville et de la volonté affichée d'une orientation spécifique, qui marque profondément l'identité des villes concernées. Dominique Sagot-Duvauroux explique que « les stratégies urbaines consistent alors à mettre en place des dispositifs permettant de développer les effets d'agglomération entre les acteurs des clusters créatifs en mettant en valeur les externalités croisées engendrées par la colocalisation (liens forts) et en créant des hubs susceptibles de rapprocher des créatifs qui ne se croisent pas naturellement dans leur vie professionnelle (liens faibles). Mais il s'agit aussi de développer les effets d'urbanisation qui traduisent les multiples liens qui peuvent se développer au sein d'une ville entre les activités créatives (clusters créatifs) et les autres dimensions de la ville. Il s'agit d'abord de la capacité des villes développant de nombreuses activités culturelles d'attirer les classes créatives, c'est à dire la frange de la population active qui, dans son travail, est conduite à résoudre des questions non routinières et dont la présence sur un territoire favoriserait la croissance. [...] Mais il s'agit aussi de montrer comment les activités artistiques sont au cœur de l'écosystème urbain et contribuent à rendre cohérentes les différentes dimensions de la ville : aménagement, équilibre social, identité... » (2014, p. 8).

Dans un article de 2009²⁵⁵, Laurent Simon, professeur de management à HEC Montréal, développe la théorie selon laquelle les villes créatives se construisent par l'articulation de trois strates actives : l'underground, l'upperground et le middleground. Ces trois strates apportent chacune leur part à la construction de la ville créative et participent à créer l'écosystème qui rend la ville attractive. Comme l'ajoutent Christine Liefoghe et Yoko Taniguchi²⁵⁶, en s'appuyant sur les réflexions de Cohendet, Grandadam et Simon²⁵⁷ (2010) « le modèle proposé est celui d'une ville créative en trois strates : Underground, Middleground et Upperground. On rentre dans la boîte noire des relations entre communautés de professionnels ou d'amateurs, dans les processus qui permettent à une créativité 'hors cadre' des milieux underground d'être transformée en innovations par les institutions et entreprises de l'Upperground grâce à l'intermédiation des communautés du Middleground qui opèrent un travail de 'traduction' entre les deux mondes » (2016, p. 98).

Décrivons brièvement les trois strates d'acteurs constitutives d'une ville créative.

L'**upperground** représente les firmes créatives, les clusters et les organisations culturelles institutionnalisées, en lien direct avec les décideurs politiques. Les acteurs de l'upperground sont les porteurs d'équipements et de mise en réseaux structurant la ville créative, à l'origine de projets et organisations instituées de grande ampleur, et pouvant regrouper des acteurs aux fonctions variées. Pour Simon, « les travaux de Florida [2002] suggèrent que la capacité de création et d'innovation d'une ville dépendra non seulement de ces phénomènes d'agglomération et de mises en réseaux, mais aussi de la présence d'organisations et d'institutions à vocations plus directement créatives et innovantes, comme les laboratoires de recherche et développement d'enseignement, les cabinets de conseils de tous types ainsi que les institutions culturelles et artistiques (centre de création, comme les studios ou ateliers d'artistes, et de diffusion, comme les musées, les galeries ou les salles de concerts, voire les festivals) » (2009, p. 38).

L'**underground** représente l'artiste en tant qu'individu, les groupes et communautés informelles. Simon propose de définir l'underground comme « un ensemble d'activités créatives, artistiques et culturelles, qui se déploient hors des réseaux formellement organisés

²⁵⁵ Simon L. (2009). Underground, upperground et middle-ground : les collectifs créatifs et la capacité créative de la ville. *Management international / Gestion Internacional / International Management*, 13, 37-51.

²⁵⁶ « L'air de la ville rend créatif... Compétitivité et communautés au service de l'innovation », Glon E., Pecqueur B., *Au cœur des territoires créatifs. Proximités et ressources territoriales*. PUR, 2016.

²⁵⁷ In « The Anatomy of the Creative City », *Industries and Innovation*, vol. 17, n°1, p. 91-111.

d'institutions de production, d'exploitation et de diffusion. Ces activités créatrices, expérimentales, souvent présentées comme subversives (visant à se différencier de l'institué en affirmant s'y opposer, ou simplement à renouveler l'offre créative d'un secteur), sont portées par des individus en réseaux, parfois par des groupes faiblement structurés. L'accent y est mis sur les activités d'exploration, sinon d'expérimentation beaucoup plus que sur l'exploitation, souvent décriée comme dénaturant l'esprit même de l'underground. La validation de la production créative est assurée par des pairs, presque des initiés, qui ont fait la démonstration par leurs propres expérimentations / production et / ou par leurs critiques, qu'ils avaient compris les fins et les grammaires créatives promues par l'underground » (2009, p. 39). Les acteurs de l'underground se regroupent essentiellement en communautés aux identités fortes. De plus en plus approché par les acteurs et les organisations instituées, l'underground peut être instrumentalisé et perdre par une normalisation, au sens de certains de ses membres, une part de son essence.

Le **middleground**, acteur intermédiaire, est composé de réseaux, de communautés et de collectifs, qui vont faire le pont et le lien entre le réservoir créatif et expérimental de l'underground et les organisations de l'upperground, capables de les développer à plus grande échelle et par leur choix, donner de l'ampleur à certains objets culturels, courants artistiques etc... Parmi ces acteurs du middleground, Simon développe le cas des collectifs créatifs qu'il définit comme étant « une forme particulière de groupes intermédiaires entre les individus créatifs et actifs dans l'underground et les firmes de l'upperground. [...] Les collectifs créatifs sont constitués par le regroupement d'un nombre restreint d'individus, réunis par le projet de créer ensemble. De ce point de vue, il est indéniable que la créativité et la création sont au cœur du phénomène. » (2009, p. 41).

En mobilisant cette grille d'analyse dans l'étude de terrain ici à l'œuvre, on peut s'apercevoir que le modèle décrit plus haut fonctionne, au moins en partie, pour comprendre les logiques de l'articulation des acteurs du territoire de Nantes Métropole, qui font de la culture un moyen transversal de développement. La culture est utilisée comme outil par les autorités politiques.

Dans notre étude de terrain, on a identifié trois types principaux de communautés de pratique d'art urbain : les communautés de pratique informelles ; les communautés de pratique semi-institutionnalisées : les crews ; et les communautés de pratique institutionnalisées : les collectifs d'artistes urbains.

En contexte de ville créative, dans l'hypothèse que Nantes en soit une, on peut identifier les différentes communautés de pratique et acteurs culturels liés comme suit (voir Figure 3).

Les communautés de pratique informelles et les crews représentent l'underground de la ville créative. Véritable vivier de créativité, avec sa part de mystères, de codes, d'imperméabilité, d'invisibilité institutionnelle, l'underground est visible sur les murs de la ville. Les groupes qui le représentent sont constitutifs d'une spatialisation artistique spécifique. Impalpable et incompréhensible pour les non-initiés, ce monde est pourtant bien présent et actif.

Les communautés de pratique institutionnalisées sous la forme de collectifs d'artistes urbains représentent le middleground de la ville créative. En lien permanent par leurs réseaux informels avec les membres de l'underground, dont eux-mêmes sont généralement issus, ils accomplissent l'objectif de reconnaissance de leur art et culture, revendiquée comme underground, par les institutions politiques et culturelles de l'upperground. Leur objectif de diffusion, de promotion et de reconnaissance est de faire entrer une partie de l'underground dans le domaine commun et le rendre accessible à tous. Cela leur permet au passage d'avoir les moyens de vivre de leur art. En faisant ce lien pour accomplir leur double objectif, ces acteurs savent qu'ils font vivre l'art et la culture localement, mais n'ont pas conscience de participer au système tel qu'il a été décrit.

Les acteurs institutionnels de l'upperground, représentés par les organisations culturelles locales de grandes ampleurs, qui jouent le rôle d'appliquant de la planification de la politique culturelle locale, choisissent de donner ou non de l'importance à des initiatives portées par les acteurs du middleground et inspirées par l'underground. Les différents soutiens financiers, matériels et communicationnels à des événements organisés par les collectifs en sont les marqueurs et les témoins. On peut penser ici au Voyage à Nantes (VAN), institution culturelle de premier plan, qui donne toute la visibilité à la politique culturelle de Nantes, et à la ville même, qui en est son ambassadeur le plus connu. Le VAN est une société publique locale (SPL), qui soutient certains événements culturels et artistiques liés au graffiti. Il s'agit d'une garantie de succès, donc de visibilité et de reconnaissance pour ces projets (Parade, Balade et Distorsion ; parcours Over the Wall par exemple). Il est souvent reproché au VAN par les acteurs culturels du middleground de Nantes d'accaparer la culture et les initiatives artistiques, en ayant droit de « vie ou de mort » sur les projets. Être soutenu ou non par le VAN est un facteur très important de la réussite d'une initiative culturelle, d'art dans l'espace public qui plus est. Les liens personnels, réseaux informels, relations entre individus, qu'elles soient bonnes ou mauvaises, ont ici leur place et, l'expression déjà citée de « mafia

culturelle nantaise »²⁵⁸, reflète le reproche qui est fait aux acteurs institutionnels de la culture à Nantes.

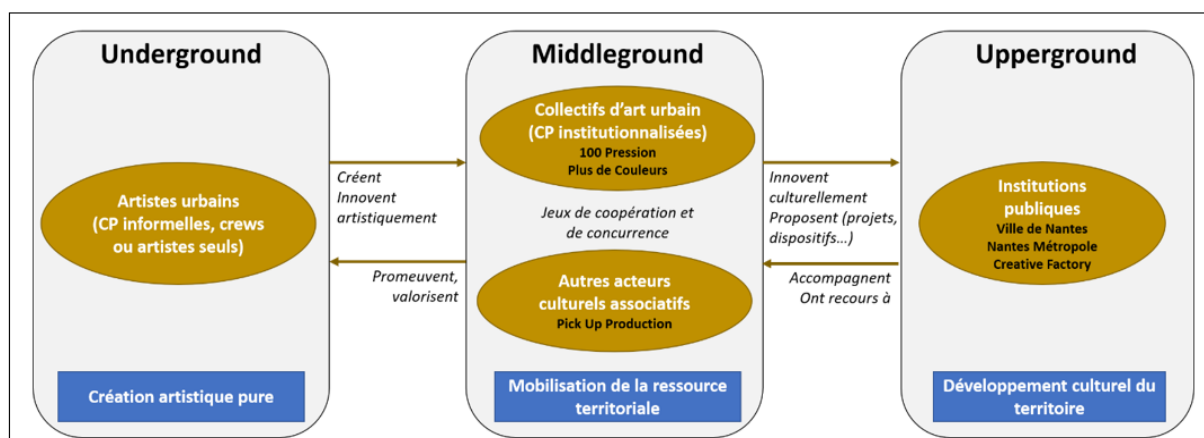
Ces acteurs de l'upperground, regroupés en cluster dans le Quartier de la Création sont la preuve physique et politique du poids de l'institution culturelle dans l'existence des activités culturelles et artistiques à Nantes. Véritable objet de stratégie politique, économique et urbanistique, la culture est un domaine à la fois rentable (notamment par le tourisme et toutes les externalités qui découlent de la bonne image de la ville) et dans lequel on investit fortement. Le cluster culturel du Quartier de la Création a été pensé et mis en place pour cela : inscrire géographiquement la volonté politique de développer la ville par la culture (Morteau, 2016)²⁵⁹. En finançant des projets de recherche et des formations s'intéressant à la culture, en dotant la société d'aménagement de Nantes Métropole (SAMOA) d'un service de développement des activités culturelles avec la Creative Factory, en implantant l'école des Beaux-Arts de Nantes au cœur de ce quartier, symbole de la réhabilitation d'une zone totalement désindustrialisée, les autorités politiques affichent clairement leur orientation politique de continuer à miser sur la culture. Cela s'inscrit dans un processus de recomposition urbaine plus large, qui fait que des opportunités financières se créent en conséquence du déclin des activités industrielles ou d'entreposage, dans des espaces proches du centre-ville. Comme le dit David Martineau, « *pour nous, un des moteurs [politiques], c'est la politique culturelle* ». Et d'ajouter pour affirmer que la culture tient une place centrale dans la construction des politiques locales : « *La culture elle fait partie de l'ADN de la Ville. [...] Presque sur tous les sujets auxquels on s'intéresse, la question culturelle vient naturellement. Urbanisme et culture... Espace public et culture...* ». Le choix de mettre en place un cluster culturel en créant le Quartier de la Création est le reflet d'une construction politique intégrale du projet culturel de la Métropole. L'effet d'agglomération, donc de développement et de visibilité des activités culturelles est clair. Néanmoins, le maire adjoint à la culture (2014-2020) précise, paradoxalement à l'historique des actions menées, aux investissements effectués en faveur de la culture et à la ligne politique affichée publiquement que « *si on parle de développement au sens de marketing territorial, capacité d'attraction de la ville, attractivité de la ville : non. Ça c'est une conséquence de la*

²⁵⁸ CF Chapitre 6 : expression utilisée par l'un des membres d'un collectif d'artiste urbain pour évoquer le « petit monde culturel nantais », où chacun se connaît, et où les arrangements informels entre individus sont volontiers supposés fréquents.

²⁵⁹ Hélène Morteau. Dynamiques des clusters culturels métropolitains, une perspective évolutionniste : Analyse comparée de Québec (Quartier Saint-Roch), Barcelone (22@) et Nantes (Quartier de la Création) . Géographie. Université d'Angers, 2016.

réussite des politiques culturelles. Et ce n'est pas non plus l'objectif. ». On peut interpréter ici une défense préventive au reproche existant quant à la trop grande mainmise des autorités politiques sur les activités culturelles. On voit ici également la difficulté que rencontrent les collectivités territoriales et les EPCI à assumer leur marketing territorial (HOULLIER-GUIBERT, 2019), comme si l'attractivité de la ville ne devait se faire que par le développement de l'offre culturelle et par une bonne image qui émergerait sans avoir recours à des mécanismes de valorisation des politiques menées. Le pari que Nantes a fait en misant sur la culture s'est construit sur une volonté d'offre culturelle élargie et accessible au plus grand nombre, mais également comme facteur d'attractivité et donc de développement. D'autres villes, comme Bilbao par exemple, avaient montré que cette stratégie pouvait fonctionner.

Illustration 37 : Les différentes strates de la ville créative appliquée au cas des communautés de pratique d'art urbain à Nantes (d'après le modèle de Simon (2009))



J. LE CLAIRE

3.3 Les communautés d'artistes urbains constitutives de ressource territoriale²⁶⁰ ?

3.3.1 Des pratiques valorisables comme ressource territoriale

Quelle que soit l'entrée par laquelle on analyse les dynamiques des communautés de pratique et leurs rapports aux territoires, on s'aperçoit qu'elles participent, à leur niveau, à créer localement certaines conditions propices au développement. Soit par l'innovation culturelle, qui peut permettre d'apporter des améliorations de conditions sociales des habitants, par des initiatives portées directement auprès des publics. Soit comme acteurs de la ville créative, en participant à la création de l'écosystème qui va charrier des formes de développement plus larges et plus variées, comprenant également les formes d'innovations culturelles, à objectifs sociaux. Cela en fait des acteurs pouvant contribuer au développement territorial. Mais, en faisant le lien entre les créatifs de l'underground et les organisations institutionnelles de l'upperground, elles sont aussi des acteurs du développement par leur coopération à un modèle plus large. Précisons que le poids de cette contribution est à relativiser fortement à l'échelle de la Métropole, étant donné le nombre réduit d'acteurs concernés et leurs capacités réelle d'action.

Les dynamiques et les phénomènes de développement territorial résultent de construits d'acteurs différents : communautés de pratique, acteurs politiques, chercheurs, citoyens, qui s'appuient sur des éléments de contextes géographiques, sociologiques, culturels pour répondre à des besoins locaux, tout en pouvant faire intervenir des ressources exogènes. Transformer des initiatives *bottom-up* en ressource territoriale est un acte politique, traduisant un choix et une orientation planifiée. Ces choix et ces orientations sont elles-mêmes issues en partie de l'influence, c'est-à-dire la réciprocité, qu'exercent les différents groupes sur les décideurs politiques (GUMUCHIAN, PECQUEUR, 2007), et notamment les communautés de pratique d'art urbain et les habitants.

La construction des territoires est le résultat d'une construction politique qui est « avant tout l'expression d'un pouvoir, tantôt démocratique et tolérant, tantôt coercitif et tyrannique » (DI MEO, 2006, p. 3) et qui passe par un processus de développement faisant entrer en compte de multiples facteurs. La géographie, lorsqu'elle étudie les actions collectives, permet d'en comprendre une partie du fonctionnement.

²⁶⁰ La définition de la ressource territoriale a été donnée au Chapitre 2.

Le développement territorial comme concept prend en compte beaucoup de facteurs et d'indicateurs, difficiles à observer de manière globale, mais en reprenant la définition posée, on voit qu'il se base sur un but à atteindre, ou un objectif vers lequel tendre. Il s'agit de l'amélioration des conditions de vie des individus sur les territoires concernés, passant en partie par l'enrichissement économique, mais également par un bien-être permis par le cadre de vie, les liens sociaux, la richesse culturelle ou l'éducation. Cet enrichissement économique, pouvant être de différentes natures, ne saurait être mis à l'écart. Les activités de l'économie sociale et solidaire ont une place importante dans les activités culturelles. Leur capacité à promouvoir des dynamiques de développement ancrées localement et tournées vers une répartition plus égalitaire des richesses peut y jouer un rôle important (ITÇAINA, 2010).

Au-delà de l'enrichissement économique, l'amélioration des conditions d'existence s'exprime par des critères qualitatifs. La qualité de vie, la recherche du bien-être, l'amélioration du cadre de vie sont des facteurs à prendre en compte, et pris en compte, dans l'établissement de la planification pour le développement des territoires. Le développement social local et le développement social des territoires sont des processus qui, par leurs origines, fonctionnement et objectifs, donnent une large part au *bottom-up*, à la recherche d'*empowerment*²⁶¹, à l'initiative locale et civile, aux modes de gouvernances multipartenariales et aux parcours et choix institutionnalisant basés sur la coopération plus que la recherche de profit lucratif unique. La régulation territoriale en contexte post-fordiste a réinventé la manière d'envisager le développement, et cela de la part de la population comme des autorités publiques, tout particulièrement locales. Les processus de construction des territoires se font de manière plus transversale et prennent en compte une plus grande variété d'acteurs.

Le domaine culturel et artistique, par ses modes de fonctionnement particuliers et ses objectifs de créativité a un lien fort, pourtant largement ignoré, avec l'ESS, ses valeurs et modes opératoires (DEFALVARD, 2019). La construction des identités territoriales sur lesquelles reposent en partie ces mécanismes de développement est liée à ce que les acteurs culturels locaux expriment dans leur créativité. La culture est donc un moyen pour créer des logiques de développement territorial ancré et endogène. Mettre en valeur une partie de la ressource qu'elle représente pour les territoires correspond à un choix politique de soutenir une partie des acteurs

²⁶¹ Terme anglais qui renvoie à la notion « d'autonomisation » de groupes sociaux, c'est-à-dire du développement de leurs propres facultés à inventer leur mode d'organisation dans la réponse à un problème social commun.

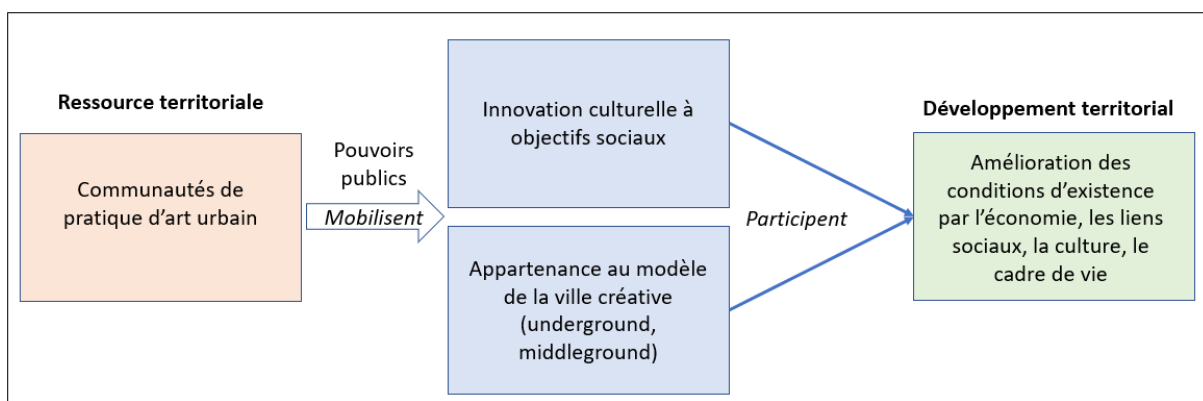
qui la font vivre, tout au long de la chaîne créative, de l'artiste au diffuseur culturel, en passant par les acteurs associatifs culturels et sociaux, qui en sont le relais.

Le choix de la culture comme outil de développement territorial résulte d'un processus mêlant initiatives, construction de politiques publiques locales, contrôle, dialogue et aussi conflits, intérêts et points de vue opposés. L'évaluation de l'utilisation politique de la culture comme outil de développement est donc indispensable, au même titre que pour les autres politiques publiques.

La conclusion de notre analyse sur cette question du développement territorial propose ici d'interpréter les communautés de pratique d'art urbain comme constitutives, par certains de leurs caractères et activités, d'une ressource territoriale mobilisable et mobilisée par les pouvoirs publics comme acteurs pouvant contribuer au développement territorial (voir Figure 4).

Les opportunités croisées entre les communautés de pratique d'art urbain institutionnalisées et les pouvoirs publics mènent à des constructions politiques ayant des conséquences en termes de développement territorial qui sont directes, dans le cadre d'événements artistiques et culturels en lien avec les populations locales ; ou plus indirectes, en faisant participer toutes ces initiatives à caractères culturels et objectifs sociaux comme éléments constitutifs d'un écosystème sur lequel repose une partie de la stratégie de développement métropolitain, par l'activité économique et par l'attractivité du territoire.

Illustration 38 : Schéma expliquant le processus de contribution de la ressource territoriale au développement territorial



J. LE CLAIRE

3.3.2 Mobilisation de ressources et intérêts croisés des acteurs : une interprétation à la lumière de l'échelle de participation d'Arnstein

Les acteurs publics, les collectivités territoriales notamment, et les acteurs de la société civile (citoyens, associations) ont des interactions s'inscrivant, on l'a vu au long de la thèse, dans des cadres différents, donnant lieu à des situations variées. Pour compléter les analyses qui ont été faites sur la mobilisation des communautés d'artistes urbains, comme ressource participant à alimenter le développement territorial, nous proposons de relire les analyses précédentes avec une grille de lecture orientée vers la participation citoyenne, comme processus de reconnaissance par les acteurs publics.

La participation citoyenne émerge par la montée en puissance, à partir des années 1970, d'une volonté de développer la démocratie participative, afin de lutter contre la défiance des citoyens face à la démocratie représentative et la légitimité de l'action publique. Le terme « *participatory democracy* » a été inventé par Arnold Kaufman, politologue américain, en 1960 dans des expérimentations liées au développement du *community organizing*, cherchant à la suite de travaux d'Alinsky à promouvoir l'empowerment des populations pauvres et éloignées des décisions concernant leurs conditions de vie.

Pour Sandrine Rui, sociologue, « la démocratie participative désigne l'ensemble des procédures, instruments et dispositifs qui favorisent l'implication directe des citoyens au gouvernement des affaires publiques [...] Utilisée au sens large, la notion de démocratie participative retient d'une part que l'offre de participation s'adresse à des individus et des groupes sociaux sans statut ni mandat pour prendre part de façon conventionnelle aux processus décisionnels et qui n'ont d'ordinaire d'autres moyens de peser sur ces processus que le vote, le recours en justice et la mobilisation collective. La démocratie participative admet dès lors une version extensive de la notion de citoyen. » (2013, p.1).

Les autorités publiques ont mis en place des outils pour permettre de développer la démocratie participative, afin de promouvoir le pouvoir des citoyens et groupes sociaux au sein des démocraties et de renforcer le capital social des sociétés. Cédrine Zumbo-Lebrument, professeure en gestion et marketing, affirme que « la finalité de la démocratie participative rejoint celle de la démocratie délibérative voulue par Habermas, compte tenu du fait qu'elles visent toutes les deux à doter l'espace public [au sens espace d'interactions sociales] de conditions permettant l'implication du plus grand nombre dans les processus délibératifs. Cependant, Habermas, dans une société qu'il considère comme plurielle par ses attentes et ses intérêts, interroge et critique le présupposé selon lequel les groupes et les communautés civiles

engagés dans des projets participatifs, constitueraient des groupes homogènes en matière de valeurs éthiques et morales. *A contrario*, le raisonnement d'Habermas conduit à penser que ces groupes et communautés ne reposent pas *a priori* nécessairement sur des principes éthiques et moraux univoques. Ce qui amène à nous interroger sur les principes moraux et éthiques sur lesquels repose le fait que la démocratie participative permet d'accroître la responsabilité des citoyens dans la construction de l'espace public. » (2017, p.11). Cette nuance met en garde quant à une vision de la participation dénuée de calculs politiques, et qui serait un outil permettant la concorde et la satisfaction de chaque partie. Or, comme évoqué précédemment, les outils de la participation peuvent être mis en place pour préparer l'acceptation sociale des habitants à des projets urbains, ou encore pour laisser penser que ces derniers ont un pouvoir accru sur les décisions qui concernent leurs lieux de vie. En outre, les individus et groupes sociaux concernés par les différents outils de la participation n'ont pas toujours les mêmes intérêts et objectifs, ce qui ne rend pas les processus participatifs et les prises en compte des acteurs de la société civile univoques. Les attitudes des acteurs publics impliqués dans la mise en place de programmes de participation prennent des formes correspondant à des objectifs différents.

Les acteurs publics de Nantes Métropole mobilisent les innovations culturelles et créatives des communautés d'artistes urbains, en s'adressant aux formes institutionnalisées comme tête de réseaux et interlocuteurs légitimés par leur reconnaissance institutionnelle, pouvant se nourrir indirectement de la créativité issue du mouvement de l'art urbain (underground et middelground), avec d'autres acteurs associatifs comme relais (culturels, sociaux). A cette ressource peut être ajoutée la ressource que représentent les habitants-usagers, qui prennent part à des processus participatifs, en donnant leur avis et en légitimant la politique menée à Nantes Métropole en la matière. Cédrine Zumbo-Lebrument rappelle ainsi que « les dispositifs participatifs ont donné lieu à de nombreuses critiques soulignant principalement l'inauthentique délégation et participation des citoyens à l'action publique. Est mise en avant une déviance originelle de la participation qui serait un instrument de communication au service des fins propres de certains acteurs politiques. Suivant ce raisonnement, certains de ses dispositifs participaient, soit d'une « propagande » qui « est une forme de manipulation », soit d'un « marketing politique » compris comme « une méthodologie rationalisant qui met en œuvre des techniques de communication persuasive » (DACHEUX, 1999). Ce qui conduit Jouve (2007) à constater l'existence d'un décalage entre l'idéal participatif et la « dure réalité quotidienne ». Plus particulièrement, en matière de politique de la ville où sont pointées du doigt la maîtrise

des procédures de participation par les élus, la cooptation et l'instrumentalisation des associations locales au sein de ces procédures, le flou des objectifs de la participation. » (2017, p. 11).

Afin de mesurer et évaluer le pouvoir transféré aux citoyens et acteurs de la société civile par les acteurs publics, l'échelle de participation élaborée en 1969 par Sherry Arnstein²⁶², sociologue américaine, est un instrument faisant référence (ZUMBO-LEBRUMENT, 2017). Nous nous proposons d'analyser, à partir de celle-ci, les situations relationnelles observées sur le terrain d'étude, en les faisant passer de l'horizontalité présentée dans le point précédent, à la verticalité de rapports de pouvoirs induite par la place laissée aux acteurs par les pouvoirs publics.

L'échelle de participation d'Arnstein se compose en trois niveaux de participation et huit degrés de délégation potentiel de pouvoir.

Le premier niveau fait état d'une « non-participation », passant par des degrés de « manipulation » ou de « thérapie », c'est-à-dire où les acteurs publics cherchent « au travers de dispositifs planifiés, d'éduquer et de guérir des citoyens y participant car ils seraient à l'origine de problèmes sur un territoire donné. L'objectif est alors d'influencer les citoyens dans le sens des intérêts prédéterminés des pouvoirs publics ; ne visant pas une vraie participation des citoyens, ce premier niveau relève de la propagande et du marketing politique au travers de dispositifs qui ne délèguent aucun pouvoir aux citoyens. (ZUMBO-LEBRUMENT, 2017, p. 13).

Le second niveau fait état d'une « coopération symbolique », allant de l'information aux citoyens, à une consultation de leur avis, jusqu'à la concertation (également appelé conciliation ou réassurance), où l'on laisse penser que le citoyen prend part directement aux décisions, mais seuls les pouvoirs publics prennent la décision finale. Ce niveau est comparé à une forme de *tokénisme*, terme correspondant à une démarche symbolique de prise en compte des groupes minoritaires par les acteurs publics pour éviter les accusations de discrimination.

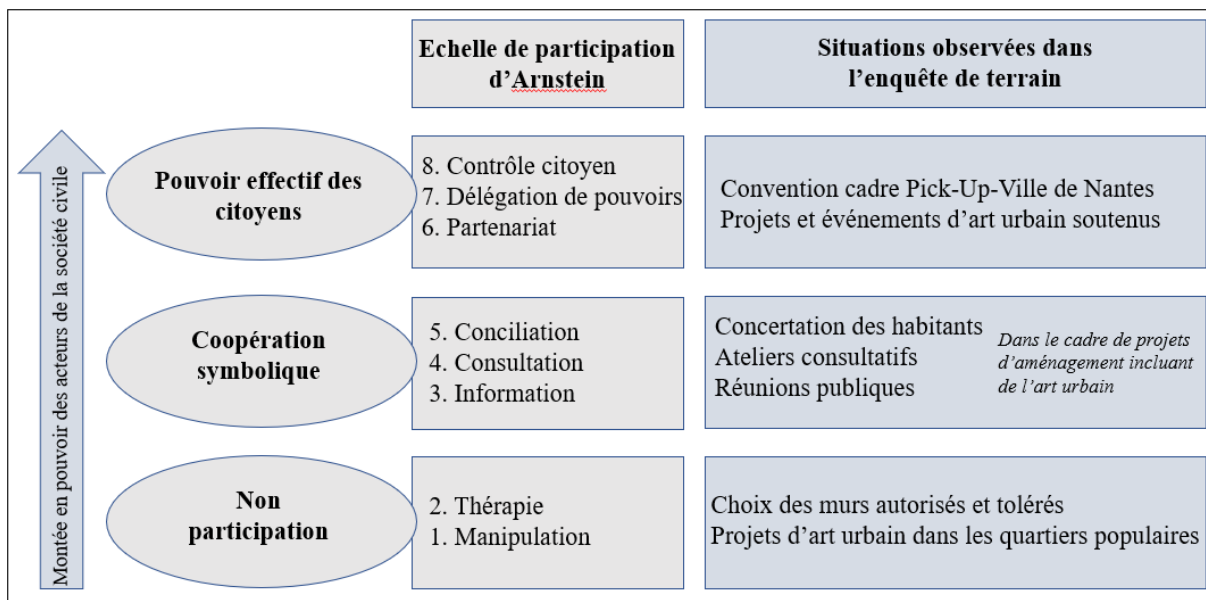
Enfin, le troisième niveau révèle un « pouvoir effectif » des citoyens, comprenant trois degrés, du partenariat à la délégation de pouvoir, jusqu'au contrôle citoyen. Le partenariat consiste à une négociation entre les acteurs publics et les acteurs de la société civile pour prendre et

²⁶² In « A Ladder of Citizen Participation », *Journal of the American Institute of Planners*, 35, 4, p. 216-224.

appliquer des décisions. La délégation de pouvoir consiste à laisser à un groupe le pouvoir de décider et exécuter les éléments d'un projet ou la gestion d'un domaine social. Enfin, le contrôle citoyen consiste en la gestion autonome d'un projet, de sa conception à son fonctionnement.

L'illustration suivante met en perspective l'échelle de participation d'Arnstein avec les situations rencontrées dans l'enquête de terrain, impliquant des acteurs de la société civile (habitants/ usagers, acteurs associatifs culturels et sociaux, communautés d'artistes urbains) dans des relations avec les pouvoirs publics impliquant des formes de participation.

Illustration 39 : Mise en perspective des situations relationnelles entre les groupes sociaux de l'étude de terrain avec l'échelle de participation d'Arnstein.



J. LE CLAIRE

La mise en relief des situations observées, dans l'étude de terrain, par l'échelle de participation d'Arnstein nous permet d'observer différents niveaux de situations relationnelles, impliquant les acteurs publics et les acteurs de la société civile concernés par l'art urbain à travers différents projets ou dispositifs.

Le premier niveau, la « non-participation » concerne la mise en place de murs autorisés, ou tolérés, pour les pratiques d'art urbain, où les pratiquants amateurs ne sont pas consultés. Leur « non-participation » s'exprime à travers les têtes de réseaux et représentants du « milieu » de l'art urbain dans la Ville et la Métropole, en l'occurrence des membres du collectif 100 Pression, en partenariat avec l'association Pick-Up Production. La « thérapie » consiste ici à montrer aux

pratiquants amateurs qu'elles sont les bonnes et les mauvaises pratiques et surtout les espaces autorisés ou non : c'est-à-dire les moins gênants visuellement, sous des ponts, des souterrains ou des espaces déjà concernés par des pratiques de l'espace public nécessitant un encadrement (les skate-park notamment). Il faut ici nuancer, en prenant le point de vue des pratiquants qui affirment que les murs choisis faisaient déjà l'objet de pratiques avant la mise en place du dispositif Plan Graff. Cette dimension « thérapeutique » concerne donc plutôt les novices qui commencent à pratiquer dans des endroits autorisés (ce qui est rare dans ce mouvement). On peut poser l'hypothèse que la « manipulation », évoquée par Arnstein, pourrait se retrouver en partie dans le soutien et l'affichage de projets culturels et d'art urbain dans les quartiers populaires. Dans ces cas-là, comme nous l'avons signalé précédemment, la culture sert en partie de faire-valoir aux projets de rénovation urbaine (Cf. L'emploi du terme « *maquillage* » par David Martineau). L'art urbain est assimilé à la culture Hip-Hop, qui est elle-même rapprochée, dans l'imaginaire de certains élus, des cultures urbaines issues des quartiers populaires de grands-ensembles, en risquant les amalgames. L'affichage et les bénéfices tirés de la mise en scène de la culture par l'art urbain peuvent, sous certains angles, être vus découlant d'une forme de manipulation émanant des acteurs publics. Cependant, nuançons en rappelant que les projets de ce type sont initiés par des communautés d'artistes urbains institutionnalisés, en lien avec des acteurs culturels et sociaux, et que la participation active des habitants (souvent enfants ou adolescents) à certaines œuvres donnent des retours d'expériences positives²⁶³.

La coopération symbolique, second niveau de l'échelle de participation d'Arnstein, s'observe dans le terrain d'étude par les dispositifs de consultation et de concertation des habitants dans la réalisation de projets d'aménagements urbains (Quai Gaston Doumergue et Quartier République-Les Ponts) impliquant l'art urbain sous différentes formes. Les avis des habitants / usagers sont pris en compte, dans certaines mesures, mais les décisions finales reviennent toujours aux décideurs (ici Nantes Métropole, via la SAMOA). On comprend ici l'assimilation entre la participation citoyenne et le « dialogue citoyen », revendiqué par Nantes Métropole.

Enfin, le troisième niveau de « pouvoirs effectifs » se retrouve à deux degrés différents. Les partenariats existent entre les communautés d'artistes urbains institutionnalisés, qui proposent des projets, négocient des soutiens publics et parviennent à réaliser leurs objectifs en lien avec les acteurs publics. Ces partenariats sont le fruit d'échanges et de dialogues prenant en compte les intérêts de chacune des parties. Les acteurs publics sélectionnent les projets en fonction de

²⁶³ Brochure bilan du festival Parade, Balade et Distorsion.

leurs potentiels bénéfiques, dans le cadre de la politique culturelle. Les artistes doivent négocier et faire preuve d'arguments leur permettant d'obtenir des soutiens qui ne sont pas inconditionnels (notamment pour des raisons budgétaires et urbanistiques). Enfin, il existe une forme de délégation de pouvoirs qui est à noter au sein de la convention cadre qui existe entre l'association Pick-Up Production et la Ville de Nantes. L'association est chargée de la gestion du Plan Graff et est habilitée à délivrer les autorisations pour peindre sur les murs concernés. Cependant, cela est à nuancer par le fait que cette démarche administrative n'existe quasiment plus dans les faits. Aucune dimension liée à un « contrôle citoyen », dans le cadre d'une participation institutionnalisée et autorisée, n'a été observée concernant l'art urbain au cours de l'enquête de terrain.

On peut voir à travers cette analyse, que les communautés d'artistes urbains sont mobilisées comme de la ressource, surtout à travers la forme du partenariat. On ne peut pas observer clairement d'attitude manipulateur de la part de acteurs publics les concernant, car les initiatives émanent des communautés d'artistes urbains et sont ensuite soutenues ou non, donc permises ou non. La difficulté rencontrée par les communautés d'artistes urbains réside surtout dans la concurrence pour obtenir des subventions, et secondairement d'autres types de soutiens. Car les projets culturels sont nombreux, et l'art urbain représente factuellement une partie périphérique de la politique culturelle de Nantes.

L'on pourrait conclure en disant que les communautés d'artistes urbains institutionnalisées proposent des projets et que les acteurs publics disposent de cette ressource, qu'ils choisissent de mobiliser ou non. Le défi pour les communautés institutionnalisées est alors de faire primer leur intérêt le plus fortement possible pour atteindre leurs objectifs de reconnaissance culturelle et institutionnelle, leur permettant de vivre de leur art. Pour atteindre leurs objectifs, ces dernières utilisent des stratégies diverses.

L'institutionnalisation de certains groupes permet de faire entrer et participer au projet urbain des pratiques issues d'un mouvement originellement marginal et marginalisé, car illégal. Pouvoir dégager des profits et une reconnaissance de la part des acteurs publics qui les combattent en partie par ailleurs, représente une forme de réussite pour les artistes professionnels.

La défense des intérêts respectifs des acteurs publics et des communautés d'artistes urbains est au cœur des enjeux de leurs interactions. Ces intérêts se cristallisent autour de la ressource potentielle que représentent les pratiques d'art urbain dans la Métropole. L'enjeu central de

l'activité des collectifs d'artistes urbains est de donner le plus de valeur possible à la ressource qu'ils portent.

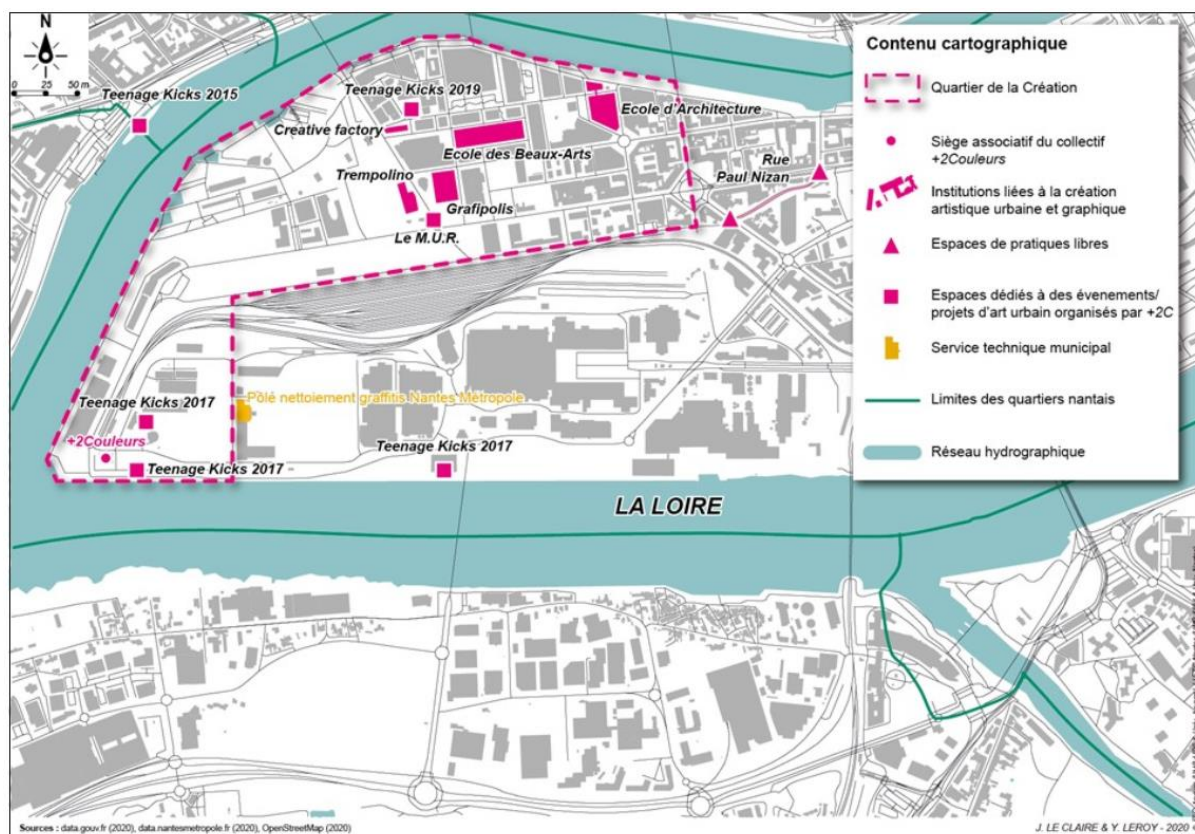
Le poids des pratiques d'art urbains n'est pas suffisamment important pour peser dans la gouvernance territoriale, car leurs têtes de réseaux, représentées par les artistes des communautés institutionnalisées sont peu nombreuses notamment. Mais ils constituent cependant une partie du réseau assimilé, par les acteurs publics, aux cultures urbaines. Ils sont à ce titre considérés comme des interlocuteurs potentiels, dont l'opinion peut potentiellement compter.

3.4 Une spatialisation des activités des collectifs illustratrice de stratégies d'implantation spatiale distinctes :

La valorisation de la ressource que représentent les pratiques d'art urbain institutionnalisées peut se faire via différentes stratégies, conscientisées et mise en place par les collectifs d'artistes urbains. Cela explique des spatialisations différentes de leurs activités.

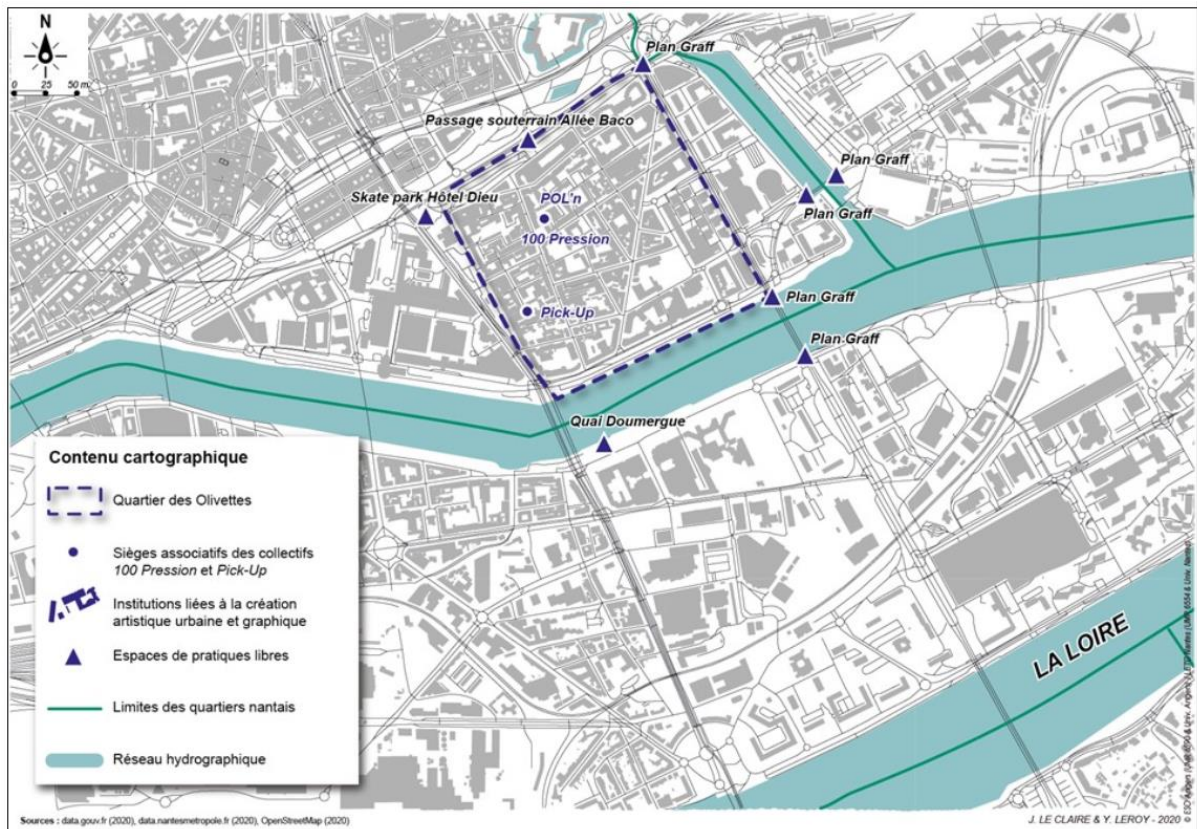
Plus de Couleurs mise et investit sur l'art urbain institutionnalisé en s'inscrivant au cœur du Quartier de la Création : par l'implantation de ses locaux ; les événements qu'il organise (les trois éditions de Teenage Kicks se sont majoritairement tenues dans le Quartier de la Création ou à proximité immédiate) ; l'implantation du projet le M.U.R. Nantes, en plein cœur du Quartier de la Création ; mais aussi l'utilisation de partenariats hybrides public-privé, par exemple via le mécénat du Fonds métropolitain pour la culture. Plus de Couleurs a entrepris une trajectoire l'inscrivant de plus en plus nettement dans la partie « *In* » de la ville créative (MICHEL, 2020).

Carte 9 : Plus de Couleurs adopte une stratégie d'implantation au cœur du Quartier de la Création



Pour sa part, 100 Pression reste implanté à POL'n dans le Quartier des Olivettes (voir Carte 10), au cœur du quartier créatif spontané, où ne figurent pas beaucoup d'événements spécifiques liés à l'art urbain depuis longtemps, mais où de nombreux spots légaux et illégaux de graffiti restent très fréquentés, dans le cœur historique de la création underground à Nantes, correspondant à la partie « *off* » de la ville créative (MICHEL, 2020). Cette inscription spatiale est à la fois le reflet d'un ancrage très fort de 100 Pression dans ce quartier où le collectif est implanté depuis très longtemps, avec un profil de création underground très prégnante chez la plupart de ses membres. Cela reflète également peut être une moins grande volonté de conquête de la ville par ses projets, depuis quelques années.

Carte 10 : 100 Pression, resté implanté dans la Quartier des Olivettes, cœur historique de la création underground



Pick-Up Production reste implantée dans les Olivettes, en essayant de garder un pied dans l'art urbain avec Plan Graff, mais est désormais beaucoup plus tournée vers le site de Transfert à Rezé.

On voit apparaître géographiquement deux espaces, correspondant à l'implantation des deux collectifs et aux deux tendances créatives de la ville de Nantes. Se distinguent clairement deux espaces spécialisés au sein de la ville créative. Le Quartier de la Création, piloté par les autorités publiques locales, concentre les acteurs du middleground et de l'upperground de la ville créative. Le Quartier des Olivettes accueille quant à lui de nombreux acteurs du middleground et de l'underground de la ville créative. Les ponts existants entre ces deux espaces dédiés à la création artistique se fait par les réseaux, surtout informels, constitués entre les communautés de pratique et leurs membres, appartenant au middleground et à l'underground de la ville créative. Les moments-lieux sont des espace-temps sociaux permettant d'entretenir, de part et d'autre des deux quartiers créatifs, les liens d'où naît une partie de l'écosystème artistique et culturel nantais.

Conclusion du Chapitre 8

Les pratiques d'art urbain participent aux recompositions des espaces urbains. Leur existence fait évoluer, de manière hétérogène, les paysages urbains. Les jeux d'appropriation spatiale des pratiquants sont en relation avec les appropriations spatiales des habitants, pour qui ces pratiques participent à leurs espaces vécus. Le rôle de régulation des pratiques, notamment dans les choix de lieux qui leur sont dédiés, font des pratiques d'art urbain un phénomène spatial mais aussi politique, culturel, identitaire et social. Elles sont donc constitutives des territoires comme construits d'acteurs en interactions.

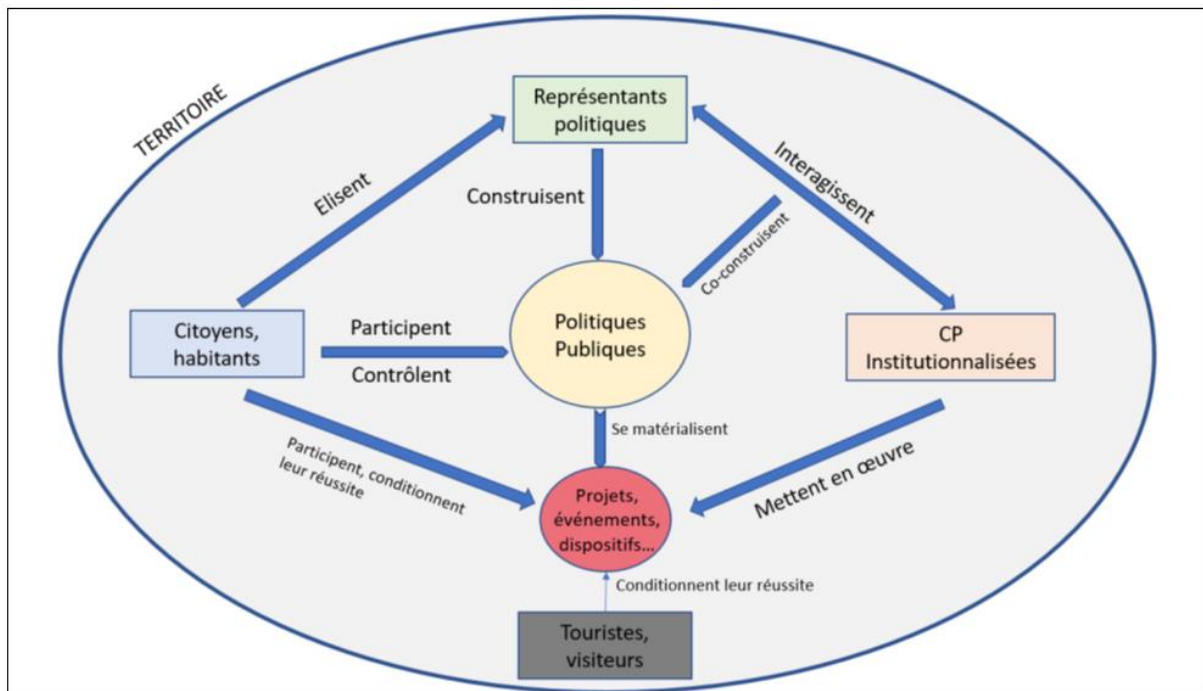
Porteuses d'initiatives artistiques et culturelles dans les territoires, les communautés de pratique d'art urbain institutionnalisées participent à des projets à objectifs sociaux. Cela se traduit notamment dans la favorisation de l'accès à la culture à des publics d'horizons différents, ou dans des territoires présentant des fragilités sociales, en créant du lien, en faisant participer les habitants, en suscitant le débat, en créant des mobilités originales et innovantes au sein du territoire métropolitain. Cela peut également se traduire par la participation à un marketing territorial, contribuant et marquant l'embourgeoisement de quartiers réhabilités proches du centre-ville, vitrines des ambitions métropolitaines. En contribuant à des projets à vocation sociale par la culture, les communautés de pratique d'art urbain participent à des dynamiques de développement social du territoire.

Les communautés d'artistes urbains évoluent dans un contexte politique particulier, qui fait que Nantes Métropole a une orientation du développement territorial en partie basée sur la réussite de son projet culturel. La culture n'est pas envisagée comme une politique sectorielle mais comme une politique transversale, faisant de Nantes une métropole se rapprochant du modèle des villes créatives. Le développement doit émaner des externalités des effets d'agglomérations d'acteurs et d'initiatives créatives sur un même territoire. En cela, les communautés de pratique d'art urbain, appartenant selon leur degré d'institutionnalisation aux strates underground ou middleground de la ville créative, sont constitutives de l'écosystème souhaité par les autorités publiques locales et donc participent également, de manière plus indirecte, à des logiques de développement territorial d'une échelle plus large.

Par leur caractère créatif, leur très bonne connaissance des territoires en termes de dynamiques sociales, culturelles mais aussi politiques, les communautés d'artistes urbains, avant tout institutionnalisées, constituent des ressources pour les pouvoirs publics, qui, en choisissant de mettre en valeur certaines de leurs initiatives, les incluent dans leur stratégie de développement

culturel des territoires. En cela, les communautés d'artistes urbains représentent une ressource territoriale, mobilisée en fonction de choix politiques opérés par les autorités locales.

Illustration 40 : Schéma représentant le jeu d'acteurs au sein du territoire nantais et sa contribution à la construction des politiques publiques



J. LE CLAIRE

CHAPITRE 9

L'usage des communautés de pratique comme objets d'étude en géographie sociale

Retour critique et essai de bilan sur le travail de recherche

L'enjeu de cet ultime chapitre est de poser un bilan sur l'usage des communautés de pratique comme objets d'étude en géographie sociale, au regard de l'étude de terrain développée au long de la thèse. Il s'agit de réfléchir au concept de communauté de pratique et revenir sur ses potentiels apports et limites scientifiques, dans le cadre spécifique de l'étude des artistes urbains à dans la métropole nantaise. Nous cherchons ici à répondre à l'hypothèse liminaire de ce travail de recherche : les groupes d'artistes urbains sont des communautés de pratique, leur étude, en tant que telles, présente des intérêts scientifiques. Nous cherchons à éclairer, à la lumière de ces réflexions, les autres résultats de recherche présentés précédemment, afin de tirer des enseignements et dégager de nouveaux enjeux de recherche à développer.

Dans un premier temps, nous revenons sur le sentiment collectif des artistes urbains et montrons que les appartenances sont très hétérogènes, tant dans leur conscientisation que dans la solidité des groupes constitués. Nous testons les communautés de pratique étudiées à la lumière de la grille d'analyse créée par Etienne Wenger pour les définir, pour comprendre dans quelle mesure les différents groupes étudiés sont réellement, ou non, des communautés de pratique.

Dans un second temps, nous nous attachons à repenser les résultats des hypothèses de recherche en apportant les nuances permises par ces nouvelles réflexions, en questionnant les rapports socio-spatiaux des groupes, aux échelles locales et extra-locales.

Enfin, dans un troisième temps, nous posons un regard critique sur les communautés de pratique comme objets d'étude en géographie, en tirant des enseignements sur les analyses menées au cours de la thèse.

1 Réinterroger les communautés de pratique comme groupes sociaux

Nous avons posé au début de ce travail de recherche l'hypothèse que les groupes à l'étude étaient des communautés de pratique, comme définies au Chapitre 1, afin de pouvoir interroger ces groupes dans leurs rapports sociaux et spatiaux aux autres composantes du territoire d'étude. En réinterrogeant, en fin de thèse, les critères caractérisant les communautés étudiées, nous analysons l'usage de l'objet lui-même, et ses apports scientifiques comme porteur d'une réflexion sur les actions collectives dans les territoires. Ainsi, afin de comprendre les dimensions collectives des groupes étudiés et mettre en perspective leurs caractéristiques avec la définition des communautés de pratique étudiée dans les chapitres précédents, nous analysons dans un premier temps les perceptions qu'ont d'eux-mêmes les acteurs étudiés. Cela nous permet de comprendre et d'évaluer le degré de conscientisation de ces groupes en tant que groupes, et également le degré de « collectif » qui les soude. Nous revenons dans un second temps sur les critères établis par Etienne Wenger pour définir les communautés de pratique.

1.1 Conscientisation des dimensions collectives des pratiques d'art urbain par les pratiquants : un point de départ de nombreuses divergences

Comme nous l'avons vu au long de l'enquête de terrain, les pratiques d'art urbain sont majoritairement collectives. Le caractère collectif de ces pratiques est à la fois culturel, identitaire et relève de plusieurs nécessités croisées (besoins matériels et psychosociaux). Cependant, selon les types de groupes de pratiquants, on peut percevoir des critères de différentes natures ressortir, expliquant des morphologies et modes de fonctionnement très hétérogènes selon les groupes.

En se basant sur la typologie des groupes d'art urbain posée au Chapitre 6, qui nous ont permis d'interroger les communautés de pratique dans leurs rapports aux acteurs du territoire, et aux acteurs publics notamment, à travers leur degré d'institutionnalisation, nous développons ici une analyse mettant en lumière ce qui forge ces groupes par la conscientisation qu'en ont leurs membres.

Les extraits d'entretiens de pratiquants d'art urbain, en activité ou non, nous permettent, à travers leur témoignage de faire ressortir des éléments sur lesquels se base notre analyse, en compléments des autres entretiens, observations de terrain et données bibliographiques. Nous

en remobilisons une partie dans les pages qui viennent. Ils permettent d'apporter des éléments de réponses sur les dimensions collectives et le sentiment d'appartenance des communautés, ainsi que de comprendre les imbrications identitaires multiples qui existent dans ce domaine artistique.

Alex²⁶⁴, ancien graffeur amateur, à l'origine de la fondation de 100 Pression [qu'il a quitté peu après sa création, et qui n'était alors qu'une association d'amateurs] raconte, dans l'extrait qui suit, la manière dont il a commencé à pratiquer, et les différents types de liens qui prennent forme au cours de la période de pratique, menant à la constitution de différents types de groupes :

« J'ai commencé en classe de première. Après avoir rencontré un type qui ne s'intéressait pas vraiment au graff mais plutôt au hip-hop. Je pense qu'on n'était pas fait pour la danse. Pas faits pour le rap non plus, et le beat-box bah voilà....

Lui, il idolâtrait un peu des mecs à la Roche [La Roche-sur-Yon, préfecture de la Vendée, dont est originaire Alex] qui faisaient du graff. Qui ont un peu bercé notre enfance, du coup on s'est mis à tagguer.

Comment on a chopé nos premières bombes ? Je crois qu'on a rencontré des mecs au lycée qui graffaient. Des mecs du 3X, gros crew de la Roche-sur-Yon. Et le BR, eux c'était vraiment les plus anciens, c'étaient vraiment les papas quoi. On a commencé à être pote avec eux au lycée. On taguait les toilettes du lycée. Beaucoup les toilettes du lycée. On a fait fermer les toilettes du lycée. La cafeteria aussi...

On n'était pas trop reconnaissables, par ce qu'on n'avait pas encore commencé avec des bombes. Quand on a commencé à graffer avec des bombes, là c'était beaucoup plus grillé, car on avait de la peinture partout.

Du coup on est devenus potes avec des mecs et on a fait une commande de bombes. Parce qu'à l'époque, il n'y avait pas de « bombe shop » à la Roche, ni à Nantes, fallait aller à La Rochelle, et il n'y avait pas grand monde qui avait le permis de conduire. Donc on faisait aussi des commandes et on les faisait arriver chez quelqu'un qui n'avait pas grand-chose à voir avec le graff... Histoire de brouiller un peu les pistes quoi.

²⁶⁴ Entretien semi-directif du 01/11/2018.

On avait commandé une vingtaine de bombes avec des gars du lycée, et le premier jour où on les a reçues, on a dormi chez mes parents. On a retourné le quartier, derrière la gare. C'était vraiment la première prise en main de la bombe. C'était rigolo et moche. Je me suis fait un peu griller quand même, on ne va pas se mentir. Du coup le mec avec qui j'ai commencé, il a vite arrêté, il est parti à la fac, on s'est perdu de vue. Donc à partir de la terminale, là j'ai vraiment rencontré Jicé [surnom donné par ses proches à l'un des membres fondateur et toujours en exercice du collectif 100 Pression], et tous les mecs dont je te parlais avant, des crews 3X, BR. On a commencé à pas mal trainer ensemble. A faire la fête ensemble, et aussi à graffer ensemble. Eux ils graffaient tous depuis deux, trois ans, ils étaient forts. Et surtout c'étaient des gros vandales. On les suivait un petit peu en soirée, donc c'était marrant. Ils nous montraient les spots un peu durs, là on faisait quasiment que du vandale avec eux. Un peu de légal aussi, au bord du chemin de fer... Des endroits semi-légaux, tolérés quoi. »

Persu, membre actif du collectif 100 Pression explique, dans l'extrait qui suit²⁶⁵, les liens qui unissent les graffeurs au sein des crews. Ses propos permettent de comprendre la complexité des identités collectives, les appartenances collectives multiples et les liens affectifs qui en sont à l'origine :

« J'ai plein de crews ouais. Alors le premier et le plus important c'est OCT. Ça c'était mon premier crew avec des potes de Bourgogne, d'où je suis originaire. C'est les premiers graffeurs que j'ai rencontré. C'est des potes d'enfance on va dire. Et les autres crews, c'est des crews de potes aussi, que j'ai rencontré dans les diverses villes où j'ai bougé. Il y a TG, c'est des Toulousains, car j'ai passé pas mal de temps à Toulouse à une époque. Il y a Moker, c'est un crew de breton (dont Wide, Kazy, et Jicé font également partie [tous membres actifs du collectif 100 Pression]). Il y a ODV, c'est mes potes de Paris ça. IBS, c'est les gars avec qui je graffe le plus souvent à Nantes, quand je peins sur les murs autorisés. TSH, c'est des mecs d'Avignon. Et 1984, c'est un crew parisien aussi.

Josselin Le Claire (JLC) : *Ce que tu appelles crew, ce sont des groupes informels ? Ils ne prennent pas la forme d'associations [loi 1901] ?*

Persu : *Ah non, c'est vraiment un groupe de graffeurs. La grande majorité des crews, c'est des bandes de potes. Par affinité, quand on aime bien ce que font les uns les autres.*

²⁶⁵ Propos recueillis lors d'un entretien semi-directif réalisé le 15/10/2018.

JLC : *Tous les graffeurs graffent en crew ?*

Persu : *Il y a des mecs solitaires qui n'ont pas de crew hein, mais c'est rare. Quasiment tous les graffeurs ont des crews. C'est surtout parce que le graffiti c'est un truc de gamins à la base. On a tous commencé le graffiti à l'adolescence. Donc c'est un truc de gamins, au début aller faire des tags c'est un truc que tu fais en soirée avec les copains. Après quand tu te professionnalisés, quand tu te mets à faire des fresques bah tu restes toujours avec tes potes. C'est toujours le plaisir d'aller peindre entre potes quoi. Du coup on se donne un nom de crew, c'est comme une bande de copains. »*

Meyer, fondateur du collectif Plus de Couleurs, indique dans l'extrait suivant²⁶⁶ comment il a commencé à pratiquer avec d'autres individus, au sein de crew ou non, et comment s'entrecroisent les identités individuelles et collectives, en fonction des lieux de pratique :

« Moi j'ai pratiqué beaucoup tout seul. J'ai pratiqué avec plein de gens qui n'étaient pas forcément dans mon crew. En fait, ce qu'il y a c'est que quand tu partages cette passion qui est un petit peu underground, surtout à l'époque où j'ai commencé, on n'était pas beaucoup à pratiquer, on se rencontrait vite, et on savait vite qui était qui. Il y avait forcément de l'affinité, parce qu'on partageait une culture presque naissante. A partir de 1998 environ. Bon il y avait déjà une scène à Nantes en 1998. Moi à la base je suis d'Ile de France. Je suis parti en 1997. Et c'est quand je suis arrivé en province que j'ai tiqué que j'étais baigné dans du graffiti en Ile de France. Sur ma ligne de RER voilà, c'était le décor, il y avait vraiment du graff partout. Je ne m'en rendais même pas vraiment compte, je trouvais juste ça chouette. Quand je suis arrivé en province et que tout était propre, je trouvais ça horrible. Donc je me suis mis à remplir l'espace. »

Mao²⁶⁷, ancien graffeur, témoigne :

« J'ai commencé le graffiti en 1998, un peu comme tout le monde, au lycée, avec quelqu'un qui était dans ma classe et qui faisait ça. Ça a commencé par des petits trucs, griffonner les tables etc... puis c'est devenu plus sérieux en 2000, avec les premiers vrais graffs, puis ça ne s'est pas arrêté ».

« J'ai beaucoup pratiqué avec un binôme, avec qui on a fait pas mal de trucs. En effet, il y a un truc de ce côté-là [la pratique collective]. Quand tu fais un métro à Paris, avec des mecs que tu

²⁶⁶ Propos recueillis lors d'un entretien semi-directif réalisé le 08/02/2019.

²⁶⁷ Propos recueillis lors un entretien semi-directif réalisé le 17/10/2018.

ne reverras jamais, il y a plusieurs équipes qui se rassemblent, il y a des touristes, des Tchèques etc... Allez on y va, et ensuite salut on ne se voit plus. C'est en mode commando. C'est assez spécial, aujourd'hui je ne le referai plus. C'est arrivé que je me retrouve sur des plans avec des Allemands, des Espagnols. [...] Il y avait des liens par connaissances communes, ou alors il y avait des mecs à Paris qui étaient un peu chargés d'emmener des mecs sur des plans. C'était un gros réseau. Ces équipes, c'étaient des connections. C'étaient pas des potes, car aujourd'hui je n'en vois plus un seul de cette équipe-là. Mais oui, ça part de potes, de contacts etc... Mais c'étaient des gens que je voyais que pour faire ça quoi. A part mon binôme. »

Ici on voit la dimension informelle des pratiques collectives ressortir.

Mao ajoute :

« A Nantes, j'étais l'un des rares à faire des trains, je ne dis pas ça pour me vanter [pratique réputée prestigieuse dans le monde de l'art urbain illégal, car dangereuse physiquement et pénalement, et offrant une grande visibilité artistiques aux œuvres produites]. A Nantes, il n'y avait pas cette culture train, pas comme d'autres villes comme Rennes, où j'ai commencé à en faire, lorsque j'y habitais. Donc tous mes potes dans le graffiti, qui ne faisaient pas les trains, ils ne me suivaient pas forcément, parce qu'ils flippaient un peu... Du coup, c'étaient surtout des contacts sur Paris, dans le Sud, à Lyon... »

On voit ici, les différentes imbrications entre les dimensions collectives et spatiales : on ne pratique pas forcément avec ses amis, du même milieu « graffiti », et on apporte localement des pratiques venues d'ailleurs « le train », ou l'on va pratiquer avec d'autres individus ou groupes dans d'autres villes, pour trouver la dimension collective que l'on ne trouve pas dans son lieu d'habitation.

Les raisons psychosociales et surtout utilitaires justifiant les pratiques collectives, présentes au premier plan dans les groupes informels ressortent dans ce témoignage, lorsque Mao explique, à propos des pratiques collectives, notamment sur les trains :

« C'est plus sympa. Je n'avais pas le permis. Parce que les mecs, quand tu vas dans un dépôt [de trains] à Lyon par exemple, eux ils savent que de une heure du mat' à une heure et demie, il n'y a pas grand monde. Parfois aussi, il y a un espèce de retour de balance. Tu emmènes faire des trains à des mecs dans ta région, tu sais que tu peux aller chez eux et qu'ils vont t'en faire faire. Les trucs à plusieurs c'était ça, et puis effectivement, c'est plus sympa. C'est des

heures de bagnole... Parce que tu vois, nous on allait en Normandie, juste pour pouvoir peindre un train quoi. De Nantes, trois heures de trajet. »

Afin de mettre en évidence la conscience d'eux-mêmes qu'ont les groupes d'artistes urbains, nous choisissons cinq critères avec lesquels nous testons les trois types de communautés de pratique posées précédemment : informelles, semi-formelles et institutionnalisées.

Le tableau suivant propose une grille d'analyse mettant en évidence les degrés de conscientisation collective des groupes étudiés, à partir de données récoltées au cours de l'enquête de terrain.

Tableau 10. : Les degrés de conscience collective des types de communautés étudiées

Types de communauté de pratique	Terme d'autodésignation	Nom autoattribué (nom du groupe)	Signes extérieurs d'identification	Liens entre les membres	Objectifs principaux du groupe	Degré de conscience de groupe
Informelle	« Bande d'amis », « bande de potes »	Non	Non	Affectifs et artistiques	Pratiques amateurs	Différents selon les groupes
Semi-formelle	Crews	Oui Exemples : Cartel29, OCT, Moker	Oui Signature avec visibilité du nom, style propre reconnaissable	Affectifs et artistiques	Pratiques amateurs, reconnaissance artistique et enjeux d'occupation territoriale	Fort
Institutionnalisée	Collectif d'artistes urbains	Oui Exemples : 100Pression, Plus de Couleurs	Oui Identité visuelle, communication professionnelle (logo, site internet, exposition)	Affectifs, artistiques et professionnels	Professionnels et artistiques	Fort

En croisant les différents critères pour chacun des types de groupe, on peut faire ressortir deux éléments principaux.

Tout d'abord, les membres des groupes informels ont de grandes variabilités de conscientisation des dimensions collectives de leur pratique. Cela s'explique par une très grande fluctuation dans la composition du groupe, l'absence totale d'institutionnalisation, ainsi que des durées d'existence très hétérogènes. Les membres de ces groupes, s'ils se retrouvent pour pratiquer, le plus souvent dans le cadre d'amitiés de fin d'adolescence, avec des objectifs identitaires et utilitaires (voir Chapitre 6), sont liés entre eux par la seule volonté de pratiquer ensemble à un instant *t*, qui peut se répéter, ou non, selon la volonté des individus. Ces groupes disparates et hétérogènes aux contours souples et flous, sont composés de membres conscients de former des groupes, mais sont fugaces et difficilement identifiables par les individus extérieurs et parfois même par les pratiquants eux-mêmes, qui ne prennent pas de recul et n'entament pas de réflexion sur leur propre pratique. Certaines pratiques s'opèrent également de manière très ponctuelle, et les groupes constitués spécialement ne perdurent pas dans le temps. Le groupe se forme autour d'une « session », en générale illégale et dangereuse. La prise de recul sur ces pratiques s'est effectuée d'avantages lors des entretiens avec des pratiquants ayant vieilli et étant en capacité à poser un regard plus objectif sur leurs pratiques passées, et leurs anciennes « bandes de lycée », que sur les individus interrogés dans le cadre d'entretiens informels, au cours de pratiques, d'individus jeunes n'exprimant pas de regard clair sur leur pratique.

Viennent ensuite les deux autres types de communautés de pratique étudiées : les communautés de pratique semi-formelles, les « crews », et les communautés de pratique institutionnalisées, identifiées comme « collectif d'artistes urbains ». Bien que leurs objectifs ne soient pas les mêmes, on peut voir apparaître une forte conscience collective des membres de ces groupes. En effet, ces derniers ont en commun de contrôler de manière codifiée et règlementée l'arrivée de nouveaux membres. Leurs périmètres et contours sont peu fluctuants, ces groupes sont donc assez fermés. Ces deux types de groupes s'auto-identifient en se nommant par un nom choisi et affiché vers l'extérieur, auxquels se réfèrent les membres pour parler de leur groupe d'affiliation. L'appartenance au groupe constitue un investissement personnel important, qu'il soit amateur et uniquement artistique (dans le cadre d'un crew), ou professionnel (dans un collectif d'artistes urbains). Dans ces deux cas, la conscience d'appartenir au groupe constitue l'essence du groupe en lui-même, car c'est par la volonté de faire vivre le groupe et défendre les intérêts collectifs que les membres s'organisent et mettent en commun leurs ressources (matérielles, artistiques, expériences, réseaux etc...). La conscientisation du groupe par les

individus qui le constituent est à la base de la défense du groupe, de sa pérennité et de la mise en place des actions permettant de le faire exister et donc d'atteindre les objectifs collectifs à l'origine de sa constitution.

La conscientisation des groupes d'artistes urbains par leurs membres peut être mise en corrélation avec d'autres critères permettant d'évaluer leur « force collective », c'est-à-dire l'intensité ou la solidité des liens qui les unissent. Le tableau qui suit présente une grille d'analyse permettant d'évaluer la « force collective » des trois types de groupes étudiés au long de la thèse.

Tableau 11 : Quels degrés de solidité des groupes ?

Type de groupe	Liens affectifs	Identité artistique reconnaissable (styles, méthodes, influences)	Intérêts financiers et professionnels	Solidité du groupe
Groupe Informels	Dépend (pas lors de pratiques ponctuelles)	Non	Non	Faible
Crew	Oui	Oui, forte	Non (ou indirects, via les réseaux artistiques et amicaux)	Assez forte
Collectif d'artistes urbains	Oui	Oui (mais, variée en fonction des artistes mis en avant)	Oui, forts	Forte

A partir du croisement de ces critères, à la base de la fondation des groupes, on peut voir apparaître trois degrés de « solidité » des groupes. Tout d'abord, les groupes informels sont des formes collectives dont les structures sont faibles, dans la mesure où seuls les liens affectifs,

lorsqu'ils existent, constituent le groupe, ou bien seule la pratique ponctuelle partagée fonde le groupe. Bien que certaines influences artistiques soient échangées lors des pratiques communes, aucune identité propre et reconnaissable n'est défendue par ces groupes. Il s'agit très souvent de groupes de jeunes amateurs qui se structurent de manière ponctuelle ou régulière dans le but de prendre du plaisir, dans le cadre de relations amicales et également pour faire face aux risques engendrés lors de pratiques illégales. Bien que ces objectifs de réduction des risques soient présents, ils reflètent plus la défense commune d'intérêts individuels, que la défense d'une réelle identité collective et pérenne. Ces pratiques collectives sont souvent une première étape, dans la vie artistique des pratiquants, qui par la suite formeront un ou plusieurs crews, ou en rejoindront des préexistants, s'ils continuent à pratiquer l'art urbain.

Les crews sont des formes collectives dont la solidité des liens est assez élevée, dans la mesure où les liens affectifs et les liens artistiques se confondent pour donner naissance à une identité de groupe, à la fois unique et prépondérante, de la pratique artistique elle-même. Comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents, le crew est le creuset de styles artistiques à part entière, et la défense de cette identité territorialisée est au cœur des enjeux des pratiques. C'est autour du groupe, constitué par des individus affectivement liés et ayant connus un rite d'entrée, que la pratique artistique se développe, se met en scène et prend son sens. Les crews sont donc des organisations collectives « assez fortes », structurées par l'engagement d'individus impliqués dans leurs pratiques artistiques et la valorisation de leur groupe, à la fois vers les acteurs extérieurs initiés et capables de reconnaître leurs codes, les autres artistes urbains en particulier, mais également vers les non-initiés. Néanmoins, au cœur de l'organisation du groupe il n'existe pas d'intérêts professionnels et / ou financiers directs, car le crew est un groupe évoluant par des pratiques amateurs et n'est pas structuré par une forme juridique, donc pas institutionnalisé. La force du groupe réside donc essentiellement dans la valeur symbolique que les pratiquants donnent à leur pratique artistique et à l'identité commune qu'ils se sont créée autour du crew, mais en aucun cas la solidité des liens entre membres est le fruit d'un intérêt professionnel ou financier direct. Il se peut que les réseaux qui émergent entre les membres de crews puissent aboutir à la mise en place de partenariats professionnels entre pratiquants ayant le niveau artistique pour prétendre à une rémunération professionnelle, mais cela intervient de manière indirecte et hors du cadre du crew.

Les collectifs d'artistes urbains sont, quant à eux, les groupes dont la force des liens collectifs sont les plus forts. Comme pour certains groupes informels et les crews, les collectifs sont fondés par des individus ayant des liens affectifs. Ces liens affectifs vont engager les membres

des collectifs à mettre en œuvre le double objectif qui est le leur : promouvoir l’art urbain et pouvoir vivre de leur pratique artistique. Bien que les artistes des collectifs aient des styles et démarches artistiques différents, le collectif va mettre en avant une identité commune (par leur identité visuelle et des complémentarités entre artistes notamment, mise en scène lors d’expositions ou productions communes). Cette identité artistique, bien qu’importante, est surtout le moyen d’aboutir à l’objectif professionnel des artistes réunis. Cette dimension professionnelle est très importante dans la compréhension de la force du groupe. Les intérêts communs des artistes ne sont plus uniquement symboliques, mais prennent une dimension financière. Cette matérialité, permettant aux artistes de gagner leur vie, explique que les collectifs sont fortement soudés. Comme nous l’avons vu dans le Chapitre 6, le caractère professionnel des collectifs peut être la cause de dissensions entre leurs membres et l’emporter sur les liens affectifs et artistiques.

Tableau 12 : Degrés de conscientisation collective et de solidité des types de groupes étudiés.

Types de groupe	Conscience collective	Solidité du groupe
Groupe informel	Intermédiaire	Faible
Crew	Forte	Assez forte
Collectif d’artistes urbains	Maximale	Forte

Les dimensions collectives des groupes d’artistes urbains sont également perçues par les acteurs extérieurs au monde l’art urbain. La prise en compte du caractère collectif de la pratique de l’art urbain est constitutive des interactions entre les groupes et l’extérieur, quelle que soit la teneur des relations, et elle participe à la construction du groupe pour lui-même et d’une mythologie de l’art urbain comme monde particulier, avec des codes, souvent inconnus par les non-initiés, et d’une culture en partie secrète.

1.2 Quelles correspondances des groupes d'artistes urbains au modèle de Wenger ?

Comme nous l'avions posé au début de la thèse, nous avons pris la définition large des communautés de pratique pour développer notre étude de terrain et ainsi venir expérimenter la « communauté de pratique » comme objet d'étude en géographie. Désormais, dans l'objectif de terminer cette recherche par un exercice critique de l'objet étudié, nous allons revenir sur le concept développé par Etienne Wenger, dans son ouvrage de 1998 *Communities of Practice, Learning, Meaning, and Identity*, en interrogeant les différents critères utilisés pour définir les communautés de pratique.

Pour rappel, Wenger définit une communauté de pratique comme étant : « un groupe d'individus qui partagent un intérêt, un ensemble de problèmes ou une passion pour un sujet et qui approfondit ses connaissances et son expertise dans ce domaine en interagissant de manière continue » (2002, p.4).

Sont posées trois grandes dimensions de la communauté de pratique : le domaine d'intérêt partagé, la pratique et la communauté. La communauté, c'est-à-dire des individus réunis par des liens autour de pratiques communes, est elle-même structurée par trois grands critères que sont l'engagement mutuel, l'entreprise commune et le répertoire partagé.

Le tableau 13 expose une analyse des groupes à travers la grille de lecture posée par Etienne Wenger.

Types de groupe	Domaine d'intérêt partagé	Pratiques communes	Communauté		
			Engagement mutuel	Entreprise commune	Répertoire partagé
« Communautés de pratique » informelles	Oui, l'art urbain	Oui : Pratiques amateurs d'art urbain, dans des contextes variés (légaux, illégaux)	Oui : parfois, ponctuellement, lors de séances de pratique commune (prévention des risques, échange de spots, d'idée et de méthode, partage de matériel).	Non : pas de projection dans l'avenir pour promouvoir leurs activités collectives, actions collectives ne dépassent pas le stade de la pratique commune.	Oui : utilisation d'un jargon lié à l'art urbain : pratiques, styles, méthodes et lieux. Partage de récit communs et histoires communes passées.
Communautés de pratique semi-formelles : Crews	Oui, l'art urbain	Oui, elles sont au cœur de l'existence même du groupe	Oui	Oui, mais pas centrale, dans l'unique but de promouvoir leur groupe, lors d'événements par exemple.	Oui
Communautés de pratique institutionnalisées : collectifs d'artistes urbains	Oui, l'art urbain	Oui, mais pas toujours au cœur du groupe : pratiques communes parfois, lors de commandes ou d'expositions, mais aussi beaucoup de pratiques individuelles, sous « couvert » du collectif.	Oui	Oui, au cœur de l'existence du groupe	Oui

Ce qui ressort de cette mise en relief est que les groupes étudiés correspondent de manière large à la plupart des critères de définition posés par Wenger. Cependant des nuances peuvent être apportées et toutes les caractéristiques ne sont pas pleinement contenues par les différents types de groupe. On peut voir apparaître des différences entre les groupes quant à leur correspondance aux communautés de pratique.

Les groupes que nous avons posés, pour développer notre analyse, comme étant des communautés de pratiques informelles, ne correspondent pas pleinement à des communautés de pratique au sens strict de la définition et des critères.

Soit les groupes se constituent de manière très ponctuelle, pour une session de pratique. Il n'y a donc pas d'interactions régulières, permettant de valoriser la pratique à travers les liens créés sur une période plus longue. Les liens affectifs et de réciprocité ne sont pas existants ou suffisamment forts pour que l'on puisse parler de communautés. Il s'agit de groupes informels réunis autour d'une pratique ponctuelle, avec des objectifs essentiellement matériels.

Soit il s'agit de groupes d'amis découvrant la pratique de l'art urbain, apprenant la pratique en elle-même et les codes culturels de ce domaine d'activités. Les groupes sont très friables, évolutifs et de court terme. Il ressort des témoignages qu'il s'agit d'une pratique qui accompagne et vient nourrir certaines groupes d'amis au moment du lycée. Les groupes n'ont pas de durée de vie longue et se défont dès que les membres choisissent de se perfectionner dans l'art urbain et / ou changent de lieu d'habitation, en rejoignant d'autres groupes plus structurés, pour se consacrer de manière plus accentuée à l'art urbain. Leurs objectifs ne sont pas clairs et établis, l'aspect collectif est vécu comme une manière de vivre l'amitié, mais n'est pas centrée sur la pratique. Certains de ces groupes informels se transforment en crew, et se structurent en se donnant un nom et des codes internes et un contrôle d'entrée.

On peut donc dire, après une analyse critique, que les groupes informels ne sont pas des communautés de pratique. Soit, ce sont des groupes composés d'individus, par ailleurs membres d'autres communautés de pratique, qui se rencontrent très ponctuellement pour partager une session. Soit ce sont des groupes d'amis, dont la pratique de l'art urbain n'est qu'une occupation, et ne constitue pas l'essence du groupe. Les membres de ces groupes rejoignent ou construisent des communautés de pratique d'art urbain, et d'autres arrêtent la pratique lors que le groupe se dissout, à la fin du lycée par exemple. On peut qualifier ce type groupe de « proto-communauté de pratique », car certains traits les rapprochent de ce groupe social, mais pas suffisamment pour en être réellement.

Les crews, communautés de pratique semi-formelles, sont les groupes possédant le plus de points de convergence avec la définition des communautés de pratique. La pratique est au cœur de la communauté, elle en explique et justifie son existence. Le groupe a un caractère innovant par la recherche de la valorisation et du perfectionnement de la pratique, permis par des échanges fréquents et des interactions régulières entre les membres. Les liens de réciprocités et de solidarité, se développant dans un engagement mutuel, avec pour entreprise commune de d'atteindre leurs objectifs artistiques et de visibilité, dont les règles sont négociées et codifiées par l'usage d'un répertoire culturel, linguistique et mémoriel partagé en font de manière certaine des communautés de pratique (même si chaque groupe possède son fonctionnement, son histoire et ses objectifs propres).

Les collectifs d'artistes urbains, communautés de pratique institutionnalisées, peuvent également être définies comme des communautés de pratique, dans la mesure où, dans les cas étudiés, elles remplissent les critères définitoires. Cependant, les objectifs professionnels des collectifs d'artistes urbains les font se centrer sur d'autres buts que la valorisation et la montée en compétences de membres les constituant. Les communautés de pratique institutionnalisée vont alors tendre à être, dans le deux cas étudiés au cours de la thèse, soit une association de portage salarial pour le collectif 100 Pression, soit une entreprise de production culturelle pour le collectif Plus de Couleurs. Si, au cours de l'étude, les collectifs ont peu évolué dans leurs objectifs et modes de fonctionnement, il serait intéressant de suivre dans les années qui viennent les éventuelles évolutions les concernant, afin de voir si les limites morphologiques énoncées au Chapitre 6 ont été trop nocives à l'existence des collectifs, ou bien si ceux-ci ont perduré malgré cela sous les formes qu'on leur connaît actuellement.

Tableau 14 : Une nouvelle interprétation des groupes étudiés

Types de groupe	Communautés de pratique ?	Tendance évolutive
Groupes des pratiques d'art urbain informels	<p align="center">Non</p> <p>Groupes ponctuels de pratique ou « proto-communautés de pratique », Difficiles à identifier</p>	<p>Existent le temps d'une session / lors une période d'amitié au moment de l'adolescence : se dissolvent ou évoluent en se structurant autour de l'art urbain</p>
Crews	<p align="center">Oui</p> <p>Communautés de pratique tournées vers la valorisation de l'art urbain et du groupe lui-même à travers l'art urbain. Recherche d'innovation artistique et de compétition territoriale</p>	<p>Maitrise les effectifs qui en font partie, à travers des règles et codes informels, s'agrandissent en recrutant de nouveaux membres</p>
Collectif d'artistes urbains	<p align="center">Oui</p> <p>Les communautés ne sont pas uniquement tournées vers la pratique de l'art urbain, mais sont aussi centrées sur l'accession à des ressources financières</p>	<p>Groupes restreints, avec une administration professionnelle. Tendent à être soit une association de portage salarial ou une entreprise de production culturelle</p>

On constate donc, en réinterprétant les groupes à l'étude, qu'il existe une corrélation entre conscience collective, structuration des groupes et leur existence comme communauté de pratique. Un manque de structuration ne permet pas à un groupe de pratique d'art urbain de constituer une communauté de pratique. Une institutionnalisation totale fragilise la communauté de pratique, en la faisant tendre vers des objectifs annexes à la seule promotion de la pratique. Une structuration codifiée et réglementée de manière informelle, dans le but de réguler l'objectif central de valorisation de la pratique semble être, dans le cas d'étude concerné, la condition la plus efficace pour faire émerger et perdurer des communautés de pratique.

2 Réinterprétations des ancrages et dynamiques spatiales des groupes d'artistes urbains

On voit, à travers les témoignages exposés au début du Chapitre 9, que les dimensions collectives sont liées aux spatialités des pratiques qui forment les groupes.

De manière générale, le groupe d'artistes urbains se forme à travers les spatialités, car la pratique est elle-même spatialisée, comme toute pratique sociale, mais nécessite également l'espace comme support (Cf. définition de « Pratique spatialisée » au Chapitre 1).

La spatialité des pratiques est fondatrice des groupes. Les interactions à l'œuvre dans les espaces de pratiques reflètent les jeux d'acteurs qui s'y déploient, en conséquence de quoi les groupes eux-mêmes se transforment. Comme l'indique Christophe Gibout, « l'espace est partie prenante des discussions et des négociations qui président à sa transformation » (2016, p.10), les effets de pratiques d'art urbain sur les espaces ont donc également des effets sur les groupes eux-mêmes.

Au vu des éléments que l'on vient d'apporter dans la première partie de ce chapitre, nous réinterrogeons les spatialités des groupes d'artistes urbains, dans les paragraphes qui suivent. Quelles corrélations peuvent exister entre les formes des groupes et leurs dynamiques et ancrages spatiaux ? Comment celles-ci confortent ou nuancent les résultats des analyses effectuées au long de la thèse ? Comment évoluent ces constats lorsque l'on change d'échelle d'analyse ?

2.1 Les comportements spatiaux des groupes d'artistes urbains à l'échelle locale : espaces de pratique et de structuration

Ce travail de recherche a construit des analyses à partir d'un terrain d'étude centré sur le territoire de la métropole nantaise. Les résultats concernent donc une échelle locale.

Comme nous l'avons vu en Partie 1, les communautés de pratique nécessitent une proximité des membres des groupes leur permettant d'interagir régulièrement afin d'accomplir leurs objectifs communs, éléments constitutifs des communautés elles-mêmes.

Nous revenons sur les dynamiques spatiales des différents types de groupes étudiés, avec ce qui a été dit en première partie de ce chapitre, afin de préciser les rapports aux espaces qu'ont ces formes sociales.

Tout d'abord, nous pouvons dire que tous les groupes, qu'ils soient informels ou qu'ils constituent des communautés de pratique, existent localement car leurs pratiques sont localisées et donc inscrites dans une échelle locale.

Cependant, selon les types de groupes, les ancrages locaux sont différents.

Les groupes informels d'artistes urbains, qui ont des formes très hétérogènes, sont limités dans l'espace et le temps et ne connaissent pas de structuration. Qu'il s'agisse de « proto-communautés de pratique » ou de groupes de pratique éphémère, l'échelle locale est leur seule perspective.

Les espaces de pratique sont soit localisés dans le territoire de vie, soit dans des *spots* réputés qui suscitent l'envie d'expérimenter, comme l'exprime le témoignage de Mao, en début de chapitre. Dans ce cas, la pratique est organisée en amont, par l'intermédiaire d'un réseau, ou bien, un groupe se constitue de manière totalement éphémère lors de rencontres fortuites de pratiquants dans un lieu et moment précis.

Les communautés de pratique semi-formelles, les crews, se construisent également localement, par la structuration progressive de groupes informels, qui gardent l'ancrage spatial d'origine comme référence, et également comme espace de pratique. L'exemple du crew brestois Cartel 29, exposé au Chapitre 6, montre que la fondation d'un crew et sa structuration, se font à l'échelle locale. Le rapport à l'échelle locale des crews est affectif et artistique.

Les collectifs d'artistes urbains, communautés de pratique institutionnalisées, sont fortement ancrées dans l'espace local. Dans les exemples des deux collectifs étudiés au cours de la thèse, on a pu constater que les membres fondateurs et actifs de ces collectifs n'étaient pas originaires de Nantes, mais avaient entamé leur professionnalisation dans la métropole nantaise en structurant leur collectif. L'existence du collectif est fondamentalement liée à l'espace urbain d'où il a émergé, quand bien même leur fondateur sont des artistes allogènes, ayant une pratique artistique active avant la création du collectif. Les communautés de pratique qui s'institutionnalisent sont dépendantes de leur ancrage local et sont les actrices locales identifiées de l'art urbain. Le terme de « vitrine » utilisé par Antoine, le fondateur du collectif Plus de Couleurs, est illustratif de cet enracinement local obligé. Les collectifs sont implantés localement matériellement (leur « locaux » se trouvent à Nantes), ils sont reconnus comme acteurs de l'art urbain, grâce à la visibilité que leur donne leur institutionnalisation. Cette dernière ne peut se faire, on l'a vu, qu'avec des formes, plus ou moins marquées, de partenariats avec les acteurs publics locaux, les acteurs culturels locaux et des acteurs privés locaux. L'ancrage à l'échelle locale des collectifs est une condition de leur fonctionnement, de leur visibilité et de leur institutionnalisation.

Le tableau 15 pose les facteurs explicatifs des ancrages spatio-territoriaux des groupes d'artistes urbains.

Types de groupes de pratique d'art urbain	Espaces de pratique qui conditionnent l'existence du groupe	Echelle des espaces de pratique	Légalité des espaces de pratique	Recherche de visibilité	Concurrence dans la visibilité des pratiques	Insertion dans un réseau local de pratiquants	Partenariats avec les collectivités locales / EPCI et autres acteurs culturels	Ancrage spatio-territorial
Groupes informels	Oui, groupes constitués par des liens affectifs à des moments et dans des lieux précis (exemple : lycée, université, quartier d'habitation)	Locale	Légaux et illégaux	Dépend des cas	Dépend	Faible	Non	Soit relativement fort : groupe d'amis de lycée, lié au lieu de vie, d'éducation ou de fête. Soit faible, car le groupe prend forme de manière ponctuelle, pour une ou quelques sessions
Communautés de pratique semi-formelles : Crews	Oui, il s'agit de la matérialisation artistique d'espaces de pratique et de visibilité à défendre et promouvoir	Locale, régionale, voire nationale et internationale	Légaux et illégaux	Très forte	Fort	Fort	Indirects, par des réseaux et liens avec les collectifs d'artistes urbains et autres acteurs culturels	Fort : fait partie à part entière de l'identité du groupe
Communautés de pratique institutionnalisées, Collectifs d'artistes urbains	Oui, ils correspondent aux formes institutionnalisées les plus abouties, issues de la professionnalisation d'une partie d'un écosystème local, connu et reconnu pour s'être développé localement	Locale, régionale, nationale voire internationale selon les commandes et les projets des membres	Légaux	Fort, notamment pour dégager de nouveaux projets à portée économique	Peut se matérialiser sous forme de concurrence pour les débouchés économiques	Fort : les membres sont les têtes de réseaux et des artistes reconnus, qui peuvent faire référence localement, voire nationalement	Importants, ils représentent les liens entre le milieu de l'art urbain et les collectivités locales.	Fort : marque la partie institutionnalisée de l'art urbain dans le territoire

2.2 Quels éléments d'analyse à l'échelle extra-locale ?

On peut s'interroger sur les rapports spatiaux qu'ont les différents groupes étudiés en changeant d'échelle d'analyse, c'est-à-dire en sortant de l'échelle locale pour analyser les comportements spatiaux des groupes et les dynamiques spatiales de leurs pratiques.

Tout comme à l'échelle locale, les groupes d'artistes urbains ont des spatialités hétérogènes selon leur type : groupes informels, crews ou collectifs d'artistes urbains.

Concernant les groupes informels, l'échelle locale des pratiques est la seule possible. Soit le groupe se constitue localement à une période particulière, pour évoluer ou disparaître, soit le groupe se constitue en un lieu précis pour une pratique ponctuelle. Donc la spatialisation de ces groupes, dans leur diversité, est uniquement locale.

Les crews, s'ils sont issus d'espaces localisés, ont des spatialités très mouvantes et opportunistes. En effet, ils sont composés de membres dont les parcours de vie individuels les font se déplacer dans l'espace, aux échelles régionale, nationale voire internationale. Au fil de ces migrations, les artistes membres de crews vont importer les pratiques et, via leur style et signature, vont implanter le crew dans un nouvel espace. Des recrutements locaux vont pouvoir être réalisés, par le biais de nouvelles rencontres, fortuites ou via des réseaux informels.

Les exemples de crews Cartel 29, et Moker, crew originaire de Vannes, montrent comment ce processus se passe. Trois membres du collectif 100 Pression font partie du crew Moker, car l'un d'entre eux a « coopté » ses collègues. Deux membres du collectif Plus de Couleurs font partie du crew Cartel 29, qui est très actif sur Nantes, malgré son origine brestoise.

Les crews, aux échelles extra-locales, agissent par conquête et tentacularité de nouveaux espaces, de manière hasardeuse, et donc opportuniste. Le crew s'implante dans une nouvelle ville, et peut s'y développer si le « terreau » local est favorable. Ce phénomène de diffusion spatiale est amplifié par les appartenances des pratiquants à plusieurs crews. Cela a pour effet, notamment, de diffuser les pratiques et les styles, donc de faire progresser l'art urbain comme culture, à toutes les échelles. Cette analyse a été confirmée lors d'un échange informel avec Alex, ancien membre-fondateur de 100 Pression, auteur d'un mémoire sur l'histoire du graffiti. L'apprentissage collectif issu de ces interactions multiples est complémentaire d'une compétition artistique et stylistique intrinsèque à la pratique de l'art urbain.

Les crews, communautés de pratique semi-formelles à l'échelle locale, changent de forme et de fonction aux échelles extra-locales. Les liens de solidarités et de réciprocités permis par des interactions régulières, constitutifs de la communauté, n'existent plus, ou moins. La communauté localisée devient alors un réseau de pratiquants, liés par une identité commune, qui diffusent et enrichissent l'art urbain comme pratique artistique et mouvement culturel. Le réseau est informel, mais certains codes et identités, bien que n'ayant aucune valeur juridique, subsistent.

Les réseaux découlant de la diffusion spatiale des crews, par les migrations de leurs membres, vont créer une forme de canevas spatial des pratiques d'art urbain. Ce maillage informel est l'un des moteurs du mouvement de l'art urbain. Il permet à la fois les pratiques dans des cadres totalement informels (Cf. l'exemple de Mao qui, grâce à son réseau, peut aller peindre des trains avec des individus qu'il ne connaît pas, mais qui appartiennent au même réseau que lui). Mais il est également une condition à l'existence et au bon fonctionnement des activités des collectifs professionnels. Ces derniers sont constitués par des membres de crews aux identités multiples et origines hétérogènes qui participent à ce brassage sous-jacent et s'étant rencontrés grâce à ces réseaux informels.

De la même manière que les crews représentent localement l'underground de la ville créative, en créant un terreau artistique mobilisable par les acteurs du middleground et de l'upperground, ils forment, aux échelles extra-locales les conditions d'existence de liens entre les pratiquants d'art urbain d'origines variées, et de profils différents. Ils participent à la mise en relation des acteurs de l'art urbain institutionnalisé, qui eux-mêmes, par un effet rétroactif, vont pouvoir renforcer les réseaux existants en intégrant d'autres crews, sous leur identité conservée de pratiquants amateurs.

Les collectifs d'artistes urbains, comme nous l'avons dit précédemment, sont issus de groupes multiples et se cristallisent localement pour développer leurs activités institutionnalisées, en lien avec les autres acteurs du territoire. L'institutionnalisation les fixe localement. Leur ancrage spatial est donc prioritairement local. Cependant, dans le présent cas d'étude, nous pouvons différencier le comportement spatial des deux collectifs (voir Annexe 5).

Le collectif 100 Pression, bien qu'il soit à l'origine de productions artistiques et culturelles au sein de la métropole nantaise, a une propension à exporter son savoir-faire à l'extérieur du territoire métropolitain. La ressource que ses activités peut présenter pour les acteurs de la métropole peut être mobilisée par d'autres acteurs publics et privés, dont le territoire d'action

n'a pas ce type de ressource à disposition²⁶⁸. Cela se traduit en particulier par la commande de fresques faites par des collectivités et EPCI, des entreprises privées, des établissements publics, des associations ou dans le cadre de festivals culturels, majoritairement dans la région Pays-de-la-Loire et le Grand-Ouest.

Le collectif Plus de Couleurs, quant à lui, a tendance à polariser les activités et productions culturelles liés à l'art urbain dans la métropole, et plus particulièrement, comme nous l'avons expliqué précédemment, au sein du Quartier de la Création.

Les collectifs, ancrés localement, peuvent donc exporter leurs activités en participant à donner de la visibilité au caractère culturel de Nantes, renforçant ainsi sa réputation de ville portée sur la culture, mais également participer à innover culturellement au sein de l'espace métropolitain, créant des dynamiques centripètes et d'attractivités des acteurs et activités culturelles.

Les exemples ici développés peuvent nous permettre de poser l'hypothèse qu'il s'agit d'une conséquence du phénomène de métropolisation. En effet, les collectifs d'artistes urbains, dont les activités sont de plus en plus prisées comme outils de développement culturel local par des collectivités territoriales de tailles moyennes ou petites, sont implantés dans la métropole régionale, qui possède en son sein les acteurs capables de proposer une offre artistique et culturelle qui n'existe pas toujours dans les territoires concernés. D'autre part, les événements artistiques et culturels d'ampleur importante tels que Teenage Kicks et le projet le M.U.R., ont lieu dans la métropole régionale, qui concentre l'offre culturelle. Ce double mouvement d'exportation-importation des activités culturelles et artistiques entre la métropole régionale et les territoires de la région est à relativiser, mais il faut noter son existence²⁶⁹.

Les collectifs d'artistes urbains peuvent travailler ensemble sur des projets communs à l'échelle régionale, comme c'est le cas avec le festival Teenage Kicks par exemple, qui est la formule nantaise d'un festival créé à Rennes, et qui a désormais lieu également à Saint-Malo. Les liens

²⁶⁸ Les membres du collectifs participent, sous différentes formes (fresques, ateliers participatifs...), depuis l'été 2021, au projet « Mon quartier est une légende ! », à Fontenay-le-Comte. Ce projet, organisé par l'association culturelle locale Armulete, a vocation à accompagner le rénovation du Quartier prioritaire des Moulins Liot, dans le cadre d'un projet ANRU, en partenariat avec Vendée Habitat et le dispositif Action Cœur de Ville, qui prévoit des enveloppes financières pour soutenir des projets culturels dans les périmètres retenus. Ce projet est un exemple de délocalisation de la ressource que peut présenter l'art urbain, comme porteur de liens sociaux et culturels, pour accompagner des aménagements du territoire, en partenariat avec des acteurs du territoire hétérogènes. (Ces éléments sont issus d'une enquête de terrain secondaire, ayant consisté en des observations, des entretiens informels, un entretien semi directif avec le député de la 5^{ème} circonscription de la Vendée, Pierre Henriët, entre novembre 2021 et mars 2022).

²⁶⁹ Ce phénomène peut s'observer également avec La Folle Journée de Nantes, festival de musique classique, qui délocalise une partie des concerts dans de nombreuses petites et moyennes villes de la Région Pays-de-la-Loire.

entre artistes professionnels permettant ce genre de coopérations sont issus des réseaux informels liés à l'appartenance du mouvement culturel de l'art urbain.

Néanmoins, une institutionnalisation du réseau des acteurs professionnels de l'art urbain est à l'œuvre depuis 2019, avec la création de la Fédération de l'art urbain. Ce cas illustre ce que peut être une constellation de pratique, dans sa forme institutionnalisée et à l'échelle nationale.

On s'aperçoit que les processus locaux d'institutionnalisation, sont également à l'œuvre à l'échelle nationale. Et les interrogations, fortement présentes dans le domaine de l'art urbain, concernant les rapports aux acteurs publics, sont également existantes. Institutionnaliser un réseau d'acteurs de l'art urbain, est-ce donner plus de poids aux revendications de professionnels mal reconnus et précaires sur l'ensemble du territoire national ? Ou bien est-ce donner l'opportunité aux acteurs publics nationaux de contrôler la créativité artistique et figer l'art urbain comme art officialisé ?

L'institutionnalisation est l'un des facteurs qui permet de transformer les initiatives en innovations potentielles, qui sont ensuite elles-mêmes institutionnalisées pour entrer dans la norme sociale (FONTAN, 2011). Elles peuvent ainsi parfois participer, voire amorcer, des stratégies de développement territorial liées à la culture.

Comme nous l'avons vu dans le Chapitre 8, les communautés de pratique peuvent servir aux acteurs publics locaux comme des leviers de développement et être, à ce titre, considérées comme des acteurs ressources pour inventer et déployer des politiques publiques locales. En cela, les communautés de pratique institutionnalisées représentent de la ressource territoriale, en contribuant sur des territoires locaux à créer l'offre de paniers de biens et de services (PECQUEUR, 2001). Les communautés de pratique participent, de manière relative et souvent indirecte, à la fabrique des politiques publiques locales. Les innovations locales, qu'elles soient sociales, culturelles ou politiques, peuvent être à l'origine d'innovations à vocation nationale, ce qui fait sens dans le contexte de la démocratie post-fordiste, où la participation civile ascendante et les processus démocratiques *bottom-up* ont pris une place centrale (KLEIN, 2014). Les interactions menant à des coconstructions politiques peuvent inspirer les décideurs nationaux, qu'il s'agisse du pouvoir exécutif ou bien législatif. Cela vient faire écho aux modèles de développement locaux exportables, via des réseaux d'acteurs extraterritoriaux, de la phase 4 du modèle de Klein, présentée au Chapitre 2.

Les communautés de pratique locales ont tendance, toujours dans la logique de recherche de reconnaissance, à se fédérer entre elles pour que l'institutionnalisation passe de l'échelle locale

à l'échelle nationale. Ainsi, on passe d'une influence locale par des communautés locales, à un pouvoir d'influence nationale par des fédérations de communautés de pratique locales.

Les communautés de pratique institutionnalisées, dans les cas étudiés, peuvent appartenir ou non à la Fédération de l'art urbain. Cette dernière a vu le jour en 2019, avec comme objectifs affichés de faire connaître, et surtout reconnaître, les activités de l'art urbain sur le plan national. Elle a notamment dans ce but produit une enquête nationale sur l'art urbain, commandée par le ministère de la Culture, afin de faire un état des lieux global d'activités aux dynamiques locales et régionales. Cette fédération est constituée par des collectifs et associations d'artistes urbains qui ensemble ont plus de poids pour s'adresser aux pouvoirs publics, et donc se créent plus de leviers pour établir des débouchés politiques à leurs revendications, qui pourront par la suite être utiles à tous les acteurs de l'art urbain professionnel et institutionnalisé.

La fédération joue en quelque sorte à l'échelle nationale le rôle que les communautés de pratique institutionnalisées et les constellations de communautés de pratique jouent au niveau local, c'est-à-dire représenter les intérêts des pratiquants et la pratique sur les territoires face aux pouvoirs publics. La fédération peut avoir la fonction de ressource et de porteur de propositions concernant la pratique qu'elle représente, dont elle peut défendre la cause, avec des propositions concrètes qui peuvent être faites aux pouvoirs publics nationaux (ORR, 2013).

La fédération permet l'échange de bonnes pratiques et la mise en commun des initiatives et innovations développées localement. Il peut donc y avoir, dans ce cas, des allers-retours entre les échelles locale et nationale dans la construction des politiques publiques territoriales, lorsque celles-ci sont construites avec le concours de communautés de pratique, actrices locales des territoires.

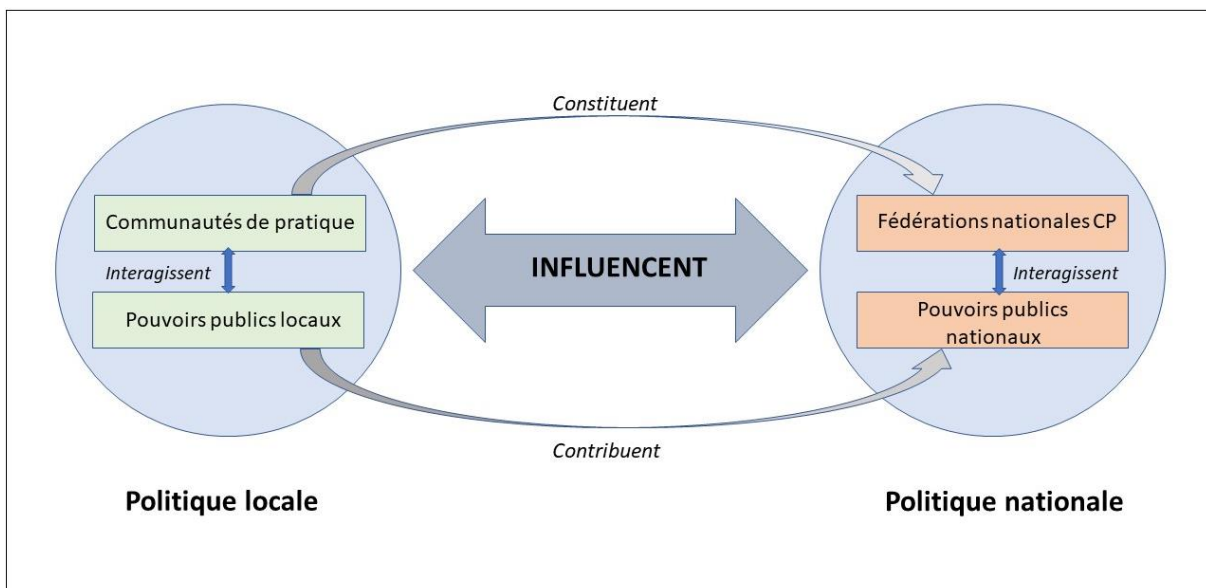
Ce passage du local au national se fait aussi par le biais de relais politiques, notamment par l'intermédiaire de personnalités publiques et / ou politiques. Des élus locaux, qui construisent et développent des politiques publiques selon des stratégies spécifiques, vont parfois, à la faveur de scrutins nationaux par exemple, se voir attribuer des fonctions à plus grandes échelles. Dans ce cas, il arrive que ce qui était défendu localement devienne un cheval de bataille à portée nationale. L'exemple évoqué dans le Chapitre 7 en est une illustration. Jean Blaise, artisan de la politique culturelle de Jean-Marc Ayrault, a été désigné président de la Mission Nationale pour l'Art et la Culture dans l'Espace Public, une fois ce dernier devenu Premier ministre. Les jeux politiques connaissent une continuité importante dans leur passage du local au national, et contribuent à accentuer cet effet de navette dans la construction territoriale de l'action publique.

L'appartenance à des familles politiques similaires peut tenir, en ce sens, une place informelle mais importante.

Le réseau et la communauté ne sont pas la même chose : mais les réseaux, de tout type, permettent les communautés, et les communautés constituent des « viviers » permettant les réseaux.

Les degrés d'institutionnalisation des réseaux et des groupes sont dans cette analyse-là encore une fois totalement imbriqués, ce qui est une marque de ce domaine à l'étude, dont les rapports à la loi sont complexes et multiples. La défense des intérêts du mouvement, des professionnels, des pratiquants qui n'ont aucune conscience ni volonté de ne rien défendre sont présentes et imbriquées. Il n'y a pas de réalité fixe, totalement vérifiable, tellement les cas sont nombreux et hétérogènes.

Illustration 41: Jeux d'influence entre les échelles locales et nationales dans la construction des politiques publiques



J. LE CLAIRE

3 Quels enseignements sur l'usage de l'objet « communauté de pratique » en géographie ?

3.1 La communauté de pratique : un objet utilisé uniquement dans le cadre scientifique, présentant des atouts et des limites

La démarche de recherche entreprise a consisté en l'analyse de l'objet « communauté de pratique » comme objet scientifique en lui-même, permettant de s'interroger sur les opportunités de l'utiliser comme outil d'analyse dans le cadre de la géographie. Cet ultime chapitre de la thèse est venu apporter les éléments d'analyse permettant, à ce point de la recherche, de tirer des enseignements quant à l'usage de la communauté de pratique en géographie, à partir de l'expérience menée au cours de cette thèse. Nous pouvons dégager plusieurs grands enseignements de l'étude de communautés de pratique en tant qu'outil d'analyse. Les situations très variées des appartenances collectives multiples et évolutives sont révélatrices d'une analyse complexe à mettre en œuvre.

Tous les pratiquants ont conscience des dimensions collectives de leur pratique, de manière plus ou moins forte. La conscience collective est corrélée aux morphologies des groupes : plus les liens qui lient les membres du groupe sont forts et polymorphes, plus la conscience de groupe est élevée et le groupe solide. Les consciences collectives sont présentes mais de degrés inégaux en fonction des types de groupe et de ce qui les soude. Il existe une très grande diversité de cas et assez peu d'analogies possibles entre les types de groupes : ils ont des objectifs et modalités de pratiques hétérogènes. Cela engendre une difficulté pour établir des comparaisons entre les types de groupe.

Le terme communauté n'est employé qu'une seule fois, à dessein, par David Martineau, qui fait référence au sujet de la thèse. Jamais les graffeurs rencontrés, de tout type de profil, et dans tout type d'entretien ne mentionnent le terme « communauté ». Le terme est même interrogé ou rejeté (regard interloqué et de rejet). Mais de nombreux termes associés ou pouvant faire référence à « communauté » sont employés (famille, bande, clan etc...). Le poids culturel faisant de la communauté un terme relativement péjoratif, explique probablement en partie ces attitudes.

L'expression « communauté de pratique » n'est jamais utilisée et ne semble connue par aucun, qui ne demandent, par ailleurs, pas la signification ou la définition. A son évocation le mot « communauté » semble poser plus problème que le mot « pratique ».

Comme l'affirme Etienne Wenger, « puisque les communautés de pratique peuvent se former sans être nommées ou autrement réifiées, la plupart des gens ne pense pas à leur existence et à leur identité en ces termes. En ce sens, les communautés de pratique sont une catégorie analytique, mais pas simplement une catégorie ésotérique qui renvoie à des types abstraits d'agrégats sociaux. » (1998, p.126).

La communauté de pratique est un objet utilisé uniquement dans le cadre scientifique. On peut l'utiliser comme on l'a fait pour interroger des pratiques d'un même domaine. Cela permet des analogies, notamment dans l'analyse des degrés d'institutionnalisation de groupe portant des initiatives particulières. L'objet est intéressant pour amorcer l'étude d'un domaine de pratiques. Cependant, selon les paramètres que l'on prend, si l'on précise plus, les situations étudiées peuvent devenir très différentes, ce qui peut poser des problèmes de cohérence dans l'analyse.

Cela montre à la fois les opportunités que les domaines des arts et de la culture offrent aux sciences sociales, à la géographie et aux dimensions politiques de la vie en société. Mais également la difficulté d'arrêter concrètement des résultats figés.

Le concept de communauté de pratique, issu du champ des sciences de l'entreprise, de la gestion et du management, s'avère éloigné des réalités rencontrées sur le terrain. Ce décalage est un frein à l'étude géographique d'actions collectives. Cela peut et a pu mener, au cours de l'étude de terrain, à des confusions, menant à des difficultés dans l'analyse. Car si les groupes étudiés entrent en partie dans le cadre des communautés de pratique, dans leur définition la plus large, on s'aperçoit que les grilles d'analyse et les objectifs originels des communautés de pratique ne s'y retrouvent pas.

La littérature concernant les communautés de pratique se trouvent presque uniquement dans la discipline de la gestion, ce qui ne permet généralement pas de parallèles avec l'étude de terrain. Ceci constitue probablement l'une des plus grande limite et difficulté de ce travail de recherche. Sortir du champ disciplinaire de la gestion d'où est issu le concept de communauté de pratique qu'a constitué, en partie, ce travail de recherche a permis de proposer un nouveau cadre d'analyse. Les résultats qui en découlent montrent que, malgré l'apport d'analyses concernant les jeux entre acteurs territorialisés, il serait nécessaire d'apporter des précisions aux définitions des communautés de pratique, et qu'employer un concept issu d'un champ disciplinaire

relativement éloigné n'est pas chose aisée et ne peut pas aboutir à l'élaboration de conclusions scientifiques certaines.

Les spatialités et l'ancrage spatial des pratiques sont constitutives des groupes et participent à la force des liens collectifs. Dans les exemples étudiés, on peut voir une corrélation entre spatialité et collectif, donc en déduire une forme de relation marquée entre constitution de communauté de pratique et spatialité des pratiques. Il est néanmoins important de nuancer en rappelant que l'art urbain relève de pratiques très spatialisées, ce qui influence l'analyse dans la mesure où ce cas d'étude est particulièrement lié à l'usage de l'espace public comme support visuel. On ne peut pas tirer de conclusion de ce point de vue-là sur ce que seraient ces corrélations dimensions collectives – spatialités avec l'étude approfondie d'autres pratiques.

Le mot « collectif », est utilisé par les artistes et les acteurs du territoire, les habitants etc... pour parler de ces formes collectives, au mode de fonctionnement particulier. Le terme « collectif » est facile à comprendre et maniable, mais il présente également le défaut de pouvoir être extrêmement large dans les définitions qu'on peut lui donner. Il permet une grande marge d'emploi et de description de situations.

L'usage des communautés de pratique peut être utile car il permet de mieux caractériser des comportements collectifs, là où beaucoup parlent d'identité et là où « innovation » devient une notion générique. Les communautés de pratique peuvent être un outil pour appréhender une pratique singulière à laquelle s'adressent des attitudes et relations à l'espace partagées par des pratiquants. C'est un outil d'analyse qui permet d'éviter de ne se centrer que sur l'identité et le groupe, en prenant en compte la pratique elle-même.

Cependant, donner des spécificités à ces communautés de pratique pose un double risque :

- L'affirmation, la légitimation, par les pratiquants d'une singularité contraire (le groupe face aux autres)
- L'enfermement par l'extérieur de ces individus animés par une pratique vue comme dans un ensemble homogène. L'étude conduite ici nous montre qu'il n'y a pas d'homogénéité dans la nature comme dans les raisons de la pratique. L'on montre qu'il n'y a pas de conjonction d'intérêts dans de nombreux cas.

L'intérêt des communautés de pratique est qu'elles doivent rester uniquement un objet scientifique.

3.2 Une géographie des communautés dont le champ reste à explorer

La question des communautés de pratique en géographie était pertinente dans la mesure où elle ouvrait un champ, pas étudié sous cette conception et sous ces termes. Les apports sont cependant mitigés et demandent à être affinés. Néanmoins, cette étude des communautés de pratique comme communautés « agissantes » permet l'ouverture à d'autres champs et exemples possibles, dans la recherche sur les communautés en général. Même si le terme communauté reste complexe à employer, car porteur de beaucoup de signification et pouvant brouiller l'analyse, on a pu voir que, dans le cadre scientifique l'étude des communautés présente des potentialités scientifiques.

La coopération entre acteurs du territoire comme levier de développement : de la communauté de pratique à la communauté d'action ?

L'analyse faite précédemment découle d'une observation des coopérations possibles entre acteurs du territoire. Identifier les apports au territoire des interactions entre les communautés de pratique et les pouvoirs publics, permet de mettre en lumière des processus de coopération.

Les objectifs d'individus connectés par des liens communautaires les entraînent à mettre en œuvre des moyens politiques visant à défendre leurs intérêts communautaires. Ceux-ci les poussent très souvent à s'institutionnaliser et donc à entrer dans une logique de coopération avec les pouvoirs publics, qui s'approprient une partie des initiatives portées par les communautés de pratique.

On peut considérer que les interactions entre pouvoirs publics et communautés de pratique sont à l'origine de commun, comme forme de gouvernance des territoires (AMISSE *et al.* 2013). Le commun devient ici un projet politique et les jeux d'acteurs se transforment, passant du communautaire au commun. On reprendra ici la vision de Christian Laval qui affirme que « par 'communs', on entend donc un ensemble de pratiques instituant et d'institutions constituées répondant au principe selon lequel un groupe plus ou moins étendu s'engage dans une activité collective productrice de biens tangibles ou intangibles mis à la disposition des *commoners* ou d'une collectivité plus large » (2016, p.1-2)²⁷⁰. Le commun est donc une construction politique multipartite cherchant, par la médiation d'acteurs d'horizons différents, à faire primer des intérêts collectifs.

²⁷⁰ Christian Laval, « « Commun » et « communauté » : un essai de clarification sociologique », *SociologieS [En ligne], Dossiers, Des communs au commun : un nouvel horizon sociologique ?*, 2016.

Dans la logique d'*empowerment* et de construction ascendante des politiques publiques, de plus en plus au centre des enjeux démocratiques, on se propose ici de poser que les pouvoirs publics sont des acteurs du territoire, qui, en dépassant leur rôle unique de garants des institutions publiques, peuvent agir comme participant à la coconstruction des territoires comme communs en coopération avec d'autres acteurs du territoire, telles que les communautés de pratique, spécialisées dans leur domaine.

Cette manière d'envisager l'action publique territoriale a pour avantage de multiplier les opportunités de développement, d'augmenter les possibilités de répondre au mieux aux besoins des territoires et des individus qui y vivent, ainsi que de décroquer les acteurs des cadres dans lesquels leurs rôles d'origine les enferment parfois.

Cette nouvelle façon d'envisager une partie de la construction des politiques publiques territoriales, qu'elles soient locales ou nationales, par des coopérations nouvelles à favoriser, peut donner lieu à imaginer des nouvelles organisations socio-politiques, espaces démocratiques, où les acteurs d'origines variées se retrouvent pour défendre des objectifs communs, dans des moments-lieux donnés.

La notion de « communauté d'action », notamment développée par Yannick Blanc, ancien président de La Fonda, plateforme d'appui au développement des associations, peut sembler être une piste intéressante pour inventer ces nouveaux espaces démocratiques. Ce dernier définit ce groupe comme étant « une forme émergente de l'action collective dans laquelle des individus appartenant à des institutions, des groupes ou des métiers différents entreprennent d'agir ensemble sur un objectif défini en commun »²⁷¹.

On peut affirmer, au regard de ce travail, que les communautés de pratique, dans leur participation à la construction des politiques publiques, constituent avec d'autres acteurs ces formes de groupes. Elles apportent alors leurs compétences et visions innovantes et avec une indépendance garantie, pour participer à la construction des territoires.

²⁷¹ <https://co-conseil.fr/communaute-daction/>

Conclusion Chapitre 9

Pour conclure ce dernier chapitre, nous pouvons dire que l'étude menée au long de la thèse nous a permis, en utilisant l'objet « communauté de pratique », d'interroger la place et le rôle des acteurs porteurs d'actions collectives dans les territoires, notamment dans leurs interactions avec les autres acteurs du territoire.

Afin d'achever ce travail de recherche, il était nécessaire d'apporter un regard critique sur l'usage fait des « communautés de pratique » et répondre à l'hypothèse première de la thèse qui posait que les groupes à l'étude étaient des communautés de pratique. Les éléments développés dans ce chapitre nous ont apporté plusieurs éléments permettant de clarifier l'approche scientifique des communautés de pratique en géographie, dans le cadre très spécifique du terrain d'étude effectué.

Le terme communauté de pratique n'est employé qu'à des fins scientifiques, par l'enquêteur uniquement. Si la conscience collective des membres des groupes est bien présente, elle diverge en fonction des types de groupe. On a pu remarquer que plus la conscience collective des groupes était élevée, plus le caractère collectif des groupes semblait fort. La perception par les acteurs extérieurs de la dimension collective des groupes d'art urbain semble exister, mais de manière mal définie et est hétérogène dans leur attitude envers ces groupes, en corrélation avec leur niveau d'institutionnalisation.

Une analyse des groupes, à la lumière des critères de définition fixés par Etienne Wenger, nous montre que les différents types de groupe ne peuvent pas tous être rapprochés à des communautés de pratique. Les groupes informels ne sont pas suffisamment structurés autour d'objectifs tournés vers la pratique elle-même, ou sur une période suffisamment longue pour que l'on puisse les identifier comme étant des communautés de pratique. Le crew apparaît comme étant le type de groupe le plus proche d'une communauté de pratique, par sa forme semi-institutionnalisée, donc souple, et par ses objectifs, uniquement tournés vers la valorisation et la promotion de la pratique. Les collectifs d'artistes urbains, s'ils peuvent être identifier comme communautés de pratique, ont des objectifs financiers qui peuvent les faire tendre à d'autres formes d'organisation.

Il existe également une corrélation entre solidité du groupe et ancrage spatio-territorial des pratiques. Cependant, ce lien est très spécifique à la présente étude.

L'écosystème local de l'art urbain peut être rapproché d'une constellation de communautés de pratique, mais son caractère diffus et non-institutionnalisé rend sa perception et son analyse complexes.

Les communautés de pratique comme objets d'étude en géographie permettent de poser les bases d'une interrogation scientifique sur des pratiques territorialisées. Cependant, les grandes différences entre les groupes étudiés apparaissent comme des freins à la précision de l'analyse, tant les morphologies, objectifs et modes de fonctionnement peuvent diverger.

Enfin, le concept de communauté de pratique, issu des sciences managériales peut apparaître comme éloigné des interrogations géographiques posées dans le cadre d'une étude sur les interactions entre acteurs du territoire. Son usage peut sembler compliqué et source de défaut dans les analyses.

Cependant, l'objet « communauté de pratique » peut être utile car ça nous permet de caractériser mieux des comportements collectifs, là où beaucoup parlent d'identité et là où innovation sociale devient un concept générique.

Enfin, le champ de réflexion et de recherche sur les communautés en géographie reste ouvert, et ce travail de recherche a permis de montrer que l'on peut étudier ces groupes dans un cadre scientifique, en passant outre le poids culturel péjoratif du terme « communauté ».

Conclusion de la Partie 3

La Partie 3 a permis d'apporter des réponses aux hypothèses de recherche.

Hypothèse 2

Les communautés de pratique ont des répercussions sur les espaces en termes d'appropriation symbolique, culturelle, matérielle et visuelle. Les pouvoirs publics répondent politiquement de manière hétérogène à ces pratiques communautaires, par divers outils et attitudes, selon des critères juridiques et institutionnels. Les pratiquants d'art urbain participent à l'évolution et à la construction des territoires, espaces construits par des acteurs politisés.

Hypothèse 3

En soutenant ou encourageant certaines formes d'art urbain portées par des communautés de pratique institutionnalisées, les pouvoirs publics peuvent participer à la mise en œuvre de productions culturelles innovantes qui, pour certaines d'entre elles permettent de renforcer des liens sociaux par la culture, un accès et participation accru à la culture, amélioration du cadre de vie, nouvelles formes de structuration des artistes urbains. Néanmoins, nous ne pouvons pas établir que les communautés de pratique, même lorsqu'elles sont institutionnalisées, permettent de faire émerger des innovations sociales directement, comme réponse nouvelle à des besoins sociaux identifiés. En outre, l'organisation et la structuration des groupes d'artistes urbains en quête de reconnaissance institutionnelle et en recherche d'amélioration de leurs conditions de travailleurs précaires, peut être perçue comme une forme d'innovation sociale, comme processus interne. Ce processus permet aux communautés institutionnalisées de pouvoir mieux répondre aux objectifs de diffusion culturelle qu'ils se fixent parfois.

Hypothèse 4

En s'appropriant une partie des initiatives portées par les communautés de pratique, les pouvoirs publics mobilisent ces dernières comme de la ressource territoriale, participant à des dynamiques de développement des territoires. Soit de manière directe, en favorisant les innovations culturelles, génératrice de forme de développement territorial, à relativiser dans leurs bénéfices effectifs au sein de la métropole. Soit de manière plus indirecte, en les faisant participer à des modèles de développement plus larges, et en permettant d'augmenter la gamme

des paniers de bien et de services présents sur le territoire. Les jeux d'acteurs et les interactions sociales prenant place au sein de la métropole sont complexes et nombreux. La recherche des intérêts de chacune des parties donne lieu à des formes de coopérations et / ou de concurrences variées, évolutives et parfois concomitantes.

Hypothèse 1

Avoir posé, en début de ce travail de recherche, l'hypothèse que les groupes étudiés constituaient des communautés de pratique nous a permis de développer des questions et analyses de géographie sociale avec un objet jusqu'alors très peu utilisé dans la discipline. En fin de thèse, nous avons apporté un regard critique sur l'usage même des « communautés de pratique », dans le cadre de notre recherche en géographie. Après une analyse critique, nous avons expliqué que les groupes de pratique d'art urbain informels ne pouvaient pas être identifiés comme des communautés de pratique au sens strict, car les contours très flous, leur caractère éphémère et leur faible degré collectif les rendaient trop éloignés du concept. Les crews et les collectifs d'artistes urbains, ont pu être réaffirmer comme étant des communautés de pratique, à l'échelle locale d'analyse. Aux échelles extra-locales, ces groupes peuvent de venir des réseaux de pratiquants, des constellations de pratiques, formelles ou informelles, et permettre de faire vivre l'art urbain comme mouvement culturel et artistique, qui cherche à innover et défendre ses intérêt.

Les communautés de pratique, comme objets, présentent des atouts et des limites. Entant qu'objet scientifique, inconnu hors du champ de la recherche, il permet de poser des analyses sur des pratiques singulières, en sortant du spectre d'analyse uniquement focalisé sur l'identité sociale et l'appartenance collective. Cependant, il peut exister un risque à vouloir enfermer les individus pratiquants dans un cadre communautaire, dont ils n'ont pas toujours conscience. Des recherches concernant d'autres pratiques permettront d'établir des comparaisons et d'affiner ces conclusions, sur cet objet qui présente avant tout l'intérêt d'être à vocation scientifique et doit pouvoir le rester, comme outil de compréhension des rapports sociaux dans les espaces.

CONCLUSION GENERALE

Le moment de conclure ce travail de recherche est venu. Avec pour ambition de faire entrer le concept de communauté de pratique dans le champ scientifique de la géographie, cette thèse s'est construite sur l'étude des groupes d'artistes urbains à dans la métropole nantaise. La thèse a montré que les communautés de pratique sont des groupes singuliers constitués à partir de pratiques communes, que les membres cherchent à valoriser et défendre.

Plusieurs enseignements peuvent être tirés des analyses menées au cours du travail de recherche, en posant que les groupes étudiés étaient des communautés de pratique.

Premièrement, les communautés de pratique sont des objets sociaux dont les caractéristiques se prêtent à l'innovation et l'action collective localisée. Leurs dimensions spatiales les font entrer en interaction avec les autres acteurs du territoire, et notamment avec les pouvoirs publics. De ces interactions, relations d'influence réciproque, naissent des trajectoires communautaires différentes et des attitudes politiques variées. Les communautés de pratique sont des acteurs dont les pratiques ont des conséquences sur les espaces et les territoires dans lesquelles elles évoluent. Ce sont donc des acteurs du territoire pris en compte par les autorités publiques.

Deuxièmement, les communautés de pratique sont source d'innovations artistiques et culturelles. En partageant leurs compétences, en cherchant à améliorer leurs pratiques à travers des processus d'apprentissage collectif, les communautés de pratiques sont des groupes portés sur l'innovation, dans leur domaine de pratique. Bien qu'étant des acteurs du territoire capables d'innover, les communautés de pratique ne sont pas à l'origine d'innovations sociales dans le territoire à proprement parler. Cependant, le parcours institutionnalisant nécessaire à une reconnaissance par les acteurs publics, recherchée par certains groupes d'artistes professionnalisés, peut présenter les traits d'innovations sociales, comme processus innovant d'organisation collective. Par ailleurs, les activités des groupes institutionnalisés sont en partie tournée vers des objectifs de développement social (liens entre individus, mieux être dans les espaces de vie, accompagnement et ouverture à l'art envers de personne en situation difficile...).

Troisièmement, les communautés de pratique peuvent participer de manière relative, à des dynamiques de développement territorial, dans le cadre d'interactions coopérantes avec les pouvoirs publics. Directement, en produisant une offre culturelle et artistique dans les territoires. Indirectement, en participant au modèle de développement territorial engagé par les

autorités publiques locales. Les pouvoirs publics locaux peuvent utiliser les communautés de pratique institutionnalisées comme constitutives de ressource territoriale à mobiliser, pour alimenter des dynamiques de développement territorial endogène.

Les orientations politiques des pouvoirs publics sont des éléments déterminants dans la prise en compte des communautés de pratique comme acteurs du territoire ayant un rôle potentiel à jouer. Les interactions entre communautés de pratique et pouvoirs publics sont à la fois le fruit de choix politiques, mais sont également moteur d'innovations politiques, pouvant inventer de nouvelles formes de coopérations au sein des territoires. Cela ne peut se faire qu'en contexte démocratique, où les membres de la société civile ont la possibilité de peser sur les décisions politiques. Dans ce cadre, les électeurs jouent également un rôle en choisissant leurs représentants, dont l'attitude déterminera en partie la place laissée aux communautés de pratique dans l'espace démocratique.

Quatrièmement, le jeu d'acteurs entre communautés de pratique et pouvoirs publics participant à la construction de politiques publiques singulières à l'échelle locale, a des répercussions aux échelles supérieures et notamment à l'échelle nationale. En se fédérant, les communautés de pratique cherchent à avoir plus de poids face aux pouvoirs publics et donc à influencer sur les pouvoirs publics nationaux, en étant par exemple force de propositions. Les représentants politiques locaux peuvent, par des relais formels ou informels, contribuer à la construction des politiques publiques nationales et les inspirer de leurs expériences locales qui, à leur tour, généreront des orientations de l'action publique dans les territoires de l'ensemble du pays. Ces navettes entre les différentes échelles territoriales peuvent permettre une amélioration globale de l'action publique, en diffusant les bonnes pratiques, mais elles peuvent aussi générer des conflits d'intérêts et du favoritisme, car elles sont difficilement contrôlables politiquement.

Cinquièmement, le territoire est au cœur de toutes ces questions, représentant un construit d'acteurs en interactions. Porteur d'une partie des éléments permettant l'amélioration des conditions d'existence de ceux qui y vivent, nous posons que le territoire peut être perçu comme un bien commun, dont la construction et la gestion sont un projet politique issu de la coopération d'acteurs hétérogènes.

Enfin, on a montré que les groupes à l'étude n'étaient pas tous des communautés de pratique au sens strict. Les groupes d'artistes urbains informels sont trop éphémères, friables et dénués d'objectifs pérennes pour que l'on puisse les identifier comme communautés de pratique. Les crews et les collectifs d'artistes urbains entrent dans le cadre des communautés de pratique.

Cependant, le crew correspond le mieux à ce qui définit une communauté de pratique, car son enjeu principal est la défense et la valorisation de la pratique, permise par une structuration souple et informelle juridiquement. Les collectifs d'artistes urbains, s'ils possèdent les caractéristiques des communautés de pratique, sont centrés sur des objectifs professionnels et donc financiers, qui les font tendre vers de formes d'organisation tournées vers l'entrepreneuriat. La structuration et l'institutionnalisation des groupes sont au cœur de la constitution des communautés de pratique et de leur évolution. Cela vient conforter la problématique tournée vers les rapports entretenus entre les groupes et les acteurs publics.

L'objet « communauté de pratique » a eu comme atout de poser les analyses développées dans la thèse, en partant de la pratique comme éléments constitutifs de groupes évoluant en interactions avec les autres groupes sociaux de leurs espaces de pratique. Cette approche permet d'apporter une nouvelle manière d'envisager les actions collectives au sein des espaces et territoire. Cependant, il faudra veiller, dans la perspective de nouvelles recherches sur le sujet, à ne pas enfermer les individus étudiés dans un nouveau « carcan » social, qui viendrait alors annuler une partie des avantages tirés de l'étude des pratiques sociales par le spectre des communautés de pratique. Il est nécessaire d'explorer d'autres cas d'étude pour approfondir les analyses effectuées, en s'intéressant à des pratiques différentes que celles étudiées dans ce terrain d'étude spécifique.

Des perspectives de recherche à poursuivre

En explorant un champ, cette thèse laisse de nombreuses opportunités de recherche, qu'il pourrait paraître important de poursuivre, dans la perspective de contribuer aux travaux portant sur les actions collectives en géographie. A l'issue de cette thèse, quatre pistes principales peuvent être envisagées.

Tout d'abord, approfondir les investigations sur les communautés de pratique sur d'autres cas, dans des domaines des pratiques variées et dans des contextes géographiques et politiques différents, afin de continuer à affiner l'analyse et mailler encore plus précisément les grilles d'analyses proposées présentement. En s'intéressant par exemple aux groupes de défense des habitats alternatifs, qui interrogent une autre manière d'occuper les espaces dans des rapports ambivalents aux acteurs publics. La question des communautés de pratique et leur rapport aux outils numériques, leur permettant d'organiser leurs espaces réels de pratique par le moyen

d'espaces virtuels semble également porteur d'intérêts scientifiques, comme les plateformes coopératives par exemple.

La notion de *moment-lieu* peut présenter une opportunité de recherche, comme objet socio-spatial moteur et résultat des jeux d'acteurs territorialisés, permettant d'impulser et d'entretenir les interactions coopératives entre les communautés de pratique et les autres acteurs du territoire.

Ensuite, les interrogations portant de l'institutionnalisation des communautés de pratique sont à poursuivre. Ces groupes émanant de la société civile prennent de plus en plus conscience du rôle qu'ils peuvent jouer dans la construction des territoires, et du poids qu'ils peuvent exercer face aux pouvoirs publics. La preuve en est le récent mouvement de fédération de certaines des communautés de pratique. La reconnaissance juridique et politique est un objectif que les communautés de pratique recherchent de plus en plus : les trajectoires et les enjeux de l'institutionnalisation méritent une attention scientifique encore plus poussée. Cette perspective contribuera à continuer de creuser le sillon de deux autres champs d'analyse. On pourra s'interroger pour savoir si le cadre juridique de l'ESS, dont beaucoup de communautés de pratique institutionnalisées relèvent, n'est pas devenu trop rigide et contraignant, et donc le cas échéant explorer des solutions politiques permettant de mieux accompagner les initiatives portées par les communautés de pratique. On pourra également continuer à étudier les mouvements d'influences et les changements d'échelles dans la construction des politiques publiques qui, par des jeux multiples et complexes, font évoluer les manières de construire les territoires, aux échelles locales, régionales, nationales voire supranationales.

Enfin, un intérêt particulier pourra être porté aux nouvelles formes de coopération entre acteurs dans la construction des territoires. La *communauté d'action* est un objet présentant des opportunités de recherche : les formes originales qu'elle peut prendre peuvent en faire un outil adaptable et performant pour améliorer les coopérations territoriales, devenant une communauté modulable. L'étude des communautés d'action est un champ inexploré en géographie, laissant aux chercheurs la possibilité de développer des connaissances opérationnelles au service de l'intérêt général.

Nantes, avril 2022.

BIBLIOGRAPHIE

- ALHDUY J., 2006, « Modes de connaissances, intérêt de connaître et géographie sociale », in *Penser et faire la géographie sociale. Contributions à une épistémologie de la géographie sociale*, Presses Universitaires de Rennes, p. 31 à 46.
- AMBLARD L., K. BERTHOME K., HOUDART M., S. LARDON S., 2020, « L'action collective dans les territoires. Questions structurantes et fronts de recherche. », *Géographie, Économie, Société*, Lavoisier, p. 227 à 246.
- AMISSE *et al.*, 2013/3, « Les réseaux de communautés de pratique dans la dynamique de la gouvernance territoriale horticole : le cas de l'Anjou », *Géographie, économie, société* (Vol. 15), p. 183-203.
- ARNSTEIN, S. R., 1969, « A Ladder of Citizen Participation », *Journal of the American Institute of Planners*, 35, 4, p. 216 à 224.
- ASSOGBA Y., 2010, *Théorie systémique de l'action sociale et innovation sociale*, Alliance de recherche université-communauté. Innovation sociale et développement des communautés. Gatineau, Québec : Université du Québec en Outaouais.
- BALLARINI L., 2010, « Thierry Paquot, *L'espace public* », *Lectures*, Les comptes rendus.
- BARTHE-DELOIZY F., HANCOCK C., 2005, « Introduction : le genre, construction spatiales et culturelles », *Géographie et cultures*, n°54, *Le genre*, L'Harmattan, p. 3 à 9.
- BAUD P., BOURGEAT S., BRAS C., 2008, *Dictionnaire de géographie*, Hatier.
- BAZIN H., 1995, *La culture Hip-Hop*, Editions Desclées de Brouwer.
- BEHAR D., ESTEBE P., VANIER M., 2014, « Réforme territoriale : avis de décès de l'interterritorialité ? », *Métropolitiques*.
- BELANGER A., 2005, « Montréal vernaculaire / Montréal spectaculaire : dialectique de l'imaginaire urbain. », *Le spectacle des villes*, Vol. 37, n°1.
- BELLEMARE G., KLEIN J-L (dir), 2011, *Innovation sociale et territoire. Convergences théoriques et pratiques*, Presses Universitaires du Québec.
- BERDOULAY V., CAESAR DA COSTA GOMES P., LOLIVE J., 2004, « L'espace public ou l'incontournable spatialité de la politique ». In LOLIVE J. *et al.*, *L'espace public à l'épreuve. Régressions et émergences*, Presses de la MSHA, Bordeaux, pp.9-27.
- BESANÇON E., CHOCHOY N., GUYON T., 2013, *L'innovation sociale. Principes et fondements d'un concept*. L'Harmattan.

- BEURET J.-E., 2013, « Concertation (démarche de) », in CASILLO I. avec BARBIER R., BLONDIAUX L., CHATEAURAYNAUD F., FOURNIAU J.-M., LEFEBVRE R., NEVEU C. et SALLES D. (dir.), *Dictionnaire critique et interdisciplinaire de la participation*, Paris, GIS Démocratie et Participation. <http://www.dicopart.fr/fr/dico/concertation-demarche-de>.
- BEUSCART J.S., LAFARGUE DE GRANGENEUVE L., 2003, « Comprendre le graffiti à New York et à Ivry (note liminaire aux textes de Richard Lachmann et de Frédéric Vagneron) », ENS Paris-Saclay, Terrains et Travaux, N°5.
- BIOTEAU E., 2005, « Usage et symboliques des représentations spatiales en Roumanie post-communiste », *Norois*, 195, *L'appropriation de l'espace : sur la dimension spatiale des inégalités sociales et des rapports de pouvoir*, p. 93 à 107.
- BIOTEAU E., 2018, *Constructions spatiales des solidarités. Contribution à une géographie des solidarités*, Volume 1, HRD.
- BLOCH H. et al., 1991, *Grand dictionnaire de la psychologie*, Paris, Larousse.
- BLUMER H., 1969, « The Methodological Position of Sympbolic Interactionism », *Symbolic Interactionism*, Prentice Hall.
- BOUMAZA M., CAMPANA A., 2007, « Enquêter en milieu « difficile ». Introduction », *Revue française de science politique*, (Vol. 57), p. 5-25.
- BOURDEAU V., FLIPO F., 2003, « Du bon usage de la communauté », *Politique Étrangère* n°68, p. 259–273.
- BOURQUE D., PROULX J., FRECHETTE L., 2007, *Innovations sociales en Outaouais. Rapport de recherche*, Alliance de recherche université-communauté/ Innovation sociale et développement des communautés (ARUC-ISDC), Université du Québec en Outaouais (UQO), Série : Recherches, n°5.
- BOURQUE D., 2012, « Intervention communautaire et développement des communautés », *Reflets* 181, 2012, p40–60.
- BROWN J.S., DUGUID P., 1991, « Organizational Learning and Communities-of-Practice: Toward a Unified View of Working, Learning, and Innovation », *Organization Science*, Vol. 2, No. 1, Special Issue: Organizational Learning, Papers in Honor of (and by) James G., pp. 40-57.
- CARREL M., LEPINAY (de) A., 2016, « Expériences de community organizing en France », *Mouvements* (n° 85), p. 26-30.
- CATINAUD R., 2015, *Qu'est qu'une pratique, théories et théorisation des pratiques*. Université de Lorraine.

- CATZ J., 2015, *Street-art, Le guide*, Flammarion.
- CHANAL V., 2000, « Communautés de pratique et management par projet : à propos de l'ouvrage de Wenger (1998) *Communities of Practice, Learning, Meaning and Identity* », *M@n@gement*, Vol. 3, N°1, p. 1-30.
- CHANAL V., 2004, « Les enjeux de l'innovation : gestion des connaissances et management de l'innovation », *Cahiers Français*, n° 323, p. 1-5.
- CHATTERTON P., 2000, « Will the real Creative City please stand up? », *City*, 4/3, 390-397.
- CHESNEL S., 2011, « Bilbao, Angoulême, Nantes : autant de modèles que de ville », *Place Publique*, n°27, p11-15.
- CHESNEL S., 2015, Proximité de valeurs et coopérations dans un cluster d'entreprises créatives : une application au secteur du jeu vidéo. Thèse de doctorat en sciences économiques, Université d'Angers.
- COHENDET P., CREPLET F., DUPOUËT O., 2003, « Innovation organisationnelle, communautés de pratique et communautés épistémiques : le cas Linux ». *Revue Française de Gestion* 146, p.99-121.
- COHENDET P., ROBERTS J., SIMON L., 2010/4, « Créer, implanter et gérer des communautés de pratique » HEC Montréal, *Gestion HEC Montréal*, 2010/4, Vol.35, p. 31 à 35.
- COHENDET P., GRANDADAM D., SIMON L., 2010, « The Anatomy of the Creative City », *Industries and Innovation*, vol. 17, n°1, p. 91-111.
- COHENDET P., SIMON L., 2008, « Knowledge Intensive Firms, Communities and Creative Cities». (Chapitre 9), in Amin, A. et J. Roberts (éditeurs). *Community, Economic Creativity, and Organization*. Oxford University Press.
- DACHEUX E., 1999, « Action et communication politique : une distinction impossible ? », *Communication et Organisation*, 15.
- DAMERON S., JOSSERAND E., 2007/5, « Le développement d'une communauté de pratique. Une analyse relationnelle ». *Revue Française de Gestion*, n° 174, p.131-148.
- DANDURAND L., 2005, « Réflexion autour du concept d'innovation sociale, approche historique et comparative », *Revue française d'administration publique*, n°115, p. 377 à 382.
- DEFALVARD H. (dir), 2019, *Culture et Economie Sociale et Solidaire*, PUG.
- DE MAILLARD J., LE GOFF T., 2009/4, « La tolérance zéro en France. Succès d'un slogan, illusion d'un transfert », *Revue française de science politique* (Vol. 59), p. 655 à 679.

- DI MEO G., 2006, « Les territoires de l'action », *Bulletin de la Société géographique de Liège*, n° 48, p. 7-17.
- DI MEO G., 2008, « Une géographie sociale entre représentations et action », *In Montagnes méditerranéennes et développement territorial*, Institut de géographie alpine, p.13 à 21.
- DI MEO G., 2011, *Les Murs invisibles. Femmes, genre et géographie sociale*, Armand Colin, coll. « Recherches », Paris.
- DUBOIS L-E., 2015, *Le pilotage de la genèse de communautés créatives par le co-design : contextes, dynamiques et organisation*, MinesParisTech, HEC Montréal.
- DUMÉZ H., 2011, « Qu'est-ce que la recherche qualitative ? ». *Le Libellio d'AEGIS*, Libellio d'AEGIS, pp.47-58.
- DUPRAZ S., CORNEC U., GRABSKI-KIERON U. (Dir), 2015, *Acceptation sociale et développement de territoire*, ENS Editions.
- DURKHEIM E., 1889, « Communauté et société selon Tönnies », *Revue Philosophique*, XXVII, pp. 416-422.
- ERREJON GALVAN I., 2008, « En Bolivie, une victoire difficile. De l'effondrement du pouvoir néolibéral au combat pour l'hégémonie indigène et populaire », *Multitudes*, n° 35, p. 85-95.
- FESTINGER L., 1953, « Group Attraction and Membership », in *Group Dynamics*, éd. Dorwin Cartwright and Alvin Zander, Evanston, III, Row, Peterson, p.93.
- FLORIDA R., 2002, *The Rise of the Creative Class*, Basic Books.
- FONTAN J-M., 2008, « Développement territorial et innovation sociale : l'apport polanyien », *Revue Interventions économiques*, 38, p. 1 à 18.
- FRANSBERG M., MYLLYÄ M., TOLONEN J., 2021, « Embodied graffiti and street art », *Qualitative Research*.
- FREMONT A., CHEVALIER J., HERIN R., RENARD J., 1984, *Géographie sociale*. Paris, Masson.
- GARAT I., POTTIER P., GUINEBERTEAU T., JOUSSEAUME V., MADORE F., 2005, *Nantes, de la belle endormie au nouvel Eden de l'ouest*, Editions Economica-Anthropos, Collection Villes.
- GATHEN C., SKOGLUND W., LAVEN D., 2020, « The UNECSO Creative City network : A Case Study of City Branding », in *Smart Innov. Syst. Technol.*, Springer, 2020, p. 727-737.
- GAY J-C., 1995, *Les discontinuités spatiales*, Economica.

- GIBAND D., 2006, « Géographie sociale ou géographie postmoderne ? Les formations sociospatiales plutôt que la communauté dans l'étude des dynamiques métropolitaines américaines », in *Penser et faire la géographie sociale. Contributions à une épistémologie de la géographie sociale*, Presses Universitaires de Rennes, p. 243 à 261.
- GIBOUT C., 2009, « L'espace public comme lieu de transactions sociales. Une lecture à partir des pratiques de loisirs urbains. », *Pensée plurielle*, n°20, De Boeck Supérieur.
- GIBOUT C., 2016, « Transactions dans la ville récréative contemporaine », *SociologieS*, Dossiers, Espaces et Transactions sociales.
- GLON E., PECQUEUR B. (Dir), 2016, *Au cœur des territoires créatifs. Proximités et ressources territoriales*. Presses Universitaires de Rennes.
- GOFFMAN E., 1973, *La mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Minuit.
- GOSSELIN F. *et al.*, 2010, « Le partage des rôles et des responsabilités à l'égard du pilotage des communautés de pratique », *Gestion*, HEC Montréal, p. 36-46.
- GOUËSET V., HOFFMANN O., 2006, « Communauté. Un concept qui semble poser problème à la géographie française », *Penser et faire la géographie sociale*, Presses Universitaires de Rennes.
- GRANDHOMME V., 2006, *Je vous salue ma rue*, mémoire de Master en sociologie, Université de Nantes.
- GRAVIER J-F., 1947, *Paris et le désert Français*, 1947, Editions du Portulan.
- GRESILLON B., 2014, *Géographie de l'art. Ville et création artistique*, Editions Economica, Anthropos.
- GUMUCHIAN H., GRASSET E., LAJARGE R., ROUX E., 2003, *Les acteurs, ces oubliés du territoire*, Anthropos.
- GUMUCHIAN H., PECQUEUR B. (dir), 2007, *La ressource territoriale*, Economica, Anthropos.
- GUILBAUD S., 2018, *Nantes, Balades Urbaines*, Nantes, Éditions Ici Même.
- GUINARD P. *et al.*, 2018, *Les valorisations territoriales et touristiques du Street-Art*, Echogéo, n°44.
- GZELEY N., LAUGERO-LASSERRE N., LEMOINE S., PUJAS S., 2019, *L'art urbain*, Que sais-je ?.
- HABERMAS J., 1989, « La souveraineté populaire comme procédure. Un concept normatif d'espace public », *Lignes*, n°7, p. 29-58.

- HABHAB-RAVE S., 2010, « Le rôle des communautés de pratique dans le processus de gestion des connaissances dans les entreprises innovantes : une étude de cas par comparaison intersites », *La Revue des Sciences de Gestion*, p.43-54.
- HANNECART C., MARZIN V., 2015, « Dynamiques autour de la culture et des musiques actuelles. Portrait d'un réseau d'acteurs « le Pôle de Coopération pour les Musiques Actuelles en Pays de la Loire » », In BIOTEAU E., FENIES-DUPONT K., *Le développement solidaire des territoires. Expériences en Pays de la Loire*. Presses Universitaires de Rennes, p. 123-132.
- HARDIN G., 1968, « The tragedy of the commons ». *Science* 162, pp 1243–1248.
- HERIN R., 1984, « Le renouveau de la géographie sociale française », in *Sens et non-sens de l'espace. De la géographie urbaine à la géographie sociale*, Collectif français de géographie sociale et urbaine, p. 19 à 30.
- HILLENKAMP, I., WANDERLEY, F., 2015, « Genèse et logiques de justification de l'économie communautaire et solidaire en Bolivie ». *Revue internationale de l'économie sociale*, (337), pp 41– 56.
- HOULLIER-GUIBERT C-E., 2019, « L'attractivité comme objectif stratégique des collectivités locales », *Revue d'Économie Régionale & Urbaine*, p. 153-175.
- ISAAC J., 1990, « Espaces publics et complexité du social », *Espaces et sociétés*, n°62-63, L'Harmattan.
- ITCAINA X., 2010, « Les régimes territoriaux de l'économie sociale et solidaire : le cas du Pays Basque français », Lavoisier, *Géographie, économie, société*, Vol. 12, p. 71 à 87.
- JACQUIER C., 1992, *Les quartiers américains. Rêve et cauchemar*. L'Harmattan.
- JACQUIER C., 2011, « Qu'est-ce qu'une communauté ? En quoi cette notion peut-elle être utile aujourd'hui ? », *Vie sociale*, N° 2), p. 33-48.
- JAUROUD E., 2015, « La sexualisation des espaces publics dans la subculture gay : entre-soi masculin et territorialisation », *Géographie et Culture*, p. 29-58.
- JEUDY H-P., 1990, « Espaces publics et complexité du social », *Espaces et sociétés*, n°62-63, L'Harmattan.
- JONHSON G.T., 2013, *Spaces of conflict, sounds of solidarity : music, race, and spatial entitlement in Los Angeles*, University of California Press.
- JOUBE B., 2007, « L'empowerment : à quelles conditions ? Pour quels objectifs ? », *École nationale des travaux publics de l'État*, CNRS, Note de travail.

- KAUFMAN A.S.,1960), « Human Nature and Participatory Democracy », *In* FRIEDRICH C. J. (ed.), *Responsibility: NOMOS III*, NY: The Liberal Arts Press, p. 266-289.
- KELLING G.L., WILSON J.Q., 1982, « Broken Windows. The Police and neighborhood safety », *The Atlantic*.
- KEONING G., 2006/1, « L'apprentissage organisationnel : repérage des lieux » *Revue française de gestion*, Lavoisier, n° 160, pages 293 à 306.
- KLEIN J-L., 2008, « Territoire et régulation : l'effet instituant de l'initiative locale ». *Cahiers de recherche sociologique*, n° 45, p. 41-57.
- KLEIN J-L., 2014, (dir), *L'innovation sociale*, ERES.
- KLEIN J-L., FONTAN J-M., TREMBLAY D-G., 2009, "Social entrepreneurs, local initiatives and social economy: foundations for a socially innovative strategy to fight against poverty and exclusion", *Canadian Journal of Regional Research/Revue Canadienne de science régionale*, vol. 32, n°1, p.22-42.
- KLEIN J-L., TREMBLAY D-G., 2010, « Social actors and their role in metropolitan governance in Montréal : Towards an inclusive coalition? », *GeoJournal*, Special issue on Canadian cities, vol. 75, n° 6, p. 567-579.
- KOSTRZEWA C. *et al.*, 2008, « Dynamiques communautaires et développement durable. Les expériences des associations canadiennes du sud du Golfe du Saint-Laurent », *Marché et organisations* (N° 7), p. 129-148.
- LANDRY C., 2005, *The Creative City : A Toolkit for Urban Innovators*, Earthscan Publications.
- LANDRY C., BIANCHINI F., 1995, *The Creative City*, Demos.
- LANI-BAYLE M., 1993, *Du tag au graff'art*, Editions Hommes & Perspectives.
- LAVAL C., 2006, « « Commun » et « communauté » : un essai de clarification sociologique », *SociologieS* (en ligne), Dossiers, Des communs au commun : un nouvel horizon sociologique ?.
- LAVE J., WENGER E., 1991, *Situated Learning: Legitimate Peripheral Participation*. Cambridge University Press, New York.
- LAVILLE J-L., 2010, « Histoire et actualité de l'associationnisme : l'apport de Marcel Mauss », *Revue du MAUSS* (n° 36), p. 295-307.
- LAVILLE J-L., 2012, « Travail social et économie sociale, vers un dialogue », *Le Sociographe*, Hors-Série n°5, p. 21 à 46.

- LAVILLE J-L., 2016, *L'économie sociale et solidaire. Pratiques, théories, débats*. Points.
- LASKI H., 1939, *A grammar of Politics*, 4^e éd., London, George Allen & Unwin, p.67.
- LE BART C., 2020, « Marketing territorial », in PASQUIER *et al.*, *Dictionnaire des politiques territoriales*, Presses de Science Po.
- LE CLAIRE J., 2021, « Les pratiques d'art urbain à Nantes Métropole : des spatialités conditionnées par l'attitude des pouvoirs publics », in *Atlas Social de la métropole nantaise* [En ligne].
- LEMOINE S., TERRAL J., 2005, *IN SITU*, Editions Alternatives.
- LEVESQUE B., 2007, « Le potentiel d'innovation sociale de l'économie sociale : quelques éléments de problématique », *Economie et Solidarités*, vol. 38, n° 1, p. 13-48.
- LEVY J., LUSSAULT M. (Dir), 2013, *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*. La Documentation Française.
- LIEFOOGHE C., TANIGUCHI Y., 2016, « L'air de la ville rend créatif... Compétitivité et communautés au service de l'innovation », In GLON E., PECQUEUR B., *Au cœur des territoires créatifs. Proximités et ressources territoriales*. PUR.
- LOLIVE J. et al., 2004, *L'espace public à l'épreuve. Régressions et émergences*, Presses de la MSHA, Bordeaux, pp.9-27.
- MACEDO S. et al., 2005, *Democracy at Risk. How Political Choices Undermine Citizen Participation, and What We Can Do About It*, Brookings Institution Press, Washington DC.
- MAC IVER R-M., 1932, *Encyclopaedia of the Social Sciences*, VII, New York, Macmillan.
- MADANI K., 2021, *Tu ne trahiras point*, Editions Marchialy.
- MAFFESOLI M., 2000, *Le temps des tribus. Le déclin de l'individualisme dans les sociétés postmodernes*, Paris, La Table ronde, 3^{ème} édition.
- MARC E., PICARD D., 2016, *Vocabulaire de psychosociologie*, in BARUS-MICHEL J. *et al.*, ERES « Questions de société ».
- MASON A., 2000, *Community, Solidarity and Belonging. Levels of Community and their Normative Significance*, Cambridge University Press.
- MATOVIC M., SAN SALVADOR DEL VALLE R., 2020, « On the Creative City Concept », *Journal of Cultural Management and Cultural Policy*, 2020/1, p. 35 à 52.

- MEBARKI L., 2011, Communautés de pratique et performance dans les relations de service, cas des « front-office ». Quels enseignements pour la GRH ? Université Aix-Marseille II.
- MENGER P-M., 2002, Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme. Seuil, Coll. La République des idées.
- MENGER P-M., 2018, « Le travail créateur dans les arts », Société d'études soréliennes, *Mil neuf cent, revue d'histoire intellectuelle*, n°36, p. 115-133.
- MICHEL B., 2016 : « L'habitat léger : émergence de modes d'habiter innovants ? ». In DUREAU F. et CAILLY L. (dir.). *Les espaces du logement : pratiques habitantes et politiques publiques*. Paris : L'Harmattan, pp. 137-148.
- MICHEL B., 2017 : Les quartiers créatifs : une dynamique de club. Analyse croisée des quartiers des Olivettes (Nantes), du Panier (Marseille) et Berriat (Grenoble). Thèse de doctorat en géographie, Université d'Angers.
- MICHEL B., 2020 : « Les dessous de la ville créative à Nantes : les quartiers de la création in et off », in Madoré, F., Rivière, J. (dirs), *Atlas social de la métropole nantaise*, planche mise en ligne le vendredi 10 avril 2020.
- MICHEL B., LE CLAIRE J., 2019, « Secteurs culturels et ESS. Quelles formes collectives d'organisation ? », *Culture et Economie Sociale et Solidaire*, PUG, p. 97 à 105.
- MORTEAU H., 2016, Dynamiques des clusters culturels métropolitains, une perspective évolutionniste : Analyse comparée de Québec (Quartier Saint-Roch), Barcelone (22@) et Nantes (Quartier de la Création). Thèse de doctorat en géographie, Université d'Angers.
- MOULAERT F., NUSSBAUMER J., 2008, *La logique sociale du développement territorial*, Collection Géographie contemporaine, Presses de l'Université du Québec, 2008.
- MULLER P., 2006, « Reputation, Trust and the Dynamic of Leadership in Communities of Practice ». *Journal of Management Governance* 10, p. 381-400.
- NANCY J-L., 1990, *La communauté désœuvrée*, Christian Bourgois éditeur, (2ème édition).
- NOVAK D., 2015, « Photography and Clasification of Information : Proposed Farmework to Graffiti Art », in *Street Art and Urbain Creativity Scientific Journal*, Vol 1., p. 13-25.
- OLLIVRO J., 2009, « Territoires : de la communauté de destins à une communauté de desseins », *Le journal de l'école de Paris du management* (N°80), p. 31-36.
- OLSON M., 1987, *Logique de l'action collective*, PUF.
- OOSTERLYNCK S., SCHUERMANS N., LOOPMANS M., 2017, *Place, Diversity and Solidarity*, Routledge.

- ORR M. (Dir), 2007, *Transforming the City : Community Organizing and the Challenge of Political Change*, University Press of Kansas.
- OSTROM, E., 1990, *Governing the commons: The evolution of institutions for collective action*. Cambridge University Press.
- PANELLI R., WELCH R., 2005, « Why Community ? Reading Difference and Similarity with Community », *Environnement and Planning*, vol. 37, p. 1589-1611.
- PAQUOT T., 2009, *L'espace public*, La Découverte, coll. « Repères ».
- PASQUIER R., GUIGNER S., COLE A., 2020, *Dictionnaire des politiques territoriales*, Presses de Science Po.
- PECQUEUR B., 2001, « Qualité et développement territorial : l'hypothèse du panier de biens et de services territorialisés ». *Économie rurale*. N°261, pp. 37-49.
- PERROUX F., 1969, *L'Économie au XXe siècle*, Paris, PUF, 3^{ème} édition.
- POLANYI K., 1944, *La grande transformation*, Farrar & Rinehart.
- PRADES J., 2015, « Du concept d'« innovation sociale » », *Revue internationale de l'économie sociale*, 338, p. 103 à 112.
- PRADEL B., 2015, « Entre institutionnalisation et clandestinité : le graffiti ou l'hydre à deux têtes », *Consommation et Société*, p. 177-188.
- PUTNAM R., 2000, *Bowling Alone : The Collapse and Revival of American Community*, New York, Simon and Shuster.
- RAFFESTIN C., 1986, « Territorialité : concept ou paradigme de la géographie sociale ? », *Geographica Helvetica*, N°2, p. 91-96.
- RAIBAUD Y., 2012, « Genre et espaces du temps libre ». *L'Information géographique*, p. 40-56.
- RAIBAUD Y., 2014, « Une ville faite pour les garçons », *CNRS, Le Journal*.
- RAOULX B., 2006, « De l'espace-miroir à l'espace-écran : un effet médiatique ? », in *Penser et faire la géographie sociale. Contributions à une épistémologie de la géographie sociale*, Presses Universitaires de Rennes, p. 149 à 172.
- RAPETTI D., 2019, « Nantes, les mues de la ville. Aperçu, quinze ans après. », *Mappemonde*, 127.
- RIPOLL F., VESCHAMBRE V., 2005, « Introduction », *Norois*, 195, L'appropriation de l'espace : sur la dimension spatiale des inégalités sociales et des rapports de pouvoir, p. 7 à 15.

- RIPOLL F., 2005, « S'appropriier l'espace...ou contester son appropriation ? », *Norois*, 195, L'appropriation de l'espace : sur la dimension spatiale des inégalités sociales et des rapports de pouvoir, p. 29 à 42.
- ROCHEFORT R., 1972, « Géographie sociale et environnement », dans *La pensée géographique française. Mélanges offerts au Professeur A. Meynier*, Saint-Brieuc, Presses universitaires de Bretagne, p. 395-40.
- ROSEMBERG-LASORNE M., 1997, « Marketing urbain et projet de ville : parole et représentations géographiques des acteurs », *Cybergeo : European Journal of Geography* [Online], Regional and Urban Planning, document 32.
- RUI S., 2013, « Démocratie participative », In CASILLO *et al.*, Dictionnaire critique et interdisciplinaire de la participation, Paris, GIS Démocratie et Participation.
- SAGOT-DUVAUROUX D., 2014, « Du cluster créatif à la ville créative, fondements économiques. Les territoires de collaboration ». *Actes du Forum de l'Innovation Culturelle, Pôle Industries culturelles et patrimoine*.
- SALLENAVE L., 2018, « Déjouer la Ville Créative ? Façonnements urbains autour du Grenoble Street Art Fest' et du graffiti grenoblois », *Les valorisations territoriales et touristiques du street-art*, Echogéo, n°44.
- SAUCIER C. *et al.*, 2006, « Développement et territoire », *L'innovation sociale. Émergence et effets sur les transformations des sociétés*, Juan-Luis KLEIN et Denis HARRISSON (dir.), Québec, Presses de l'Université du Québec, chapitre 19, pp. 377 -395.
- SCHUMPETER J., 1911 : Théorie de l'évolution économique : recherches sur le profit, le crédit, l'intérêt et le cycle de la conjoncture.
- SCHUMPETER J., 1942 : Capitalisme, socialisme et démocratie.
- SCOTT A.J., 2010, « Creative cities, The Role of Culture », *Revue d'économie politique*, N°120, Dalloz, p.181-204.
- SECHET R., VESCHAMBRE V., 2006, *Penser et faire la géographie sociale. Contributions à une épistémologie de la géographie sociale*, Presses Universitaires de Rennes.
- SIMON L., 2009, « Underground, upperground et middle-ground : les collectifs créatifs et la capacité créative de la ville ». *Management international / Gestion Internacional / International Management*, 13, 37-51.
- STOKKINK D., GRACEFFA S. (dir), 2015, *Economie sociale, secteur culturel et créatif. Vers une nouvelle forme d'entreprenariat social en France*, Cahiers économie sociale, n°35.
- SUBRA P., 2018, *Géopolitique de l'aménagement du territoire*, Armand Colin.

- TALPIN J., 2008, « Pour une approche processuelle de l'engagement participatif : Les mécanismes de construction de la compétence civique au sein d'institutions de démocratie participative », *Politique et Sociétés*, 27 (3), p. 133 à 164.
- TALPIN J., BALAZARD H., 2016, « Community organizing : généalogie, modèles et circulation d'une pratique émancipatrice », *Mouvements*, n° 85, p. 11-25.
- TÖNNIES F., 1887, *Gemeinschaft und Gesellschaft*, R. Reisland.
- TORRE A., 2015, « Théorie du développement territorial », *Géographie, économie, société*, Vol. 17, p. 273 à 288.
- VANIER M., 2010, *Le pouvoir des territoires*. Economica, Anthropos.
- VASLIN J., 2017, *Esthétique propre. La mise en administration des graffitis à Paris de 1977 à 2017*. Science politique. Université Lyon 2 Lumière ; Sciencespo Lyon.
- VASLIN J., 2020, « Graffitis », *Dictionnaire des politiques territoriales*, Presses de Science Po.
- VESCHAMBRE V., 2005, « Le recyclage urbain, entre démolition et patrimonialisation : enjeux d'appropriation symbolique de l'espace », *Norois*, 195, *L'appropriation de l'espace : sur la dimension spatiale des inégalités sociales et des rapports de pouvoir*, p. 79 à 92.
- VIEILLARD-BARON H., 2006, « Le terrain et la proximité en question », in *Penser et faire la géographie sociale. Contributions à une épistémologie de la géographie sociale*, Presses Universitaires de Rennes, p. 133 à 148.
- VIVANT E., 2009, *Qu'est-ce que la ville créative ?*, PUF, Coll. La ville en débat.
- WEBER M., 1919 (éd, 1963), *Le savant et le politique*, Union Générale d'Éditions.
- WENGER E., 1998, *Communities of Practice. Learning, Meaning and Identity*. Cambridge University Press.
- WENGER E., 2000, « Communities of practice. The key of knowledge strategy », in *E. Lesser, & al. Knowledge and communities*, Butterworth, Heinemann, p. 3-19.
- WENGER, E., SNYDER W., 2000, « Communities of practice: the organizational frontier ». *Harvard Business Review*, pp. 139-145.
- WENGER E., MCDERMOTT R., SNYDER W.M., 2002, *Cultivating communities of practice*, Boston, Massachusetts, Harvard Business School Press.
- WENGER, E., WENGER-TRAYNER B., 2015, <https://wenger-trayner.com/introduction-to-communities-of-practice/>

ZETLAOUI-LÉGER J., 2013, « Urbanisme participatif », in CASILLO I. *et al.* (dir.), *Dictionnaire critique et interdisciplinaire de la participation*, Paris, GIS Démocratie et Participation.
URL : <http://www.dicopart.fr/fr/dico/urbanisme-participatif>.

SITES INTERNET (Liens)

<https://www.insee.fr/fr/statistiques/2011101?geo=COM-44109>
<https://www.insee.fr/fr/statistiques/2011101?geo=EPCI-244400404>
<https://www.insee.fr/fr/statistiques/2011101?geo=COM-44109#chiffre-cle-5>
<https://www.insee.fr/fr/statistiques/2011101?geo=EPCI-244400404#chiffre-cle-5>
<https://www.dictionnaire-juridique.com/definition/ordre-public.php>
https://www.legifrance.gouv.fr/codes/article_lc/LEGIARTI000006419285/#:~:text=On%20ne%20peut%20d%C3%A9roger%2C%20par,public%20et%20les%20bonnes%20moeurs.
<https://www.iledenantes.com/wp-content/uploads/2019/03/dp-bergesfaubourg-mai2016-web-09-06-20106.pdf>
<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/communaut%C3%A9/17551>
<https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000029313296&categorieLien=id>
<https://dialoguecitoyen.metropole.nantes.fr/>
<https://dialoguecitoyen.metropole.nantes.fr/project/15-lieux-a-reinventer-1/presentation/presentation-181>
<https://dialoguecitoyen.metropole.nantes.fr/project/15-lieux-a-reinventer-1/step/decouvrez-les-heureux-elus>
<https://federationdelarturbain.org/mentions-legales/>
<https://www.levoyageanantes.fr/shopper/> : capture d'écran, 4 décembre 2020
<https://www.levoyageanantes.fr/le-voyage-a-nantes/>
<https://www.levoyageanantes.fr/le-voyage-a-nantes/>
https://julesverne.nantesmetropole.fr/files/live/sites/nantesandco/files/contributed/centre-ville/Offres%20de%20dialogue/groupe-de-travail-proprete/resourceFolder/Baro_Propre_20150429_CR%203.pdf
<https://www.nantes-tourisme.com/fr/download/file/fid/9838>
<https://www.wikiart.org/fr/taki-183>
<http://www.blog.stripart.com/wp-content/uploads/2015/04/Bando-Tag.jpg>
<https://www.flickr.com/photos/rh2ox/12867770034>
<https://publicdelivery.org/banksy-flower-thrower/>
<https://www.cnrtl.fr/definition/academie9/graffiti>
https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Wildstyle_graffiti2.JPG#/media/Fichier:Wildstyle_graffiti2.JPG
<https://www.fatcap.com/graffiti/152753-sudo-feucherolles.html>
<https://www.fatcap.com/graffiti/140280-ruber-saint-etienne.html>
<https://www.fatcap.com/graffiti/207229-koso-milan.html>
<https://www.scopeli.fr/>
<http://atao-insertion.fr/>
<https://www.kisskissbankbank.com/fr/projects/cartel-29-le-livre>

<https://fr.wikipedia.org/wiki/Cartel>
<http://www.100pression.com/le-collectif/>
<http://www.plusdecouleurs.com/fr/>
<https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000497458>
<https://www.pickup-prod.com/association/>
<https://www.pickup-prod.com/projets/over-the-wall/>
https://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do;jsessionid=073FBB08A038F030F01748DCF9122D91.tplgfr37s_2?idSectionTA=LEGISCTA000006165341&cidTexte=LEGITEXT000006070719&dateTexte=20020910
<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/to%C3%A9rance/78312>
<https://www.pickup-prod.com/projets/le-plan-graff/>
<https://www.nantes-tourisme.com/fr/art-contemporain/street-art>
<https://www.pickup-prod.com/questionnaire-plan-graff-nantes/>
<https://www.nantes-tourisme.com/fr/art-contemporain/street-art>
<https://patrimonia.nantes.fr/home/decouvrir/les-parcours-du-patrimoine/parcours-nantes-street-art-et-gr.html>
<https://www.creativefactory.info/le-lieu/>
https://julesverne.nantesmetropole.fr/files/live/sites/nantesandco/files/contributed/centre-ville/Offres%20de%20dialogue/groupe-de-travail-proprete/resourceFolder/Baro_Propre_20150429_CR%203.pdf
<https://www.lemur.fr/creation/312-ador/>
1 <https://trempe.com/le-projet-trempe/>
1 <https://trempe.com/le-projet-trempe/>
<https://www.facebook.com/PLUSDECOULEURS/photos/pcb.2740866819535340/2740853252870030/>
<http://ilotopia.fr/les-travaux-de-laxe-biesse-cest-parti/>
<https://videotheque.cnrs.fr/doc=4167>
<http://www.plusdecouleurs.com/teenage-kicks-2019/>
<https://www.teenagekicks.org/biennale-art-urbain/>
<https://municipales2020.nantesencommun.org/lintention-de-nantes-en-commun-pour-les-municipales-2020/>
<https://issuu.com/hipopsession/docs/carnetdevoyage-pbd>
<https://qgdesartistes.fr/adorsemor/#sixth>
<https://placeauveloangers.fr/mansory/>
<https://placeauveloangers.fr/wp-content/uploads/2020/01/Manifeste-Place-au-v%C3%A9lo-Angers-Loire-M%C3%A9tropole.pdf>
<https://co-conseil.fr/communaute-daction/>

Loi n° 2014-58 du 27 janvier 2014 de modernisation de l'action publique territoriale et d'affirmation des métropoles, <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000028526298/>. Page internet consultée le 23/01/2022.

Loi n° 2015-991 du 7 août 2015 portant nouvelle organisation territoriale de la République, <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000030985460/>. Page internet consultée le 23/01/2022.

Décret n° 2014-1077 du 22 septembre 2014 portant création de la métropole dénommée « Nantes Métropole », site <https://www.legifrance.gouv.fr/>, page consultée le 23/01/2022.

<https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000000396397/>, page consultée le 14/02/2022.

Comme présenté sur le site internet de la Métropole : <https://metropole.nantes.fr/territoire-institutions/nantes-metropole/competences>. Page consultée le 14/02/2022.

Presse

<https://www.gazette-drouot.com/article/quand-l-art-urbain-prend-le-pouvoir/8963>.

https://www.francetvinfo.fr/sante/maladie/coronavirus/un-banksy-efface-du-metro-de-londres-comme-un-simple-graffiti_4046679.html

<https://www.leparisien.fr/culture-loisirs/londres-banksy-peint-une-oeuvre-dans-le-metro-incitant-a-porter-des-masques-15-07-2020-8353104.php>

<https://www.lesinrocks.com/2019/10/04/actualite/societe/banksy-bat-son-record-en-vendant-une-oeuvre-111-millions-deuros/>

<https://www.la-croix.com/France/Politique/Nantes-metropole-culturelle-tous-2020-01-31-1201075478>

<https://www.ouest-france.fr/pays-de-la-loire/nantes-44000/pour-les-cultureux-il-etait-le-secteur-maire-5263982>

<https://www.konbini.com/fr/culture/obey-santa-fe/>

<https://www.telerama.fr/scenes/azyle-contre-la-ratp-l-histoire-de-fou-qui-peut-changer-la-donne-du-graffiti,132514.php>

TABLE DES ENCARTS

Encart 1 : Définition de l'innovation sociale, par Besançon <i>et al.</i>	63
Encart 2 : Définition de l'innovation sociale dans la Loi relative à l'Economie Sociale et Solidaire du 31 juillet 2014, article 15.....	66
Encart 3 : Définition du développement territorial par André Torre (2015, p. 279).....	69
Encart 4 : Définition de la ressource territoriale, construit local d'acteurs en interactions.....	72
Encart 5 : Définition d'une communauté de pratique d'art urbain, sur laquelle seront basées les analyses de l'enquête.....	87
Encart 6 : La Fédération de l'Art Urbain, fédération nationale des acteurs de l'art urbain....	93
Encart 7 : Extrait de l'article <i>Nantes, métropole culturelle pour tous ?</i> , Florence Pagneux, La Croix, 21 janvier 2020.....	103
Encart 8 : Le Voyage à Nantes, vitrine de l'art dans l'espace public et de la politique culturelle de Nantes : tourisme et visibilité.....	108
Encart 9 : Les principales disciplines de l'art urbain.....	124
Encart 10 : Définition de l'art urbain, <i>Enquête nationale sur l'art urbain</i> , p. 7 et 8.....	126
Encart 11 : Les principaux styles de <i>graffiti</i>	131
Encart 12 : Analyse de la dimension communautaire d'un graffiti.....	162
Encart 13 : Exemple du Cartel 29, crew breton implanté à Nantes.....	170
Encart 14 : Présentation du collectif 100 Pression, sur son site internet.....	176
Encart 15 : Présentation du collectif Plus de Couleurs, sur son site internet.....	178
Encart 16 : POL'n, pôle de compétences culturelles.....	187
Encart 17 : Pick-Up Production : une association culturelle nantaise, pilier des « cultures urbaines » à Nantes, selon son site internet.....	202
Encart 18 : La législation en vigueur concernant l'art urbain illégal.....	226
Encart 19 : L'effacement des graffiti à Nantes à la lumière des <i>Broken Windows</i>	233
Encart 20 : La dégradation d'œuvres d'art urbain réalisées dans un cadre institutionnalisé...	262
Encart 21 : Le Virage à Nantes, détournement de l'art institué dans l'espace public.....	264
Encart 22 : Le projet d'art urbain le M.U.R. à Nantes, réalisé par Plus de Couleurs.....	270
Encart 23 : Présentation du festival Teenage Kicks.....	309
Encart 24 : Définition des « moments-lieux ».....	312

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Illustration 1 : Pochoir réalisé par l'artiste Banksy dans le métro londonien.....	9
Illustration 2 : Les communautés de pratique, des groupes d'action collective.....	50
Illustration 3 : Représentation schématique de l'innovation sociale, par Besançon <i>et al.</i>	64
Illustration 4 : « L'effet structurant de l'action collective locale », modèle de l'innovation sociale territorialisée par JL Klein.....	75
Illustration 5 : Le dialogue citoyen, promu par Nantes Métropole.....	90
Illustration 6 : « 15 lieux à réinventer », exemple de démocratie participative à Nantes.....	91
Illustration 7 : Page d'accueil du site de la Fédération de l'art urbain.....	93
Illustration 8 : Carte du parcours pérenne du VAN dans la ville de Nantes.....	110
Illustration 9 : Réalisation d'un <i>tag</i> par Taki 183, pseudonyme du précurseur du <i>tag</i> new-yorkais.....	122
Illustration 10 : Graffiti de Bando, sur les quais de Seine, à Paris en 1985.....	123
Illustration 11 : Graffiti du crew berlinois 1UP, réalisé sur la porte d'un garage à Madrid en 2014.....	124
Illustration 12 : <i>Love is in the air, the Flower Thower</i> , pochoir emblématique de l'artiste de Banksy, réalisé pour la première fois en 2003 à Jérusalem.....	125
Illustration 13 : <i>Make art, not war</i> , collage réalisé par le célèbre artiste urbain Shepard Fairey, aussi connu sous le pseudonyme de Obey, en 2013 à Santa Fe (aux Etats-Unis).....	125
Illustration 14 : Métro parisien recouvert de <i>tags</i> par l'artiste urbain Azyle.....	128
Illustration 15 : Graffiti <i>Wildstyle</i> , Berlin, 2007.....	132
Illustration 16 : Graffiti <i>Bubblestyle</i> , par Sudo, Feucherolles (France), 2002.....	132
Illustration 17 : Graffiti <i>Bloc-Lettre</i> , par Ruber, Saint-Etienne, 2012.....	132
Illustration 18 : Graffiti <i>Old-School style</i> , par Koso, Milan (Italie), 2015.....	133
Illustration 19 : Logo du collectif 100 Pression - site internet - novembre 2019.....	173
Illustration 20 : Logo du collectif Plus de Couleurs – site internet – novembre 2019.....	177
Illustration 21 : Page d'accueil du site internet (1) et page Facebook (2) du collectif Plus de Couleurs – novembre 2019.....	190
Illustration 22 : Page d'accueil du site internet (1) et page Facebook (2) du collectif 100 Pression – novembre 2019.....	190
Illustration 23 : Typologie des communautés de pratique d'art urbain.....	198
Illustration 24 : Affiche promotionnelle de l'événement culturel graffiti « Over the wall dans le cadre du VAN - été 2012.....	204
Illustration 25 : Questionnaire en ligne proposé par Pick-Up pour connaître les envies des pratiquants concernant les espaces dédiées aux pratiques d'art urbain autorisées.....	248

Illustration 26 : Relais de communication publique faites sur l’art urbain.....	256
Illustration 27 : Affiche du Virage à Nantes (1) et photographies des œufs peints sur les toits d’immeubles environnant la Tour de Bretagne (2 et 3).....	265
Illustration 28 : Œuvre réalisé sur le M.U.R. Oberkampf par l’artiste nantais ADOR – Octobre 2020.....	271
Illustration 29 : Fresque réalisée par KORSé, ADOR et Semor, en 2013, dans le cadre du festival Aires de Comte, située sur la façade est de Trampolino.....	272
Illustration 30 : Des interactions entre communautés d’artistes urbains et pouvoirs publics aux conséquences différenciées, en fonction de la légalité des pratiques.....	278
Illustration 31 : Affiche de l’édition 2019 de la biennale d’art urbain Teenage Kicks.....	308
Illustration 32 : Invitation à l’inauguration de Teenage Kicks 2019.....	314
Illustration 33 : Couverture de la brochure de l’événement Parade, Balade et Distorsion.....	316
Illustration 34 : Localisation des différentes œuvres de Parade, Balade et Distorsion sur la brochure du festival.....	320
Illustration 35 : Rapport entre degré de reconnaissance institutionnelle et participation active potentielle des communautés au projet urbain.....	325
Illustration 36 : Les communautés d’artistes urbains : entre innovations culturelles, organisationnelles et activités à objectifs sociaux.....	327
Illustration 37 : Les différentes strates de la ville créative appliquée au cas des communautés de pratique d’art urbain à Nantes (d’après le modèle de Simon (2009)).....	338
Illustration 38 : Schéma expliquant le processus de contribution de la ressource territoriale au développement territorial.....	341
Illustration 39 : Mise en perspective des situations relationnelles entre les groupes sociaux de l’étude de terrain avec l’échelle de participation d’Arnstein.....	345
Illustration 40 : Schéma représentant le jeu d’acteurs au sein du territoire nantais et sa contribution à la construction des politiques publiques.....	352
Illustration 41 : Jeux d’influence entre les échelles locales et nationales dans la construction des politiques publiques.....	379

TABLE DES PHOTOGRAPHIES

Photographie 1 : Œuvre figurative de Semor, artiste urbain Nantes, mur de pratique libre, rue Joseph Cholet à Nantes.....	133
Photographie 2 : Locaux du collectif Plus de Couleurs, Quai du Président Wilson, Nantes.....	185
Photographie 3 : graffiti réalisé dans le cadre d'une pratique vandale : risquée, illégale et visible, Place Bretagne, à Nantes.....	224
Photographie 4 : Locaux du pôle propreté de Nantes Métropole, recouverts de graffitis et de tags tolérés – Extrémité Ouest de l'île de Nantes, rue de la Guyane.....	236
Photographie 5 : Plaque identifiant un espace de pratique répertorié dans le Plan Graff, pile Nord du Pont Aristide Briand, Quai André Morice, centre-ville de Nantes.....	244
Photographie 6 : Session de pratique libre sur un mur légal dit « historique », boulevard Gaston Doumergue, Ile de Nantes.....	249
Photographie 7 : Skate-Park de l'Hôtel Dieu recouvert de graffiti, centre-ville de Nantes....	250
Photographie 8 : Espace de pratiques autorisées, rue Paul-Nizan, Ile de Nantes.....	252
Photographie 9 : Utilisation d'un engin de la marque VLOK, sponsor de l'événement Teenage Kicks 2019, lors d'une visite des différents partenaires privés.....	259
Photographie 10 : « Le Chat » de l'artiste Kazy.....	262
Photographie 11 : Œuvre de l'artiste Missy.....	263
Photographie 12 : Fresque d'annonce du projet LE M.U.R.....	273
Photographie 13 : Première œuvre réalisée pour LE M.U.R. Nantes, par l'artiste Rouge.....	273
Photographie 14 : Pignons d'immeubles recouverts de tags et graffiti illégaux, rue des Olivettes, Quartier Madeleine-Champ de Mars, Nantes.....	281
Photographie 15 : Espace de pratiques d'art urbain tolérées, friche urbaine, rue Gassendi, Quartier Bellevue-Chantenay, Nantes.....	283
Photographie 16 : Espace d'art urbain libre, conservé après concertation, quai Gaston Doumergue, Île de Nantes.....	297
Photographie 17 : Fresque marquant l'entrée Nord de la rue Grande-Biesse, Île de Nantes, réalisée par Studio Katra.....	299
Groupe photographies 1 : Graffiti légal, pile Nord du Pont de Tbilissi, Quartier Malakoff-Saint-Donatien, Nantes.....	162
Groupe photographies 2 : Graffiti légal, pile Sud du Pont de Tbilissi, Quartier Centre-ville, Nantes.....	171
Groupe photographies 3 : Bureau (1), salle de réunion (2) et atelier de sérigraphie (3) attribués à 100 Pression au sein de POL'n, Quartier des Olivettes.....	187

Groupe photographies 4 : Locaux de POL'n	188
Groupe photographies 5 : Passage souterrain joignant l'Allée Baco et le Cours Commandant d'Estienne d'Orves, centre-ville de Nantes (voir Carte 9), 15/05/2019.....	251
Groupe photographies 6 : Tags et graffiti illégaux le long de la Ligne 3 du tramway, rue du Poitou, Quartier Hauts-Pavés – Saint-Félix, Nantes.....	282
Groupe photographies 7 : Les œuvres d'art urbain réalisées pour l'édition 2019 de Teenage Kicks à Nantes.....	310
Groupe photographies 8 : Des inaugurations aux formes variées dans le cadre de Teenage Kicks 2019.....	313
Groupe photographies 9 : « Trafic », d'Ador et Semor, vu depuis le Quai des Antilles, à Nantes.....	318
Groupe photographies 10 : « Le Voyageur » et « Le Dompteur », fresques d'Ador et Semor réalisé sur des pignons d'immeubles de quartiers de banlieues de la métropole.....	319

TABLE DES CARTES

Carte 1 : Les vingt-quatre communes de Nantes Métropole.....	102
Carte 2 : Implantation spatiale des deux quartiers créatifs de Nantes.....	113
Carte 3 : Implantation des collectifs d'art urbain Plus de Couleurs (+2Couleurs) et 100 Pression, et de l'acteur culturel Pick-Up, au sein des deux quartiers créatifs de Nantes.....	205
Carte 4 : Localisation du projet LE MUR sur la façade est de Trampolino, au cœur du Quartier de la Création.....	274
Carte 5 : Les espaces de pratiques libres à Nantes.....	285
Carte 6 : Les espaces dédiés à des événements d'art urbain depuis 2015, à Nantes.....	286
Carte 7 : Les différents types d'espaces de pratique sur le territoire métropolitain : des îlots d'espaces de pratiques autorisées et tolérées dans une tendue d'espaces aux pratiques interdites.....	289
Carte 8 : Une concentration des types d'espaces de pratique dans les quartiers centraux de la commune de Nantes.....	290
Carte 9 : Plus de Couleurs adopte une stratégie d'implantation au cœur du Quartier de la Création.....	349
Carte 10 : 100 Pression, resté implanté dans la Quartier des Olivettes, cœur historique de la création underground.....	350

TABLE DES TABLEAUX

Tableau 1 : Récapitulatif de la problématique, des hypothèses, objectifs et enjeux de recherche.....	86
Tableau 2 : Des types d'acteurs rencontrés à des périodes différentes, adoptant des attitudes hétérogènes.....	147
Tableau 3 : Construction d'une typologie des communautés de pratique d'art urbain, selon leur degré d'institutionnalisation.....	165
Tableau 4 : Récapitulatif des caractéristiques des deux collectifs d'artistes urbains.....	197
Tableau 5 : Les différents types d'acteurs publics entrant en jeu dans l'étude de terrain et leurs compétences.....	220
Tableau 6 : Les représentants des acteurs publics rencontrés au cours de l'enquête de terrain.....	221
Tableau 7 : Les différents types de partenariats publics et privés avec les communautés de pratique d'art urbain institutionnalisées.....	260
Tableau 8 : Rôles et fonctions des acteurs concernés par des projets d'art urbain.....	301
Tableau 9 : synthèse les différents types de relations qu'entretiennent les acteurs du territoires concernés dans le cadre de projets culturels liés à l'art urbain.....	322
Tableau 10. : Les degrés de conscience collective des types de communautés étudiées.....	360
Tableau 11 : Quels degrés de solidité des groupes ?.....	362
Tableau 12 : Degrés de conscientisation collective et de solidité des types de groupes étudiés.....	364
Tableau 13 : analyse des groupes à travers la grille de lecture posée par Etienne Wenger...	366
Tableau 14 : Une nouvelle interprétation des groupes étudiés.....	369
Tableau 15 : Facteurs explicatifs des ancrages spatio-territoriaux des groupes d'artistes urbains.....	373

Annexe 1

Liste des entretiens semi-directifs

Artistes urbains professionnels

Jean-Charles, membre fondateur de 100 Pression, 28/04/2018 ; 30/10/2019

Nico, membre de 100 Pression, 15/10/2018

Antoine, membre fondateur de Plus de Couleurs, 08/02/2019 ; 22/10/2019

Guillaume, membre de Plus de Couleurs, 29/08/2019

Artistes urbains amateurs encore actifs ou non

Alex, membre fondateur de 100 Pression, 01/11/2018 ; 16/10/2019

J-Keuz, 08/02/2019

Maodea, 17/10/2018

Acteurs associatifs liés à l'art urbain

Nicolas Reverdito, directeur de Pick-Up Production, 21/02/2019

Pierrick Vially, chargé de projet culturel et du Plan Graff à Pick-Up Production, 22/04/2018

Carine Berneau, administratrice-salariée de 100 Pression, 11/02/2019

Lény Charrier, président de 100 Pression, 27/01/2020

Sarah Joseph-Jacques, chargée de production, communication et administration pour Plus de Couleurs, 11/10/2019 ; 24/11/2020

Agents de la Ville de Nantes et Nantes Métropole

Emile Taghersout, chargée de mission à la Direction du Développement Culturel, 11/03/2019

Amélie Ranty, responsable de la mission Arts dans l'espace public, Direction Développement culturel, 11/03/2019

Jean-Luc Favreau, chef du Pôle technique propreté Nantes Métropole, 13/02/2019

Doris Abela, responsable de la Mission coopération culturelle internationale et Mécénat culturel, Direction générale de la culture, 10/09/2019

Agathe Bergel, chargée d'administration et de gestion du Fonds métropolitain pour la culture, 10/09/2019

Fabien Chagneau, Directeur du contrôle de gestion, Nantes Métropole, 11/04/2019

Elus

David Martineau, maire adjoint de Nantes en charge de la culture, 22/08/2019

Laurence Garnier, élue d'opposition au conseil municipal de Nantes, vice-présidente de la Région Pays de la Loire en charge de la culture, 20/09/2019

Autre acteur

Antoine Gripay, directeur-fondateur du Studia Katra, agence de design urbain, 04/09/2019

Grille d'entretien semi-directif

Entretien avec Antoine, fondateur de Plus de Couleurs, le 8 février 2019.

Pratiques artistiques

Comment te présentes-tu ?

Quel parcours personnel ?

Quel parcours artistique ?

Définis tes pratiques

Pratiques individuelles ?

Pratiques collectives ? Depuis quand ?

Pourquoi pratiquer collectivement ? Pourquoi rejoindre ou créer un collectif ?

Avantages / Inconvénients de pratiquer collectivement ?

Spatialité de tes pratiques ? Où pratiques tu ? Et avec qui ?

Légal / Illégal ?

Vis-tu de ta pratique artistique ?

Comment vis-tu le collectif ?

Fonctionnement du Collectif Plus de Couleurs

Genèse du projet

Qui, quand, comment et pourquoi ?

Qui sont les membres ?

Statut juridique

Fonction du collectif

Fonctionnement du collectif

Qui gère ? Comment ? (= recherche et montage de projet, de financement...).

Qui est porte-parole ? Salarié ?

Quels projets / événements passés, à venir ?

Relations aux pouvoirs publics

Quels partenariats avec les pouvoirs publics ?

Dispositifs pour développer l'art-urbain ?

Formes (financières, logistique, communication) ?

Quels points de vue sur ces partenariats ?

Quels regards sur l'institutionnalisation des pratiques d'art-urbain ? Et du rôle des pouvoirs publics là-dedans (perte de sens ? d'identité ?)

Importants, essentiels, rares ? Relation de dépendance avec les pouvoirs publics ?

Quels souhaits pour l'avenir dans ses relations ?

Rapport entre les pratiques collectives, les pouvoirs publics et le territoire ?

Quelle place pour le territoire dans les projets développés ?

Partenariats et collaboration avec d'autres associations ? Collectifs ? Appartenance à des réseaux ?

Quels rapports entretenus avec les autres collectifs d'art urbain ?



RÈGLEMENT D'UTILISATION DES MURS DE GRAFF MIS À DISPOSITION PAR LA VILLE DE NANTES

Ce règlement engage les graffeurs sur l'utilisation des murs mis à disposition par la ville.

L'objectif est de mettre en place un dispositif légal permettant aux graffeurs de l'agglomération nantaise d'avoir accès à des murs réservés à la pratique du graff et libre d'accès après une simple formalité d'inscription.

La liste de mur est en perpétuel mouvement, puisque de nouveaux murs pourront être mis à disposition en fonction de l'évolution de l'agglomération. Il existe 2 types de mur, les murs fixes et les palissades de chantier. Cette liste est consultable auprès de l'association Pick Up.

Il offre des murs d'entraînement et des murs dits "destinés à la réalisation de fresques artistiques". Ces murs ont la particularité de porter un panneau informant la population de la reconnaissance de la part de la ville de la pratique graffiti et de l'autorisation de peindre sur ceux-ci.

Les murs d'entraînements seront signalés par une plaque installée sur la surface. Les murs destinés à la réalisation de fresque feront l'objet d'autorisation au coup par coup.

Tout graffeur s'inscrivant dans le « plan graff » s'engage à :

- Bannir les propos ou signe injurieux, partisans, religieux, racistes ou incitant à la haine (cf charte d'engagement) ;
- Prendre toutes les dispositions nécessaires pour garantir sa propre sécurité et celle des autres usagers de l'espace public ;
- Respecter la hauteur maximale de réalisation du graff à 3 mètres ;
- Avoir des relations courtoises avec les passants et le voisinage, en expliquant si besoin le contexte et la mise en œuvre du « plan graff » ;
- Respecter les jours et les horaires de réalisation du graff, comme indiqués sur l'autorisation fournie par Pick Up ;
- Signer l'autorisation fournie par Pick Up après lecture de l'arrêté municipal fixant le cadre du « plan graff » ;
- Respecter les éléments indiqués sur l'arrêté municipal ;
- Laisser propre les abords des murs ;
- Signaler lorsque la fresque est en cours de réalisation en inscrivant « en cours » dans un coin de la fresque.

Ce projet ne vise pas à inciter la dégradation des biens publics ou privés, voici quelques articles s'appliquant en cas de Tags sauvages :

Article 322-1

- Modifié par [Loi n°2002-1138 du 9 septembre 2002 - art. 24 JORF 10 septembre 2002](#)

La destruction, la dégradation ou la détérioration d'un bien appartenant à autrui est punie de deux ans d'emprisonnement et de 30 000 euros d'amende, sauf s'il n'en est résulté qu'un dommage léger. Le fait de tracer des inscriptions, des signes ou des dessins, sans autorisation préalable, sur les façades, les véhicules, les voies publiques ou le mobilier urbain est puni de 3 750 euros d'amende et d'une peine de travail d'intérêt général lorsqu'il n'en est résulté qu'un dommage léger.

Article 322-2

- Modifié par [Loi n°2002-1138 du 9 septembre 2002 - art. 24 JORF 10 septembre 2002](#)

L'infraction définie au premier alinéa de l'article 322-1 est punie de trois ans d'emprisonnement et de 45000 euros d'amende et celle définie au deuxième alinéa du même article de 7500 euros d'amende et d'une peine de travail d'intérêt général, lorsque le bien détruit, dégradé ou détérioré est :

1° Destiné à l'utilité ou à la décoration publiques et appartient à une personne publique ou chargée d'une mission de service public ;

2° Un registre, une minute ou un acte original de l'autorité publique ;

3° Un immeuble ou un objet mobilier classé ou inscrit, une découverte archéologique faite au cours de fouilles ou fortuitement, un terrain contenant des vestiges archéologiques ou un objet conservé ou déposé dans un musée de France ou dans les musées, bibliothèques ou archives appartenant à une personne publique, chargée d'un service public ou reconnue d'utilité publique ;

4° Un objet présenté lors d'une exposition à caractère historique, culturel ou scientifique, organisée par une personne publique, chargée d'un service public ou reconnue d'utilité publique.

Dans le cas prévu par le 3° du présent article, l'infraction est également constituée si son auteur est le propriétaire du bien détruit, dégradé ou détérioré.

Article 322-3

- Modifié par [Loi n°2002-1138 du 9 septembre 2002 - art. 24 JORF 10 septembre 2002](#)

L'infraction définie au premier alinéa de l'article 322-1 est punie de cinq ans d'emprisonnement et de 75000 euros d'amende et celle définie au deuxième alinéa du même article de 15000 euros d'amende et d'une peine de travail d'intérêt général :

1° Lorsqu'elle est commise par plusieurs personnes agissant en qualité d'auteur ou de complice ;

2° Lorsqu'elle est facilitée par l'état d'une personne dont la particulière vulnérabilité, due à son âge, à une maladie, à une infirmité, à une déficience physique ou psychique ou à un état de grossesse, est apparente ou connue de son auteur ;

3° Lorsqu'elle est commise au préjudice d'un magistrat, d'un juré, d'un avocat, d'un officier public ou ministériel, d'un militaire de la gendarmerie, d'un fonctionnaire de la police nationale, des douanes, de l'administration pénitentiaire ou de toute autre personne dépositaire de l'autorité publique ou chargée d'une mission de service public, en vue d'influencer son comportement dans l'exercice de ses fonctions ou de sa mission ;

4° Lorsqu'elle est commise au préjudice d'un témoin, d'une victime ou d'une partie civile, soit pour l'empêcher de dénoncer le fait, de porter plainte ou de déposer en justice, soit en raison de sa dénonciation, de sa plainte ou de sa déposition ;

5° Lorsqu'elle est commise dans un local d'habitation ou dans un lieu utilisé ou destiné à l'entrepôt de fonds, valeurs, marchandises ou matériels, en pénétrant dans les lieux par ruse, effraction ou escalade.

Article 322-4

La tentative des infractions prévues à la présente section est punie des mêmes peines.

Les activités et projets des collectifs d'artistes urbains (sources : sites internet)

Collectif 100 Pression

Projet	Activités réalisées	Période	Artistes	Lieux	Commanditaires, partenariats
Exposition « Réalité »	Exposition d'œuvres	Avril 2022	Membres du collectif et Blink (artiste urbain)	L'Atelier, galerie d'art, rue Chateaubriand, Nantes	Ville de Nantes
« Mon quartier est une légende »	Peinture les pignons de deux immeubles d'un quartier en cours de rénovation urbaine	Novembre 2021	Smoka, Wide	Quartier des Moulins-Liot, Fontenay-le-Comte, Vendée	Association Armulete en partenariat public-privé (Ministère chargé de la ville, préfecture de région, commune, Vendée habitat...)
Parcours graffiti et art urbain dans le cadre du festival « Ce soir, je sors mes parents »	Fresques murales et une construction	Octobre 2021	Wide, Smoka, Persu, The Blind, Natos (hors collectif)	Communauté de communes du Pays d'Ancenis, Loire- Atlantique,	En partenariat avec la communauté de communes
L'escalier de Bagnoles	Œuvre monumentale (marches menant à l'Eglise Sacré-Cœur)	Mai 2021	Pedro, Kazy, Smoka, Wide et Persu	Bagnoles-de-l'Orne, Normandie	En partenariat avec l'EPIC Bagnoles-de-l'Orne- Tourisme
Festival Echo	Œuvres artistiques dans l'hôpital désaffectée du Loroux-Bottreau	Mai 2021	Smoka, Persu, Wide	Loroux-Bottreau, Loire- Atlantique,	Multipartenarial (Collectivités territoriales, associations culturelles, Préfecture régionale...)

Exposition Bal & Mask	Exposition d'œuvres	Du 27 mars au 12 juin 2021	Pedro	Passage Saint-Croix, centre-ville de Nantes	Ville de Nantes, associations Nantes est un Jardin, et Passage Sainte-Croix
Exposition Artefacts	Exposition d'œuvres	Du 11 au 28 mars 2021	Wide	Galerie Gaïa, centre-ville de Nantes	En lien avec la galerie
Œuvres Place du Commerce	Peintures éphémères sur palissades en bois	Janvier 2021	Smoka et Kazy	Place du Commerce, centre-ville de Nantes	A la demande de la Ville de Nantes et du Musée des Beaux-Arts de Nantes
Œuvres Place du Commerce	Peintures éphémères sur palissades en bois	Janvier 2021	Pedro, Wide et Persu	Place du Commerce, centre-ville de Nantes	A la demande de la Ville de Nantes et du Musée des Beaux-Arts de Nantes
Le Pont de L'Arche Sèche, « Je passe juste »	Peinture du Pont de l'Arche Sèche	Septembre 2020	Wide, en collaboration avec l'artiste Soemone et Sabrina Lucas, galeriste et organisatrice d'événements artistiques	Rue de l'Arche-Sèche, centre-ville de Nantes	Subventionnée par Nantes Métropole
Mise en valeur du patrimoine fluvial et industriel	Fresques sur bâtiments industriels	Août 2020	Wide et Persu	Paimboeuf, Loire-Atlantique	En partenariat avec l'association 13Arts
Appel à projet pour travaux d'embellissement	Fresques sur pignons d'immeubles	Juillet 2020	Smoka	Quartier Maurepas, Rennes, Ille-et-Vilaine	Ville de Rennes
Festival Banana Pschit !! (Festival d'art urbain)	Fresque murale	10 au 25 octobre 2019	Pedro, Wide, Persu et Kazy	Dijon, Côte-d'Or	Organisé par le collectif Le M.U.R. Dijon

Plus de Couleurs

Evénements récurrents : Le M.U.R. et Teenage Kicks (biennale d'art urbain).

Projets	Activités réalisées	Période	Artistes	Lieux	Commanditaires, partenariats
Exposition collective « Forgotten people »	Organisation de l'événement	22 et 23 avril 2022	Nombreux artistes invités	Maison du Port, lieu d'implantation du collectif, au sein du Quartier de la Création	Nantes Métropole (via la Maison du Port)
Exposition Photo « Art urbain en Tunisie »	Organisation de l'événement	Du 26 mars au 24 avril 2022	Ouma, Jaye, Shoof (artistes urbains) ; Anouk et Dismalden (photographes)	Espace Cosmopolis, centre-ville de Nantes	Ville de Nantes, Espace Cosmopolis (centre culturel)
Exposition « Interlope »	Organisation de l'événement	Du 8 au 17 octobre 2021	La Fleuj, artiste urbain et plasticien	La Maison du Port, Ile de Nantes	Nantes Métropole (via La Maison du Port)
Peinture de l'Eglise Sainte Madeleine	Organisation et réalisation du projet	Fin août-début septembre 2021	Moner, membre de Plus de Couleurs	Eglise Sainte-Madeleine, Île de Nantes	Fonds métropolitain par la culture, avec les mécènes Fondation Crédit Mutuel, GSF et TOLEFI ; Eglise Sainte-Madeleine, Ville de Nantes et Nantes Métropole.
Décorations de « Laser Game »	Réalisation des projets	Collaborations fréquentes avec des propriétaires de « Laser Game »	Membres du collectifs	En France et à l'étrangers, mais aussi à Nantes	Commandes privées : principales sources de revenus pour les membres du collectifs

Participation au projet d'art urbain « Dédale », zone temporaire de résidence pour les artistes urbains	Réalisation d'œuvres artistiques	Début de l'année 2019	Membres du collectif	Vannes, dans le département du Morbihan	Partenariat avec l'association « L'Art Prend La Rue » en charge du projet Dédale.
Décorations pour le festival Les Vieilles Charrues	Réalisations de décors	Eté 2019	Membres du collectif	Carhaix-Plouguer, département du Finistère	Commande par la structure qui organise le festival
Expositions au centre commercial de Beaulieu	Organisation de l'événement et réalisation d'œuvres	2012	Membres du collectifs et artistes invités	Nantes	Partenariat avec le centre commercial
Fresque pour le bar Berlin 1989	Réalisation d'une fresque sur le mur extérieur principal	2010	Arnem et Meyer (membres du collectif)	Nantes	Commande privée par l'établissement

TABLE DES MATIERES

Remerciements.....	5
Sommaire.....	7
Introduction Générale.....	9
Partie 1 – Le cadre scientifique d’une étude des communautés de pratique en géographie	19
Chapitre 1 : Des communautés, aux communautés de pratique comme objets d’étude en sciences sociales	21
1 Les communautés comme objets d’étude : complexité de définition et approches hétérogènes	22
1.1 De la complexité de l’étude du fait communautaire en sciences humaines et sociales	22
1.2 Approches des communautés à géographie variable	25
2 Appréhender et questionner les communautés de pratique : une approche singulière du fait communautaire	34
2.1 Origines et définitions d’un concept.....	35
2.2 Le cadre de compréhension des communautés de pratique.....	38
3 Les communautés de pratique : des groupes à étudier en géographie sociale.....	46
3.1 Les communautés de pratique : étudier le fait communautaire comme vecteur d’action collective	46
3.2 Pourquoi une étude des communautés de pratique comme objet de la géographie sociale ?	50
Chapitre 2 : Quels champs de recherche pour une étude des communautés de pratique en géographie.....	53
1 Interactions sociales entre acteurs dans l’espace public : éléments de cadrage et de réflexions nécessaires pour interroger les dimensions spatiales des communautés de pratique	54
1.1 Des interactions sociales entre acteurs	54
1.2 L’espace public : le double enjeu du rapport à la norme d’expression démocratique dans un substrat physique	55
2 Quel cadre de réflexion pour les acteurs du territoire porteurs d’initiatives induisant des innovations et s’inscrivant dans des logiques de développement des territoires ?	60
2.1 L’innovation sociale comme vecteur de solutions alternatives	61
3 Développement territorial, innovation sociale et ressource territoriale.....	67
3.1 La théorie du développement territorial : origines et contours.....	67
3.2 L’innovation sociale, vecteur de développement territorial ?	69
Chapitre 3 Etudier les communautés de pratique dans leurs relations aux territoires.....	77
1 Une problématique à l’intersection d’hypothèses, d’objectifs et d’enjeux de recherche	78

1.1	Problématique de recherche	78
1.2	Hypothèses et objectifs de recherche.....	81
1.3	Les enjeux de recherche	84
2	Choix du terrain d'application.....	87
2.1	Les communautés d'artistes urbains à Nantes Métropole, un choix aux qualités illustratives étendues	87
2.2	L'espace et le territoire au cœur des interactions communautés de pratique / pouvoirs publics et au centre des débats politiques locaux et nationaux.....	88
2.3	Des orientations scientifiques du laboratoire Espaces et Sociétés (ESO) tournées vers ces questions.....	94
Partie 2 : Les communautés d'artistes urbains à Nantes Métropole. <i>Etude de terrain</i>.....		99
Chapitre 4 : Le développement de la métropole nantaise par la culture, et l'émergence de l'art urbain comme expression artistique dans l'espace public. <i>Contextualisation du terrain d'étude</i>		101
1	La métropole nantaise et la construction politique d'un développement orienté par la culture	102
1.1	L'amorce d'une nouvelle dynamique urbaine en contexte de crise et le choix de la culture comme moyen de développement	104
1.2	Nantes Métropole et le modèle de la ville créative, au cœur du débat politique	110
2	L'art urbain : des pratiques artistiques qui marquent l'espace public	121
2.1	Origines d'un mouvement culturel et artistique	121
2.2	Définition de l'art urbain.....	126
2.3	<i>Tag</i> et <i>graffiti</i> , pratiques principales de l'art urbain à l'étude : compétition dans le marquage et l'appropriation de l'espace.....	128
2.4	Des pratiques d'art urbain à Nantes Métropole	134
Chapitre 5 : Eléments méthodologiques de l'enquête de terrain.....		139
1	Mener une enquête en géographie sociale sur les communautés de pratique.....	140
1.1	Genèse de l'enquête : originalité du sujet et choix du terrain d'étude par l'expérimentation	140
1.2	Le choix d'une enquête qualitative en géographie sociale	142
1.3	Déroulé de l'enquête d'un terrain aux approches variées.....	144
2	Méthodes de relevé et outils de traitement des données d'une étude tournées sur l'art urbain	147
2.1	Les entretiens.....	148
2.2	Observations non participantes.....	150
2.3	Visualisation de paysages évolutifs et travail photographique.....	151
2.4	Un travail cartographique présentant des difficultés dans la récolte des données.....	152
3	Limites et difficultés rencontrées : analyser des données issues de discours et postures engagés	152

Chapitre 6 : Des communautés de pratique d'art urbain à Nantes Métropole. <i>Différentes communautés pour différentes pratiques</i>	157
1 Les dimensions communautaires des pratiques collectives d'art urbain : définitions et facteurs explicatifs.	158
1.1 Définition d'une communauté de pratique d'art urbain et éléments d'identification.....	158
1.2 Les facteurs généraux expliquant la constitution de communautés de pratique d'art urbain	159
2 Construction d'une typologie des communautés de pratique d'art urbain	164
2.1 La communauté de pratique d'art urbain informelle, forme archaïque du pratiquer en commun.....	165
2.2 Le <i>crew</i> : communauté de pratique artistique de référence - semi-formelle	166
2.3 Le collectif d'artistes urbains : emblème incertain de la communauté de pratique institutionnalisée ?.....	172
3 Les communautés de pratique d'art urbain et l'altérité : au-delà des rivalités et de la concurrence, des connexions communautaires transversales et coopératives.	198
3.1 Les relations entre communautés de pratique : constellations de communautés de pratique et constitution « d'un milieu ».....	198
3.2 Au-delà du milieu de l'art urbain : réseaux culturels et proximités de valeurs	201
3.3 L'implantation spatiale des collectifs d'art urbain et de l'acteur Pick-Up Production au sein des quartiers créatifs de la ville.....	204
Partie 3 : Les communautés d'artistes urbains, actrices de recompositions socio-spatiales dans la métropole nantaise ?	209
Chapitre 7 : Communautés d'artistes urbains et pouvoirs publics : des acteurs du territoire en interactions polymorphiques	211
1 Caractériser les pouvoirs publics pour analyser les dimensions territoriales de leurs interactions avec les communautés d'artistes urbains.....	213
2 Les communautés d'artistes urbains et les pouvoirs publics : entre confrontations et tolérance, une application locale de la loi	222
2.1 L'illégalité comme interaction originelle entre les communautés d'artistes urbains et les pouvoirs publics	222
2.2 La lutte contre les pratiques d'art urbain illégales à Nantes : une application locale de la loi entre nettoyage perpétuel et relative bienveillance	231
2.3 La « moindre-interaction » : un cadre illégal mais sans conflit, ni moyen de répression	235
3 Les interactions partenariales entre les communautés d'artistes urbains et les pouvoirs publics	237
3.1 Des interactions partenariales qui évoluent et se construisent diversement en fonction des pratiques et du profil des pratiquants : de l'amateur au professionnel	237
3.2 Des pratiques autorisées dans l'espace public.....	242

3.3	Des partenariats entre porteurs de projets culturels liés à l'art urbain, pouvoirs publics et entreprises privées	254
4	Analyse politique des interactions entre communautés d'artistes urbains et pouvoirs publics	260
4.1	L'institutionnalisation des communautés d'artistes urbains comme parcours indispensable à la reconnaissance et à la coopération avec les pouvoirs publics et les acteurs privés	261
4.2	Volonté de maîtrise et appui sur des personnes ressources par la Ville et la Métropole.	266
Chapitre 8 : Quelles contributions des communautés d'artistes urbains aux évolutions socio-spatiales de métropole ?		279
1	Géographie des pratiques d'art urbain et territorialisation d'espaces en recomposition	280
1.1	Une géographie des pratiques d'art urbain différenciée au regard des différentes interactions communautés d'artistes urbains – pouvoirs publics	280
1.2	Recomposition des espaces urbains par les pratiques d'art urbain et effet territorialisant : appropriations spatiales, des pratiquants aux habitants	291
2	Les communautés d'artistes urbains sont-elles porteuses d'innovations sociales dans le territoire métropolitain ?.....	301
2.1	Les arts et la culture, sources d'innovations dans les territoires.....	302
2.2	Retour de terrain : événements artistiques et culturels d'art urbain à Nantes Métropole. Existe-t-il une matérialisation de ces phénomènes d'innovation sociale dans le territoire ?	308
2.3	Quels caractères innovants des communautés d'artistes urbains dans le territoire métropolitain ?.....	323
3	Les communautés d'artistes urbains participent-elles à des dynamiques de développement territorial ?.....	328
3.1	L'innovation sociale par la culture comme biais de développement territorial : pas d'apports direct, mais des communautés tournées vers le développement social	328
3.2	Le développement territorial par la culture : l'analyse par le modèle de la ville créative	332
3.3	Les communautés d'artistes urbains constitutives de ressource territoriale ?	339
3.4	Une spatialisation des activités des collectifs illustratrice de stratégies d'implantation spatiale distinctes :.....	348
Chapitre 9 : L'usage des communautés de pratique comme objets d'étude en géographie sociale. <i>Retour critique et essai de bilan sur le travail de recherche</i>		353
1	Réinterroger les communautés de pratique comme groupes sociaux	354
1.1	Conscientisation des dimensions collectives des pratiques d'art urbain par les pratiquants : un point de départ de nombreuses divergences	354
1.2	Quelles correspondances des groupes d'artistes urbains au modèle de Wenger ?	365
2	Réinterprétations des ancrages et dynamiques spatiales des groupes d'artistes urbains	370
2.1	Les comportements spatiaux des groupes d'artistes urbains à l'échelle locale : espaces de pratique et de structuration	371
2.2	Quels éléments d'analyse à l'échelle extra-locale ?	374
3	Quels enseignements sur l'usage de l'objet « communauté de pratique » en géographie ?....	380
3.1	La communauté de pratique : un objet utilisé uniquement dans le cadre scientifique, présentant des atouts et des limites.....	380

3.2	Une géographie des communautés dont le champ reste à explorer	383
	Conclusion générale.....	389
	Bibliographie.....	393
	Table des Encarts.....	409
	Table des Illustrations.....	410
	Table des Photographies.....	412
	Table des Cartes.....	414
	Table des Tableaux.....	415
	Annexes.....	417
	Table des matières.....	429

Titre : Communautés de pratique et territoires. *Le cas des artistes urbains dans la métropole nantaise.*

Mots clés : communautés de pratique, interactions sociales, acteurs publics, innovation, art urbain, développement des territoires.

Résumé : Les sociétés occidentales connaissent depuis les années 1970 des mouvements d'acteurs de la société civile de plus en plus politisés. Les rapports de groupes d'actions collectives aux espaces et territoires sont devenus un enjeu de recherche en géographie, dans la mesure où ils interrogent les nouvelles modalités de la fabrique des territoires, comme construit d'acteurs en interaction. Les communautés de pratique sont des groupes constitués autour de l'innovation et de la valorisation de leur pratique. Questionner ces groupes comme objet d'étude en géographie constitue le premier objectif de cette thèse.

Pour développer les éléments de cette réflexion, les objectifs de cette étude sont d'interroger les communautés de pratique dans leurs rapports aux espaces, leur capacité éventuelle à influencer sur la construction de politiques publiques, à innover et à participer à des dynamiques de développement territorial. Pour élaborer ces analyses, la thèse s'intéresse au cas des groupes d'artistes urbains dans la métropole nantaise et leur prise en compte par les acteurs publics locaux, comme ressource potentielle participant au développement par la culture qui y existe.

Title : Communities of practice and territories. *The case of street artists in Nantes city.*

Keywords : communities of practice, social interactions, public actors, innovation, street art, territorial development

Abstract :

From the seventies civil societies actors are more and more politicized in western societies. Relations between groups of collective actions and spaces and territories became issues of research activities in geography since they question the way territories are built by and with interconnected people. Communities of practice are groups composed with innovation and enhancement of their practices. To question these groups as research purposes in geography is the first objective of this thesis work.

To develop this thought the objectives of this work are to question communities of practice about their relations to spaces, their potential ability to influence the formulation of public policies, to innovate and to take part in territorial growth dynamism.

To develop these analyses, the thesis focuses on the ways local public actors consider street artists groups from Nantes city as potential resource to participate in the existing development through culture.