



HAL
open science

Créativité de l'agir et production artistique, un en-commun culturel : analyse des processus de fonctionnement dans les friches culturelles

Soaz Jolivet

► To cite this version:

Soaz Jolivet. Créativité de l'agir et production artistique, un en-commun culturel : analyse des processus de fonctionnement dans les friches culturelles. Sociologie. Université de Bretagne occidentale - Brest, 2021. Français. NNT : 2021BRES0114 . tel-03954809

HAL Id: tel-03954809

<https://theses.hal.science/tel-03954809v1>

Submitted on 24 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

DE BRETAGNE OCCIDENTALE

ÉCOLE DOCTORALE N° 604
Sociétés, Temps, Territoires
Spécialité : *Sociologie*

Par **Soaz JOLIVET**

CREATIVITE DE L'AGIR ET PRODUCTION ARTISTIQUE, UN EN-COMMUN CULTUREL

*Analyse des processus de fonctionnement dans les friches
culturelles*

Thèse présentée et soutenue à Brest, le 15 décembre 2021
Unité de recherche : Labers EA 3149

Rapporteur-e-s avant soutenance :

Françoise LUCCHINI	Maître de conférences- HDR en géographie. IDEES UMR 6266, Université de Rouen
Pascal NICOLAS-LE STRAT	Professeur en sciences de l'éducation. Experice EA 3971, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis

Composition du Jury :

Président : Hervé DEFALVARD	Maître de conférences- HDR en sciences économiques. Érudite EA 437, Université Paris-Est Marne-la-Vallée
Françoise LUCCHINI	Maître de conférences- HDR en géographie. IDEES UMR 6266, Université de Rouen
Pascal NICOLAS-LE STRAT	Professeur en sciences de l'éducation. Experice EA 3971, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis
Sophie LE COQ	Maître de conférences en sociologie. LIRIS EA 7481, Université Européenne de Bretagne, Rennes 2
Nicole ROUX	Maître de conférences-HDR en sociologie. Labers EA 3149, Université de Bretagne Occidentale
Dir. de thèse : Alain PENVEN	Professeur sociologie. Labers EA 3149, Univ. Bretagne Occidentale

Remerciements

Tout d'abord, je remercie Monsieur Alain Penven, mon directeur de thèse pour m'avoir accordé sa confiance et avoir accepté de m'encadrer dans ce travail de recherche.

J'adresse mon infinie gratitude à Madame Françoise Lucchini et Monsieur Pascal Nicolas-Le Strat, pour avoir accepté d'évaluer cette thèse en vue de sa soutenance.

Je remercie très sincèrement les membres du jury qui m'ont fait l'honneur de recevoir et de partager mon travail.

Pour leur suivi et leur écoute attentive depuis 2017, j'exprime ma plus vive reconnaissance aux membres de mon comité de thèse, Nicole Roux et Pascal Nicolas-Le Strat.

J'ai pu compter sur le soutien de personnes qui m'ont fait l'amitié de leurs lectures et relectures attentives et critiques, de discussions me conduisant à éclaircir mes propos, affiner ma pensée. Qu'elles en soient remerciées, sans ces moments privilégiés, mon travail de thèse n'aurait pu aboutir. Je cite ici : Pierre Servain, Martine Bodineau, Camille Gontier, Maxime Rouzaut, Clément Desbruyere, Sophie Hellegouarch, Mélanie Duclos, Annick Madec.

Cette thèse est redevable aux personnes qui ont pris du temps pour m'accueillir et répondre à mes demandes, particulièrement Aurélien Diabat de Silva, Elisa Florenty, François Boros, Julien Danlos, Thierry Bazin, José Escamez, Sylvain Ingargiola, Anne-Marie et Robert Weil, Max Ortolé, Henry-George Melaine, Mireille Cann... Ne pouvant toutes les citer, qu'elles en soient très sincèrement remerciées.

Je remercie les nombreuses personnes des différents collectifs qui ont accepté de répondre à mes enquêtes à Caen, à Brest et à Casablanca ainsi que Fazette Bordage, Luc Carton, Fabrice Lextraît, Fabrice Raffin, Renaud Tarlet pour leurs discussions éclairées.

Je remercie mes amis pour leur aide et leur soutien tout au long de ma thèse, Marie-Noëlle Beauvisage, Myriam Baudic, Yannick Safi-Lagarde et Annie, Jean-Michel, Morgan et Nolwenn Corriou.

À ma mère, Mari-Elen et à mon père, Félicien pour m'avoir transmis leur courage et leur témérité, à mon frère, je vous remercie d'être ma famille, bepred ha da viken.

Parce que cette thèse joue un rôle décisif dans ma vie, je la dédie à mes fils pour leur témoigner de la capacité de rebondir aux accidents de la vie en choisissant toujours de regarder loin devant soi et avec la fierté d'être celle ou celui qu'on est.

À Souhil Ilan, Ilias, Dawi.

Sommaire

Partie 1 Un bouleversement culturel sociétal

Chapitre 1 Éléments de circonstance

- 1.1 Émergence de la friche artistique
- 1.2 La friche culturelle, besoin, envie, concept

Chapitre 2 À la façon d'un dictionnaire, quel mot pour quel usage ?

- 2.1 Inventaire des lieux intermédiaires
- 2.2 Le squat, espace du commun
- 2.3 Friche culturelle
- 2.4 Le tiers-lieu institué
- 2.5 Les sites temporaires

Chapitre 3 « Nouveaux espaces culturels », « nouveaux territoires de l'art », un mythe fondateur

- 3.1 Le récit
- 3.2 Une dialectique culture légitime / culture alternative
- 3.3 Le chapitre des friches culturelles

Partie 2 De l'action créative au projet collectif

Chapitre 1 Cartographie sensible de La Centrifugeuz

- 1.1 Espaces, bâtiments et site, descriptif
- 1.2 Du squat à la fabrique culturelle
- 1.3 Transgression et créativité
- 1.4 Qu'est-ce qu'un territoire artistique ?

Chapitre 2 L'artistique au sein d'un quartier

- 2.1 Le graffiti, un acteur non humain
- 2.2 Éprouver l'artistique

Chapitre 3 Le quartier, lieu d'(en)jeux

- 3.1 L'absence signifiante
- 3.2 Un jeu d'acteurs
- 3.3 (Re)Faire territoire

Chapitre 4 Quand la porte s'ouvre...

- 4.1 L'acteur singulier/collectif
- 4.2 Un récit commun se faisant

Chapitre 5 Une dynamique intermédiaire, le graffiti Acte II

- 5.1 Des espaces...
- 5.2 ... aux matérialités.
- 5.3 Une nouvelle vision du rapport producteur/récepteur
- 5.4 D'où vient la dynamique intermédiaire ?
- 5.5 Une nouvelle distribution des rôles pour une redéfinition de la participation

Partie 3 À parts égales, vers le commun culturel

Chapitre 1 Habiter, créer, participer, une démocratie culturelle à reterritorialiser

- 1.1 Les « ouvriers » des Capucins au sein d'une démarche artistique participative
- 1.2 L'habitant doit-il participer ?
- 1.3 De l'habitant au tiers-lieu

Chapitre 2 Le pouvoir de la culture ou la culture du pouvoir

- 2.1 Cartographie narrative des anciens abattoirs
- 2.2 Culture du pouvoir et hégémonie occidentale
- 2.3 L'échec d'un projet exogène
- 2.4 L'inventivité populaire, texte caché contre texte public

Chapitre 3 L'en-commun culturel ou l'expérience de l'égalité dans la diversité

- 3.1 Un préalable à l'en-commun culturel
- 3.2 La démarche de l'en-commun culturel
- 3.3 Un lieu en invention dans son milieu de vie

Avant-propos, les raisons de cette thèse

À l'origine de cette thèse, il y a une période douloureuse de ma vie, mon licenciement en 2014, après trente années de direction de l'association culturelle, une école de danse intercommunale fondée en 1984 par quelques parents d'élèves et moi-même, professeure de danse contemporaine. Au-delà du vécu émotionnel, mon licenciement ne peut pas ne pas m'interroger sur le processus qui a abouti à cette rupture professionnelle.

On ne fait pas une thèse par hasard tant cette période dans la vie des thésards est prenante. Si dans mon cas, mon expérience de licenciement a été l'élément déclencheur, je partage l'idée qu'Howard Becker exprime ici, en changeant le mot piano par celui de danse :

« Il est intéressant de se demander quand, en fait, commence un travail de recherche. Pour ce qui est des Mondes de l'art, je pourrais dire que cela a commencé avant que je ne devienne sociologue, quand je suis devenu joueur de piano. Jouer du piano est une expérience qui a donné le ton et qui continue à donner le ton à ma vie et à mon travail de sociologue. Cela m'a donné beaucoup de ce que nous pouvons raisonnablement appeler des « données », des choses que je savais pouvoir utiliser dans ma réflexion. ¹ »

Remobilisant mon expérience professionnelle que je questionne dans une approche sociologique, je dépasse mon propre cas pour aller vers quelque chose de plus général.

Se pose alors le rapport danger/intérêt de partir de mon expérience propre pour mener une enquête sociologique. En 2013, j'ai réalisé une recherche-action dans le cadre d'un Master 2 en ethnologie sur les espaces du rituel de la danse. Ainsi j'ai éprouvé ce rapport distance/proximité qui fonde la posture du chercheur², et comme l'écrit Didier Paquelin : *« Il s'agit moins en effet de réduire la distance que de situer l'action dans cet ensemble de proximités³ »*. On peut se prémunir de tout risque de confusion en allant vers un terrain d'étude éloigné de sa situation habituelle. Toutefois, Bourdieu affirme qu'

« [...] on n'a pas à choisir entre l'observation participante, immersion nécessairement fictive dans un milieu étranger, et l'objectivisme du "regard

¹ Becker, 2010, in *Howard Becker et les mondes de l'art*, Actes du colloque de Cerisy, éd. de l'école polytechnique Paris.

² « De la représentation de l'espace à un espace en représentation, Approche ethnologique du rituel de la danse, Du local à l'international, l'exemple de la danse bretonne », 2013, sous la direction de Monsieur Jean-François Simon, UFR Victor Segalen, Université Bretagne Occidentale, Brest.

³ Paquelin, D., 2011, « La distance : questions de proximités » in *Distances et savoirs*, 2011/4 (Vol. 9), 565-590.

éloigné” d’un observateur qui reste aussi distant de lui-même que de son objet. L’objectivation participante se donne pour objet d’explorer, non “l’expérience vécue” du sujet connaissant, mais les conditions sociales de possibilité (donc les effets et les limites) de cette expérience et, plus précisément, de l’acte d’objectivation. Elle vise à une objectivation du rapport subjectif à l’objet qui, loin d’aboutir à un subjectivisme relativiste et plus ou moins antiscientifique, est une des conditions de l’objectivité scientifique »⁴.

Mon expérience professionnelle d’artiste travailleuse

Malgré une solide formation professionnelle de trois années à l’enseignement de la danse contemporaine, j’étais, au début de ma carrière, confrontée à la précarité du vacataire dans le sens où je n’étais rétribuée que pour les périodes de cours et pas pendant les seize semaines de vacances scolaires. Pour échapper à cette précarité, j’ai œuvré à la construction d’un statut d’artiste salarié rémunéré sur l’année entière et accédant à un plan de carrière. Ce qui s’opposait au modèle dominant de l’époque et relevait d’une innovation sociale.

En une période de plein essor de la culture impulsé dans les années 1980 par une politique gouvernementale volontariste, mon association employeuse se développe jusqu’à atteindre environ mille adhérents et une dizaine de salariés. En 2007, je suis invitée à témoigner de cette croissance devant les directeur-trice-s des écoles d’enseignements spécialisés de Bretagne. Le fonctionnement de l’association a inspiré les grandes lignes de la politique départementale de soutien aux écoles de danse associatives du Finistère. Articulant des logiques gestionnaires avec des logiques artistiques, j’expérimente des modèles en avance sur les réglementations en cours. Ainsi je mets en place une mutuelle d’entreprise en 2011 soit cinq ans avant qu’elle ne devienne obligatoire et je travaille à une épargne salariale. Je suis à l’origine du premier contrat par alternance de France, concernant l’accompagnement d’une étudiante en formation à l’enseignement de la danse. En désaccord avec le schéma directif du ministère de la Culture concernant les obligations d’évaluation des élèves par un examen, pour changer de niveau, je l’ai remplacé par un suivi

⁴ Bourdieu, P., 2003, *L’objectivation participante. Actes de la recherche en sciences sociales*, 150, 43-58.
<https://doi.org/10.3917/arss.150.0043>.

pédagogique trimestriel porté sur un carnet de liaison entre l'élève, sa famille et l'équipe enseignante, une façon d'impliquer les parents dans le projet de l'association.

À tous les niveaux de la procédure de mon licenciement et aux Prud'hommes, mon autonomie et mon inventivité, qui avaient été requises dans le développement de l'association et sont nécessaires au statut d'artiste-travailleur, furent interprétées comme des objets d'insubordination à l'employeur. Deux ans auparavant, un problème organisationnel récurrent au sein de l'équipe me fit demander une DLA (Démarche Locale d'Accompagnement)⁵ dans laquelle l'école de danse intercommunale était une entreprise salariale comme une autre et les artistes des salariés comme les vingt-cinq millions de salariés de France. Les résultats du DLA appelaient à revoir les fonctions des administrateurs bénévoles afin d'harmoniser leur implication avec la production des artistes salariés.

La spécialisation d'une association fait apparaître la notion d'utilisateur bien différente de celle d'adhérent ; le volet gestion devient la pièce maîtresse de son administration. Comment une école de danse qui dispense un enseignement spécialisé confié à des professionnels en conformité avec la loi⁶ peut-elle être gérée par des personnes n'ayant pas reçu de formation à la gestion ? Le milieu associatif a accéléré sa professionnalisation dans les années 1990 avec l'avènement des Conventions collectives. Plus de 1 800 000 salariés et de 39 milliards d'euros de rémunération représentent 7 % de la masse salariale totale française⁷. Mais le rôle des bénévoles a été négligé et ceci peut être à l'origine d'un recul de leur engagement, observé depuis quelques années. Ainsi les administrateurs peuvent partager la capacité de l'« employeur » sans avoir conscience des compétences requises ni des responsabilités envers les salariés.

Entre pouvoir institutionnel et réalités du travail artistique

Mon association a obtenu, en 1992, l'agrément « Jeunesse et Éducation populaire », en regard de son activité visant à l'égalité de l'accès à l'enseignement de la danse. Cependant, ses moyens d'exister (financièrement et juridiquement) dépendaient des élus et

⁵ Créé en 2002 par l'État et la Caisse des Dépôts, avec le soutien du Fonds Social Européen et du Mouvement associatif, ce dispositif public permet aux associations employeuses, structures d'insertion par l'activité économique et autres entreprises d'utilité sociale de bénéficier d'accompagnements au développement de leur activité et emplois.

⁶ Loi n° 89-468 du 10 juillet 1989 relative à l'enseignement de la danse.

⁷ Les chiffres clés de la vie associative, 2019, Institut National Jeunesse et Éducation Populaire (INJEP), <https://injep.fr/publication/les-chiffres-cles-de-la-vie-associative-2019>.

des décisionnaires représentant les institutions concernées par des dispositifs, dont les contraintes et obligations, empiètent largement sur le temps de la création artistique. Ainsi la forme donnée à la convention qui liait mon association à la collectivité portait sur le statut juridique, administratif, financier, gestionnaire, employeur, détaillant le cahier des charges, les prévisions et évaluations. Le projet artistique (pédagogique et créatif) figurait en annexe, plaçant le rôle des arts dans une fonction accessoire au lieu d'en être le rôle moteur.

En France, l'enseignement de la danse est codifié et structuré par cycles à partir de 8 ans. Les classes d'éveil pour les enfants à partir de 4 ans et d'initiation à partir de 6 ans ne sont pas considérées comme des classes d'enseignement de la danse et ne nécessitent pas l'obligation du diplôme d'État pour la personne chargée de ces classes. L'élève suit trois cycles sur une dizaine d'années avec des évaluations pour changer de niveau. C'est une conception individualiste et élitiste où la concurrence entre les écoles de danse, les disciplines et les individus est omniprésente. La danse contemporaine de par son histoire rebelle aurait pu échapper à cette organisation sélective. Mais il existe une hiérarchie entre disciplines et esthétiques artistiques avec toute une échelle de valeurs qui place les arts académiques au sommet. Dans ce contexte, la danse classique reste la référence et, pour une majorité de personnes, est considérée comme devant être enseignée avant les autres esthétiques (contemporaine, jazz, traditionnelles), celles-ci gagnant leur place en fonction de leur niveau performatif.

Producteur/récepteur et espaces communs

Le rituel de la danse est passé des espaces communs à l'espace public au cours du 20^e siècle. Mais par résistance à la vision élitiste et performative de la danse et des arts, je dansais, créais et produisais des spectacles hors des lieux institués de la culture, des scènes et des théâtres, choisissant des esplanades, une plage, une digue, un port, dans une gare, une forêt, des jardins, des chapelles en ruines, la cour d'un manoir, des halles marchandes... des espaces communs.

Dans toutes les expressions artistiques, il y a une relation qui s'établit entre le producteur du geste créatif et son destinataire. Dans l'acte de création, s'invite conceptuellement le public et c'est de cette interaction que se fabrique le matériau artistique. Généralement dans la vision occidentale de l'art, le récepteur est spectateur en position assise et frontale dans une salle de spectacles. Que se passe-t-il lorsqu'il est en

appropriation d'espaces au même titre que les artistes qui créent et produisent dans cet espace ? Le matériau artistique transforme les espaces publics ou les espaces privés en espace commun. Ce qui se partage dans cet espace commun passe par la corporéité des artistes et des spectateurs, leurs facultés du sensible qui repose sur la phénoménologie de leur perception (vision, écoute, proprioception). Dans ces conditions de production et de diffusion, le rapport artiste/spectateur est un rapport producteur/récepteur qui casse la vision encore largement répandue de l'artiste pensé comme génial, singulier, unique, un être à part qui aurait reçu un talent « divin » à sa naissance. Or, toute production artistique s'accomplit dans une coopération des artistes et des autres partenaires (techniciens, administrateurs, financeurs, décisionnaires, organisateurs, diffuseurs...) à laquelle il faut ajouter le rôle que joue le spectateur lui-même par son soutien, son indifférence ou son rejet. Le rapport producteur/récepteur réhabilite le geste artistique comme geste social.

Comment alors, d'une expérience vécue et ressentie, poser le cadre d'une recherche pour étudier cette modification du rapport producteur/récepteur dans toutes ses dimensions, créatives, artistiques, culturelles, et son impact dans l'organisation et le fonctionnement des groupes d'artistes ? Autrement dit, comment démontrer le rapport entre la production artistique d'un groupe et son organisation ? À l'instar d'Howard Becker qui disait à propos de son livre « *Les mondes de l'art* » que c'est « *un regard sur les arts destiné à dégager des questions de recherche*⁸ », mon regard critique sur ma profession au terme d'une carrière cependant inscrite dans l'Éducation populaire et dans le champ de l'Économie sociale et solidaire a pour but d'interroger les conditions d'existence de l'artiste travailleur.

Dans cette perspective, réunissant mon intérêt pour l'ethnographie et la sociologie des arts, j'ai choisi le terrain des friches culturelles pour ses espaces de création éloignés du cadre institutionnel et conventionnel qui fut le mien.

⁸ Becker, H., 2010, *ibid.*

Introduction générale

La question de mon titre provisoire lors de mon inscription en thèse, « Les friches culturelles, une utopie nécessaire à l'idéal de démocratisation ? » est presque un argumentaire politique : utopie_nécessaire_idéal_démocratisation.

L'idéal de démocratisation à atteindre se rapporte à la démocratisation culturelle pour laquelle les friches culturelles sont envisagées comme une utopie. Si dans son sens le plus familier, l'utopie est irréaliste, cette notion est prise, ici, dans le sens d'une utopie concrète qui, selon le philosophe allemand Ernst Bloch, à l'origine du concept, est une « conscience anticipante », un possible vers lequel agir, proche du désir qui sous-tend la créativité, axe central de cette thèse. La conscience part de ce qui existe, c'est donc dans le réel que la conscience anticipante trouve les solutions. La notion est reprise ces derniers temps dans des discours politiques assez éloignés du marxisme non orthodoxe de son auteur. Les friches culturelles s'ancrent dans ce registre apparenté au travail d'Ernst Bloch. En effet, le début de sa réflexion en 1915 est marqué par sa proximité avec des artistes dadaïstes, en particulier l'écrivain-poète Hugo Ball. Il publie « Geist der Utopie » (« Esprit d'Utopie ») en 1918 et poursuit l'exploration de cette notion jusqu'à aboutir à une œuvre conséquente sur l'utopie concrète en trois tomes publiés en 1944, 1955 et 1959, connue sous le titre « *Le Principe Espérance* ». Le philosophe mène son travail sur les utopies dans le champ des expressions culturelles en général. On trouve dans son cercle d'amis proches avec lesquels il développe des collaborations et des correspondances, des artistes et des chercheurs : Walter Benjamin, Bertold Brecht, Theodor W. Adorno.

Nous verrons dans la première partie de cette thèse que les origines du mouvement des friches culturelles se trouvent dans ce creuset du rapprochement des arts et de la philosophie politique, notamment chez les héritiers du Dadaïsme.

Lorsqu'on parle de démocratisation culturelle, on ne parle pas de culture, mais d'accès à celle-ci⁹, posant d'emblée la culture au singulier, non sans ambiguïté, car il s'agirait alors d'une culture dominant les autres dont l'accès pose un problème d'égalité à tous. On voit d'emblée le distinguo entre culture anthropologique et culture « cultivée ». Ceci a pour conséquence de hiérarchiser les cultures entre elles (interculturelles, entre les classes sociales, entre les générations) et même pour chaque personne entre ses composantes

⁹ Coulangeon, P., 2010, *Sociologie des pratiques culturelles*, nouvelle édition, La Découverte, Paris.

(familiales, professionnelles, acquises, « savantes », etc.), car nous combinons, tous, une pluralité de cultures sans rivalité ni hiérarchie entre elles. À titre d'exemple, je suis de culture bretonne, française, occidentale, humaniste...

Je remets donc le distinguo culture anthropologique/culture cultivée en question tout au long de cet écrit en tentant de montrer qu'il est à l'origine des limites de la démocratisation culturelle : inégalité d'accès, hiérarchisation des cultures, processus exclusifs, injonction à la participation.

Selon Hervé Glévaec qui travaille sur les pratiques culturelles et médiatiques contemporaines, « *en France, le ministère de la Culture et de la Communication est, depuis les années 1970, le principal pourvoyeur de données statistiques et de commentaires sur les pratiques culturelles des Français. Un discours ressort qui est celui d'un échec de la démocratisation en matière culturelle.*¹⁰ ». L'État voit dans la démocratisation culturelle qui « *vise à garantir à tous un égal accès à la culture tout au long de la vie, en particulier parmi les populations et les territoires qui en sont les plus éloignés pour des raisons géographiques, économiques ou sociales* », une politique participative qui « *favorise la diversité culturelle, l'émancipation des citoyens et permet de renforcer la cohésion sociale.* »¹¹ .

Ces ambitieux objectifs comportent intrinsèquement les ferments de l'échec constaté, car sans prendre en compte les facteurs économiques et territoriaux, c'est investir le secteur culturel de missions immenses et finalement jamais atteintes. Les critères d'évaluation essentiellement quantitatifs étant ceux des pratiques et de la fréquentation des lieux officiels d'une culture labellisée par le ministère (taux de participation, nombre de participants, volumes horaires, nombre de personnes touchées directement et indirectement, catégories socioprofessionnelles représentées, nombre d'abonnements ou nombre d'entrées réalisés, etc.), il est possible d'opposer une démarche qualitative qui partirait des contenus dans une vision de la culture non plus d'État, mais comme étant incarnée dans le quotidien de tous.

Le développement culturel voulu depuis les années 1980 ravive paradoxalement les limites de la démocratisation culturelle. Les politiques culturelles bénéficient finalement aux classes sociales qui en détiennent les codes (programmes élitistes, inaugurations,

¹⁰ Glévaec, H., 2016, « Le discours de l'échec de la démocratisation culturelle en France », Revue européenne des sciences sociales, URL : <http://journals.openedition.org/ress/3595> ; DOI : 10.4000/ress.3595.

¹¹ Évaluation de la politique publique de démocratisation culturelle, Rapport interministériel de diagnostic et plan d'action au Premier ministre, Mars 2017, p.1.

présentations, protocoles, cérémonials). Ces usages sont souvent incompatibles avec les possibilités de la classe des ouvriers, employés, agriculteurs (programmations en semaine à 19 heures ou 20 heures, formules d'abonnement à l'année, tarifications élevées).

En ce qui concerne la fréquentation des lieux de spectacle vivant, elle reste « une pratique des plus diplômés et des cadres¹² » à hauteur d'environ deux tiers pour un tiers. Ce ratio reste inchangé depuis la première édition de cette étude statistique du ministère durant cinquante ans (dernière édition en 2018), car les variables (âge, sexe, territoire) n'ont que peu d'impact. Cette répartition est parfaitement intégrée dans les comportements des publics et joue en effet-miroir sur les goûts des différents sous-groupes ; ce qui explique le peu de sur la représentation socioprofessionnelle des publics par catégorie de consommation culturelle. Portant sur la fréquentation des musées, expositions et monuments historiques, il est constaté que « *si 80 % des cadres ont visité un site patrimonial en 2018, seuls 32 % des employés et ouvriers déclarent l'avoir fait cette année-là, contre respectivement 75 % et 28 % en 2008, 70 % et 44 % en 1973.* »

Un contexte culturel paradoxal (1980-2010)

Le phénomène des friches culturelles apparaît en France à une époque de plein développement culturel dans les années 1980, marquée par de grands événements comme la fête de la musique reprise internationalement, l'avènement de l'industrie culturelle et Les Grands Travaux¹³ lancés par François Mitterrand pour répondre « *aux besoins de doter notre pays des grandes institutions culturelles qui lui faisaient encore défaut*¹⁴ ».

Par ailleurs, une certaine acculturation est imputable à l'hégémonie technologique d'une part et d'autre part à la circulation des personnes dans des phénomènes migratoires que ce soit la transition de la campagne vers la ville qui voit aujourd'hui 93 % des Français vivre en agglomération urbaine, que ce soit les migrations économiques sud-nord, mais aussi les migrations est-ouest après la chute du mur de Berlin.

¹² Cinquante ans de pratiques culturelles en France, <https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Etudes-et-statistiques/Publications/Collections-de-synthese/Culture-etudes-2007-2021/Cinquante-ans-de-pratiques-culturelles-en-France-CE-2020-2>, p 60.

¹³ Le musée d'Orsay, La Villette et la Tête Défense commencés sous la présidence de Giscard d'Estaing et Palais Royal, le centre Pompidou, l'opéra Bastille, la pyramide du Louvre, l'Institut du Monde Arabe, la nouvelle Bibliothèque nationale, le centre culturel Tjibaou...

¹⁴ Source du ministère de la Culture, in, Sylvia Girel, 2010-2011, « Politiques culturelles (cours et compléments de cours) », Master. France, cel-02285399.

Cette acculturation avive des résistances. La Déclaration de Fribourg de l'UNESCO sur les Droits culturels des 7 et 8 mai 2007 est accompagnée de ce commentaire introductif :

« [...] face à la permanence des violations, au fait que les conflits trouvent en partie leurs germes dans les violations de droits culturels, que nombre de stratégies de développement se sont révélées inadéquates par ignorance de ces mêmes droits, nous constatons que l'universalité et l'indivisibilité des droits de l'homme pâtissent toujours de la marginalisation des droits culturels. Le récent développement de la protection de la diversité culturelle ne peut être compris, sous peine de relativisme, sans un ancrage dans l'ensemble indivisible et interdépendant des droits de l'homme, plus spécifiquement sans une clarification de l'importance des droits culturels. »

L'article 9 de la Déclaration, composée de douze articles, affirme des principes de gouvernance démocratique¹⁵ :

« [...] les acteurs culturels des trois secteurs, public, privé ou civil, ont notamment la responsabilité dans le cadre d'une gouvernance démocratique d'interagir et au besoin de prendre des initiatives pour :

a. veiller au respect des droits culturels, et développer des modes de concertation et de participation afin d'en assurer la réalisation, en particulier pour les personnes les plus défavorisées en raison de leur situation sociale ou de leur appartenance à une minorité ;

b. assurer notamment l'exercice interactif du droit à une information adéquate de façon à ce que les droits culturels puissent être pris en compte par tous les acteurs dans la vie sociale, économique et politique ;

c. former leurs personnels et sensibiliser leurs publics à la compréhension et au respect de l'ensemble des droits de l'homme et notamment des droits culturels ;

d. identifier et prendre en compte la dimension culturelle de tous les droits de l'homme, afin d'enrichir l'universalité par la diversité et de favoriser l'appropriation de ces droits par toute personne, seule ou en commun. »

¹⁵ Les douze articles : principes fondamentaux, Définitions, Identité et patrimoine culturels, Référence à des communautés culturelles, Accès et participation à la vie culturelle, Éducation et formation, Information et communication, Coopération culturelle, Principes de gouvernance, Insertion dans l'économie, Responsabilité des acteurs publics, Responsabilité des Organisations internationales.

Les bases de la reconnaissance des droits culturels de chacun-e sont posées : leur prise en compte dans des concertations, l'inclusion de tous les acteurs dans les instances de gouvernance et la participation effective des populations.

De mes choix artistiques à mes choix de recherche

Lorsque j'enseignais la danse contemporaine, je voyais un geste artistique en chaque individu, quels que soient sa culture, son genre, son âge.

Les représentations culturelles venaient amenuiser la portée de ce geste non produit dans la culture officielle. J'ai souhaité isoler ce geste artistique du contexte des dispositifs et de l'institution afin de questionner les rapports directs entre artistes et publics. Pour cela, j'ai choisi d'explorer les lieux-intermédiaires –friches, fabriques, tiers-lieux.

À propos de méthode

On ne peut effacer nos présupposés même dans un contexte intentionnellement opposé à celui qu'on connaît, car ils fonctionnent aussi par défaut, ainsi que le précise Georges Balandier, « [...] Il n'y a pas d'engagement dans les sciences sociales qui ne comporte la référence à l'expérience personnelle¹⁶ ». Afin de favoriser une manière distanciée, j'ai travaillé cette double rupture à la fois professionnelle et épistémologique sur des terrains d'investigation éloignés de mon ancien cadre professionnel en menant une pré-enquête dans le milieu culturel alternatif du Finistère-sud, durant l'été 2015.

Une pré-enquête

J'ai interviewé quatre personnes âgées de 30 à 35 ans : un DJ de *sound system*, un graffeur, un membre « activiste » (qui se saisit de l'art pour prendre place dans l'espace public) et un coordinateur.

Après avoir été assistant technique dans un bureau d'étude, le DJ a tout lâché pour faire un choix de vie correspondant, précise-t-il à sa « recherche d'épanouissement dans la liberté d'action » malgré l'absence de revenus et de couverture sociale. Adeptes des *free party*, il déclare avoir une certaine abnégation devant l'intérêt du collectif. « La prise d'initiative doit être faite par chacun et soutenue par le collectif », dit-il¹⁷. Cet aspect collectif

¹⁶ Balandier, G., 2012, « La transgression dans l'itinéraire et le projet d'un anthropologue sociologue », in *Paradoxes de la transgression*, ouvrage coll. dir. M. Hastings, L. Nicolas, L. Passard, éd. CNRS, Paris, p. 31.

¹⁷ One'air, DJ, interview du 08/2015, 11 heures, au café tabac, rue Aristide Briand, Kemper.

n'apparaît pas chez le graffeur¹⁸, qui lui, affirme que dans son milieu « les artistes sont solitaires sauf pour des opérations éclairs frappant par la surprise et l'inattendu. » Les deux artistes jouent en permanence avec l'interdit puisqu'ils ne se limitent pas aux espaces autorisés. C'est d'ailleurs une caractéristique de leur activité qui doit surprendre et étonner, détourner les codes, ce qui les conduit à transgresser les limites et les normes.

Le DJ, membre fondateur d'un collectif d'artistes, le groupe Rast'art implanté à Caen, a fondé une autre association en Finistère, le groupe Rast'art Bretagne. Il me mit en contact avec un autre membre actif¹⁹ et avec le coordinateur fondateur du groupe Rast'art de Normandie que j'interviewais par téléphone²⁰. Ce groupe est avec d'autres artistes et militants à l'origine d'une fabrique culturelle, La Centrifugeuz, née en 2013 à la suite d'un squat artistique de trois mois. Le militant-organisateur a une vision clairement politique de ce type d'événements et de cultures alternatives qu'il considère comme des actions de résistance aux formes dominantes culturelles.

Ces quatre entretiens me permirent d'identifier la grande précarité des artistes dans ces lieux, mais aussi leur liberté d'agir quitte à transgresser certaines règles comme celle de la propriété. Une tension existe entre leur grande indépendance et leur rapport à l'institution. À l'issue de cette phase exploratoire, l'éclairage de deux auteurs, Hans Joas pour son travail épistémologique de l'action pragmatique²¹ et Jean-Pierre Boutinet sur le projet par l'action²² me fut nécessaire à la formulation de deux questions de recherche découlant de ma question initiale sur le rapport production artistique/organisation du groupe :

Ces collectifs, résultant du refus de l'assujettissement au modèle institutionnel de la culture et de leur volonté de replacer l'acteur au centre de l'action, parviennent-ils dans la précarité juridique et financière qui sont les leurs et le souhait légitime d'en sortir, à préserver leur liberté et leur agir créatif dans l'institutionnalisation de tout processus d'organisation ?

¹⁸ Phoaïck oner, graffeur, interview du 08/2015, 19 heures, à son domicile, Kemper.

¹⁹ Nog Igitty, organisateur, interview du 02/09/2015, 17 heures, à son domicile, Combrit.

²⁰ Jr Lanka, DJ sound system, interview téléphonique du 03/09/2015 à 14 heures.

²¹ Joas, H., 1992, « Die Kreativität des Handelns », SuhrkampVerlag, Francfort, La créativité de l'agir, traduction française, 1999, Les Éditions du Cerf, Paris.

²² Boutinet, J-P., 1990, Anthropologie du projet, PUF, coll. « Quadrige », rééd. 2005, Paris.

Dans une démarche de pérennisation, le mode de fonctionnement des friches culturelles basé initialement sur un idéal de démocratisation culturelle réussit-il à maintenir des règles de gouvernance démocratique ?

Mes choix de méthode

Mes approches situationnelle et ethnographique m'inscrivent dans une démarche empirique. Mon choix méthodique s'est porté sur la Théorie ancrée ou enracinée, *The Grounded Theory*, méthode d'analyse inductive et comparative, mise au point par les deux chercheurs américains Barney Galland Glaser et Anselm Leonard Strauss dans les années 1960²³. Elle se caractérise par l'action simultanée du recueil de données et de leur analyse en allers-retours aussi souvent que nécessaires sur le terrain et jusqu'à la possible formulation d'une hypothèse. Les contraintes de cette méthode rigoureuse sont liées à la masse de relevés de départ, car il s'agit d'identifier un fait qui se répète, pour pouvoir attester de ce que Glaser et Strauss nomment la précision de la preuve²⁴. Mais ils ajoutent que : « [...] ne pas toujours être en mesure de la garantir ne doit pas être vécu comme un obstacle, car la production de la théorie ne repose pas tant sur le fait que sur la catégorie conceptuelle (ou une propriété conceptuelle de la catégorie) qui en a été tirée. » Par exemple, l'absence des habitants, relevée dès mes premières heures sur mon premier terrain en mars 2016, a été dans mes premières données analysées, dégageant un premier axiome : le rapport des collectifs aux habitants. À partir de cet axiome vérifié lors d'une deuxième observation, j'ai émis plusieurs hypothèses sur la présence et l'absence des habitants en rapport avec les actions, le projet, le collectif, la formation du collectif, que j'ai comparées dans des contextes sociaux et culturels très différents lors de mon deuxième terrain puis mon troisième terrain. Les premiers résultats ont mis en relief le rôle des acteurs humains et non humains, ici, la production artistique, dans l'institutionnalisation du projet. Le rapport aux institutions se fait dans un jeu de repositionnements et d'inventivité que les artistes expérimentent.

Ce choix méthodique engage le chercheur sur le terrain de façon longue. Il s'y installe en veillant à ne pas s'y enfermer, il partage l'espace des acteurs qu'il étudie en donnant du temps à sa prise de notes. Il partage des moments de vie, d'activité et de convivialité qui

²³ Glaser B., Strauss A., 1967, *The Discovery of Grounded Theory: Strategies or Qualitative Research*, Aldine, Chicago ; *La découverte de la théorie ancrée. Stratégies pour la recherche qualitative*, 2010, A. Collin, Paris.

²⁴ *Ibid.*, p 11-113.

représentent des manières différentes de recueillir des données. Les premières analyses donnent lieu à une interprétation qui affine la problématique tout en élargissant le champ d'investigation. Cette progression par étapes est propice à des moments d'écriture dont la réflexivité produit des transitions à explorer sur de nouveaux terrains.

L'enquête

Découverte pendant ma pré-enquête, la fabrique culturelle La Centrifugeuz à Caen m'accueillait pour une étude de mars à juillet 2016, que j'ai menée en observation participante. C'est en remarquant les rapports du collectif avec l'institution municipale que j'ai souhaité faire un deuxième terrain d'étude aux Ateliers des Capucins à Brest parce qu'il s'agit d'un cas de conversion culturelle d'initiative institutionnelle d'une ancienne friche industrielle militaire. La comparaison avec les friches d'initiative des artistes indépendants était opportune. J'y fus accueillie d'octobre 2016 à mars 2017 par le collectif du Fourneau, dans le cadre de sa mission d'inauguration du site par Brest Métropole. L'entre soi social et culturel visible ainsi que la place des habitants dans ces deux terrains d'étude me conduisaient à interroger les notions de publics, spectateurs, habitants et à réfléchir au concept de participation des publics dans la mise en œuvre de propositions artistiques. Ce fut l'opportunité d'une étude comparative dans un contexte culturel éloigné du modèle français, à la fabrique culturelle L'Batwar des anciens abattoirs de Casablanca au Maroc de la mi-octobre 2017 à la mi-janvier 2018.

Mes trois terrains principaux ont pour point commun de se dérouler à proximité ou dans des zones urbaines prioritaires faisant l'objet d'opérations de rénovation, rendant fondamentale la question des habitants. Ils divergent dans leur temporalité, en début de projet pour Brest, en phase de développement pour celui de Caen et après sa disparition pour celui de Casablanca. Par ailleurs, j'ai complété mon corpus en enquêtant d'autres collectifs sur le même territoire et en périphérie. J'ai eu aussi la possibilité de faire des retours de terrain à Brest et à Caen. Ces lieux intermédiaires ont continué de développer leur projet depuis mes premières enquêtes. De nouvelles données offrant un comparatif avec les premières périodes, je trouvais intéressant de les intégrer dans mes analyses. Ma démarche est en accord avec ce que Hervé Dumez écrit dans « Méthodologie de la recherche qualitative » qu'il appelle d'ailleurs « recherche compréhensive » : « [...] *les acteurs agissant et interagissant, c'est-à-dire pensant, parlant, décidant, de manière*

routinière ou novatrice. Le chercheur se place au plus près des situations dans lesquelles se déroulent ces actions et interactions, soit qu'il les reconstitue (historien), les observe (observation, observation participante).²⁵ »

Présentation succincte de mes terrains

-La Centrifugeuz à Caen : squat en 2012, fabrique culturelle en 2013, une nouvelle orientation de son projet en 2017 présente La Centrifugeuz comme un « lieu alternatif d'initiatives artistiques et culturelles et d'expérimentations solidaires ».

-Les Ateliers des Capucins, tiers-lieu culturel sur une ancienne usine militaire à Brest ; il s'agit d'une commande de la métropole brestoise.

-L'Batwar fabrique culturelle à l'initiative de personnalités publiques à Casablanca. Elle n'existe plus.

Des enquêtes élargies à quinze autres lieux complètent mes données : la friche culturelle Barzanaom et la fabrique APEFIM à Caen ; le squat artistique 59 Rivoli et le site temporaire des Grands Voisins à Paris ; les friches culturelles Pauline Perplexe à Arcueil, Vivre la rue à Brest, la Friche Lamartine et Halles du Faubourg à Lyon, l'Usine à Genève ; les tiers-lieux du Champ commun à Augan, le Jardin moderne à Rennes, le Maquis à Brest, le bar associatif du Grouaneg, Initiative urbaine et l'Observatoire à Casablanca.

Mon premier terrain d'étude, celui de La Centrifugeuz est devenu central à ma thèse. Les études suivantes sont subséquentes aux axes de recherche formés à La Centrifugeuz : l'étude des Ateliers des Capucins à Brest pour une comparaison lorsque la transformation culturelle est d'origine institutionnelle et l'étude des Anciens Abattoirs à Casablanca pour une évaluation de la prise en compte des droits culturels dans les projets des collectifs. C'est une logique d'enchaînement propre à la Théorie ancrée.

Tableau récapitulatif

Le tableau 1 reprend l'organisation de ma méthode : les étapes de recherche de mon questionnement dans la première colonne du tableau, la deuxième colonne indique comment cette étape est apparue dans mon processus et la troisième colonne correspond à la tâche qui en a découlé. Les étapes se regroupent en trois périodes successives, selon les termes employés, la phase ethnographique (fond blanc), la phase analytique (fond gris clair),

²⁵ Dumez, 2015, Méthodologie de la recherche qualitative, Vuibert, p 7.

la phase théorique (fond gris foncé). Les périodes et les étapes se chevauchent et sont interdépendantes. L'analyse est simultanée à la notation des premières observations, pour les transformer en données, c'est le codage primaire ou initial. Ce temps a lieu pendant l'observation participante, moment d'appartenance au groupe qu'on étudie : le chercheur participe à tout sans avoir un rôle précis, mais développe des relations avec les membres du groupe, ce qui aide au choix des entretiens et à la formulation de questionnaires. La phase analytique est un moment, effectué en dehors du terrain, pour trouver des axes à explorer à partir des premières données, c'est le codage axial à partir duquel on peut orienter une nouvelle période d'observation participante et ainsi de suite jusqu'à obtenir une théorie. Le procédé s'enrichit au fur et à mesure des allers/retours, les questionnaires s'allègent. Non seulement la théorie ancrée est une méthode d'analyse qualitative, mais elle est aussi une méthode de recherche qualitative.

Grâce à « L'analyse par théorisation ancrée »²⁶, de Pierre Paillé, professeur en sciences de l'éducation, expert des analyses qualitatives à qui on doit la théorisation ancrée, forme allégée en six étapes de la *Grounded Theory*, je me suis approprié cette « [...] démarche itérative de théorisation progressive d'un phénomène »²⁷ :

- 1 : codification initiale des données empiriques pour identification du fait ou du phénomène
- 2 : catégorisation en regroupant les codes, conceptualisation
- 3 : mise en relation de ce qui est commun, ou peut le devenir
- 4 : analyse complète qui explique le phénomène
- 5 : modélisation fonctionnelle du phénomène
- 6 : théorisation qui tient plus du processus que du résultat et restitue la construction du phénomène dans toute sa complexité, nomme ses enjeux, ce qui en découle, ses limites, ses contradictions et les hypothèses.

²⁶ Paillé, P., 1994, L'analyse par théorisation ancrée, Cahiers de recherche sociologique n°23, 147–181, <https://doi.org/10.7202/1002253ar>

²⁷ *Idem*, p 151.

Tableau 1 ma méthode.

Théorie ancrée	Mon processus	Mon application
Identifier un fait récurrent, un phénomène.	Nouveaux espaces culturels identifiés pendant mon Master, période de rupture professionnelle et rupture épistémologique.	Friches culturelles d'initiative des collectifs d'artistes.
Établir une comparaison avec le point de départ.	Le fonctionnement des groupes d'artistes indépendants est-il plus démocratique que le fonctionnement des structures institutionnelles représentant la culture officielle ?	<u>Q départ</u> : « La créativité artistique est-elle productive de nouveaux procédés d'organisation collective et d'innovation sociale en matière de fonctionnement ? »
Collecter les données pour décrire le fait ou le phénomène.	Recherche d'acteurs-témoins de la formation d'un collectif d'artistes.	Pré-enquête juillet_août 2015 : 3 personnes interviewées sur leur activité artistique et 1 sur son implication d'organisateur.
Début d'analyse à partir des premières données pour rentrer dans le processus du phénomène et donner une direction à la recherche.	Place de l'instituant créatif et contestataire de l'institué.	<u>Q recherche 1</u> : Ces artistes réussissent-ils à préserver leur liberté et leur « créativité d'agir » face au risque institutionnalisant de tout processus d'organisation ?
	Première analyse : malgré leur précarité, les artistes affichent leur liberté d'agir. Comment se conjugue-t-elle avec les contraintes de toute organisation ?	<u>Q recherche 2</u> : Ces collectifs réussissent-ils à maintenir des règles de gouvernance démocratique ?
Premières analyses.	La créativité artistique, matrice de la créativité de l'agir individuel et collectif des nouveaux espaces culturels.	Terrain 1 : La Centrifugeuz à Caen mars 2016. 1 ^{re} observation participante.
Collecte données et analyse simultanée.	L'identification des espaces, des territoires, des différents acteurs.	Enquêtes de terrain, entretiens individuels et collectifs.
Catégorisations et codage axial.	Les modes d'action dans les collectifs.	Croiser les données avec les documents internes du collectif.
Début de théorie et vérification par un retour au terrain.	-Créativité de l'agir individuel et collectif -Économie du ou des communs -Territorialisation	Observation participante 2, Avril 2016 : rôle des acteurs et absence des habitants.
Approfondissement de la théorie.	« Du squat d'artistes à la friche culturelle, la production de communs »	Théorie : organisation friche culturelle = commun culturel.
Retour terrain pour vérifier la théorie émise.	06/16 : autres entretiens et relevés ethnographiques.	3) participation observante, table ronde pendant festival pour collectif.
	Comparaison : institutionnalisation du projet/rapport à l'institution.	Les résultats orientent le 2 ^e terrain.
Observation dans d'autres groupes pour approfondir le début de théorie.	Reprise étapes : reproduction sociale par catégorisation, assignation institutionnelle « Récits sensibles autour d'un graffiti », 1 ^{re} version (2017).	Terrain 2 : Les Capucins à Brest, d'octobre 2016 à mars 2017.
	Reprise étapes : reproduction sociale à l'échelle internationale, la culture, objet du et de pouvoir.	Terrain 3 : anciens abattoirs, fabrique culturelle (Casablanca 10/17 à 05/2018).
Finalisation théorie à partir reproduction phénomène.	L'intermédialité matrice de démocratie culturelle en tant qu'analyse conceptuelle de l'apport de l'objet d'art à son environnement.	Vérifications et retours de terrain analyses et écriture.

Les conditions d'enquête qui m'ont été réservées ont été généreuses sur le premier terrain, plus difficiles par la suite, voire en terrain hostile pour le troisième. Selon les enjeux, il n'est pas toujours facile d'enquêter librement dans le milieu de la culture. Cette difficulté m'a conduite à la théorie de l'acteur-réseau que l'on doit aux travaux de Michel Callon, Bruno Latour, Madeleine Akrich, dans les années 1980, théorie reposant sur des principes fondateurs –l'acteur/actant, la controverse, le réseau, la traduction, l'entre-définition– que j'ai sollicités dans l'analyse des événements qui surviennent dans la vie des friches et des collectifs qui les animent.²⁸

De cette prise en compte de la production artistique comme acteur non-humain, je suis arrivée progressivement à l'analyse conceptuelle de l'intermédialité, apparue dans les années 1980 dans le milieu académique occidental à la faveur d'une volonté de décloisonner les études cinématographiques, littéraires, théâtrales, etc. Approche plutôt que concept figé, l'intermédialité se définit au travers des spécialités des chercheurs qui s'en servent, parmi les exemples les plus connus, celui du professeur allemand Jürgen E. Müller spécialiste de l'audiovisuel, auteur d'une thèse d'État sur l'intermédialité, intitulée : *Formes de la communication culturelle moderne*²⁹; celui du professeur Éric Méchoulan, spécialiste de littérature, s'intéressant à l'histoire intermédiaire des idées, a fondé la revue *Intermédialités*. Peu exploré en France pour l'instant, le concept de l'intermédialité commence à être remarqué par les travaux du laboratoire Lettres, Langages et Arts (LLA CREATIS) qui a organisé le séminaire *Intermedialidades* en 2015.

L'écriture

Pour conclure ce point de méthode, je précise mon parti pris d'une écriture du sensible en raison de la partie ethnographique de ma recherche et par la nature de l'objet étudié, les productions artistiques. Encore nommée écriture impliquée, je l'ai découverte

²⁸ Callon, M., Latour, B., 1981, « Unscrewing the Big Leviathan : How Actors Macrostructure Reality and How Sociologists Help Them To Do So », dans Karin D. Knorr Cetina et Aaron V. Cicourel (dir.), *Advances in Social Theory and Methodology : Toward an Integration of Micro- and Macro-Sociologies*, Boston, Routledge and Kegan Paul, p 277-303. Version française en ligne: « Le Grand Léviathan s'apprivoise-t-il ?

Callon, 1986, « Éléments pour une sociologie de la traduction. La domestication des coquilles Saint-Jacques dans la Baie de Saint-Brieuc », dans *L'Année sociologique*, n° 36, 1986.

Akrich, M., Callon, M., Latour, B., 2006, *Sociologie de la traduction : textes fondateurs*, Mines ParisTech, les Presses, « Sciences sociales », Textes rassemblés par le centre de sociologie de l'innovation, laboratoire de sociologie de Mines ParisTech.

²⁹ Müller, J. E., 1996, *Intermedialität: Formen moderner kultureller Kommunikation*, Nodus Publikationen, (Intermédialité : Formes de la communication culturelle moderne), in Émilie LUMIÈRE, LLA-CREATIS, 2015, « Jürgen Ernst Müller et le concept d'intermédialité ».

dans les travaux de Pierre Paillé : « [...] le défi de l'écriture impliquée d'une part, correspondant à une posture en première personne comprise en un sens assez extrême ; d'autre part, celui de l'articulation avec une écriture analytique plus distanciée, d'une manière qui ne renie ni les atouts scientifiques de l'implication ni les avancées descriptives, mais qui sache profiter des riches possibilités interprétatives de l'analyse « en mode écriture »³⁰ ». L'écriture du sensible cherchant « moins à comprendre le monde que de le donner à voir »³¹ agit avec réflexivité sur l'analyse et donc implique le chercheur, expérience que j'ai vécue dès mon premier terrain.

Mener des recherches dans le champ artistique ainsi que j'ai pu l'écrire dans l'article cité, « c'est entrer dans l'expression du sensible, qu'on définit comme " ... la capacité d'un organe, ou du corps de manière générale, de réagir à un stimulus, un événement. La sensibilité désigne cette propriété de tout tissu vivant d'être réactif, et signe l'appartenance du vivant au monde qui l'entoure." »³² Cette écriture sert parfaitement l'objectif de la théorie ancrée, car elle s'attache à la chronologie des situations rencontrées lors des enquêtes de terrain tout en livrant leur descriptif en détail afin que « du relevé ethnographique à sa transformation en analyse, une vision émerge, qui en restitue la dimension plurielle. »³³

Cette écriture, particulièrement bien adaptée au champ artistique, m'a permis de trouver dans la recherche un prolongement de mon premier métier, « le sensible constitue en effet le point où se produit la conjonction la plus élémentaire et la plus énigmatique (la plus admirable) du sens et des sens ».³⁴ Suivant un processus de théorisation ancrée « construite de façon inductive en partant de l'expérience de personnes partageant une problématique commune »³⁵, j'écris à partir du terrain et des projets des acteurs.

³⁰ Paillé, P. Berger, E., 2011, « Écriture impliquée, écriture du Sensible, écriture analytique : De l'implication à l'explication. Recherches qualitatives, Hors série, n° 11, p 68-90.

³¹ Fortier, F., Mercier, A., 2004, La narration du sensible dans la littérature contemporaine in A. Mercier, La narrativité contemporaine au Québec, Presses Université Laval.

³² Bois, D., Austry, D., 2007, « Vers l'émergence du paradigme du Sensible », *Réciprocités*, en ligne <http://www.cerap.org/fr/paradigme-du-sensible/vers-l%E2%80%99C3%A9mergence-du-paradigme-du-sensible/>, in Jolivet, 2018, « Récits sensibles autour d'un graffiti », *Agencements* n° 1, éd. du Commun, Rennes, p 161-171.

³³ Jolivet, *opus cite*.

³⁴ Pollien, A., 2007, « Pierre Sansot, sociologie itinérante d'un être sensible », *A contrario* Vol. 5, p 105-117.

³⁵ Couture, M., 2003, « La recherche qualitative : introduction à la théorisation ancrée », *Interactions*, Vol.7, N 2.

À ce titre, j'ai adopté le principe de la carte sensible d'Élise Olmedo qui y a consacré sa thèse de géographie, soutenue en 2015³⁶, « Cartographie sensible : tracer une géographie du vécu par la recherche-crédation, système de prise en compte narrative des espaces, de leur aménagement, de la circulation des individus. »

Mon appropriation de la cartographie comme outil de restitution du terrain d'étude s'est fait presque à mon insu dès ma première entrée sur mon premier terrain d'étude où je n'étais jamais venue auparavant. La veille du premier jour de mon accueil dans la fabrique culturelle La Centrifugeuz, au Chemin-Vert à Caen, j'étais venue en repérage. Le quartier était désert. C'était un dimanche d'hiver. En revenant le lendemain matin entre huit et neuf heures, je fus frappée par le contraste. Tout était animé. Je commençai à écrire mon journal de terrain, dessinant des tracés de l'activité du quartier non par des plans, mais avec les mots du mouvement, du vivant faisant voir à la façon de Deleuze et Guattari une carte « *toute entière tournée vers une expérimentation en prise sur le réel*³⁷ ». J'appris là aussi qu'il est important d'observer discrètement en choisissant des points d'observation différents en lieux et en horaires et préférer noter ultérieurement. Dans ce décalage de temps, se joue sans doute la recherche de la description la plus juste.

D'un questionnement à partir d'une pratique professionnelle en tension à une réponse qui replace l'artistique dans le bien commun, cette thèse de doctorat prend la forme de ma démarche : partir des individus, de leurs actions, comprendre ce qu'il se passe dans le « vivre ensemble », désigner les ressources, les faiblesses et limites, les écueils, émettre des hypothèses de transformation à partir des perspectives apparues.

L'objectif central de cette thèse est de comprendre les processus de construction des collectifs dans les friches culturelles afin de mettre en lumière la contribution des artistes coopératifs à l'impérative citoyenneté solidaire que réclament les crises démocratiques traversant et bousculant nos sociétés.

³⁶ Olmedo, E., Cartographie sensible, Tracer une géographie du vécu par la recherche-crédation, thèse en géographie (dir. Jean-Marc Besse), université Paris 1, 2015.

³⁷ Deleuze, G., Guattari, F., 1976, *Rhizome*, Editions de Minuit, Paris, p 20.

Plan de la thèse

Pour traiter cette problématique et rédiger cette thèse, j'ai choisi de construire un plan en cohérence avec la méthode adoptée. Aussi, j'ai donné une place centrale à la description des processus observés pour en tirer des éléments de construction d'hypothèses empiriques puis les éléments nécessaires à une théorisation ancrée se rapportant aux modes de fonctionnement organisationnel dans les collectifs d'artistes.

La partie centrale, devenue la deuxième partie, est une monographie de La Centrifugeuz à Caen, un cas singulier que j'ai déployé dans une démarche d'écriture reprenant les étapes de la progression dans la théorisation ancrée : « De l'action créative au projet collectif ». L'écriture de cette partie achevée, j'ai trouvé nécessaire d'écrire une première partie qui retrace la genèse du mouvement des friches culturelles : « Un bouleversement culturel sociétal ». La troisième partie repose sur une analyse comparative à partir des deux terrains d'étude suivants, à Brest et à Casablanca, complétée par des retours de terrain à Caen, à trois années de distance de mes premières observations : « À parts égales, vers le commun culturel ». Ce qui explique qu'en fonction du développement de mes hypothèses, je peux revenir sur certaines situations, mais en changeant l'angle de vue.

Introduction

J'aborde l'écriture de ma thèse comme la matérialisation des données immatérielles recueillies, chemin faisant tout au long des étapes de cette recherche. Mon choix d'une écriture du sensible correspond à la spécificité de mon terrain que j'ai abordé en tant que ce que je suis, une chercheuse récente en sciences sociales, issue d'une expérience artistique longue, posture duale et non duelle, de l'enquête jusqu'à la construction de la thèse.

Qu'y a-t-il de commun entre mon cheminement dans la recherche et mon parcours dans la danse ? L'espace, dont Merleau-Ponty dit : « *Je ne suis pas dans l'espace et dans le temps, je ne pense pas l'espace et le temps ; je suis à l'espace et au temps, mon corps s'applique à eux et les embrasse* ». ³⁸ L'espace où je m'engage, que j'incorpore en me déplaçant est un mode d'acquisition de connaissances qui consiste en un acte simultané de réception sensible (réception de ce que je perçois que je saisis par les sens dans mon environnement, mon espace vécu), et de production créative d'une donnée. Il y a, à cet endroit, une similarité entre la production artistique et la production scientifique, similarité qui provient de l'écoute sensible de son environnement et le désir d'y prendre part. Ceci est à l'origine de mon choix de la participation observante sur le terrain et de la cartographie narrative pour restituer le cadre de mes enquêtes.

La capacité de réagir à ce qu'on voit, entend, ressent, respire, touche... repose sur le choix d'une approche sensible du territoire où on se trouve. Car il s'agit bien de prendre en compte la conscience de l'espace vécu comme entrée dans l'observation, une qualité de réception des informations qui engendre de l'interrelationnel avec les personnes du territoire étudié. Ce qui renvoie à la notion de territorialisation du point de vue de la géographie humaine et sociale. L'exploration des territoires, par la production des données à partir des informations reçues, a inspiré la mise en dialectique du fonctionnement interne des collectifs d'artistes avec les composantes de leur territoire d'implantation.

De quoi les friches culturelles seraient-elles le symbole ? J'y réponds en première partie de cette thèse, à partir d'une étude typologique de ce mouvement, réalisée pour un ouvrage collectif sur les rapports entre la culture et l'économie sociale et solidaire,³⁹ que

³⁸ Vetö, M., 2008, *L'eidétique de l'espace chez Merleau-Ponty*, *Archives de Philosophie*, N° 71, p. 407-438.

³⁹ Jolivet, S., 2019, « L'intermédialité des coproductions artistiques dans l'ESS », in *Culture et économie sociale et solidaire* [dir. H. Defalvard], PUG, Fontaine, p 89-96.

j'approfondis ici afin de donner un ancrage spatio-temporel aux hypothèses de ma troisième partie sur la nécessité de modifier les représentations culturelles.

D'où vient le phénomène des friches culturelles ? Son historique est donné dans une littérature composée d'articles, de mémoires, d'actes de colloques dénotant l'intérêt des observateurs. Les auteur-e-s sont urbanistes, géographes, sociologues, architectes, politistes, managers. La première partie de notre thèse s'appuie sur cette littérature qui malgré son abondance n'est pas exhaustive, car ce mouvement culturel a commencé par une constellation de microprojets souvent éphémères dont les protagonistes ont peu témoigné directement. J'ai donc mené un travail journalistique fait de recoupement de dates d'événements, de vérifications et de quelques interviewes pour avoir une lisibilité la plus fidèle possible à la genèse du phénomène.

Deux époques sont distinctes : la première, entre les années 1950 et les années 2000, est caractérisée par la libéralisation de la créativité artistique et la seconde, depuis les années 2000, débute avec quelques rapports à la demande du ministère de la Culture montrant l'attention des pouvoirs publics pour un mouvement qui commence à prendre de l'ampleur.⁴⁰ Ces quelques décennies se répartissent sur quatre périodes : l'apparition de 1959 aux années 1970, les années de rébellion que sont les années 1980, le développement dans les années 1990 et différentes formes d'institutionnalisation depuis les années 2000.

Des appellations différentes évoquent la diversité des projets : squats, friches, fabriques, tiers-lieu, lieux intermédiaires et plus récemment lieux éphémères... La difficulté à nommer avec précision a conduit à des substantifs plus larges : « nouveaux espaces culturels » ou encore « nouveaux territoires de l'art », « territoire artistique », « laboratoires de l'art » ... On est donc passé de la dénomination des lieux à celle des activités qui y prennent place. Ces propositions de vocabulaire répondent à un besoin des observateurs de définir l'aspiration des acteurs.

On date l'arrivée des friches culturelles en Europe dès les années 1970, au lendemain de mai 68. Le Confort-moderne à Poitiers serait la plus ancienne friche culturelle connue de

⁴⁰ Citons, par exemple, Henry, P., « Quel devenir pour les friches culturelles en France ? D'une conception culturelle des pratiques artistiques à des centres artistiques territorialisés », 2010, Recherche menée dans le cadre du projet CPER 2008-2009 Hte-Normandie ; Lextrait, F., en 2001 ; Padilla, Y., « Pratiques artistiques en renouvellement, nouveaux lieux culturels », 2003, rapport pour le ministre de la Culture et de la Communication.

France en 1985. La publication en 2001 du rapport Lextrait⁴¹ sort le phénomène de la marginalisation et l'officialise en mouvement des friches culturelles. L'intérêt des chercheurs amplifie sa visibilité. De nouvelles façons de penser la culture ont cours dans des lieux improvisés ou tout simplement dans l'espace public.

Les signes visibles de l'extérieur sont ceux d'une culture urbaine pluridisciplinaire internationale (*tags, happenings, events, raves-party, battle Hip-Hop, street-art, underground*), non institutionnelle, alternative. À l'intérieur, les lieux abritent des ateliers où se mêlent des artistes, artisans, activistes en tout genre... Ce phénomène s'inscrit dans un environnement urbain, historique, politique, économique, social, culturel.

Convaincue, en 2015, que dans ce type d'espaces le fonctionnement ne peut qu'être en rupture avec la hiérarchisation des cultures, apportant renouveau et transformation notamment dans la gouvernance des collectifs qui les animent, je cherche dans cette voie : comment les décisions sont-elles prises ? Comment les règles s'écrivent-elles ? Quelles sont les pratiques de fonctionnement ? Quel est le mode d'organisation ? Comment les activités sont-elles planifiées ? Comment la gestion est-elle partagée ? Comment les rôles sont-ils distribués, notamment entre salariés et bénévoles ? Quelles sont les modalités de contrôle ?

Dans les collectifs d'artistes, on expérimente, on cherche, on essaie, il n'y a pas de recettes toutes prêtes, de modèle à suivre. Au bout d'une année de recherche sur la gouvernance des friches culturelles, je ne pouvais rendre compte avec précision d'un mode de fonctionnement réfléchi en tant que tel, mais toujours en improvisation, en intuition, en adaptation, en repositionnement au point que le mot même de gouvernance me paraissait totalement inadapté.

Sans refaire l'histoire du concept de gouvernance qui fait l'objet d'une abondante littérature grâce à son usage dans le secteur économique privé et dans le secteur des politiques internationales, nous retiendrons que le terme est devenu polysémique. De la « *corporate governance*⁴² » entre dirigeants et actionnaires d'une même entreprise à « la bonne gouvernance » de la politique internationale des pays du Nord vers les pays du Sud, le concept est empreint d'un rapport de pouvoir sur des administrés⁴³. L'idée de coopération plutôt que d'autorité dans les politiques de développement économique, social et culturel

⁴¹ Lextrait, F., Groussard, G., 2001, *Friches, laboratoires, fabriques, squats, projets pluridisciplinaires... : une nouvelle époque de l'action culturelle*, rapport à M. Michel Duffour, Secrétaire d'État au patrimoine et à la décentralisation culturelle.

⁴² Ce terme apparaît en 1937 dans l'article de l'économiste américain Ronald Coase, « *The nature of the firm* ».

⁴³ D'après l'économiste Jean Freyss.

promeut, depuis les années 2000, l'usage de gouvernance démocratique ou gouvernance légitime. Par la qualification «démocratique», s'est tissée peu à peu une nouvelle définition : *« nous entendons que la gouvernance permette qu'une diversité de parties prenantes participe aux décisions, autrement dit, que la démocratie interne ne s'arrête pas à l'application de la règle formelle «une personne, une voix », mais implique la participation réelle de parties prenantes multiples dans les décisions.⁴⁴ »* Dans cette récente recherche de 2019, les auteur-e-s insistent sur la coexistence de *« règles formelles et informelles »* et soutiennent *« que les secondes sont une condition indispensable à la mise en place d'une gouvernance démocratique et participative.⁴⁴ »*

Cette appropriation du mot par les acteurs de l'ESS depuis une quinzaine d'années actualise le concept de gouvernance vers une définition plus proche de la *« "gouvernabilité" qui met l'accent sur la spécificité des situations, et sur la probabilité, face à ces situations spécifiques, plus ou moins complexes, de trouver des solutions à la fois efficaces et acceptables.⁴⁵ »*

C'est dans cette vision d'une gestion créative non figée portée par des artistes que je présente, ici, une approche endogène du concept de gouvernance des groupes. J'ai cherché à restituer pleinement dans une approche monographique de La Centrifugeuz toutes les étapes exploratoires que j'ai pu mener jusqu'à poser la gouvernance du groupe comme dynamique conceptuelle d'une démarche collective, productrice d'un « en-commun » culturel.

L'écriture de cette monographie a imposé de contextualiser l'aventure de La Centrifugeuz dans le changement culturel auquel elle participe. Étudier son organisation interne ne pouvait se faire sans prendre en compte l'histoire de ce mouvement des friches culturelles jusqu'à maintenant. C'est l'objet de la première partie, la monographie de La Centrifugeuz occupant la deuxième partie, les analyses comparatives avec les deux autres terrains étant en troisième partie ainsi que mes hypothèses et ma proposition théorique.

⁴⁴ Ferraton, C., Petrella, F., Richez-Battesti, N., Vallade, D., 2019, « Quelle fabrique de la gouvernance au sein des organisations culturelles ? », in Hervé Defalvard, Culture et économie sociale et solidaire, PUG, Grenoble, p 27-34.

⁴⁵ Theys, J., 2003, « La gouvernance, entre innovation et impuissance », Revue Développement Durable et Territoires.

Partie 1

Un bouleversement culturel sociétal

Introduction de la première partie

La vieille femme sans âge souffle sa dernière note. Son corps fatigué par une vie de labeur ne s'est pas levé. Elle a chanté là où elle est dans un halo lunaire. Le chant est étonnamment transcendé par la voix affirmée. Beaucoup de déférence et de tendresse dans l'entourage de l'aïeule donnent une idée de son rôle dans le groupe.

La jeune fille se lève comme on prend son tour. La silhouette se découpe sur la lumière que crache la vieille lampe à pétrole dans la cour de la ferme où se sont rassemblées à la nuit tombée les femmes du village. Au sortir de l'enfance, son regard n'en a plus l'insouciance, mais il se pose sur une ligne d'horizon qui dit l'appartenance. Le geste assuré de celle qui est à sa place et n'a pas à le dire, semble contenir toute la culture de cette assemblée de femmes, de cette communauté paysanne, de cette oasis au fond de la vallée du Souss⁴⁶. Frêle sous les grands tissus que le vent du soir fait trembler, elle entame le chant et sa voix cristalline traverse la nuit d'une émotion qui me frappe sans détour.

Le moment est magique. La grâce est infinie. Les mots en *Chleuh*⁴⁷ résonnent dans la cour de la ferme où se marie l'une des héritières. Les femmes assises sur le sol battu reprennent à une cadence venue de la nuit des temps, les mots d'une fin de phrase, d'un refrain. Les centaines de mains qui m'entourent frappent le rythme à la fois grave et léger. Le tout est ciselé finement, précieusement, à la façon d'un diamant brut que les gestes répétés ont créé.

Je suis toute entière transportée dans cet art ancestral que le rituel fait surgir régulièrement, ici un mariage. Je m'aperçois à peine que la jeune fille vient de s'asseoir et une autre femme déjà prend la place de la chanteuse de la même façon qu'elle-même tout à l'heure avait pris la place de la vieille femme. Il n'y a pas d'applaudissements, ils ne sont pas nécessaires, car chaque personne contribue au chant. Tout est fluide.

Je venais de vivre ma plus grande émotion artistique. Et pourtant pas de scène, pas de lumières de scène, pas de décor, pas de tenues de scène. J'étais habituée à la vie culturelle occidentale, j'étais habituée au monde de l'art occidental. J'avais déjà vécu des moments très forts dans de grandes salles de spectacles de renommée internationale. Mais c'est à cet endroit même sans aucun artifice, sans aucune préparation, dans un partage

⁴⁶ Région du Maroc.

⁴⁷ Un des courants de la langue amazigh.

immatériel, que j'ai ressenti de façon la plus vive cette émotion artistique que nous recherchons, celle qui donne du sens à l'art et symboliquement à la vie.

Mon explication de l'instant magique, je ne l'ai qu'à présent, à l'issue de mes travaux de thèse. Les conditions étaient ce soir-là réunies pour que je ressente cette émotion aussi intensément. J'étais dans un groupe, happée par l'attention du groupe, appartenant à ce groupe par l'expérience esthétique commune, même éphémère, coupée un moment de ma propre culture dont on ne se départit jamais, bien évidemment. L'expérience esthétique est de l'ordre du sensible, de l'attention et conduit à l'expression artistique dans des formes matérielles ou immatérielles qui sont reçues, ressenties et comprises dans le système de valeurs qui est le nôtre. Ce soir-là, j'ai reçu la forme artistique du chant que composent des sons, rythmes, mots à portée poétique, mélodies... Dans cette expérience, j'éprouve le principe de la reconnaissance de la diversité des esthétiques dans les cultures. Ce principe est universel dans le sens où la diversité des esthétiques concerne l'humanité entière même si cette reconnaissance en de nombreux pays reste encore un combat politique. Reconnaître la culture de l'autre c'est reconnaître son existence et sa capacité à entrer en relation et interaction avec le groupe. C'est un principe d'égalité qui voit l'art de l'humain, que ce soit dans un acte de production ou un acte de réception. Cette nuit-là, dans un village, bien loin du monde du spectacle, à la seule lueur de la lune, j'ai éprouvé ce que signifie mon appartenance à l'humanité par le partage sensible d'un chant.

Pourquoi conter cette anecdote ?

Arrivant en fin d'écriture de cette thèse, après avoir relu la transcription de dizaines d'entretiens, je me rends compte que plane, au-dessus des visions idéales et peut-être utopiques, au-dessus des valeurs et revendications démocratiques qui ont cours dans les lieux culturels alternatifs, le fantôme de l'exception culturelle, de l'exigence artistique. Je me rends compte que persiste le recours à un référentiel qui attribue à l'art une place à part, réservée à certains qui détiendraient les qualités pour y accéder ; une vision de l'exception qui valide, de fait, la culture légitime et la place secondaire des autres cultures. Tout ceci semble dépendre de la relation des acteurs culturels avec un ministère de la Culture et ses politiques publiques dont il est de bon ton (quoiqu'assez schizophrénique) de prendre ses distances par esprit de liberté tout en demandant l'augmentation des moyens mis à disposition. Dans le même ordre d'idées et non sans effets contradictoires, l'art autonome est brandi contre toute forme de compromis avec l'industrie culturelle.

Face à la hiérarchisation de notre système culturel qui imprègne jusque dans les rangs alternatifs, je trouve utile de rappeler que les cultures et les arts vivent avant tout dans l'expérience humaine et que c'est de là que je tente de répondre aux questions qui ont initié cette recherche sur les modes de fonctionnement dans les lieux en transition culturelle, en articulant avec distanciation le témoignage de l'expérience vécue et les logiques institutionnelles de la culture légitime occidentale, avec ses paradoxes et ses contradictions.

Dans cette logique, je fais le choix d'une première partie sémiologique du mouvement des friches culturelles en tant qu'espaces matériels et relationnels de l'expérience humaine sensible, quotidienne, créative et artistique.

Nous verrons dans un premier chapitre les éléments conjoncturels d'apparition de ce mouvement. Appellation franco-française, la friche culturelle ouvre à l'exploration sémantique. Ce sera l'objet du deuxième chapitre qui, à la façon d'un dictionnaire, reprend un recensement des terminologies en usage chez les acteurs de ces lieux en transition. La difficulté de nommer avec précision un mouvement en train de se faire n'a pas empêché les observateurs de s'y intéresser très tôt et d'être prolixes sur le sujet d'où l'idée d'un dictionnaire non pas pour figer une définition, mais plutôt pour faire état des idées en circulation. Les auteurs contribuent par leurs travaux à une conceptualisation culturelle dont nous verrons dans le troisième chapitre comment ce phénomène international concourt à un changement de paradigme culturel où les cultures populaires ont le droit de cité. Ce développement renouvelle les acteurs et les projets en empruntant différentes orientations créatives, sociales et citoyennes, qui viennent se greffer sur le tronc artistique des friches culturelles. Citons la lutte contre les exclusions, la promotion de l'économie sociale et solidaire, le développement durable.

Cette première partie appréhende le mouvement des friches culturelles dans son contexte historique ainsi que par les usages qui y prennent place, particulièrement leur mode d'organisation. Un tour d'horizon des différentes figures de la friche culturelle permet de clarifier les caractéristiques communes et fondatrices, les espaces évolutifs ainsi que les différences selon les contextes sociaux. Il met en évidence un phénomène qui, dès les années 1960, en opposition à la culture dite légitime, envisage les arts dans leur quotidienneté et dans leur fonction relationnelle.

Chapitre 1

Éléments de circonstance

Introduction

Il faut regarder le mouvement des friches culturelles dans une amplitude temporelle de plus d'une soixantaine d'années et selon une expansion géographique allant d'ouest en est, des Etats-Unis à l'Europe et plus récemment dans les pays méditerranéens pour donner une lecture de son histoire, tenter d'en comprendre le sens par les grandes étapes constitutives et, sans l'enfermer dans un modèle, chercher à définir la friche culturelle dans le champ des lieux culturels alternatifs ou lieux intermédiaires.

La vocation culturelle des friches industrielles a deux composantes :

-celle de la patrimonialisation, voire muséification avec le concours acquis des pouvoirs publics, de certaines friches industrielles comme les bassins miniers fermés définitivement dès 1982, qui se tournent vers l'extérieur, à l'instar du Centre Historique Minier de Lewarde à 8 km de Douai, pionnier en la matière, où le public est invité à découvrir ce que fut l'identité des lieux ;

-celle de l'appropriation par des acteurs culturels, d'espaces dans des friches laissées à la marge, car présentant moins d'intérêt patrimonial pour les autorités locales, donc, dans un premier temps de gestation du projet, tourné vers l'intérieur des lieux.

Mon intérêt se porte sur la seconde, car elle présente un terrain propice à l'élaboration de nouvelles organisations. À ce propos, et afin d'appréhender le sens de l'émergence des friches culturelles, j'en présente certaines qui, parmi les pionnières, ont fait l'objet d'étude de différents auteurs. Mais, soulignons-le, ce mouvement culturel est bien plus large que les exemples qui nourrissent la littérature. De nombreux microprojets pas ou peu médiatisés, autogérés, non subventionnés, assez souvent de courte vie et qui, de ce fait, ne retiennent pas l'attention des observateurs, participent à ce mouvement, même de façon éphémère. Les causes de leur impossibilité à perdurer au-delà de quelques semaines ou mois sont importantes à la compréhension des modes de fonctionnement et de leurs contextes.

1.1 Émergence de la friche artistique

Le mot friche « vient du néerlandais *versch/virsch* « frais, nouveau » qui, employé avec le mot *lant* « terre » désigne une terre qu'on a gagnée sur la mer en l'endigant⁴⁸ ». Il s'agit donc de terre dans le sens d'un champ, d'un territoire, mais en français, cette connotation de gain serait plutôt potentielle, car une terre en friche se perçoit comme une terre abandonnée qui a perdu sa fonction, son statut, et qui est devenue inculte, improductive. On ne peut la confondre avec l'état de jachère qui est une terre labourée, mais non ensemencée et laissée au repos pour amender sa qualité ultérieure⁴⁹.

Absorbées jusque-là dans un rythme normal de reconstruction en période de plein essor après-guerre, estimée à 20 000 ha dans un rapport de la DATAR de 1986 –portant seulement sur les régions nord/nord-est, les chiffres sont en réalité plus élevés– leur superficie croissante dans le sillage de la désindustrialisation massive des pays occidentaux fait des friches industrielles une difficulté majeure de la gestion des villes⁵⁰. « *Cela ne signifie pas pour autant qu'il s'agit d'un objet nouveau, la friche est en fait une entité essentielle dans le rythme urbain* »,⁵¹ précise l'urbaniste-géographe Sarah Dubeaux. En effet, une « *requalification paysagère*⁵² » pour 58 % des sites, concourant à la dépollution des sols et à une meilleure image des espaces anciennement occupés par des industries au sein des villes, montre une réelle prise en compte de cette réalité.

À quoi reconnaît-on les friches qui ne seront pas recyclées et resteront à l'abandon jusqu'à une éventuelle réaffectation ?

1.1 a) Caractéristiques des friches

À partir de mes trois terrains d'étude La Centrifugeuz, les Ateliers des Capucins et la Fabrique culturelle L' Batwar et de quinze autres lieux cités plus haut⁵³ où j'ai enquêté pour compléter mes données, je peux, malgré leurs dissemblances, faire part de certaines

⁴⁸ Source CNRTL.

⁴⁹ Source CNRTL.

⁵⁰ Rapport de J.P. Lacaze, ingénieur à la DATAR.

⁵¹ Dubeaux, S., 2017, Les utilisations intermédiaires des espaces vacants dans les villes en décroissance. Transferts et transférabilité entre l'Allemagne et la France, Thèse de doctorat en Géographie et urbanisme (dir. Emmanuèle Sabot-Cunningham), 2017, Paris.

⁵² DATAR, 1991.

⁵³ Présentation succincte de mes terrains, introduction générale.

caractéristiques communes que j'ai relevées et qui sont confirmées dans le numéro consacré aux friches de la revue de l'Observatoire foncier de Normandie.⁵⁴

La première caractéristique visible d'une friche est son état d'abandon qui la définit avec, en ce qui concerne le bâti, les traces persistantes d'une autre vie dans la couleur des murs, le mobilier oublié, mais aussi des signes de délabrement plus ou moins avancé : vitres cassées, poussière accumulée, fientes des niches de colonies d'oiseaux, etc.

La deuxième caractéristique perceptible d'une friche, c'est son étendue. Les friches connues sont vastes, car elles ont pris dans des territoires dédiés aux terres agricoles, aux centres commerciaux, aux immeubles administratifs ou d'habitation, aux lieux industriels ou d'artisanat, aux voies de mobilité comme les gares de la SNCF ou les zones portuaires et les zones aéroportuaires ainsi qu'aux anciennes zones militaires.

La troisième caractéristique d'une friche est sa temporalité « entre deux », une période plus ou moins longue qu'on peut évaluer dans les signes de la reprise des droits de la nature.

Ces trois caractéristiques sont communes à toutes les friches, mais à des degrés divers selon l'existence ou non d'un projet de réaménagement qui réduira la temporalité, donc l'état d'abandon. Elles sont propices à l'imagination d'une autre affectation du lieu, une nouvelle vocation ou une actualisation de l'ancienne afin de reconstruire les usines et les logements.

Cette période de délaissement est une période indispensable à la gestation d'une friche culturelle. Elle donne le temps de l'imagination, de la projection, de l'appropriation libre par des individus ou des groupes. Sans ce temps de l'abandon, il s'agira d'un autre projet, mais pas d'une friche culturelle. Nous le verrons d'ailleurs dans la troisième partie à propos de la fabrique culturelle des anciens abattoirs de Casablanca qui était programmée avant la fermeture de l'activité.

Ces moments d'inventivité annoncent la phase de reterritorialisation qui succède à la phase de déterritorialisation, les deux faisant alors partie du cycle de vie des territoires.

1.1 b) Période d'émergence des friches culturelles (années 1960-1990)

La désindustrialisation des espaces urbains en Europe et aux États-Unis se passe sur une période allant du milieu des années 1970 à la fin des années 1990⁵⁵.

⁵⁴ Les friches : entre contrainte et potentiel de renouvellement urbain, 2016, Observatoire foncier de Normandie.

Une première phase voit pour des raisons de développement des activités économiques, le déplacement des entrepôts et des usines dans les zones industrielles (Z.I.) nouvellement créées en dehors des villes pour faciliter leur logistique ; c'est ce qui produit dans les quartiers et faubourgs, les friches industrielles dont certaines seront patrimonialisées.

Une seconde phase est due au recul des emplois dans les industries à partir des années 1980, dont les effets vont entraîner la fermeture non seulement des bâtiments d'activités de production, mais à la suite, ceux qui sont dédiés à l'administration, aux services publics et aux commerces dont bénéficiait la population ouvrière de ces industries.

Les années 1960, l'underground

En 1959, des artistes en besoin d'espaces d'ateliers de création installent clandestinement des ateliers dans les bâtiments délaissés des faubourgs de SoHo à New York que le développement urbain poussait en dehors de la ville. Moins de 800 habitants, dont les gardiens, habitent ce quartier d'entrepôts⁵⁶. Les premiers squatters sont clandestins et ne se rencontrent que la nuit. Il s'agit d'un cas d'appropriation illégale de lieux vidés de leur activité originale. Une première association est créée pour pouvoir négocier avec les propriétaires, des loyers modiques, mais officiels. On connaît la suite sur le processus de gentrification dans le temps et le modèle de *loft-living*, SoHo étant devenu un quartier d'artistes reconnus dont la présence apporte une plus-value immobilière.

Ce qu'on connaît moins, c'est le rôle que jouent ces premiers squats artistiques au début du mouvement de la contre-culture caractérisé par ses poètes vagabonds, apparu sur la côte ouest et à Greenwich village considéré comme l'épicentre de la contestation de *l'american way of life*. Ce quartier de Manhattan jouxte le nord de SoHo.

On trouve à New York un autre courant contestataire dans la droite ligne du Dadaïsme : des artistes avant-gardistes dans l'art contemporain visuel, musical, littéraire, chorégraphique ont pour but de maîtriser leur œuvre jusqu'à la distribution ; idée qui se concrétise par des *hapennings* n'importe où, reposant sur la réception et la participation des publics, des concerts et *events* dans des appartements. Ce mouvement comme la contre-

⁵⁵ Raggi, R., 2013, « Industrialisation, désindustrialisation, ré-industrialisation en Europe, Le cas de la sidérurgie lorraine (1966-2006) », in La désindustrialisation au regard de l'histoire p 11-28, <https://doi.org/10.4000/rives.4478>.

⁵⁶ Bordreuil, J-S., 1994, « Soho, ou comment le "village" devint planétaire » in Villes en parallèle, n° 20-21, Paris –New York. p 144-182, https://www.persee.fr/doc/vilpa_0242-2794_1994_num_20_1_1.

culture interroge la place des arts et des artistes dans la société en prenant le contrepied de l'art élitiste. Il fut initié et baptisé Fluxus (courant) par George Maciunas⁵⁷ en 1961, avec l'intention de décroquer l'art et le replacer dans la vie de tous les jours, ce qui avec l'esprit de provocation et d'humour qui caractérisait ce mouvement, fut appelé « non-art ».

L'action de Maciunas est politique avec *l'Action Against Imperialism Culture* qui dénonçait l'hégémonie culturelle en provenance d'Europe et d'Amérique du Nord par des manifestations contre l'organisation de certains événements comme la protestation en 1964 contre le concert de Stockhausen pour ses propos racistes envers la musique de jazz en 1958 à l'Université d'Harvard (1964, étant aussi l'année des événements de Berkeley).

L'action de Maciunas est économique avec en 1967 la fondation de la *Fluxhouse Cooperative* afin d'aménager dans de vieux immeubles vides de SoHo des ateliers pour les artistes (se terminera en 1975 par un conflit avec la municipalité de New York).

L'action de Maciunas est culturelle avec sa galerie qui reçoit différents artistes⁵⁸, des expositions, des concerts avec John Cage, La Monte Young, le Groupe Zaj, des *events* avec la chorégraphe Yvonne Rainer, des *events* littéraires et poétique avec le poète Dick Higgins...

Action Against Cultural Imperialism

359 Canal Street, New York, N. Y. 10013.



(April 29, 1964: First AACI Demonstration)

1 Les engagements de la contre-culture. (Source : archives FLUXUS, Henry Flynt, publique)

⁵⁷ (1931-1978).

⁵⁸ Éric Andersen, Joseph Beuys, George Brecht, Giuseppe Chiari, Philip Corner, Charles Dreyfus, Jean Dupuy, Robert Filliou, Henry Flynt, Geoffrey Hendricks, Allan Kaprow, Alison Knowles, Jean-Jacques Lebel, Charlotte Moorman, Jackson Mac Low, Nam June Paik, Yoko Ono, Ben Patterson, Willem de Ridder, Serge III, Daniel Spoerri, Benjamin Vautier, Wolf Vostell, Emmett Williams.

À la même époque que les squats artistiques de SoHo, Arnold Wesker à Londres, auteur de pièces de théâtre, issu de la classe ouvrière, a des idées innovantes comme des soirées poétiques dans les usines, pour promouvoir une idée naissante : l'art pour tous. En 1964, il obtient les autorisations pour agencer la bâtisse de la *Roundhouse* dans cet objectif. Construite en 1847 pour servir de plaque tournante ferroviaire, cette rotonde devient, après une dizaine d'années de cet usage, un entrepôt qui fermera un peu avant la Seconde Guerre mondiale. Elle sera classée monument historique en 1954. Transformée en salle de spectacle grâce à une récolte de dons, elle ouvre en 1966 après 25 années d'abandon sous le nom de Centre 42, du numéro que portait la demande de soutien, « Motion 42 » votée à l'unanimité au congrès du parti travailliste⁵⁹ : « Il devait abriter un théâtre, une salle de concert, un cinéma, une galerie d'art, une bibliothèque, une salle de danse et un restaurant : le tout sous un même toit. »⁶⁰ La *Roundhouse* accueille des événements anticonformistes qui ne peuvent se tenir alors dans des lieux officiels de la culture comme des concerts des groupes, Pink Floyd, The Doors, ... et aussi des actions revendicatives comme le lancement de la revue *The International Times* faisant partie d'un groupe de presse *underground* en Angleterre et surtout aux États-Unis (*Village Voice* à New York, *Freep'* à Los Angeles) dans les années 1960 à 1970. Cette presse s'oppose à la presse traditionnelle en faisant écho aux politiques progressistes ou aux idées émancipatrices comme le féminisme. L'*underground* a été traduit en français par la contre-culture et se caractérise par le contrepied subversif à la culture qui est dominante soit par le nombre comme la culture de masse soit par le statut comme la culture dite officielle. L'*underground* est aussi farouchement opposé à l'industrie culturelle. Au début du mouvement, il s'agissait de culture hippie, puis punk, techno, metal, gothique ...

Les années 1970, des reconversions de friches industrielles

L'exemple de Londres essaime en Europe du Nord. On retrouve dans chaque projet des caractéristiques semblables :

-l'immensité de bâtiments de facture industrielle permettant d'aménager plusieurs salles de concert et spectacles.

-l'initiative revenant à une ou deux personnes, artistes, architectes, producteurs artistiques, qui assureront la direction pendant quelques années.

⁵⁹ Boireau, N., 2000, Théâtre et société en Angleterre des années 1950 à nos jours, PUF, Paris.

⁶⁰ Source : site Internet *Roundhouse*.

-la programmation artistique identifiée *underground*.

En 1970, ouvre à Amsterdam dans une ancienne laiterie, le Melkweg (Voie lactée). Grâce à son DJ, il accueille essentiellement des concerts de rock, pop, d'avant-garde.

En 1971, la Fabrik fondée par le peintre Horst Dietrich et l'architecte Friedhelm Zeuner ouvre dans une ancienne usine de pièces mécaniques de Hamburg et ajoute au centre culturel, l'ouverture d'une crèche pour quinze enfants, occasion pour les parents d'échanger autour d'un nouveau mode de vie.

En 1979, un groupe de jeunes gens s'installe dans les deux hectares inoccupés depuis huit ans, de l'UFA-Film Korpierwerke, société de production de films, au sud de Berlin alors que les bâtiments historiques sont voués à la démolition. Ils créent le « Centre Culturel International UfaFabrik Berlin ». Leur envie est de mettre en place une vie collective et écologique ainsi qu'ils l'expliquent :

« Environ 30 habitants et 200 employés ou bénévoles y concilient logement, travail, culture, vie sociale et créativité. La dimension internationale, le développement durable, l'autodétermination ont toujours été importants à l'UfaFabrik - notamment en lien avec les visiteurs et les voisins du site - et cela déjà bien avant que le « work-life-balance », la mise en réseau ou l'écologie ne soient à la mode. »⁶¹

Au travers de ces trois exemples, on peut s'apercevoir du développement des idées qui connecte le projet culturel à un projet de vie, l'origine n'étant plus le fait d'une ou deux personnes, mais celui d'un groupe.

Les années 1980, friches urbaines et politisations

En 1980, une demande forte d'espaces de rassemblement des jeunes éclate en rébellions à Amsterdam, Zurich et Berlin avec des causes différentes, plus axées sur le logement à Amsterdam, contre la politique de rénovation urbaine des années 1970 à Berlin, plus liées à des revendications culturelles à Zurich. « *Tout comme les squatters en Allemagne, à Berlin surtout, et en Hollande (Krakers), des jeunes de Suisse exigèrent des espaces indépendants des structures étatiques.*⁶² » À Zurich, l'octroi de 60 millions de francs

⁶¹ Site du centre UFA FABRIK.

⁶² M. Tackenberg, 2011, "Révoltes des jeunes", in *Dictionnaire historique de la Suisse (DHS)*, traduit de l'allemand : Ursula Gaillard, <https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/017349/2011-03-24/>.

suisses pour des travaux à l'Opernhaus (l'opéra), symbole de la culture bourgeoise déclenche une rébellion appelée « *Die Bewegung* » (le mouvement), qu'explique Marco Tackenberg :

« [...] le groupe d'action de la Rote Fabrik organisa une manifestation le 31 mai 1980 pour protester contre le crédit alloué à la transformation de l'opéra. L'intervention de la police déclencha alors une émeute. La contestation zurichoise lutta pendant près de deux ans - parfois avec le soutien de partis de gauche, d'intellectuels et d'artistes -, pour la création d'un centre de jeunes autonome. »⁶³

Le mouvement obtient une ancienne usine de soieries située au bord du lac. Elle était destinée à devenir un parking. La *Rote Fabrik* incarne, depuis, la culture alternative.

Le contexte social des années 1980 en Europe du Nord politise fortement les groupes alternatifs qui seront réprimés violemment par les forces policières. Cette politisation débouche sur des négociations avec les autorités et implique *de facto* le rôle des institutions municipales dans le devenir des friches. En réaction, une recherche d'organisation internationale du mouvement voit le jour.

Trans Europe Halles

Jo Dekmine, fondateur du Théâtre 140, propose la direction des Halles de Schaerbeek, près de Bruxelles, à Philippe Grombeer, l'animateur de la Ferme V à Woluwe-Saint-Lambert, maison des jeunes avant-gardiste axée cinéma et musique, inaugurée en mai 1968 avec un concert du groupe rock belge The Shakes, et qui accueille le groupe Genesis venant pour la première fois en Belgique, en 1971. Grombeer assure cette fonction de 1973 à 2002. Il est à l'initiative d'une rencontre en 1983, dans les locaux des Halles de Schaerbeek, entre sept lieux culturels ayant pour points communs d'être installés dans des friches urbaines. Deux journées de discussion aboutirent à la création du réseau européen Trans Europe Halles (réseau de lieux culturels indépendants). Les sept fondateurs étaient : Les Halles de Schaerbeek à Bruxelles, Kulturfabrik à Coblenze, Melkweg à Amsterdam, Ny Scen à Göteborg, usine de Pali-Kao à Paris⁶⁴, Rote Fabrik de Zurich, Huset KBH de Copenhague⁶⁵.

Aujourd'hui, c'est un réseau de 127 membres dans 36 pays.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Ancienne papeterie louée par bail précaire, haut lieu de la culture alternative, disparue peu de temps après.

⁶⁵ fondé en 1970 dans un complexe composé de trois maisons (fin 17e, début 18e s.) et un entrepôt appartenant à un grossiste alimentaire, acheté par la ville en 1969 avec l'objectif d'y fonder une maison de la jeunesse.

1.1 c) Évolution du processus sur trente ans

Distinguons trois types de processus successifs dans la chronologie : le premier est une appropriation d'espaces par les artistes comme à SoHo en 1959, le deuxième relève plus de l'action d'acteurs culturels qui savent aller chercher les artistes symboliques de la période contestataire et fédérer toute une jeunesse derrière eux comme à la Roundhouse à Londres ou à la Ferme V à Bruxelles, le troisième est plus le fait de jeunes activistes de la culture sachant s'affirmer dans l'espace public et obtenir des institutions décisionnaires et des financeurs, les soutiens nécessaires à leurs projets comme l'association L'Oreille est Hardie qui verra son projet trouver un lieu de diffusion au Confort Moderne à Poitiers (voir 1,2 a). Dans les trois cas, la créativité artistique est motrice de changement et est portée par les acteurs culturels que sont les artistes et organisateurs, les activistes et les publics.

La première décennie du mouvement des friches culturelles est marquée par plusieurs temps forts de rébellion de la jeunesse occidentale qui expriment le désir de vivre autrement : 1964 à Berkeley, 1965-66 en Hollande, 1968 en France, Allemagne, Suisse, Italie, en Europe de l'Est, au Canada, États-Unis, Mexique...

La jeunesse aspire à vivre les arts et la culture diffusés jusque-là dans des lieux dédiés et sous tutelle de l'État (musées et théâtres) autrement que dans un répertoire surplombant les autres productions artistiques. Il ne faut pas oublier qu'en France, les lieux et événements culturels sont concentrés à Paris. La culture représente 0, 35 % du budget de l'État en 1966 contre 4, 2 % en 2020.

Dans un effet croisé de pression foncière et d'une période culturelle bouillonnante post-1968 et l'accélération des dispositifs post-1982, des projets à vocation artistique prennent place différemment dans des espaces libérés de leur usage initial –on parle de friches urbaines, composées d'usines désaffectées, d'anciens bâtiments administratifs et de commerces devenus désuets devant l'offensive des hypermarchés. Dans les années 1990, la surabondance de friches urbaines enrayant l'équilibre friches/réaffectation croise la demande des artistes de trouver une place de créateur de liens dans la cité, c'est-à-dire de contribuer à faire la ville, si l'on reprend les termes du manifeste des artistes lancé en novembre 2002⁶⁶. Ceci fait écho aux revendications de

⁶⁶ « Des artistes pour faire la ville », intitulé du manifeste lancé par l'artiste Bruno Macé, le galeriste Georges Verney-Carron et l'ancien directeur de l'Architecture et du Patrimoine au ministère de la Culture François Barré co-signé de nombreux artistes.

différents acteurs culturels s'appropriant les espaces des friches urbaines depuis une bonne dizaine d'années.

Parce que la communication associe le phénomène des friches culturelles aux espaces urbains, on parle plus rarement des friches culturelles rurales bien qu'elles existent et se développent à l'instar de celle bien connue de Saint-Julien-Molin-Molette dont la quinzaine de bâtiments des anciennes industries textiles à soie accueille une quarantaine d'artistes qui y vit et y travaille. Les enjeux y sont plus territoriaux et associés aux dynamiques de développement pour éviter la désertification. De ce fait, les soutiens institutionnels sont souvent au rendez-vous.⁶⁷

De 1960 à 1990, l'appropriation culturelle de l'espace public

Les friches culturelles sont l'un des aboutissements d'une réappropriation de l'espace public en une période internationale de contestation sociale et politique contre un système autoritaire et patriarcal qui s'illustre par plusieurs insurrections de la jeunesse (étudiantes et lycéennes) aux Etats-Unis dès 1964⁶⁸, en France, Royaume-Uni, Allemagne, Italie, Pays-Bas, Belgique, Espagne, en ex-Europe de l'Est en Yougoslavie, Pologne...

« *Mai 68 ne fut pas un mouvement politique ; il fait partie des mouvements culturels les plus importants, ceux qui nous montrent que l'imaginaire, l'art, les représentations sont aussi importants que les actes proprement politiques.* », dit Alain Touraine⁶⁹ qui attribue à ces événements « *l'entrée du monde dans une ère dominée par des enjeux qu'on peut appeler culturels*⁷⁰ », et pour qui le point de départ est la contestation de 1964 à l'université californienne de Berkeley sur fond de guerre au Vietnam. En France, nous sommes au lendemain de la guerre d'Algérie qui a profondément marqué la jeunesse française. Celle-ci a un énorme besoin de s'exprimer et d'être entendue.

Cette époque de bouleversement économique et de bouleversement politique entraîne l'affirmation des individus dans l'espace public, ce qui enclenche des changements

⁶⁷ Georges, P-M., 2012, « La friche industrielle en milieu rural, de la marge artistique à l'émergence d'une spatialité créative : le cas de Saint-Julien-Molin-Molette. », Colloque international pluridisciplinaire "De la friche industrielle au lieu culturel", Juin 2012, Rouen, France, p 255-262. hal-00809450.

⁶⁸ Touraine, A., 1972, Le système universitaire aux Etats-Unis, Revue française de sociologie, 13-1. pp. 112-121. DOI : 10.2307/3320459. www.persee.fr/doc/rfsoc_0035-2969_1972_num_13_1_2040.

⁶⁹ Touraine, A., 13/03/2018, « Mai 68, l'entrée du monde dans une ère dominée par des enjeux culturels », Entretien réalisé par Michel Wievorka, Socio N° 1.

⁷⁰ Touraine, A., Wievorka, M., 2018, « Du social au culturel », Socio, URL: <http://journals.openedition.org/socio/3123> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/socio.3123>.

de comportement et donc des changements culturels. Si la politique de démocratisation culturelle n'atteint pas ses objectifs, elle est néanmoins à l'origine d'effets positifs dans les lieux de diffusion comme les musées, théâtres, cinémas, où des partenariats avec le monde de l'enseignement ont profité aux publics de jeunes. L'introduction dans l'éducation scolaire d'une ouverture aux arts par les visites et aussi l'initiation aux pratiques par des rencontres avec des artistes professionnels crée des passerelles entre culture et société. Les jeunes artistes et acteurs culturels, amateurs ou professionnels, qui ont 20 ans dans les années 1980 et 1990, bénéficient de ces effets. Ils œuvrent, au sein de collectifs, à l'animation et à la gestion de lieux culturels plus accessibles par la gratuité ou modicité des tarifs et la proximité, dans un militantisme créatif, hors des circuits officiels publics ou marchands.

Hybridité des financements et diversification

Devant les besoins en trésorerie que représente l'animation d'anciennes bâtisses dont la mise aux normes sécuritaires est déjà un premier problème à résoudre, les acteurs culturels forment des partenariats avec les autorités publiques et/ou des financeurs privés.

C'est le cas de la *Roundhouse* qui sera financée par un homme d'affaires à partir de 2006, conjuguant équilibre financier par actions marchandes et programmation ouverte visant à l'art pour tous. Tandis que la *Fabrik* de Hambourg s'autofinance en partie par ses propres recettes auxquelles se rajoutent des subventions de la ville, en contrepartie desquelles, à côté de la programmation artistique (pièces de théâtre et concerts) des activités pédagogiques et sociales en direction des jeunes se mettent en place. Tout ceci contribue à diversifier les événements culturels en complétant la partie des spectacles par des conférences et expositions.

Tout le monde sait à peu près ce qu'est une friche agricole même si elle est parfois confondue avec la jachère. Tout le monde sait ce qu'est une friche industrielle, territoire laissé à l'abandon suite à la fermeture de l'activité qui s'y déroulait. Ces deux types de friches sont repérables dans l'espace, traçables sur un plan. Presque tout le monde sait ce qu'est une friche urbaine, des anciens locaux industriels, administratifs ou commerçants. Tandis qu'une friche culturelle, aussi appelée friche artistique à ses débuts, se rapporte à un projet artistique et son développement. Un projet c'est d'abord une idée qui naît d'un besoin, une démarche enclenchée par un manque qui nécessite des réponses.

À quels besoins répond la friche culturelle ? Qu'est-ce qui fait d'un projet une friche culturelle ?

1.2 La friche culturelle, besoin, envie, concept

L'avènement du ministère de la Culture en France a impulsé un fort développement culturel, devenu une mission nationale instituée par les politiques publiques fortement accélérées depuis les années 1980. Elles visent à la préservation et à la transmission du patrimoine culturel et artistique répertorié ainsi qu'à son essor par le soutien à la création. L'organisation du ministère de la Culture est très centralisatrice. Ce déploiement opère à partir d'un schéma d'administration interne et couvre l'ensemble du territoire en métropole et outre-mer dans un maillage de 18 directions régionales et trois services d'affaires culturelles, 78 établissements publics et 21 services à compétence nationale.

Des acteurs culturels se sentent à l'étroit dans ce contexte administratif de la culture. Les exemples bruxellois, genevois, berlinois sont à quelques centaines de kilomètres. Des liens se créent entre lieux culturels alternatifs européens.

1.2 a) Le projet avant le lieu, exemples de friches culturelles pérennisées

Les projets vivent dans un premier temps, de façon nomade, animés par des acteurs culturels et des artistes réunis en association. L'installation dans les lieux désaffectés peut survenir plusieurs années après. C'est le cas de L'Oreille hardie créée en 1977 à Poitiers ; il investit en 1985, un ancien magasin d'électroménager Le Confort 2000 qui devient Le Confort Moderne, la première friche culturelle française selon Fazette Bordage, l'une de ses fondatrices.⁷¹ Dans la continuité du travail accompli par L'Oreille hardie qui reste l'association gestionnaire du nouveau projet, le Confort Moderne est subventionné, d'emblée. Dans le cas des Ateliers Leiseing à Bourges, une ancienne usine de fabrication de matériaux de construction où s'ouvre L'Antre-peaux en 1993, le collectif qui l'anime a été créé en 1984 sous le nom de l'association Emmetrop. C'est aussi le cas de Système Friche Théâtre qui a démarré ses activités dans un autre quartier deux ans avant d'investir en 1992 le quartier de La Belle de mai à Marseille dans les locaux d'une ancienne manufacture de

⁷¹ Fazette Bordage, entretien téléphonique, 04/08/2021 de 14 heures à 16 heures.

tabac avec l'envie est-il écrit dans leur site Internet de « poser autrement les enjeux de production artistique et pour ce faire de dégager de l'espace et du temps pour les artistes ».

L'action précède la prise des lieux qui est une étape à un moment donné, mais qui n'est pas décisive du projet, lequel existe antérieurement à l'installation permanente dans des locaux identifiés. Le rapport au pouvoir public est différent, car les associations ont eu le temps de se faire connaître des institutions par leurs actions. Ce soutien officiel leur permet de médiatiser leur projet. À l'inverse, d'autres groupes, n'ayant pas bénéficié de ce soutien, ont disparu rapidement par manque de moyens. Les friches culturelles qui ont pu se pérenniser sont devenues des projets de dimension internationale et la littérature en fait mention. Cependant, l'écueil serait de réduire l'histoire du mouvement des friches culturelles aux seuls cas pérennisés qui, s'ils sont exemplaires à bien des égards, concentrent les témoignages à un type d'actions et de projets autorisés et soutenus.

1.2 b) Reconnaissance ministérielle et institutionnalisation d'un concept

Les friches culturelles ne désignent pas des lieux, mais plus un mode d'action ainsi que l'exprime Sarah Dubeaux : « *La friche culturelle devient donc à la fois le rapport à la culture en tant que marqueur identitaire passé et en même temps l'élément représentatif a priori du créatif et de l'alternatif.* »⁷²

Le cas français se situe assez loin des revendications politiques d'espaces pour le logement et la culture ayant donné lieu à des échauffourées avec les forces de l'ordre dans certaines villes d'Europe du Nord. D'un point de vue chronologique, nous sommes dans une période d'accélération des politiques culturelles avec le ministère Lang et l'idée de reconversion artistique d'une friche urbaine est largement acceptée : elle revêt un intérêt culturel ainsi qu'un intérêt urbanistique (même temporaire) dans le sens où l'occupation empêche la détérioration des locaux et donc la dévalorisation foncière du bien. En 1983, les reconversions culturelles d'édifices industriels sont officialisées par le ministère de la Culture qui met en place une cellule du patrimoine industriel. En 1985, se tient à Lyon un colloque qui recense les reconversions notoires à l'échelle européenne.

En 2000, le secrétaire d'État Michel Duffour commande un rapport à Fabrice Lextrait, l'un des fondateurs de La Friche de La Belle de mai à Marseille.

⁷² Dubeaux, *opus cite*.

République Française
Ministère de la Culture et de la Communication
Secrétariat d'Etat au Patrimoine et à la Décentralisation Culturelle

Le Secrétaire d'Etat

Monsieur Fabrice LEXTRAIT
Clos Sainte Anne
La Rouveirrolle
13360 ROQUEVAIRE

MPB/CC/209998

17 OCT. 2000

Monsieur,

Le paysage artistique et culturel français s'est profondément transformé au cours de ces vingt dernières années dans le cadre d'une responsabilité publique partagée. Au cours de mes nombreux déplacements, j'ai pu constater un foisonnement de projets posant de manière originale et singulière la question des conditions de production et donc de réception de l'acte artistique. Installés dans des lieux réutilisant le patrimoine industriel ou choisissant l'itinérance, ils nourrissent la réflexion sur la place de l'artiste dans la Cité et sur une action culturelle qui cherche également au sein de l'institution à trouver de nouveaux développements.

Face à la multiplication de ces projets inscrits dans des contextes différents de ceux des institutions culturelles identifiées, le ministère de la culture doit s'interroger aujourd'hui sur les conditions et les modes d'intervention spécifiques qui pourraient accompagner ce mouvement profond.

Il pourrait être tentant de prêter aux seuls lieux une vertu d'ouverture et de richesse artistique et culturelle et de les faire entrer dans les catégories existantes ou de créer par exemple un label « friche ». Il apparaît qu'en réalité, c'est la démarche artistique, sociale, économique, politique qui conduit à l'exigence d'une plasticité des lieux de travail.

C'est pourquoi, connaissant votre expérience et vos compétences, j'ai souhaité vous confier une mission d'analyse de ces projets qui questionnent les frontières entre les genres artistiques, les réseaux institutionnels de l'art et de la culture et les politiques publiques dans le domaine de l'action culturelle. Par ailleurs, ce mouvement se situe naturellement dans une dimension nationale et internationale et les nouvelles technologies y jouent un rôle important.

Face à la très grande diversité des approches, l'objectif de cette mission est d'appréhender et de rendre plus explicites les fondements communs de ces initiatives singulières, leurs déterminants artistiques, économiques, éthiques et politiques ainsi que leurs modes d'organisation. Il s'agit en effet de construire une approche raisonnée afin que les services du ministère de la Culture puissent mieux les repérer, les écouter et les accompagner sans pour autant les institutionnaliser, les enfermer dans des catégories ou créer un nouveau label.

La méthode retenue devra permettre de construire un échange entre opérateurs, artistes et institutions afin d'offrir une base documentaire pouvant servir à terme à imaginer des processus d'évaluation.

2 La commande ministérielle (extraits). (Source : rapport Lextrait)

1.2 c) Éléments de définition de la friche culturelle

Symboles d'une époque industrielle florissante puis d'une classe ouvrière mise à mal par la mondialisation, les friches culturelles ne sont pas uniformes, ni dans leur éclosion, ni dans leur projet, ni dans leur essor. Remarquons deux courants :

-les friches culturelles pérennisées. Elles bénéficient dès leur démarrage ou un peu plus tard d'un soutien administratif et financier. Elles sont souvent, surtout à partir des années 2000, d'impulsion ou d'initiative institutionnelles et se situent dans d'anciens bâtiments à capital patrimonial fort.

-les friches culturelles de courte durée ou marquées par des périodes de ruptures et de reprises successives non soutenues ou qui ont choisi de ne pas l'être par conviction politique ; celles-ci sont situées dans d'anciens bâtiments restés à la marge par manque de valeur pour une réhabilitation patrimoniale aux yeux des autorités locales, mais attractives par leurs potentialités spatiales, des groupes indépendants s'en emparent souvent de façon illégale. De ce fait, l'expression des artistes est d'emblée engagée parce qu'illégal et de portée politique. Il arrive ainsi que le projet des groupes sauve ces bâtiments d'une destruction programmée comme l'exemple du *Tacheles* à Berlin (voir chapitre 2, point 2).

En résumé, avant d'être un lieu, la friche culturelle est imaginée puis projetée dans une action d'appropriation d'espaces délaissés. Elle est de nature collective, créative et artistique. Peut ensuite se greffer selon la vie des groupes et les compétences des individus, de nouvelles extensions artisanales, écologiques, sociales, etc. Le projet est endogène et transforme ces espaces en un lieu intermédiaire où se construit dans un temps long une gestion collective et contributive reposant sur une démarche pleinement participative, émancipatrice et productrice d'un commun culturel.

Conclusion

Ce rapide tour d'horizon pioche dans l'histoire les seuls éléments qui permettent de tirer un fil conducteur, des prémices de ce courant, c'est-à-dire du désir des artistes d'agir pour vivre de leur activité au sein de la cité.

La friche culturelle est une aventure humaine naissante de l'activité d'artistes, d'activistes qui se servent de l'art pour dire, dénoncer, militer –les « activistes »– et de citoyen-ne-s cherchant à être en connexion avec leur milieu de vie.

La chronologie dessine un courant par étapes. Chaque étape répond à un besoin exprimé par un groupe social dans son environnement.

Intéressons-nous, à présent, au cas français.

Chapitre 2

À la façon d'un dictionnaire, quel mot pour quel usage ?

Introduction

J'ai voulu ce chapitre sous forme d'un dictionnaire pour comprendre les contextes des usages des nombreuses appellations rencontrées sur mes terrains d'étude et en restituer le sens donné par les acteurs en faisant néanmoins mention de la contribution des auteurs. La littérature confirme une diversité de vocabulaire qui révèle une certaine difficulté à dénommer précisément tant les lieux que les projets, ainsi que l'introduit Fabrice Lextrait dans son rapport : « *La pluralité des situations, la volonté déterminée de ne pas les enfermer dans un label explique, bien entendu, l'impossibilité politique de résumer avec un mot-valise ou un groupe nominal qualifié une expérimentation en train de se faire.*⁷³ ». Par ailleurs, l'étendue sémantique est souvent le fait des observateurs qui ont besoin d'un vocabulaire le plus approprié possible à leurs analyses.

L'analyse de l'objet vient à son tour participer au développement du phénomène, pour exemple le rapport Lextrait portant sur une trentaine de sites français, marque une entrée qu'annonce son titre : *Friches, laboratoires, fabriques, squats, projets pluridisciplinaires... : une nouvelle époque de l'action culturelle.*⁷⁴

Pourquoi, personnellement, ai-je choisi l'appellation des friches culturelles ? Au moment où j'ai commencé cette recherche fin 2015, les artistes parlent de squats – sous-entendu « artistiques », pour différencier des squats pour le logement – de friches et de fabriques culturelles. Le squat n'étant pas appelé à durer par définition, la fabrique étant plus en rapport avec l'ancienne identité industrielle des lieux et qu'on retrouve dans l'*Art factory* anglo-saxon, je reste sur l'appellation de friche culturelle qui prend place dans tout territoire abandonné qu'il soit urbain ou rural, industriel ou agricole.

Mes dernières enquêtes de terrain (février 2020) aux friches culturelles Lamartine et aux Halles du Faubourg à Lyon montrent un retour de cette appellation à portée poétique.

⁷³ Lextrait, Van Hamme, Groussard, *opus cite*, p 8.

⁷⁴ *Ibid.*

« Lieu intermédiaire » semble plus utilisé par les observateurs et « tiers-lieu » par les institutions.

Le format d'un dictionnaire est l'opportunité d'approfondir le sens des différentes dénominations en réduisant la subjectivation qu'encouragent certaines associations de mots comme friche culturelle et sa poïétique, mais plutôt de parvenir aux raisons de ces associations. Ce sera l'objet du second point de ce chapitre, le premier étant une cartographie, outil de lecture d'un phénomène diffus en train de se faire où souvent les observateurs sont aussi des acteurs ou l'ont été.

Ce dictionnaire ne suit pas un ordre alphabétique, mais plutôt un ordre chronologique que j'ai formalisé tout au long de mes recherches. Certains mots occupent plus de place et je m'en explique : je me suis attardée volontairement sur la sémiologie du squat, car il introduit les perspectives d'un en-commun culturel que nous développons dans nos hypothèses.

2.1 Inventaire des lieux intermédiaires

Devant un courant culturel qui s'inscrit dans le temps et l'espace, traversant les frontières depuis une soixantaine d'années, il est légitime de parler de mouvement culturel et de se demander avec Philippe Henry s'il s'agit d'un nouveau référentiel de la culture.⁷⁵ Dans un objectif de clarification, l'établissement d'un tableau-inventaire des appellations et des situations rencontrées dans les études de terrain a révélé le lien entre les noms et les usages, la diversité des formes d'organisation ainsi qu'une logique de développement ; ce qui permet la comparaison des évolutions de ce mouvement culturel alternatif.⁷⁶

Une cartographie depuis les premiers squats artistiques jusqu'aux sites temporaires, donne une lecture des structures culturelles indépendantes qu'on peut regrouper sous le générique lieu-intermédiaire, le qualificatif donnant tout son sens au lieu, car comme l'explique Raymond Woessner « *les lieux n'existent pas intrinsèquement, mais ils*

⁷⁵ Henry, 2014, *Un nouveau référentiel pour la culture*, éditions de l'Attribut, Toulouse.

⁷⁶ Ce point reprend en partie mon texte S. Jolivet, 2019, L'intermédialité des coproductions artistiques dans l'ESS in, Hervé Defalvard [dir.] Culture et économie sociale et solidaire, PUG, Fontaine, p 89-96.

apparaissent parce qu'ils sont mis en problématique et soumis à un protocole scientifique. »⁷⁷

Leur mode de gestion les situe dans le champ de l'économie sociale et solidaire (ESS) : revivification et désenclavement du quartier, lutte contre l'isolement, réseaux d'habitants, réseaux d'échanges de pratiques et de savoirs, événements interculturels, actions éducatives et pédagogiques, actions de développement durable (diminution des déchets, jardins partagés, habitat partagé et/ou intergénérationnel, paniers AMAP), etc. Ce type d'expériences produit du capital social, ressources mobilisables pour le groupe.

2.1 a) Cartographie spatio-temporelle de l'évolution des lieux intermédiaires

Cette cartographie s'appuie sur un inventaire des lieux intermédiaires à partir de mes trois études de terrain réalisées et d'autres collectifs présents sur le même territoire, inventaire recoupé avec la littérature existante pour vérification des dates.

Ce tableau à double entrée identifie des phases spatio-temporelles. La lecture horizontale appréhende le mouvement des lieux intermédiaires dans sa globalité. En lecture verticale, la grille se rapportant au mode d'organisation laisse apparaître des cycles d'environ une vingtaine d'années (sauf depuis 2010), en trois périodes :

-l'apparition caractérisée par un mode d'action liée à l'occupation d'un lieu.

-le déploiement du projet initié par le mode d'action, opéré par sa structuration et sa gestion. Remarquons une orientation vers la gestion coopérative.

-la médiatisation du projet pouvant s'ouvrir et engendrer des changements, dynamique qu'illustre la mutation des lieux intermédiaires intégrant de plus en plus l'organisation sociale et la dimension économique au culturel. L'angle artistique n'est plus le levier, mais l'une des composantes du projet.

Les bénéficiaires sont identifiés à partir de leur présence sur les lieux étudiés :

-quotidienne : acteurs/usagers.

-occasionnelle : publics de mêmes réseaux culturels lors d'événements (spectacles, expos, festivals), représentants institutionnels, habitants-voisins (fêtes, portes ouvertes).

⁷⁷ Woessner, R., 2010, « La territorialisation : proposition pour la compréhension du phénomène par une entrée systémique », Revue d'Économie Régionale & Urbaine, p 669-685, <https://doi.org/10.3917/reru.104.0669>.

Tableau 2 Caractéristiques des différents lieux intermédiaires.

Type de lieu	Squat	Friche culturelle	Fabrique	Tiers-lieu	Site temporaire
Apparition	1960	1980	1990	2000	2010
Occupation du lieu	Illégale	Négociée Conventionnée	Conventionnée	Conventionnée	Conventionnée
Appropriation des espaces Par	Les arts L'habitat	Les arts L'habitat ou non	Le projet : activités artistiques et culturelles	Aménagement ou Création d'un lieu de socialités (ex. : <i>coworking</i>)	Aménagement transitoire et provisoire d'un lieu d'activités
Mode d'action	Transgression Créativité Commun de fait	Créativité de l'agir Reterritorialisation Patrimonialisation	Descendant Modélisé Récit public Institutionnalisant	Créativité Récit commun Institutionnalisant	Organisation spécifique Récit commun Institutionnalisant
Déploiement	70/80 <i>Europe</i>	1990	2000	2010	2013
Projet	Endogène Artistique Politique	Endogène Artistique Culturel Social	Endo/exogène Artistique Culturel	Endogène Hybride Technologique Culturel Écologique	Endogène Polymorphe Économique Culturel Social Solidaire Écologique
Gestion	Autogérée	Associative Commun émergent	Associative	Commun (gouvernance partagée, inclusive) Associative Coopérative (Scop-Scic)	
Bénéficiaires	Artistes Habitants	Artistes Publics Habitants	Fondateurs Administrateurs Artistes invités Publics Habitants	Usagers/Acteurs	Acteurs Usagers Artistes en résidence Habitants
Médiatisation	1990	2000	2010	2017	2018

2.1 b) De l'usage du lieu pour nom

Les noms, remarque Fabrice Lextrait « [...] correspondent à un usage de ces lieux, à un vécu, à des projections fantasmatiques et politiques⁷⁸ ».

Le squat artistique est un acte transgressif, il récusé le droit de propriété. Il devient éminemment politique quand il revendique la redistribution des espaces délaissés aux personnes qui en sont privées (c'est le cas du 59 Rivoli à Paris, un squat ouvert en 1999) ou encore l'empêchement de la destruction d'un haut lieu architectural, historique ou symbolique (comme l'illustre l'investissement du « *Tacheles* » à Berlin, en 1990).

Une friche culturelle est à l'initiative d'artistes. Elle peut faire suite à un squat après des négociations pour obtenir une convention d'occupation des lieux. Elle peut être aussi d'initiative institutionnelle dans l'objectif de patrimonialisation de lieux remarquables.

Depuis la publication du rapport Lextrait, la médiatisation des « nouveaux espaces culturels » éveille l'intérêt des collectivités qui y voient une opportunité de gentrifier des endroits abandonnés et de répondre à des besoins qu'elles ont identifiés, comme la participation des habitants. L'emploi de Fabrique culturelle devient courant.

Le tiers-lieu (*The Third Place*, environnements sociaux venant après la maison et le travail, thèse développée en sociologie urbaine par Ray Oldenburg⁷⁹) confirme le rôle central de l'usage dans la configuration de l'espace et les réseaux qui s'y développent.

La transdisciplinarité s'étend au-delà de l'artistique qui n'est plus la partie principale, mais cohabite avec d'autres secteurs comme l'artisanat, le numérique, etc. Un brassage des idées favorise la mutualisation des savoirs.

Dans ce creuset, le site temporaire, dernier-né, concilie le projet culturel avec l'utilité sociale et l'aspect économique. Il réunit des groupes d'acteurs différents de l'ESS (intégration sociale, hébergement d'urgence, micro activités, projets culturels), négocie avec les propriétaires publics et privés, s'ouvre aux particuliers. Partenaire des collectivités dans les transitions urbaines, il joue un rôle économique en offrant à des collectifs émergents des mètres carrés citadins à un prix accessible basé sur la valeur d'usage des espaces vacants.

Un nouveau type de lieu n'entraîne pas la disparition des autres. Les squats artistiques perdurent tandis que se développent les tiers-lieux. Les changements de projets

⁷⁸ Lextrait, *opus cite*.

⁷⁹ Oldenburg, R., 1989, *The Great Good Place*, Da Capo Press, Boston.

n'entraînent pas toujours un changement de nom, car ceux-ci sont liés à une histoire comme le squat Rivoli à Paris, aujourd'hui, loué et conventionné après travaux de la mairie.

« Lieu intermédiaire » est une appellation générique qui ne décrit pas une configuration précise, mais recouvre des caractéristiques effectives et communes. Voici celles que j'ai répertoriées au fil de mes terrains :

-le lieu comme entité, inspire le projet (squat, friche), accueille un projet élaboré ailleurs (fabrique), favorise le déploiement du projet (tiers-lieu), limite le projet (site temporaire).

-une définition non figée : la médiatisation d'un collectif peut l'entraîner vers un autre type de projet. La Centrifugeuz a commencé comme un squat, s'est développée comme une fabrique puis orientée comme tiers-lieu avec une perspective éphémère, les bâtiments amiantés devant être détruits.

-la transdisciplinarité artistique (spectacle vivant, graphisme, audiovisuel, littéraire...) à l'origine de coproductions artistiques.

-l'hybridité des projets culturels/sociaux/technologiques/économiques favorise l'inclusion des différents publics.

-la coconstruction des projets redéfinit les coproducteurs.

-des valeurs démocratiques.

-des modes d'organisation en expérimentation favorisent une gouvernance dynamique.

Le développement contraint les acteurs à s'interroger sur le fonctionnement de leur groupe. De statut associatif ou coopératif, les collectifs en adéquation avec leurs valeurs, recherchent de plus en plus souvent des modes de gestion partagée autour de règles spécifiques : une personne/une voix, des collégiales par représentativité de chaque partie prenante dont les habitants et les soutiens, des mandats courts, des élections sans candidats. Les règles bougent selon l'appropriation du projet par les membres. D'autres modalités de participation sont enclenchées se rapprochant d'un processus de production d'un commun culturel dont on doit la notion, selon Hervé Le Crosnier, à « *des systèmes de règles pour les actions collectives. Ce qui est alors ouvert au partage n'est pas seulement une ressource, mais un agencement.*⁸⁰ »

⁸⁰ Le Crosnier, H., 2015, En communs : une introduction aux communs de la connaissance, C et F Ed., Caen, p 85.

Antoine Burret dans son étude sur les tiers-lieux dit qu'ils « [...] ont la spécificité d'être gouvernés comme des communs. C'est-à-dire qu'ils sont à la responsabilité des entités individuées qui se sont engagées intentionnellement sur ces supports ; que ce sont ces entités qui définissent elles-mêmes « les règles, les normes et les sanctions » qui ordonnent la représentation qu'ils ont conçue.»⁸¹

Envisager la culture comme un bien commun réconcilie l'approche anthropologique avec l'expression esthétique. Ceci fonctionne ainsi pour les opérations de patrimonialisation, facilité par la mémoire collective du groupe. L'affirmation de la créativité artistique dans l'espace public comme principe accessible à tous pourrait jouer un rôle équivalent à celui que joue la mémoire collective dans la patrimonialisation. C'est une approche qui efface la hiérarchie entre les personnes. J'y reviendrai dans l'étude de La Centrifugeuz.

2.1 c) Une orientation soutenable

Les caractéristiques répertoriées se regroupent en trois axiomes : la territorialisation, dans le sens des interactions entre les acteurs d'un territoire ou comment on fait société ; l'inclusion, terme intégratif visant des valeurs d'égalité d'accès et du « *Bien vivre ensemble* »⁸² ; la réflexion sur la gouvernance partagée comme mode d'organisation garant de la pérennité du projet.

L'objectif des lieux intermédiaires, l'accès à tous, doit prendre en compte le « *système d'évidences sensibles*⁸³ », expression de Jacques Rancière, qui se fonde sur les espaces, le temps et la forme d'activités qu'on partage.

Le tableau montre des périodes de médiatisation propices à la circulation des idées, engendrant l'apparition de nouvelles formes d'organisations culturelles. Les projets se diversifient, les équipes se complètent, les activités se professionnalisent par le recrutement de coordinateurs, régisseurs, communicants, etc. En cas de convention, les collectivités demandent à disposer d'un droit de regard.

L'inventaire des usages (voir le tableau en 2,1 a) montre une orientation des lieux intermédiaires vers une prise en compte de l'environnement écologique et humain, plus d'engagement citoyen, d'ouverture aux habitants, de développement durable. Les collectifs

⁸¹ Burret, A., 2017, « Étude de la configuration en Tiers-lieu, La repolitisation par le service », discours soutenance, Thèse de doctorat de Sociologie, Université Lumière Lyon 2.

⁸² Bouquet, B., 2015, « L'inclusion : approche socio-sémantique », « Vie sociale », 11, 15-25.

⁸³ Rancière, J., 2000, « Le Partage du sensible », La Fabrique, Paris.

institutionnalisent leur projet, le stabilisent en se donnant des règles internes et en l'ouvrant sans crainte à leur environnement.

2.2 Le squat, espace du commun

Squat *Squatter, squatters, squattage, squattériser.*

Signification

Squat vient de squatter, verbe anglais voulant dire s'accroupir, se blottir.

Usage actuel : un squat est un lieu occupé illégalement parfois légalement si le droit d'usage prévaut sur le droit de propriété. Dans sa forme familière, c'est aussi l'action de se retrouver dans un endroit entre amis, exemple pour indiquer un endroit pour une soirée : « on squatte chez Paul ce soir ? ». La convivialité et la spontanéité sont de mise dès lors qu'on échappe aux codes sociaux imposés.

Histoire

La suppression du droit d'usage (pâturages du bétail gratuitement sur les terres communes), menée par les riches propriétaires terriens en Angleterre à partir du 16^e siècle, connue sous le nom d'enclosures, entraîne un appauvrissement des populations qui en bénéficiaient. Le premier avril 1649, un groupe de protestants s'empare d'une colline pour revendiquer le droit de produire et vivre pour tous sans payer de redevances. Ils s'installent un peu plus loin sur des terres communes pour cultiver. Plusieurs groupes les copient un peu partout dans le pays. La population les surnomme les *Diggers (les bêcheurs)*. Leur mouvement ne durera qu'une seule année, chaque groupe occupant sera chassé par les autorités. Par la façon d'agir (occupation), la motivation à agir (lutte pour bénéficier d'espaces requis à un besoin vital et la répression subie, on parle du premier squat connu et reconnu en tant que tel avec un message politique clair qui est le même pour ces chrétiens et les anarchistes libertaires des 19^e et 20^e siècles : l'égalité d'accès par la gratuité aux ressources communes.

Le squat s'enrichit d'une notion de refuge qu'on trouve après une expulsion due à la misère, dans l'Europe industrielle où se met en place, impulsée par les anarchistes, une entraide entre ouvriers. Après la Seconde Guerre mondiale, les personnes sans logement qui

s'installent illégalement dans un logement inoccupé sont appelées « squatters ». Le squat est donc une réponse à un besoin vital non comblé pour une raison économique et politique.

Le squat, acte transgressif du droit de propriété, est un mode d'action collective en opposition à une réalité déficitaire subie comme l'interdiction d'accès gratuit à une ressource vitale pour les *Diggers* du 17^e siècle, l'impossibilité d'accéder à des logements décents à cause de leur tarif pour les populations ouvrières de la fin du 19^e siècle ou de leur manque au sortir de la Seconde Guerre mondiale, pour obtenir réparation.

Évolution du sens

Principalement lié au besoin vital du logement, fait par nécessité devant un manque structurel d'espace, il peut être revendiqué dans une démarche politique de résistance ou alternative. Dans ce dernier cas, il sera au centre d'un projet d'une vie meilleure qui dépasse la seule question du logement pour aborder la question des espaces d'activité professionnelle ou de ressources à produire, valoriser, protéger, etc. Se croisent ici les questions culturelles et écologiques. Le squat est le fait des celles et ceux qui en ont besoin comme des personnes sans domicile fixe ou sans papiers, mais aussi des militant-e-s engagé-e-s auprès d'elles, contestant politiquement le manque en question auprès des élus et des institutions de tutelle.

« Le squat des espaces vacants apparaît comme une stratégie essentielle des acteurs associatifs, l'occupation illégale de territoire comme modus operandi étant rendue possible par une absence de contrôle du foncier par les pouvoirs publics. »⁸⁴

La répression policière qui fermait les squats en Suisse, Allemagne, Pays-Bas dans les années 1980-1990 déclenche une période de médiatisation des revendications. Les squatters mettent en place une coordination internationale. Ce faisant, ils entrent dans un mode d'organisation collectif, comme le montre ce groupe allemand créé en 1995 pour faire face à la répression des squats à Berlin, qui lance en 1997 le projet [squat!net] et publie en 1999 le guide pratique « Le squat de A à Z ».⁸⁵

Si le squatting des artistes des *Cast-Iron Buildings*, immeubles de cinq à six étages à ornements en fonte a contribué à la gentrification du quartier de SoHo à New York, le squatting européen est porté par une revendication politique associant dans l'occupation de

⁸⁴ Paddeu, F., 2017, « Jardiner les friches urbaines comme de nouveaux communs, Détroit, États-Unis », in *Jardiner pour coproduire la ville, Géographie et culture*, N° 103, p 87-108.

⁸⁵ Le squat de A à Z, <https://fr.squat.net/tag/le-squat-de-a-a-z/>.

lieux l'empêchement de leur destruction programmée, la création artistique et le logement. Les squatters se dotent d'un message politique dans la redistribution des espaces délaissés.

Le champ artistique, la dimension sociale et la question écologique deviennent interdépendants.

Détournement de sens

Considérant que le sens du squat est de répondre au besoin d'espaces manquants, un détournement de sens est remarqué dans le squat d'un établissement pour le protéger. Ce n'est plus un refuge qu'on vient chercher, c'est au contraire la protection qu'on vient donner. Citons l'exemple connu du *Tacheles*, mot en « *yiddish signifie « parler clairement, sans faux-semblant, de manière directe »*⁸⁶.

Ce nom est donné le 13 février 1990 par des artistes de Berlin-Est rejoints par des artistes de Berlin-Ouest, à un grand immeuble qu'ils viennent d'investir pour empêcher sa destruction, un grand magasin construit en 1907-1909, abandonné depuis 40 ans après avoir connu les bureaux de l'administration nazie. « *Après quelques altercations musclées avec la police chargée d'évacuer les squatters, une association est créée, des ateliers sont ouverts, d'autres artistes affluent ; c'est le Printemps du Tacheles, l'époque où certaines utopies deviennent réalité.* »⁸⁷, précise Boris Grésillon. Le squat durera 23 ans.

Contre sens

À partir de 1835, le squatter désignait aux États-Unis, un pionnier qui s'installait sans titre de propriété sur une terre inexploitée de l'Ouest. Le terme est retrouvé au 19^e siècle en Australie chez les éleveurs qui installent leur troupeau dans des prairies qui ne leur appartiennent pas. Contrairement au mouvement des *Diggers* contre les enclosures, la connotation est ici négative, car liée à la colonisation qui n'est pas sans être traversée d'épisodes d'exclusion, d'extermination, d'extinction. Ce qui va totalement à l'encontre du message des squatters chrétiens du 16^e siècle, eux-mêmes subissant l'exclusion. Pour les anarchistes et les communalistes, le squat est un outil de revendication qui doit être visible pour pouvoir agir sur les mentalités ; en conséquence, ils refusent de squatter un bien occupé.

⁸⁶ Grésillon, B., 2004, Le Tacheles, histoire d'un « squat » berlinois, *Multitudes* » n° 17, p 147-155.

⁸⁷ *Ibid.*

Sens commun

Lié à la précarité, à la revendication de l'égalité des droits vitaux pour tous, au droit d'usage contre le droit à la propriété, à l'expérimentation d'un lieu de vie (habitation et activité) collectivement géré au quotidien (participation à la réhabilitation du lieu, organisation de temps de solidarité pour la distribution des ressources, de discussion, d'information et de prise de décision, mise en place d'ateliers d'activités culturelles, artistiques, artisanales...). Le message des squatters doit être visible de tous donc le lieu squatté est un lieu stratégique en matière de communication. L'incertitude du devenir d'un squat est source de créativité permanente.

Squat contre-culturel

Cécile Péchu parle de squat contre-culturel, type de squat qui revendique un « *droit à un espace pour vivre autrement.* » N'étant plus un outil de lutte « *dans cette optique, le squat est une fin en soi. Il doit changer la vie de ses habitants et de ses visiteurs* »⁸⁸.

Squart, le squat artistique

Boris Grésillon parle de « *SquaArt (squat + art), concept en vogue en Europe dans les années 1990* »⁸⁹. Quand le squat devient artistique, le lieu squatté est choisi pour sa capacité à recevoir le groupe d'artistes activistes à l'origine du squat. Le but sera alors de négocier la légalisation de l'occupation du lieu pour éviter les conséquences préjudiciables aux activités artistiques comme leur déplacement et leur relogement, dus aux expulsions. Le fonctionnement des groupes en découle.

Les temporalités d'occupation sont courtes, voire éphémères (quelques heures), lorsqu'il s'agit de squats à objectif de communication, elles sont longues lorsqu'elles rentrent en négociation. Mode d'agir politique alliant revendication, message politique et innovation sociale « *[...] une arme particulièrement bien adaptée aux groupes à faibles ressources, dont certaines théories de l'action collective soulignent la difficulté à se mobiliser*⁹⁰ », il existe des squats pour le logement, des squats d'artistes, des squats politiques (anarchistes, libertaires, communalistes), des squats pour la protection de l'environnement (ZAD)... Mais chaque type de squat

⁸⁸ Péchu, C., 2010, *Les squats*, Presses de Sciences Po, Paris, p 87.

⁸⁹ Grésillon, B., 2004, « Le Tacheles, histoire d'un « quart » berlinois », *Multitudes* N° 17, p. 147-155.

⁹⁰ Péchu, p 12.

possède des traits de caractère des autres. L'autogestion, mode propre aux anarchistes et aux communalistes, est souvent revendiquée par les squatters artistes comme dans les squats de la rue des Cascades à Belleville, berceau de la scène punk multiculturelle⁹¹.

2.3 Friche culturelle

Appellation-concept désignant l'état du lieu, l'activité qui s'y déroule et la temporalité entre abandon et devenir, « friche culturelle » apparaît dans les années 2000 dans les travaux de Philippe Henry, Fabrice Raffin, et Fabrice Lextraire, auxquels j'ai posé la question d'une date précise qu'ils reconnaissent ne pouvoir donner.

L'appellation est probablement le fruit d'une convergence chez les artistes par le besoin d'espaces à leurs œuvres et chez les auteurs sociologues ou géographes, urbanistes par la nécessité de formaliser sur papier l'existence de cette multiplicité de projets qui échappent par son hétéroclisme à toute classification définitive.

La recherche de définition de la friche culturelle se fait en général par son rapport aux espaces, lieux, territoires, plus rarement par son rapport au temps. À propos de « la temporalité de la vacance (terrain ou bâtiment inoccupé) » l'Agence Urbaine de Caen –la Normandie compte de nombreux sites anciennement industriels– relève que pour être identifié comme une friche, « sans que cela soit pour autant une règle, on peut remarquer qu'un terrain est déclaré en friche après une durée d'au minimum un an ».

Un temps est nécessaire à l'abandon de l'activité précédente pour pouvoir imaginer une autre activité. Un an ou deux d'inoccupation à l'instar de ce qu'était la jachère pour les friches agricoles, donne la place et le temps d'imaginer cette autre activité. Raymond Woessner explique d'après Adolphe Pacault et Christian Vidal⁹², qu'« *un système crée son propre temps, depuis sa genèse territoriale jusqu'à son déclin, en passant par des phases de croissance et de maturité. Pour les praticiens des systèmes dynamiques, le temps se définit*

⁹¹ Vivant, E., Charmes, E., 2008, « La gentrification et ses pionniers : le rôle des artistes off en question », Métropoles, URL : <http://journals.openedition.org/metropoles/1972>.

⁹² Pacault, A., Vidal, C., 1975, *À chacun son temps*, Flammarion, Paris.

comme le résultat du fonctionnement d'un système ; ce n'est pas le temps qui crée le système, mais c'est le système qui crée son temps »⁹³.

La notion de temps est bien présente comme le souligne la géographe Françoise Lucchini, à l'origine du colloque « De la friche industrielle au lieu culturel » en 2012 à l'université de Rouen : « [...] l'appellation « friche culturelle » devrait désigner un état d'abandon d'une activité culturelle passée. Or, l'expression sous-entend qu'il s'agit d'un « entre-deux » portant les traces du passé, et désignant un espace qui est devenu culturel. »⁹⁴

La friche industrielle déterritorialisée offre de larges surfaces dont s'emparent les graffeurs pour qui cette toile d'expression peut se révéler dangereuse, les graffiti étant un délit⁹⁵. Ils marquent de leur signature l'appropriation artistique de ces bâtiments abandonnés. Dans leur sillage d'autres artistes s'installent. La friche industrielle accueille cet espace de contre-culture qui trouve en France l'appellation de friche culturelle.

Les friches culturelles, qui ont réussi à négocier un droit d'occupation même précaire, souvent suite à un squat, font naître parfois dans l'adversité, assez souvent dans un rapport de force, de nouveaux lieux de vie. Elles posent des formes artistiques originales dans ces lieux périphériques dont les caractéristiques humaines, historiques et spatiales sont à prendre impérativement en compte sous peine de rencontrer de la résistance.

Une définition de la friche culturelle

À l'issue de ces années de recherche, ma définition de la friche culturelle serait un espace-temps dans un cycle de déterritorialisation/reterritorialisation et l'ensemble de personnes agissant dans cet espace-temps selon des règles de partage de la gouvernance, d'inclusion par l'égalité reconnue, terreau à un commun culturel qui se fait dans le temps.

La déterritorialisation selon Deleuze et Guattari à l'origine du concept est suivie de la reterritorialisation. « *L'espace réaffecté participe au processus de reterritorialisation du territoire délaissé dont il est une parcelle. Le lieu prédétermine le projet qui, à son tour, témoigne de l'appropriation des espaces et des rapports du collectif avec son environnement, réciprocité à la base de la territorialisation.* »⁹⁶

⁹³ Woessner, R., 2010, « La territorialisation : proposition pour la compréhension du phénomène par une entrée systémique », Revue d'Économie Régionale & Urbaine, p 669-685, <https://doi.org/10.3917/reru.104.0669>.

⁹⁴ Lucchini, F., 2012, « La fabrique des lieux : Réappropriation des lieux par la culture », colloque international pluridisciplinaire : De la friche industrielle au lieu culturel, Rouen.

⁹⁵ Loi n° 2002-1138 du 9 septembre 2002 - art. 24.

⁹⁶ Jolivet, 2019, *opus cite*, p 93.

Ce qui différencie la friche culturelle du squat ou du tiers-lieu est précisément cette notion d'un temps entre deux, temps d'une transformation d'un lieu qui a un passé et dont l'avenir n'est pas écrit, décidé, projeté. Tout ce qui s'y passe participe à ce qu'il va devenir.

(Variante : fabrique culturelle, voir Tableau 2)

2.4 Le tiers-lieu institué

Autre date importante, celle de la publication de l'ouvrage *The Great Good Place*, en 1989, thèse développée en sociologie urbaine par le sociologue américain Ray Oldenburg, spécialiste des questions urbaines. Elle se rapporte aux espaces entre lieu de travail et domicile où se rassemblent des gens dans la plus grande diversité possible.⁹⁷ Traduit en français par tiers-lieu, d'abord utilisé par les cantines numériques, le concept devient emblématique d'une nouvelle génération d'acteurs intégrant l'économique au culturel.

L'isolement professionnel des personnes travaillant avec les technologies numériques a rendu nécessaire de réinventer des espaces de rassemblement et de convivialité qui avaient perdu de la visibilité dans le paysage urbain contemporain. Dans un entretien accordé à des *designers*, Oldenburg précise que « *l'idée que la communication électronique donne naissance à un tiers-lieu virtuel est trompeuse* », car « *les tiers-lieux sont le théâtre de rencontres en face à face* ». ⁹⁸ Selon lui, ils favorisent le vivre ensemble, le lien social et intergénérationnel, la circulation des idées, l'entraide, la diversité sociale et culturelle dans l'environnement entre le travail et la résidence, contribuant ainsi au développement personnel, à l'harmonisation sociale territoriale, au renforcement économique.

Le concept est aujourd'hui, en France, l'objet d'un engouement des institutions étatiques (élus et professionnels) pour instituer une forme d'espaces partagés entre secteur culturel et secteur économique. Cette orientation est traitée dans le chapitre relatif aux Ateliers des Capucins (voir Partie 3, chap.1).

Oldenburg donne les caractéristiques du tiers-lieu⁹⁹ : neutre, sans obligation similaire au rapport hôte/invité, le tiers-lieu facilite les amitiés multiples à proximité de son lieu de vie. Ouvert à tous, pour Oldenburg "*Third Place is a Leveler*", en référence aux *Levelers* lors

⁹⁷ Oldenburg, *opus cite*.

⁹⁸ Entretien en 2014, publié en février 2015, <https://www.steelcase.com/eu-fr/recherches/articles/sujets/design-q-a/q-ray-oldenburg/>.

⁹⁹ *Op. Cit.*, deuxième chapitre.

de la guerre civile anglaise dont les buts étaient, entre autres, l'abolition des rangs sociaux et systèmes hiérarchiques. « *Pour Oldenburg, la conversation est l'activité principale des troisièmes lieux. Elle peut être de l'ordre du badinage, de la préconisation ou de la critique.* », écrit Antoine Burret dans sa thèse¹⁰⁰. Devant les différents rythmes de vie, il est important qu'un tiers-lieu soit accessible le plus souvent possible, voire en permanence, avec l'assurance de la possibilité d'y rencontrer un ami. Ce qui fait le tiers-lieu n'est pas seulement le lieu, sa décoration, son outillage, le prix de ses boissons ... mais la communauté qui aura choisi ce lieu, qui lui donnera son orientation et dont l'unité incitera à vouloir les rejoindre. Le tiers-lieu est chaleureux et accepte des personnes de toutes conditions. Ce n'est pas un lieu extravagant, snob ou prétentieux. La convivialité est de mise dans un tiers-lieu, les discussions se réalisant toujours sur un ton amical. *Home-away-from-home*, une maison hors de la maison : le tiers-lieu offre à ses occupants un sentiment d'appartenance « *les individus ayant des aptitudes et des centres d'intérêt distincts apprennent à se connaître et à se faire confiance* », ce qui crée un capital social. Oldenburg ajoute dans la deuxième édition deux autres critères relatifs au développement personnel : les tiers-lieux favorisent la diversité sociale. « *C'est grâce à ces personnes que nous en apprenons davantage sur le monde dans lequel nous vivons et sur le "vivre ensemble". Des économies sont assurées, le regroupement de professions, de talents et d'aptitudes favorise l'entraide.* » Concernant les personnes en retraite, le tiers-lieu protège de l'isolement. « *On peut satisfaire quotidiennement son besoin de "sortir de chez soi" à la retraite, lorsqu'un tiers lieu existe à proximité du domicile* »¹⁰¹.

2.5 Les sites temporaires

Les transformations urbaines en phase de transition trouvent dans le concept des sites temporaires une conciliation culturelle, sociale et économique. L'occupation des lieux est négociée avec les propriétaires publics et privés et s'ouvre aux particuliers. Elle réunit des groupes d'acteurs différents de l'ESS (intégration sociale, hébergement d'urgence, micro activités, projets culturels). Offrant à des collectifs émergents des mètres carrés citadins à un prix accessible basé sur la valeur d'usage et non foncière des espaces vacants, ces sites jouent un rôle économique. Entre 2011 et 2018, sur les trois hectares de l'ancien hôpital

¹⁰⁰ Burret, A., 2017, Etude de la configuration en Tiers-lieu : la repolitisation par le service, Thèse de sociologie, Université, Lyon.

¹⁰¹ Extraits de l'entretien, cité plus haut.

Saint-Vincent-de-Paul, l'association Aurore qui s'occupe d'hébergement d'urgence, la SCIC Plateau Urbain et le collectif Yes We Camp pour l'accueil des publics mêlent l'accueil, les activités associatives, culturelles et économiques.

L'un des initiateurs de cette orientation, Simon Laisney, m'avait accueillie dans un entretien¹⁰². C'était en 2017. Son entreprise « Plateau Urbain » était encore balbutiante sous forme d'une association créée en juillet 2013 avec une douzaine de copains, tous dans l'urbanisme ou l'immobilier. Constatant que l'Île-de-France compte 4 000 000 de mètres carrés inoccupés, ils ont l'idée de négocier auprès des propriétaires, des occupations temporaires pour les artistes. Pour cinq euros du mètre carré, des artistes bénéficient d'ateliers en cœur de ville pendant quelques mois jusqu'à deux ou trois ans, le temps de la réaffectation effective des locaux ; ce temps sert à promouvoir leur activité.

L'association est passée en société coopérative d'intérêt collectif (SCIC). Avec une gouvernance participative entre les salariés, les experts (anciens et actuels membres associatifs), les bénéficiaires pour une représentation, respectivement à 50 %, 30 % et 20 %, Plateau urbain s'engage dans un développement social de son entreprise.

Plateau urbain a essaimé. D'autres exemples reprennent l'idée un peu partout en France. Des critiques aussi sont formulées : il est remarqué qu'en l'absence d'une prise en compte du devenir des occupants temporaires, la valorisation des espaces vacants devient une opération capitalisante pour le propriétaire. Une réglementation juridique serait souhaitable afin d'améliorer le sort des uns et des autres.

Conclusion

Dans cette photographie de la diversité des formats que peut prendre le développement culturel alternatif, on constate une évolution chronologique dans laquelle l'activité artistique reste présente ; elle cohabite avec d'autres activités, tout en restant motrice du projet sauf dans le cas du tiers-lieu où elle est une des activités parmi les autres. On parle de tiers-lieu culturel quand l'activité culturelle est plus importante que les autres activités trouvées sur le site.

¹⁰² Entretien S. Laisney, 06/03/2017, de 11 à 13 heures, Paris 5^{em} arrondissement, site temporaire dans un ancien garage.

Chapitre 3

« Nouveaux espaces culturels », « nouveaux territoires de l'art »,

un mythe fondateur

Introduction

Dans les exemples cités du premier chapitre, les initiatives de transformation culturelle d'un lieu reviennent à très peu de personnes, soit artistes soit organisateurs et qui resteront, durant de nombreuses années, leaders et figures charismatiques du projet. La démarche consiste à accueillir les événements culturels qui ne peuvent avoir lieu dans les lieux officiels de la culture, en misant sur une plus grande proximité avec les publics ciblés. Les questionnements sur le fonctionnement des groupes arrivent avec une deuxième génération de lieux indépendants à partir des années 1990.

La communication s'amplifie dans les années 2000 et correspond au besoin de visibilité et sans doute au-delà. Attardons-nous sur les effets de cette communication.

Dans le vocabulaire des rapports et autres textes dédiés aux friches culturelles, une part d'idéalisation nourrit l'imaginaire de chacun-e. Autant l'appellation *art factory* ne pose pas d'interrogations, puisqu'il s'agit d'activités artistiques et culturelles ayant pris place dans d'anciennes usines, autant celle de la friche culturelle ne cesse d'interroger sur son origine.

La dénomination « friche culturelle » en y réfléchissant, correspond à quelque chose qui n'existe pas. Sans revenir sur les descriptions précédemment traitées, rappelons que friche correspond à un état d'abandon. Dès lors qu'un groupe d'artistes investit une friche, celle-ci n'est plus abandonnée. Friche c'est l'état d'avant le projet qui y prend place. La friche c'est de l'ordre de la mort, la culture c'est de l'ordre du vivant. La friche culturelle est presque un oxymore. Il y a dans cette appellation un côté mystérieux.

Pourquoi maintenir la composante de la mort dans un concept qui appelle à la vie ? On touche là aux caractéristiques d'un récit qui s'ancre et se trouve des racines pour expliquer son présent, un discours repris collectivement, qui aboutit à un mythe fondateur

répondant à un double besoin : la création de nouveaux lieux culturels et faire société autour de ces nouveaux lieux, prouver qu'ils existent au-delà de leur apparence d'abandon.

Le récit d'un mythe fondateur est une étape nécessaire à la sédimentation du mouvement des friches culturelles. Un mythe *est une* « expression allégorique d'une idée abstraite ; exposition d'une théorie, d'une doctrine sous une forme imagée.¹⁰³ »

Dans les discours, les artistes sont célébrés en héros pour porter des projets censés donner une deuxième vie à des lieux dont la fermeture a représenté quelque chose de douloureux, ainsi que le cite Sarah Dubeaux : « *La figure de l'artiste s'accroche progressivement à la friche. La reconnaissance institutionnelle, balbutiante dans les années 1990, éclate au tournant des années 2000 avec la montée en force de nouvelles théories autour de la culture et des artistes.* »¹⁰⁴

Cet avènement structure le discours mythologique. « [...] *le mythe fait partie intégrante de la langue ; c'est par la parole qu'on le connaît, il relève du discours.* », selon Lévi-Strauss, qui poursuit : « [...] *la langue appartient au domaine d'un temps réversible, et la parole, à celui d'un temps irréversible.* »¹⁰⁵

Cela se voit dans les noms que les acteurs de ces lieux choisissent, tous métaphoriques et en lien avec le passé du lieu : Entrepeaux pour entrepôts, Mains d'œuvre, l'Usine, La Centrifugeuse pour la centrifugeuse de Moulinex, la Fabrique, le Faubourg, le Maquis, etc. autant de noms qui relient le présent à l'identité du lieu dans le passé. Poser un nom c'est poser une parole irréversible, c'est donc participer au récit des friches culturelles en leur donnant un passé honorable qui fera oublier leur état d'abandon. Lévi-Strauss explique ce lien temporel : « *On vient de distinguer la langue et la parole au moyen des systèmes temporels auxquels elles se réfèrent l'une et l'autre. Or, le mythe se définit aussi par un système temporel, qui combine les propriétés des deux autres. Un mythe se rapporte toujours à des événements passés [...]* »

C'est la raison pour laquelle nous nous intéressons à la narration du phénomène en cherchant à recouper les dates, à vérifier les sources, à interroger le sens des mots, car Lévi-Strauss assure que « [...] *la valeur intrinsèque attribuée au mythe provient de ce que les*

¹⁰³ Source : CNRTL.

¹⁰⁴ *Opus cite.*

¹⁰⁵ Lévi-Strauss, C., 1958, L'analyse structurale des mythes (chapitre 11), *Anthropologie structurale*, Plon, Paris.

événements, censés se dérouler à un moment du temps, forment aussi une structure permanente. Celle-ci se rapporte simultanément au passé, au présent et au futur. »¹⁰⁶

Les « nouveaux espaces culturels » relèvent d'une projection fantasmée, car l'espace « [...] est seulement une forme du sujet ou même, comme dit Leibniz, une idéalité, c'est-à-dire qu'il n'a pas de réalité matérielle, mais renvoie seulement à un système de pures relations, à l'ensemble des mouvements et des places possibles qu'une chose peut occuper »¹⁰⁷ ainsi que l'écrit Patricia Limido-Heulot.

Les espaces culturels sont des espaces communs publics de l'ordre des usages qu'on peut trouver dans des lieux culturels dédiés, non dédiés, mais aussi dans des lieux comme la rue, la place, le parvis où ont toujours officié les artistes troubadours.

Qu'est-ce qui est considéré comme nouveau ? Le nouveau est ce qui diffère de l'antérieur.

« Nouveaux espaces culturels » est un vocabulaire d'observateurs, d'analystes, d'auteurs. Personne ne se rend dans un « nouvel espace culturel ».

On va à la salle de spectacles ou cinéma, au bal ou au concert, au théâtre ou à la galerie, au musée ou au centre culturel. Les pratiques culturelles se déroulent dans des lieux reconnaissables par leur bâti et leur appellation indique ce qu'il s'y passe. Les lieux de production et de diffusion artistiques dédiés sont labellisés Maisons de la culture, Scènes nationales. Espaces urbains de diffusion auprès de publics divers, spécialisés, fidélisés ou abonnés, un protocole d'usage est requis pour y entrer. Sans ce protocole acquis, on n'y entre pas.

Les acteurs culturels alternatifs vont à la friche, à la FAB', au squat, à l'usine, à la Centri, aux ateliers, etc.

3.1 Le récit

Il existe une littérature très abondante sur les friches culturelles. Ce qui est assez surprenant pour un mouvement identifié *underground*. Plusieurs causes peuvent expliquer cette communication :

-le manque de visibilité à côté des lieux officiels de la culture

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ Limido-Heulot, P., 2015, *Les arts et l'expérience de l'espace*, éditions Apogée, Rennes.

-le besoin d'expression dans un monde où les lieux culturels se concentrent dans la capitale et se résument aux musées et théâtres.

-le développement de l'Internet

-l'intérêt des observateurs

-l'internationalité du mouvement.

-la prise en compte du contexte du développement culturel post-1982.

Dans une première période allant jusqu'à la fin des années 1990 dominent les écrits de géographes qui traitent des espaces et territoires. Depuis les années 2000 apparaît une narration qui se met en place pour servir une cause qui est celle des droits culturels pour lesquels le rôle des friches culturelles est présupposé.

Les acteurs culturels comme les auteurs partent de la référence culturelle dominante existante. En France, cette référence reste la culture dite légitime que dispense le ministère de la Culture par son maillage territorial et qui imprègne les façons de penser par adhésion ou par opposition.

La réponse à la question « Qu'est-ce qu'une friche culturelle ? » de Patrick Bouchain, architecte des projets, entre autres, du Lieu Utile à Nantes et du Magasin à Grenoble, illustre bien que la vision médiatique sur le mouvement des friches culturelles s'inscrit dans une structure de pensée héritée de la culture légitimée.

« Les lieux industriels remarquables, de grande qualité architecturale, ont été en partie sauvegardés. Ceux qui avaient une grande qualité sociale, ce sont les artistes qui les ont occupés. C'est comme ça que lentement la culture est rentrée dans le travail et que les friches industrielles sont devenues des friches culturelles. C'est très drôle, c'est par la pratique et l'usage que le terme est apparu. Ce n'est pas par une pratique autoritaire. C'est venu de la base. »¹⁰⁸

L'opposition entre « architecture remarquable » et « grande qualité sociale » est issue de la hiérarchie des cultures, les artistes occupant ces lieux de « grande qualité sociale » étant assignés à une place à « la base », laissant supposer que la base serait le bas d'une échelle de valeurs. À entendre certains acteurs dans les friches culturelles, il semble difficile de se départir de cette référence, car leurs propos révèlent une espèce de complexe

¹⁰⁸ Bouchain, P., octobre 2013, « Qu'est-ce qu'une friche culturelle ? », entretien avec Romain Deschambres, Les rendez-vous du chantier ouvert, Saint-Pierre-des-Corps.

de la supposée qualité artistique qui se ferait ou ne se ferait pas et qu'agissant dans ces lieux culturels non institués, ils auraient l'obligation d'« atteindre la qualité » qui leur évitera de ne pas être reconnus, l'angoisse existentielle de l'artiste.

Le mythe est nécessaire dans l'affirmation d'une culture alternative pour créer du récit commun, pour structurer les groupes autour de leur activité artistique, autour de sa légitimité et exister malgré les effets des dominations culturelles, sociales et économiques sur un territoire symbolique de la classe ouvrière.

Une relation dialectique existe entre culture légitime et culture alternative. Il est utile de voir comment s'est construit le récit dans lequel les friches culturelles occupent un récent chapitre.

3.1 a) L'invention de l'art

« Un objet d'art, par définition, est l'objet reconnu comme tel par un groupe » selon Mauss¹⁰⁹, ce qui en fait une activité humaine universelle au même titre que de se nourrir ou communiquer. L'art que Pierre Francastel définit comme un « [...] produit unique d'une activité qui se situe, à la fois sur le plan des activités matérielles et des activités imaginaires d'un groupe social donné »¹¹⁰.

L'art, en tant que pratique culturelle autonome, est une invention de l'Europe de l'Ouest. Elle apparaît à la Renaissance selon Bruno Péquignot¹¹¹ qui parle ici d'une vision de l'art autonome et non des arts qui découlent de formes, de concepts et d'usages expressifs relatifs à chaque culture. L'art autonome et individué sous la signature des artistes est assigné par les royautés européennes à un rôle de représentation de leur régime, capable de légitimer leur pouvoir. La valeur marchande de l'artiste est inventée.

Le siècle des Lumières s'émancipe du religieux. Face au commanditaire, l'artiste conquiert un pouvoir de décision et se distingue de son œuvre. Emmanuel Kant introduit la notion de « création » faisant de l'artiste un être doté de génie par l'intervention divine, son œuvre, relevant alors du sacré, est basée sur le goût du beau « universel » ; l'art pour l'art est une histoire occidentale. Cette vision kantienne nourrit la culture légitime que promeut encore aujourd'hui le ministère de la Culture. Et pourtant l'étude des arts, de leur genèse et

¹⁰⁹ Mauss, in Thierry de Duve (1989), *Au nom de l'art*, Minuit, Paris, p. 10. Mauss, *Manuel d'ethnographie* [Cours professé entre 1926-1939], Payot, Paris, 1971. 1947 [archive], p. 89.

¹¹⁰ Francastel, P., 1956, *Art et technique aux XIXe et XXe siècles*, Gallimard, Paris, p 109.

¹¹¹ Péquignot, B., 2013, *Domaines et approches, Sociologie des arts*, Armand Colin, Paris.

de leur processus de création, nous apprend que les artistes ont toujours puisé dans les sources populaires de leur environnement. Par exemple, la danse de ballet, dont les pas viennent ou sont inspirés de danses populaires dont témoigne l'Orchésographie éditée en 1589, livret écrit par le chanoine de Langres¹¹², recensant les pas de danse à destination des jeunes gens de bonne famille, décrit des dizaines de danses populaires encore dansées aujourd'hui comme la gavotte.

À partir de 1789, la France post-révolutionnaire doit construire son récit national. L'État organise d'abord le recensement et la sauvegarde de grands bâtiments royaux et religieux menacés d'abandon, voire de destruction. À cette première politique des monuments historiques, s'ajoute à partir du milieu du 19^e siècle, l'émergence d'un intérêt pour les cultures populaires et locales. À travers les premières études folkloriques, La République reconnaît le peuple, ses qualités, ses habitudes, ses traditions orales et organise le recensement national de ses patrimoines culturels. Nombreux sont les artistes qui s'intéressent aux cultures populaires pour y puiser l'inspiration. Le courant romantique en littérature avec George Sand qui tenait salon autour de jeunes écrivains « folkloristes » comme le Breton de La Villemarqué, auteur du *Barzhaz Breizh*¹¹³, en musique avec le Russe Tchaïkovski qui puise dans les mélodies folkloriques nationales, etc.

Selon Henri-Pierre Jeudy, « à la fin du 19^e siècle, une conception « vitaliste » de la culture unit le destin de la civilisation à l'évolution de l'espèce humaine¹¹⁴ ». Les artistes transcendent les « limites du savoir par l'aventure de l'imagination¹¹⁵ ».

Dans le sillage de Georges Henri Rivière, fondateur du Musée des Arts et Traditions Populaires, des collecteurs dans les régions contribuent à la patrimonialisation d'une société traditionnelle en train de disparaître. L'entre-deux guerres du 20^e siècle voit la transformation d'une société rurale et paysanne en société à dominante citadine, dans laquelle « *L'art et la culture font l'objet d'une véritable entreprise de gestion, fondée sur la séparation de liens entre la vie et la culture* »¹¹⁶. Le savoir populaire disparaissant au profit d'une vision folklorique, l'État promeut une culture officielle, qui depuis le premier ministère en 1959

¹¹² Jehan Tabourot, sous le pseudonyme de Thoinot Arbeau.

¹¹³ Publié en 1839.

¹¹⁴ Jeudy, H.-P., 1999, *Les usages sociaux de l'art*, Circe, P. 7, Paris.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ *Ibid.*

jusqu'à aujourd'hui, est à peu près la même, c'est-à-dire celle des « grandes œuvres », que les politiques de démocratisation culturelle doivent rendre accessibles à la population.

Une politique centralisatrice

À partir de 1981, les politiques publiques renforcent le pouvoir institutionnel de la culture en France. La politique centralisatrice a pour conséquences de maintenir les freins et d'accentuer les écarts entre la population qui fréquente les lieux culturels et celle qui ne le fait pas parce qu'elle n'en a pas les codes.

En France, les politiques de démocratisation culturelle n'atteignent pas leurs objectifs, car elles ne posent pas les véritables conditions d'accès (distance géographique, horaires d'ouverture, prix d'entrée, thématiques, codes). « *Or, via les subventions, tous les individus contribuent directement ou indirectement au financement des politiques culturelles* » alors que « *Certaines enquêtes nous indiquent aussi qu'une partie notable du public renonce à des activités culturelles en raison de leur prix. C'est un gâchis de politique publique, puisqu'il s'agit de personnes qui ont un intérêt pour la culture et qui ne peuvent pas y accéder* »¹¹⁷, déclare Jean-Michel Tobelem.

Me vient en mémoire une discussion publique portant sur la gestion culturelle de la ville dans un cadre de campagne électorale municipale, la réaction locale de deux militants de gauche d'une ville bretonne de 60 000 habitants. G., ancien directeur d'une Maison des Jeunes et de la Culture (MJC), affirme que « le théâtre remplit sa mission » et A., journaliste spécialisée dans le domaine culturel, ajoute « qu'elle le fait bien ». Aucun des deux ne remet en question la répartition du budget de fonctionnement culturel d'environ 8 millions d'euros, équivalent à plus de 12 % du budget général de la ville et dont le quart sert à équilibrer la tarification déficitaire des places d'un seul équipement culturel, le théâtre¹¹⁸.

Quand on va dans un lieu de diffusion culturelle dédié et conventionné, on paie sa place quatre fois et si on n'y va pas, on la paie quand même trois fois : la première fois en payant ses impôts sur le revenu puisque les lieux dédiés sont subventionnés par le ministère de la Culture, la deuxième fois en payant ses impôts locaux puisque ces mêmes lieux sont subventionnés par les villes, une troisième fois par la subvention à la tarification. L'achat du

¹¹⁷ Tobelem, J-M., 2016, interview à La Gazette, <https://www.lagazettedescommunes.com/435780/il-y-a-un-risque-de-fragilisation-de-la-democratisation-culturelle/>.

¹¹⁸ Les subventions culturelles d'environ 4 millions d'euros dont un peu moins de la moitié sert au seul fonctionnement du théâtre (99 % pour le déficit occasionné par la politique tarifaire des entrées).

billet est donc la quatrième fois. Tout le monde finance la culture dite légitime, mais seuls ceux qui en ont les codes en profitent.

3.1 b) La médiation culturelle

La structuration du ministère de la Culture fabrique une culture de référence officielle que Philippe Poirier appelle une « *politique culturelle étatique*¹¹⁹ », ce que Bourdieu désigne comme la culture légitime, un répertoire dans lequel les formes populaires ne sont pas admises. Ce dont atteste le ministère de la Culture en introduction des Grandes orientations "Culture, Éducation populaire et Solidarité" : « Lors de la création des Maisons de la Culture, André Malraux avait écarté du domaine culturel l'Éducation populaire, se targuant qu'elles suppléeraient à une de ses missions fondatrices : la transmission culturelle.¹²⁰ »

En 1999, soit 40 années plus tard, un conseil Culture-Éducation populaire est formé et confirmé par une charte d'objectifs entre le ministère de la Culture et de la Communication et plusieurs fédérations d'Éducation populaire. L'un des objectifs est de « stimuler des formations, des expériences et des réalisations communes et renforcer la professionnalisation des intervenants culturels¹²¹ ». Le rôle de l'éducation populaire dans le domaine de la culture, de ses pratiques et de sa diffusion est enfin reconnu.

En 2012 une convention affiche « la reconnaissance de la pluralité des expressions artistiques portées par toutes les composantes des populations qui vivent sur notre territoire » tout en restant dans un schème d'accès à la culture : « l'accès à l'art et à la culture est un droit fondamental qui contribue à la formation du citoyen et constitue un garant pour la démocratie comme énoncé dans la loi d'orientation de 1998 relative à la lutte contre les exclusions.¹²² »

La convention d'objectifs entre le ministère de la Culture et les Fédérations d'Éducation populaire stipulant que « le maillage des territoires, la mobilisation de la population et les dynamiques intergénérationnelles et interculturelles sont les principales

¹¹⁹ Poirier, P., 2008, « Culture populaire et politique culturelle en France : un rendez-vous manqué ? » Retour vers le présent. La culture populaire en Suisse, p 176-183, 978-3-03919-108-6, halshs-00565226.

¹²⁰ En 1961, <https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Developpement-culturel/Le-developpement-culturel-en-France/Culture-et-Education-populaire/Grandes-orientations-Culture-Education-populaire-et-Solidarite>.

¹²¹ <https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Developpement-culturel/Le-developpement-culturel-en-France/Culture-et-Education-populaire/Conventions-pluriannuelles-d-objectifs-2012-2014>.

¹²² www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Developpement-culturel/Le-developpement-culturel-en-France/Culture-et-Education-populaire/.

forces de l'éducation populaire », nous pouvons en déduire que finalement les préconisations de Malraux concernant la transmission culturelle sont mises en application.

En 2012, on est en période de préparation de la réforme du temps scolaire qui entrera en vigueur à la rentrée de 2013 dans les écoles maternelles et élémentaires et pour laquelle la loi n°2013-595 du 8 juillet 2013 prévoit la mise en place de temps d'activités visant à favoriser « leur égal accès aux pratiques et activités culturelles et sportives et aux nouvelles technologies de l'information et de la communication » selon l'article L551-1 du code de l'éducation. Il est attendu que l'éducation populaire « contribue à établir des passerelles entre les actions d'éducation artistique et culturelle en temps scolaire et hors temps scolaire.¹²³ »

Les compétences des réseaux de l'éducation populaire dont la fonction originale est de promouvoir « l'éducation tout au long de la vie » sont requises « pour impliquer la population dans des processus et des projets » et promouvoir « les initiatives de proximité en défendant l'idée de la culture comme axe majeur de développement d'un territoire afin de lui donner une identité [...] ». Les termes, ici, ne tiennent pas compte qu'un territoire a une identité. Cela donne une perception des croyances et de la hiérarchie des cultures au sein des politiques étatiques qui voient dans « la fréquentation des œuvres, des créateurs, et la pratique artistique et culturelle [...] un levier de transformation sociale ».

La collectivité territoriale devient maîtresse d'œuvre du chantier, car elle connaît

« l'ensemble des acteurs intervenant dans le domaine de l'éducation : administrations de l'État concernées (éducation nationale, sports, jeunesse) et associations, institutions culturelles et sportives (éducation populaire et vie associative, culture, famille, ville...), etc. Son but est de tirer parti de toutes les ressources du territoire et de créer des synergies pour garantir une plus grande continuité éducative entre les projets des écoles et les activités proposées aux élèves en dehors du temps scolaire et offrir à chaque enfant un parcours éducatif cohérent et de qualité. »¹²⁴

Les dispositifs qui subventionnent ponctuellement tel projet d'arts à l'école ou dans les quartiers au nom d'une politique interministérielle, contiennent des éléments

¹²³ Toutes les phrases entre guillemets viennent du texte du dispositif ministériel.

¹²⁴ Ministère de la Culture.

discriminatoires d'une part selon la richesse des communes et d'autre part selon l'intérêt que portent les intermédiaires à la chose culturelle. Depuis les années 1970, les nombreux programmes successifs en faveur de l'éducation artistique n'ont pas atteint leurs objectifs en raison de leur caractère facultatif. Par exemple, la classe à PAC (projet artistique et culturel) sans doute le dispositif le plus abouti depuis 2001, prévoit pour chaque élève de la maternelle au lycée, au moins quatre fois dans sa scolarité, à raison de huit à quinze heures annuelles où les élèves mènent à bien une création, rencontrent une œuvre et travaillent avec un artiste ; il n'a pas bénéficié à tous les élèves, sa mise en œuvre restant difficile sur deux points :

-son financement était réparti entre le ministère de l'Éducation nationale pour 92 %, les directions régionales des affaires culturelles pour 6 % et les collectivités territoriales pour 2 %, à son lancement. Dès l'année suivante, le ministère commençait à se désengager. La répartition était respectivement en 2004-2005, 70 %, 4 % et 26 %¹²⁵. Ce désengagement de l'État revient à placer les élèves des communes à faible budget devant l'inégalité d'accès.

-la complexité du montage des dossiers qui nécessite de recourir à des conseillers académiques et le temps d'élaboration des projets reposent sur le volontariat des enseignants.

En raison de ces freins, l'éducation artistique à l'école ou dans les centres socioculturels des quartiers n'infléchit pas les statistiques de fréquentation par catégories socioprofessionnelles des équipements culturels.

3.2 Une dialectique culture légitime / culture alternative

« Il s'agit de faire en sorte que chaque enfant de France puisse avoir droit aux tableaux, au théâtre, au cinéma, etc., comme il a droit à l'alphabet »¹²⁶, disait Malraux pour défendre son budget ministériel devant l'Assemblée nationale.

La démocratisation culturelle en l'article premier du décret Malraux—« *mission de rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français, d'assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel et*

¹²⁵ Sources : JO Sénat du 04/01/2007 — p 30.

¹²⁶ Discours de Malraux le 27/10/1966, <https://www2.assemblee-nationale.fr/decouvrir-l-assemblee/histoire/grands-discours-parlementaires/andre-malraux-27-octobre-1966>.

de favoriser la création des œuvres l'art et de l'esprit qui l'enrichissent »¹²⁷ parle de l'accès à un registre référencé sous l'identification d'« *œuvres capitales de l'humanité* » dans une « *conception universaliste de la hiérarchie des valeurs culturelles et des œuvres d'art* »¹²⁸. L'établissement des moyens d'accès nécessite de choisir ce qu'on rend accessible : le ministère a officialisé une culture « *fondamentalement « légitimiste » qu'il identifie « haute culture » ou culture « savante* »¹²⁹, créant de facto un rapport de dominance et de comparaison entre les cultures, effet des dispositifs élaborés pour diffuser la culture officielle et universaliste dite légitime. Les personnes qui n'ont pas accès à cette culture officielle sont considérées comme manquant de culture.

La loi NOTRe sur la décentralisation en 2015 et sa nouvelle distribution des compétences aux collectivités locales et la loi CAP en 2016 s'inspirant de l'article 27 de la Convention des Droits de l'Homme¹³⁰ modifient cette centralisation culturelle à la française.

3.2 a) Les ferments de la démocratisation culturelle

La déclaration de Fribourg élargit le champ culturel que visait le premier article du décret du 24 juillet 1959, écrit par Malraux : « *Le ministère chargé des Affaires Culturelles a pour mission de rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français, d'assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel et de favoriser la création de l'art et de l'esprit qui l'enrichissent.* »¹³¹

Dans les années 1930, on commence à parler d'action culturelle et de politique culturelle, mais c'est au gouvernement du Front populaire qu'on doit l'apparition d'une idée de démocratisation culturelle. Pour des raisons de rigueur budgétaire, le ministère de la Culture espéré par les intellectuels et artistes de gauche ne verra pas le jour. Néanmoins le financement d'œuvres d'avant-garde ainsi que l'ouverture en 1937 du Musée de l'Homme, du Musée national des Arts et traditions populaires et du Palais de la Découverte, sans hiérarchiser les cultures anthropologique, populaire ou scientifique, favorisèrent une popularisation des cultures.

¹²⁷ Décret du 24 juillet 1959.

¹²⁸ Coulangeon, P., 2010. I. Pratiques culturelles et stratification sociale, in Philippe Coulangeon, *Sociologie des pratiques culturelles*, éd., La Découverte, Paris, p 5-10.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ Article 27 : Toute personne a le droit de prendre part librement à la vie culturelle de la communauté, de jouir des arts et de participer au progrès scientifique et aux bienfaits qui en résultent.

¹³¹ Décret n° 59-889 du 24 juillet 1959 portant organisation du ministère chargé des affaires culturelles publié au journal officiel du 26 juillet 1959.

Depuis la révolution française, le rôle essentiel des politiques culturelles a été la préservation du patrimoine national, à laquelle s'est rajoutée l'éducation artistique lors de la troisième république. La création du ministère apporte une intention d'aide à la création et à la diffusion aux citoyens qui a pour but de rendre accessibles les grandes œuvres à tous les Français. La diversité artistique est exclue de cette vision dont on discerne la perception pyramidale de l'œuvre universelle sacralisée que le public pourra partager au terme d'une adéquation. Le but ultime des politiques de démocratisation étant de « *faire de l'action culturelle un outil au secours du social*¹³² », desservant finalement la diversité sociale des publics au profit de valeurs dites universelles ainsi que l'explique Jean Caune :

*« La volonté de lutter contre l'inégalité d'accès à la culture se fondait sur la confiance en l'universalité de la culture qu'il s'agissait de faire partager. En faisant de la culture un objet de sa politique, l'État français se donnait, dans les années 1960, un nouveau moyen d'assurer la cohésion nationale, d'orienter les transformations sociales et de définir des pôles d'identification. Ce discours, mis en acte dans une politique, prolonge le « Grand récit » qui fait de l'art une activité autonome et lui reconnaît, dans sa fonction historique, un rôle de transmission de valeurs universelles par la médiation de la forme. »*¹³³

L'universalité affichée comme un but absolu constitue le frein principal à la démocratisation culturelle. Le mécanisme en est assez simple et provient d'une vision occidentale gommant les identités. « *Quel sens peut avoir un universel construit sur l'éradication des identités individuelles ou collectives ?* » questionne Danièle Lochak, qui précise : « *Sont universels les principes ou les règles qui valent pour tous les individus, pour tous les êtres humains, indépendamment de ce qui les différencie les uns des autres, et qui, pour cette raison, ne peuvent être formulés que de façon abstraite.* »¹³⁴

Il y a un vrai paradoxe à proclamer l'universalité d'une œuvre car ainsi que l'écrit Fabrice Raffin, « *Ce que provoquent de manière majoritaire ces « œuvres majeures de*

¹³² Caune, J., 2006, La démocratisation culturelle, une médiation à bout de souffle, PUG, p 100.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ Lochak, D., 2010, *Le droit et les paradoxes de l'universalité*, PUF, p. 251-254, <https://doi.org/10.3917/puf.glei.2010.01>.

l'humanité » pour de nombreux publics, c'est de l'évitement, parfois du rejet, le plus souvent de l'indifférence, rarement du partage ou de l'envie.¹³⁵ »

3.2 b) Culture savante contre cultures populaires

La culture au singulier repose sur un système normatif dans lequel chacun doit se reconnaître. Mais à l'échelle individuelle, chaque culture est incarnée et hiérarchisée selon l'importance sociale de sa fonction : les cultures dites populaires sont valorisées pour lutter contre les discriminations, par exemple le hip-hop dans les quartiers périphériques ; les cultures dites régionales pour la sauvegarde d'un patrimoine immatériel, par exemple les labellisations UNESCO ; les cultures venant d'ailleurs pour l'intégration, par exemple le 21 mai : Journée mondiale de la diversité culturelle pour le dialogue et pour le développement. Dans ce registre, l'institution parle de pratiques amateurs même lorsqu'il s'agit d'artistes professionnels.

Notre sujet impose de discuter des sens que recouvre la culture dans notre société. 163 définitions de la culture ont été répertoriées dans l'anthropologie, la sociologie et la psychologie par A.L. Kroeber et C. Kluckhohn en 1952¹³⁶.

Les sciences humaines et sociales désignent par culture « *l'ensemble des activités, des croyances et des pratiques communes à une société ou à un groupe social particulier*¹³⁷ ». À l'intérieur de cet ensemble, le mot « culture » se décline dans des catégories sociales (cultures populaires, cultures bourgeoises, cultures ouvrières...), des catégories spatiales (cultures rurales, cultures urbaines, cultures méditerranéennes, cultures anglo-saxonnes...), des catégories temporelles (cultures traditionnelles, cultures modernes, cultures contemporaines).

La culture se voit dans les rites, les langues, les us, faite de représentations et de valeurs qui se partagent et cimentent le groupe, la communauté : « *un tout complexe qui inclut les connaissances, les croyances, l'art, le droit, la morale, les coutumes, et toutes les autres aptitudes et habitudes qu'acquiert l'homme en tant que membre d'une société* »¹³⁸, selon Edward Tylor, anthropologue anglais du 19^e siècle.

¹³⁵ Raffin, F., 2020, « Débat : Trois idées (fausses) à l'origine des politiques culturelles françaises », The Conversation.

¹³⁶ Kroeber, A. L., Kluckhohn, C., 1952, "Culture : a critical review of concepts and definitions", Cambridge (Mass), Papers of the Peabody Museum of american archeology and ethnology, Harvard University XLVII.

¹³⁷ Robert, M-A., 1968, *Ethos, Introduction à l'anthropologie sociale*, Ed. Vie ouvrière, Bruxelles, p 19.

¹³⁸ Tylor, E.B., 1871, *Cultures primitives*, volume 1, John Murray, Londres, p 1.

En France, la création d'un ministère entièrement dédié à la culture a pour conséquence d'opposer la culture savante à la culture anthropologique. La première se réfère à un savoir élaboré, la seconde à une transmission au sein d'un milieu. La première se partage entre personnes ayant les capacités de la recevoir et de l'amender pour que se poursuive son élaboration confiée à des experts issus du groupe, ce qui explique le fait que les personnes extérieures au groupe n'y ont pas accès. La seconde ne nécessite pas de capacités particulières pour être reçue, cependant des techniciens comme des musiciens, des danseurs, etc. ont une fonction de transmission jouant, à ce titre, un rôle social dans leur communauté culturelle. On reconnaît là une caractéristique fondamentale des cultures populaires.

Érigé en médiateur de la culture universelle, autrement dit, nous venons de le voir, de la culture occidentale, l'art est un récit de l'histoire de l'art. Du latin *ars*, *artis* pour habileté, métier, connaissance technique, dans sa forme monosyllabique à la consonance martiale « art » confère un statut de solennité, voire de supériorité, à l'objet qu'elle désigne. Maintenir un discours de séparation entre types de culture fait le jeu d'un rapport de domination entre groupes sociaux.

Or, depuis toujours, une certaine perméabilité des cultures est vectrice de changements de vision culturelle. La domination se joue avant tout dans le récit, nous le verrons dans la troisième partie de cette thèse à propos de l'étude casablancaise.

Porosité des cultures

Afin de démontrer qu'une perméabilité existe entre les cultures des classes sociales, je prends l'exemple que je connais le mieux, celui de la danse : puisant largement dans les pas des danses populaires, la danse savante a commencé à être élaborée dès la fin du moyen-âge pour devenir à la Renaissance la danse classique et s'exporter un peu partout dans le monde occidental au 19^e siècle. Restées jusqu'au 20^e siècle, locales, calendaires, transmises par imprégnation dans des cercles de proximité et très peu modifiables même s'il arrivait parfois qu'un voyageur apporte un mouvement d'ailleurs, les danses populaires sont, à leur tour, confrontées à des influences extérieures à la faveur des déplacements et migrations des populations. L'exemple vaut aussi pour la littérature dont le courant du romantisme est inspiré par les légendes et pour la musique où des compositeurs comme Dvorak, Bartok, Stravinsky illustrent la source populaire de leur œuvre...

On observe que les types de culture se côtoient, s'influencent et se superposent par endroits, que cette perméabilité va de l'individu jusqu'à son groupe par le biais de la circulation des idées.

Appartenance culturelle

L'appartenance à un type de culture se fait par le partage d'un ensemble de codes acquis dont les productions artistiques, techniques, intellectuelles, scientifiques sont des signes d'identification et que Bourdieu nomme capitalisation culturelle :

« Le capital culturel peut exister sous trois formes : à l'état incorporé, c'est-à-dire sous la forme de dispositions durables de l'organisme ; à l'état objectivé, sous la forme de biens culturels, tableaux, livres, dictionnaires, instruments, machines, qui sont la trace ou la réalisation de théories ou de critiques de ces théories, de problématiques, etc. ; et enfin à l'état institutionnalisé, forme d'objectivation qu'il faut mettre à part parce que, comme on le voit avec le titre scolaire, elle confère au capital culturel qu'elle est censée garantir des propriétés tout à fait originales. »¹³⁹

Le mécanisme de capitalisation se fait en trois étapes :

-la culture incorporée de nature anthropologique, intériorisée par assimilation dès la socialisation primaire au sein de la famille, détermine le comportement à avoir dans son environnement et renvoie à la notion d'habitus que Bourdieu définit comme un « [...] principe générateur de stratégies permettant de faire face à des situations imprévues et sans cesse renouvelées » que nous reconnaissons « [...] par les conditions passées de la production de leur principe de production »¹⁴⁰.

-la culture objectivée dans l'acquisition d'objets, d'autant facilitée si la famille en possède déjà.

-la culture institutionnalisée et légitimée dont les détenteurs cumulent un haut capital économique avec un haut capital social, ce qui déclenche la reconnaissance des pairs apportant au sujet un bon capital symbolique. Dans le deuxième cercle de socialisation, l'enfant qui a au sein de sa famille des repères culturels pour recevoir avec réactivité le savoir programmé de l'institution scolaire fera partie des personnes remarquées par les

¹³⁹ Bourdieu, 1979, « Les trois états du capital culturel », Actes de la recherche en sciences sociales, Vol. 30, L'institution scolaire, p 3-6, doi : <https://doi.org/10.3406/arss.1979.2654> https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1979_num_30_1_2654.

¹⁴⁰ Bourdieu, 1972, Esquisse d'une théorie de la pratique, p 157-243.

professionnels éducatifs à l'inverse de ceux qui ne les ont pas. Les responsables des programmes scolaires issus d'une classe sociale forte et stable configure la forme de savoir, selon Danielle Hans, à « *des représentations imaginaires et symboliques autour desquelles se construisent des rôles, des places professionnelles, des relations intersubjectives et des missions relatives à la fonction sociale de l'École, missions d'éducation, de socialisation et de transmission des savoirs et de la culture aux jeunes générations* ». ¹⁴¹

Plus la famille est cultivée dans les deux acceptions des « bonnes manières » et de la « culture savante », du « bon goût » et des « grandes œuvres », plus le sujet possède les clés de la culture légitime qu'il peut réinvestir dans les apprentissages scolaires garantissant l'acquisition de diplômes, passage obligé vers un poste intéressant et une place enviable dans un milieu social aux multiples réseaux pouvant assurer le développement du sujet.

À l'inverse, les inégalités se répètent pour ceux qui n'ont pas ce capital culturel. Selon Bourdieu : « *La notion de capital culturel a été construite pour rendre compte de l'inégalité des performances scolaires, en mettant d'emblée l'accent sur l'inégale distribution entre les classes des instruments nécessaires à l'appropriation des biens culturels (e. g. œuvres d'art).* » ¹⁴²

Un troisième cercle est celui des lieux institutionnels où la culture se distribue sous une forme de connaissance d'une technique comme les conservatoires, musées, théâtres et scènes nationales, tout espace culturel dont les signes extérieurs les identifient comme représentatifs de la culture légitime. On peut ajouter les lieux de sports où se font les pratiques et les compétitions spectaculaires et dont la fréquentation dépend aussi des codes reçus, car le sport est aussi culturel que le cinéma ou le théâtre...

L'objectif de démocratisation culturelle rencontre deux types d'obstacles :

-les représentations : l'image de leur implantation selon qu'elle soit en hyper centre-ville ou en périphérie, en zone rurale ou en zone urbaine, en quartier bourgeois ou en zone prioritaire qui fait qu'un centre socioculturel d'un quartier sensible ne jouit pas de la même considération qu'un théâtre, dont les larges dimensions de ses parvis, hall d'accueil, escaliers, scène, amphithéâtre imposent un cérémonial intimidant.

¹⁴¹ Hans, D., 2019, Institution scolaire : (school institution — institución escolar), in Agnès Vandeveldde-Rougale éd., Dictionnaire de sociologie clinique, Erès, Toulouse, p 370-373. <https://doi.org/10.3917/eres.vande.2019.01.0370>".

¹⁴² Bourdieu, 1979, « Les trois états du capital culturel » in Actes de la recherche en sciences sociales, Vol. 30, L'institution scolaire. p 3-6, DOI : <https://doi.org/10.3406/arss.1979.2654>. www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1979_num_30_1_2654.

-les codes : leur maîtrise ou non dans leurs espaces, à l'exemple de « on ne parle pas fort dans un musée, on ne touche pas les objets » ; la connaissance, pour pouvoir réserver une place, d'un vocabulaire spécifique comme les rangées paires et les rangées impaires, balcon, parterre, orchestre, cour, jardin, etc. ; les références culturelles pour pouvoir lire un programme de saison théâtrale, etc.

Culture légitime

Attribuer aux objets de sa culture, « le bon goût », « le beau », la dimension « des grandes œuvres de l'humanité », le caractère de « l'universalité » atteste de la valeur normative que le groupe social donne à sa culture à l'adresse des autres groupes. Ainsi se forme la « culture légitime » que Bourdieu considère comme une part du capital social des classes dominantes :

*« la position des individus dans la hiérarchie sociale n'est pas uniquement déterminée par la quantité de capital économique qu'ils possèdent. Parmi les différents types de capitaux détenus par les individus (capital économique, capital culturel, capital social, capital symbolique...), le capital culturel et ses modalités de transmission sont fondamentaux. »*¹⁴³

La culture légitime par mécanisme intentionnel de légitimation devient un ressort de la société française. Sa place donnée pour supérieure aux autres cultures par ceux qui en sont détenteurs et qui en sont les principaux diffuseurs par les postes qu'ils occupent dans les ministères concernés (éducation, culture, jeunesse et sports, enseignement supérieur) et les institutions qui en dépendent, agit comme un garant à défendre pour les uns, comme un but à atteindre pour les autres.

Bernard Lahire parle de dérive légitimiste expliquant que voulant dénoncer la domination de la culture de la classe sociale dominante sur les autres cultures en particulier les cultures populaires, le discours des observateurs qui part du concept de « culture légitime » a sa part de responsabilité sur la fabrication des sous-cultures¹⁴⁴. Une hiérarchisation en découle, parfaitement intégrée dans les perceptions, quelle que soit l'origine sociale des individus.

¹⁴³ Jourdain, A., Naulin, S., 2011, « Héritage et transmission dans la sociologie de Pierre Bourdieu », Réseau Canopé, « Idées économiques et sociales », N° 166, p 6-14.

¹⁴⁴ Lahire, B., 2003, « La légitimité culturelle en questions » in Olivier Donnat, Regards croisés sur les pratiques culturelles, Paris, ministère de la Culture p 39-62, DEPS. <https://doi.org/10.3917/deps.donna.2003.01.0039>.

Le concept de culture légitime vient renforcer l'opposition culture savante / culture populaire. Cependant, le déterminisme social de Bourdieu permet de comprendre les mécanismes de reproduction sociale et de logiques exclusives. Le mouvement des friches culturelles met en lumière l'action créative d'acteurs culturels transgressant des normes devenues discriminatoires envers une bonne partie de la population.

Les friches culturelles renouvellent la question d'une vision anthropologique et d'une vision cultivée de la culture.

3.3 Le chapitre des friches culturelles

Tout acte se déroulant dans un lieu détourné de son usage habituel, capte l'attention de l'habitant, l'inscrivant dans un processus d'appropriation de l'événement, qu'il soit ou non en accord avec la nature de cet acte. Le détournement d'usage du lieu oblige l'artiste à penser ses créations dans une proximité spatiale et une immédiateté temporelle. L'artiste prend une place dans le territoire. *« On parle de nouveaux espaces pour qualifier un nouvel usage du lieu, avec une connotation d'innovation par rapport à l'existant. Le terme « espace » désigne ici, une dimension du lieu perçue en vivant une situation en train de se dérouler dans ce même lieu. »*¹⁴⁵

Le changement par les espaces

Tout ce qui se passe à l'intérieur d'un territoire agit sur son périmètre, délimitation formelle avec l'extérieur. Le territoire artistique s'ancre toujours dans un autre territoire : urbain, sacré, maritime, ouvrier, économique, patrimonial, culturel ... mais aussi le quartier, la ville où se superposent nos espaces communs, nos espaces publics, nos espaces politiques (transports en commun, gestion administrative, qualité de l'environnement, etc.).

On s'approprie un espace, on partage un territoire. S'approprier l'espace, c'est l'incorporer. Notre perception sensori-motrice de l'espace est unitaire ; notre perception sensori-motrice d'un territoire est collective. L'espace est intime, le territoire est relationnel. Parce que les espaces se superposent pour faire territoire, nous nous trouvons toujours à l'intersection d'espaces et d'un territoire, de nos idéalités et de nos relations.

¹⁴⁵ Mémoire Master 2 intitulé « De la représentation de l'espace à un espace en représentation, Approche ethnologique du rituel de la danse, Du local à l'international, l'exemple de la danse bretonne », troisième partie intitulée « De nouveaux espaces en perspective ».

La circulation et le déplacement des cultures, leur hybridité, leur métissage, l'acceptation des formes alternatives, perturbent l'ordre dominant et son discours officiel enregistre quelques brèches comme l'usage récent du pluriel « arts ». La proxémique¹⁴⁶ modifie le rapport producteur/récepteur dans les « nouveaux territoires de l'art », et traverse la composition et l'esthétisme mêmes de l'œuvre. C'est une vision qui s'oppose aux dispositifs institutionnels de type théâtre, musée, dont la scénographie démultiplie les codes d'accès par une distance cérémoniale entre le spectateur et l'œuvre, entre le spectateur et l'artiste.

L'institué est remis en question par le changement d'espaces qui opère comme un changement de point de vue, c'est-à-dire, changer de place physiquement pour changer sa façon de voir. Des artistes, dont le geste créateur est conditionné aux représentations culturelles dans lesquelles il est produit, investissent des espaces non dédiés.

Conclusion

Symboles d'une économie mise à mal par la mondialisation, laissées à l'abandon par les autorités, les friches deviennent de nouveaux territoires pour une expression libre. Les bâtiments désaffectés d'un monde du travail qui n'est plus, deviennent le symbole d'une revendication et d'une liberté d'action.

De cette rupture dans la représentation du monde des artistes, germe un nouveau modèle culturel. Le récit commun a en charge la croissance de ce germe.

¹⁴⁶ L'auteur de la notion, l'anthropologue américain Edward T. Hall définit la proxémique comme « *l'ensemble des observations et théories que l'Homme fait de l'espace en tant que produit culturel spécifique.* », Hall Edward T. (1966) (trad. Amélie Petita, *La Dimension cachée* [« The Hidden Dimension »], Paris, Points, 1978 (1^{re} éd. 1971 en français).

Conclusion de la première partie

Cette première partie donne à voir une vision globale du mouvement des friches culturelles avec pour première intention d'établir son historicité qui s'est faite par étapes, dans le contexte social des Etats-Unis et de l'Europe depuis les années 1960.

La jeunesse insurrectionnelle des années 1960 aux années 1980 demande des lieux pour se réunir. De rébellions en squats, cette voie a été suivie par des groupes indépendants.

Puis est arrivé le temps de la négociation, de la convention temporaire, du partenariat. Et maintenant, nous sommes à l'ère de la modélisation avec les appels à projets de l'action publique pour les tiers-lieux.

Selon un concept d'occupation temporaire de bâtiment en attente de vente ou de nouvelle affectation, des groupes d'artistes accèdent pour de courtes durées à des locaux bien placés sur la base de loyers très modestes. Les propriétaires publics ou privés y voient l'empêchement de la détérioration de leur bien immobilier avant la vente, un exemple connu étant celui des Grands Voisins à Paris dans le quatorzième arrondissement.

La seconde intention est de déchiffrer les signes du changement. L'existence d'un mythe fondateur du mouvement des friches culturelles exprime sa recherche d'affirmation face aux effets non vertueux de la démocratisation culturelle, comme la volonté de rendre « la culture » accessible pour tous, engendrant, paradoxalement, l'inaccessible pour certains.

Malgré les idées d'art pour tous d'un Wesker qui animait des soirées poétiques dans les usines sans soulever l'enthousiasme, « *la Round House attire le public habituel des classes moyennes et des intellectuels*¹⁴⁷ ».

La jeunesse européenne des années 1980 a provoqué « *d'autres formes de pratiques culturelles. Mais cette dynamique se fait sous l'auspice de la récupération, vidant la sève revendicative de l'autonomie.*¹⁴⁸ »

Il faut pouvoir considérer que l'activité artistique est inhérente à l'individu, qu'elle est exprimée par le sujet si celui-ci a rencontré les moyens pour le faire. Il faut pouvoir considérer que cette activité est d'égale portée dans ses parties émettrice et réceptrice.

Cette première partie donne le cadre dans lequel prennent place les collectifs et les projets de la deuxième et de la troisième partie de cette thèse.

¹⁴⁷ Boiteau, *op. cit.*

¹⁴⁸ Raboud, P., 2020, « Opéra des émeutes : les musiques jeunes, de la rue à la reconnaissance », *Études de lettres*, 312, p 205-208.

Partie 2

De l'action créative au projet collectif

Introduction

Accueillie au sein de l'association Rast'Art, membre du collectif de La Centrifugeuz, mon observation porte sur l'articulation entre les deux instances : quelle jonction ? Quelles interactions ? Quelle complémentarité ? Les deux modes de fonctionnement diffèrent. Leur étude s'attache à définir leurs acteurs aussi largement que possible.

C'est sur ce premier terrain que, cherchant à restituer pleinement la situation, j'ai découvert l'écriture sensible et à la suite la cartographie narrative ou sensible.

Ce premier terrain d'étude révèle la complexité de l'action culturelle en train de se former dans une lente genèse, mais non moins bouillonnante de créativité. Mes explorations se sont déroulées dans la forme d'une observation participante qui consiste à intégrer les activités du groupe accueillant pour appréhender au plus près les normes et représentations de ses membres en situation tout en gardant la distance nécessaire pour pouvoir analyser les faits observés.

Mon terrain s'est étendu sur une période de quatre mois entre trois immersions et trois périodes d'analyses ; un retour de terrain et une postenquête respectivement trois et quatre années plus tard. Mon choix d'un terrain aussi long découle de la première période en mars 2016, où j'ai observé des acteurs en recherche, insatisfaits, se remettant en question, persévérants. J'observais une démarche embryonnaire de coproduction d'un commun culturel à l'échelle d'un territoire (symbolique et physique). J'en fais l'analyse, ici, à partir de mon cheminement de compréhension du commun culturel en quatre points :

- 1-la production provenant de la créativité de l'agir singulier et collectif comme mode d'action d'entrée dans le projet
- 2-la réception, autrement dit, l'inclusion dans le projet par le rapport des individus à l'espace vécu de proximité dans la réception des productions artistiques
- 3-l'égalité de rôles, soit, l'articulation de l'acteur singulier/collectif qui donne à chacun un rôle nécessaire dans la composition du collectif
- 4-l'en-commun culturel résultant de la co-écriture en actes d'un récit symbolique et réel.

Suivant trois entrées distinctes et interdépendantes, les espaces, les acteurs, la matérialité, successivement et s'entremêlant parfois ou se juxtaposant, cette deuxième partie à caractère monographique reprend la chronologie de mon premier terrain. Elle introduit un renversement du schéma habituel d'une fonction de pilotage pour une idée de la construction de la gouvernance sur un ensemble d'éléments régulateurs.

Chapitre 1

Cartographie sensible de La Centrifugeuz

« La carte n'est pas de l'ordre de la réduction ou de la ressemblance, mais du devenir et de l'agencement. » Ismaïl Nouri¹⁴⁹

Introduction

La cartographie est à considérer comme une réelle prise en compte du territoire dans lequel on s'immerge, dans toutes ses composantes.

Elle permet de visualiser la perception qu'on a de l'objet d'étude, de ses connexions, ramifications, extensions, résonances. Je me réfère à l'urbaniste Quentin Lefèvre qui en a fait un outil professionnel novateur :

*« La cartographie sensible (ou cartographie subjective) peut se définir comme un média de restitution de l'expérience du territoire. Elle se situe dans une approche phénoménologique de l'analyse urbaine, c'est-à-dire que l'on ne va pas étudier les formes bâties, ni les configurations socio-spatiales en tant que telles, mais plutôt l'effet qu'elles nous produisent. Ce qui nous intéresse ici n'est pas tant le territoire en tant que tel, mais bien l'expérience qu'il produit sur nous. »*¹⁵⁰

Ce procédé permet dans ce premier chapitre de retracer l'histoire des trois premières années de La Centrifugeuz, de ses transformations successives d'un squat à un territoire artistique.

1.1 Espaces, bâtiments et site, descriptif

Levant la tête, je vois le haut d'un bâtiment décoloré qui dépasse de la haute haie d'enceintes de l'ancien collège Albert Jacquard. Quelques graffiti épars m'indiquent que je suis arrivée à La Centrifugeuz.

¹⁴⁹ Nouri, I., 2010, « Esthétique nomade : la ligne, Deleuze et Klee », thèse, Paris 8.

¹⁵⁰ Lefèvre, Q., <https://quentinlefevre.com/cartographie-sensible/>.

Excentré au nord-ouest de la ville, on ne découvre pas Le Chemin-Vert au détour d'une promenade. Il faut y venir intentionnellement. On y accède du boulevard périphérique par de larges pénétrantes. Les rues sont longues, propres, rectilignes. Le Chemin-Vert tire son nom du caractère rural de son paysage jusque 1967, date à laquelle la construction de grands ensembles fut décidée. Caen, ville en partie détruite pendant la Seconde Guerre mondiale, connaît, grâce à l'essor industriel, un des plus forts taux de croissance de France. Des quartiers périphériques sortirent de terre.

Le portail de l'ancien établissement scolaire étant clos, j'entreprends de marcher entre les grands immeubles. « *La marche est une méthode d'immersion dans le monde, un moyen de se pénétrer de la nature traversée, de se mettre en contact avec un univers inaccessible aux modalités de connaissance ou de perception de la vie quotidienne.*¹⁵¹ », précise l'anthropologue et grand marcheur David Le Breton. Je prends mon premier contact avec un nouveau terrain, toujours seule sans être guidée par quelqu'un qui y aurait une attache. C'est un moment d'exploration du territoire où se trouve le lieu qui m'intéresse. Il m'est indispensable de m'en imprégner sensiblement sans grille d'observation préétablie. « *Un mini-territoire implique l'usage d'une mini-observation, d'un regard plus scrupuleux [...]*»¹⁵², indique Pierre Sansot à propos de la description de son quartier. En zone urbaine, le mot quartier « *[...] implique un sentiment d'appartenance.*¹⁵³ »

En arpentant ce vaste et linéaire quartier pour approcher au plus près son caractère, non pas ses caractéristiques que je relèverai plus tard dans les données INSEE, mais ce qui lui donne une identité unique, je remarque que les rues portent des noms d'illustres écrivains ou musiciens : Molière, Pierre Corneille, Jean Racine, Charles Péguy, George Sand, Alfred de Musset, Chateaubriand, Robert Schuman, Balzac... De l'autre côté de la rue du Chemin-Vert, pénétrant du périphérique au cœur du quartier, ce sont des noms d'oiseaux, plus loin, des noms de capitales d'autres pays. Tout autour figurent des noms d'autres régions françaises. Ces plaques de rue donnent l'impression d'un ailleurs estampillé venu au secours d'un quartier qui serait sans identité, ni histoire ni particularités géographiques.

¹⁵¹ Le Breton, D., *Éloge de la marche*, Éditions Métailié, Paris, 2000.

¹⁵² Sansot, P., 1986, *Les formes sensibles de la vie sociale*, PUF, Paris, p 165.

¹⁵³ *Ibidem*, p 176.

Pourtant une sépulture datant de la fin du Hallstatt (plus de 1000 ans avant notre ère) a été découverte¹⁵⁴ dans ce quartier, dont le nom vient d'un chemin de terre bordé d'arbres qui conduit à l'abbaye d'Ardenne fondée au 12^e siècle.

Devant l'entrée d'un immeuble, quelques jeunes hommes discutent. Il n'y a ni café, ni restaurant, ni salon de thé. Les rues sont désertes. Le centre commercial est fermé en ce dimanche après-midi de fin d'hiver.

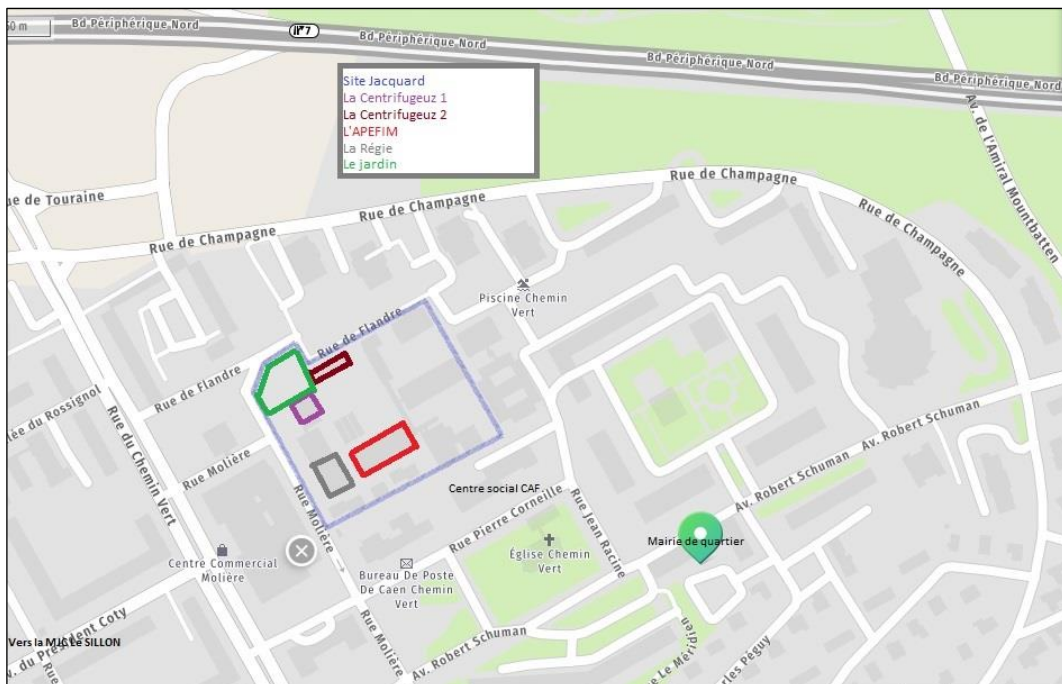
Dès huit heures le lendemain matin, le contraste est observable : de nombreuses voitures circulent sur l'axe central, les enfants et parents se déplacent vers les écoles primaires, une file se forme devant la poste. L'animation semble prendre à partir d'un îlot central qui concentre vingt-quatre magasins et services (pharmacie, cabinet d'infirmiers, salons de coiffure, banque, auto-école, bureau de tabac/presse, bar/PMU, supermarché, boulangerie, épicerie, vêtements) : le centre commercial du même nom que la rue Molière. Au rez-de-chaussée d'immeubles, l'entrée principale donne sur la rue du Chemin-Vert à l'ouest, une entrée secondaire rue Molière au nord et une entrée plus petite dessert un parking au sud. À l'est du centre commercial, l'ancien collège Jacquard se trouve au centre d'un périmètre bien doté en infrastructures : à l'est, des équipements sportifs, un stade et une piscine ; au sud, le Centre social de la CAF et le bureau de poste ; dans l'angle sud-est, le Pôle de vie rassemble divers services municipaux à la population, dont la mairie de quartier. Deux rues plus à l'ouest, de l'autre côté de la rue du Chemin-Vert, la MJC Le Sillon n'appartient pas à ce périmètre. C'est une vision extérieure des lieux.

En passant le portail de l'ancien collège, la perception des espaces devient celle d'un établissement scolaire fermé par une haie, des portes et des grilles pour la protection des élèves. Tout autour du site, les rues adjacentes ponctuées de hauts immeubles donnent à voir la proximité et on imagine facilement que la cloche des récréations, les cris des enfants jouant, rythmaient la journée des riverains.

¹⁵⁴ Marin, J-Y., Edeine, B., 1985, « Sépulture du Hallstatt final, rue d'Isigny à Caen (Calvados) » dans Revue archéologique de l'ouest, volume 2, N° 2, p 109-111.



3 plan du quartier. (Source : mairie de Caen)



4 Tracé de l'ancien collège Jacquard enserré dans un quartier linéaire, caractéristique de l'urbanisme des années 1960 dans les villes et quartiers champignons. (Source : personnelle à partir d'un plan officiel)

Le lieu est emblématique de presque dix années de résistance et de lutte des parents d'élèves pour empêcher la fermeture du collège ; lutte vaine, car celui-ci ferma définitivement ses portes en juin 2013, privant le plus grand quartier de Caen avec ses 8000 habitants d'une présence institutionnelle éducative au-delà du primaire. L'ancien collège Albert Jacquard devient le site Jacquard.

Tout respire encore l'école. L'alignement des supports de stationnement de vélos, les portails, la maison du concierge, le parking couvert réservé aux professeurs, les préaux, les terrains de sport. Moins de six mois après sa fermeture, furent installées sur le site de l'ancien collège, la Régie de quartier¹⁵⁵ et deux fabriques culturelles : La Centrifugeuz et l'APEFIM (Association Préfiguration et Expérimentation Fabrique d'Initiative municipale)¹⁵⁶.

Le bâtiment de la Centrifugeuz est tout au fond du site. Le graff d'un ouvrier apollinien sur fond de machine rutilante rappelant le passé industriel de Caen couvre entièrement l'un des murs intérieurs du préau où sont disposés un canapé, quelques sièges de récupération et un bar en palettes de bois. Le trésorier adjoint de l'association gestionnaire de la Centrifugeuz m'accueille chaleureusement et me fait visiter les locaux. Une cuisine et un bureau font face au graffiti ; une première salle servant d'atelier à un graffeur jouxte une grande salle de réunion partagée avec d'autres associations. À l'étage, six anciennes salles de classe, de part et d'autre d'un long couloir traversant, accueillent les douze membres. Cinq salles sont agencées à l'aide de meubles pour pouvoir recevoir deux groupes ; la sixième étant la plus grande est partagée entre tous pour les répétitions de théâtre, les assemblées et autres réunions. Elle est prêtée parfois à des groupes extérieurs pour des répétitions de hip-hop.

¹⁵⁵ Depuis 1980, 140 Régies de Quartier, couvrent 320 quartiers prioritaires où vivent plus de 3 millions d'habitants. Elles comptent 2 000 bénévoles et sont soutenues par 150 collectivités locales et 340 bailleurs sociaux. 8 000 salariés en insertion sur des besoins identifiés dans leur quartier (ménage parties communes, ramassages déchets verts, recycleries, laveries solidaires, prévention) sont recrutés chaque année.

¹⁵⁶ L'APEFIM est devenue en 2019, Le Labo des arts.



5 Le bâtiment de la Centrifugeuz (530 m² rez-de-chaussée et étage). (Source : La Centrifugeuz)



6 Le graffiti réalisé en mai 2015 dans le cadre de ABC Project (Athènes, Berlin, Caen). (Source : La Centrifugeuz)

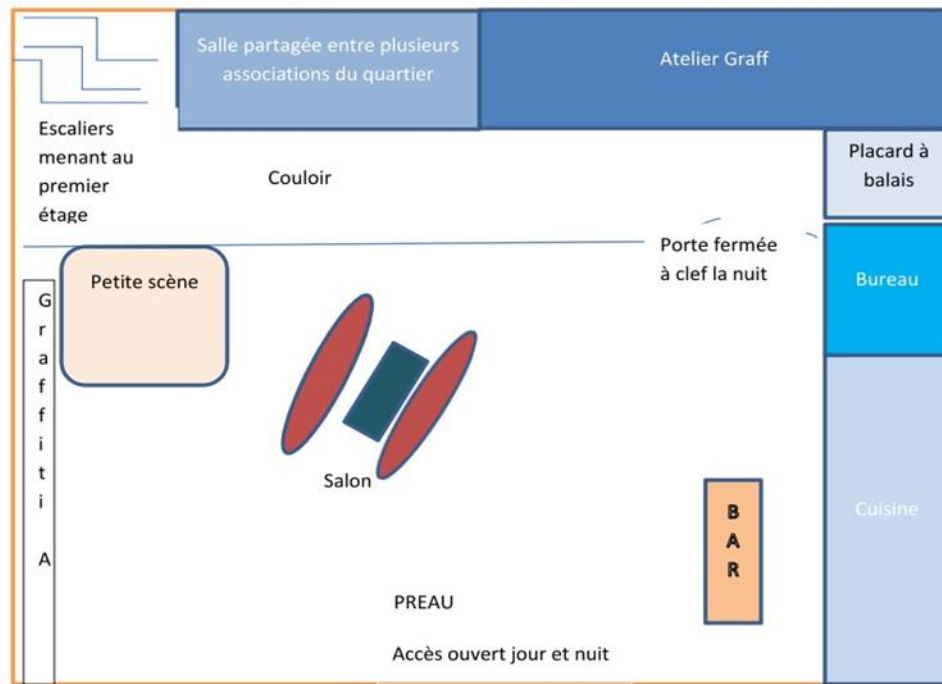
Le président et le secrétaire arrivent et à leur tour m'accueillent en m'invitant à la réunion hebdomadaire. Le formalisme n'a pas beaucoup d'importance. Mais l'envie de partager leur expérience est évidente.

La salle de réunion est partagée avec d'autres associations. À notre arrivée, une association d'habitants du quartier s'apprêtait à tenir une réunion, malgré l'établissement d'un planning d'occupation qui indique la réunion hebdomadaire du bureau de La Centrifugeuz. « L'installation du collectif d'artistes dans cet ancien collège ne plaît pas à tout le monde », me dit-on.

L'ordre du jour de la réunion est consacré au recrutement d'un coordinateur à temps partiel en contrat aidé pour alléger la tâche des bénévoles, notamment le président qui consacre une trentaine d'heures par semaine au fonctionnement du collectif. Deux autres membres, le secrétaire adjoint et le vice-président arrivent une heure plus tard. Le trésorier est en voyage. Je découvre les difficultés de fonctionnement liées à la composition du collectif d'une quinzaine de membres : sept associations, quatre artistes en leur nom et quelques militants. Les esthétiques représentées sont : la musique (reggae, soundsystem), la chanson française, le graphisme numérique et pictural, le théâtre engagé, les créations visuelles, la jonglerie, le hip-hop, l'écriture. Tous les membres actifs sont au Conseil d'administration parfois avec plusieurs casquettes, en tant que salarié mandaté par une association et bénévole représentant une autre. Le bureau gère l'activité quotidienne. Tous les membres, bénéficiant d'un local à La Centrifugeuz, tirent leurs revenus de leur activité artistique, que son statut soit indépendant, associatif ou auto-entrepreneurial. La grande majorité des salariés travaillant dans les locaux de la Centrifugeuz ont des contrats aidés à temps partiel avec leur propre structure employeuse. La Centrifugeuz n'a aucun salarié jusque-là. Le coordinateur sera le premier.

La petite cuisine est le lieu convivial où tout le monde se retrouve et s'attarde volontiers. La pause-déjeuner sert alors de temps de réunion informelle où s'échangent néanmoins des informations comme la présentation des stagiaires de passage, les dates et promotion des prochains événements. Les informations les plus importantes sont affichées en différents endroits de passage, cuisine, couloirs, escaliers.

La Centrifugeuz est installée dans les locaux de l'ancien collège depuis novembre 2013.



7 Plan du rez-de-chaussée. (Source personnelle)

1.2 Du squat à la fabrique culturelle

1.2 a) Cheminement d'une idée au projet

La Centrifugeuz est née dans un squat le 11 novembre 2012, celui de l'école Robert Desnos, une école primaire et maternelle fermée six mois auparavant, au cœur du quartier résidentiel La Folie-Couvrechef en bordure nord de l'hyper centre-ville caennais.

La chronologie des faits donne une lecture de chaque étape. En janvier 2008, en période électorale aux municipales, cent artistes caennais lancent l'« appel des cent » pour une « politique culturelle en faveur de la création artistique et de l'élargissement des publics »¹⁵⁷. Un projet de syndicat de défense des artistes dans le Calvados, avec en arrière-plan la crise des intermittents du spectacle, avait échoué. Quelques artistes décident de créer l'ADADA, Association de Défense des Artistes et de Développement des Arts, qui rassemble « artistes, techniciens et habitants désireux de défendre la place de l'art au cœur de la société en tant que bien vital et inaliénable. Sur le plan politique, elle revendique des espaces de création et interpelle les pouvoirs publics sur la nécessité d'une coconstruction des politiques culturelles afin que les artistes de toutes disciplines puissent créer,

¹⁵⁷ Archives de l'ADADA.

expérimenter, partager. Le lien artiste-habitant est posé, que sous-tendent le respect des droits culturels pour chacun et la promotion de la diversité culturelle. »¹⁵⁸

L'association compte des artistes de diverses disciplines (arts plastiques, théâtre, danse, musique, cinéma), des membres représentant des festivals, une revue culturelle, des lieux alternatifs et des acteurs de l'économie sociale et solidaire. En 2011, un coordinateur est recruté en emploi aidé. L'ADADA lance un chantier de réflexions dès mai 2012. Elle s'invite dans la campagne électorale législative sur le thème des politiques culturelles autour des problématiques liées à l'art et à la culture dans notre société : « L'ADADA se veut porteuse d'une parole collective pour des intérêts collectifs. Son objet est de dégager, en matière d'art et de culture, les notions de bien commun et d'intérêt général. »¹⁵⁹

Malgré la volonté de l'ADADA, d'œuvrer pour l'intérêt général, un entre soi socioculturel perdure. Par exemple, l'organisation de « cafés-citoyens » ouverte à tous, chaque troisième lundi du mois de 18 heures à 20 heures dans un café de l'hyper centre de Caen, ne correspond pas aux possibilités horaires de l'ouvrier ou de l'employé des quartiers périphériques.

Le député-maire de Caen est invité à donner « sa vision, ses choix et ses ambitions en matière de culture et d'art¹⁶⁰ » lors d'un débat public le 30 mai 2012.

Dans une grande précarité matérielle, les artistes indépendants se sentent isolés. Très vite, la création d'un lieu mutualisé d'art et de culture semble être la solution. La demande est faite au maire de Caen qui a aussi le portefeuille de la culture depuis la démission de son adjoint, l'ancien metteur en scène Michel Dubois. Les artistes sont confiants ; le 14 septembre 2009, le maire candidat à la députation avait présenté et fait adopter au conseil municipal, un programme : « CAEN, La CULTURE en capitales, Vivre et s'émerveiller ensemble ». La page 9 du rapport s'intitule « Démarches artistiques alternatives libres, Créer une fabrique culturelle ». Reprenant le rapport réalisé par Fabrice Lextraït, la page commence par les Nouveaux Territoires de l'Art : « proposant un rapport différent à l'environnement urbain, avec une appropriation spontanée par des artistes de lieux en désuétude tels que des friches industrielles, des immeubles abandonnés... »¹⁶¹.

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ *Id.*

¹⁶⁰ <https://adada14.wordpress.com/2012/05/>.

¹⁶¹ Lextraït, 2001, *opus cite*.

La Fabrique

Un nouveau lieu culturel mutualisé à Caen

Porté par le Collectif SQUART

Nous sommes un collectif d'artistes et de structures culturelles dont les activités s'inscrivent dans le champ de l'économie sociale et solidaire. Nous avons un besoin commun : un lieu pour travailler. Ne disposant pas des moyens financiers nécessaires, nous avons décidé de nous fédérer pour partager un seul et même lieu et ainsi mutualiser nos ressources.

Nombreux dans les villes européennes et dans l'air du temps, les lieux culturels mutualisés proviennent de démarches artistiques libres et d'un rapport nouveau à l'environnement urbain.

L'équipe actuellement en place à la Mairie de Caen a été élue, entre autres, sur la base d'un projet culturel intitulé : *CAEN, La CULTURE en capitales - Vivre et s'émerveiller ensemble*. Il y est question de soutenir les « démarches artistiques alternatives libres » telles que l'« appropriation spontanée par des artistes de lieux en désuétude ». Une des propositions fortes de ce projet est même de « créer une **fabrique** culturelle », de « réunir dans un équipement vacant de la Ville plusieurs compagnies artistiques innovantes ».

Nous mettons enfin en œuvre le projet de Fabrique culturelle présenté par les élus caennais lors du conseil municipal du 14 septembre 2009.

Nos idées sont nombreuses : la Fabrique abritera bureaux, salles de réunion, lieu de répétition, de stockage, d'expo, de débat, ateliers d'artistes, épicerie solidaire, crèche solidaire, point de distribution AMAP... La liste reste bien sûr ouverte !

Vous souhaitez rejoindre le Collectif SQUART ?
Ecrivez-nous à l'adresse : adada.normandie@gmail.com

ENSEMBLE, FABRIQUONS !

Après son élection à la députation, en 2010, le projet culturel municipal semble oublié. Issu de l'ADADA, naît un collectif sous le nom de SQUART, contraction de squat et art, se prononçant square comme le lieu où se retrouvent les familles d'un quartier, où se tisse l'appartenance à un quartier. Ce concept est en vogue en Europe dans les années 1990, selon Boris Grésillon.¹⁶² (voir 2.2) Prônant la désobéissance civile et l'action non violente, Squart décide de passer à l'action, « en proposant une forme de réponse au manque de lieux d'accueil pour les indépendants qui font vivre l'art et la culture sur la ville de Caen et en région », selon leur manifeste (ill. 8), c'est-à-dire squatter un lieu, en guise de message à la municipalité restée sourde à leurs demandes.

Afin de garantir la confidentialité des préparatifs, le pilotage du projet est confié à un noyau de quatre personnes : avec l'accord de son employeur, le coordinateur salarié de l'ADADA, philosophe et slameur ; le coordinateur-musicien de Rast'Art ; le chanteur-musicien d'un groupe folk international, qui deviendra le premier président de La Centrifugeuz ; un peintre-graffeur. Ils décident de squatter l'école maternelle et primaire Robert Desnos, fermée depuis quatre mois, qui a l'avantage de remplir les conditions sanitaires, d'électricité et de chauffage, d'accès aux personnes à mobilité réduite. Parallèlement aux préparatifs tenus secrets, un appel à rejoindre SQUART est lancé. Vingt compagnies et des indépendants participeront au squat.

1.2 b) Le squat artistique, une revendication en action

Porteuse d'un message fort et politique, un squat artistique, selon Célia Péchu, n'est pas une appropriation spontanée, mais nécessite une certaine préparation, car « *la dimension collective du projet d'occupation y est importante, le squat y est pensé comme une fin en soi.* »¹⁶³ Le lieu peut aussi être conséquence du message politique ; c'est le cas de Squart qui rappelle au maire son programme culturel voté.

¹⁶² « Le Tacheles, histoire d'un « squat » berlinois », *Multitudes* 2004/3 (no 17), p 147-155.

¹⁶³ Péchu, C., 2010, *Squat*, Presses Sciences Po, Paris, p 18-19, in V. Prieur, 2015, « Revendications des squats d'artistes et institutions », *Marges* 2, p 74-95, <https://journals.openedition.org/marges/1035#ftn3> 3/20.

1.2 Démarches artistiques alternatives libres

Créer une fabrique culturelle

On désigne sous le terme de **Nouveaux Territoires de l'Art** des démarches artistiques alternatives libres, développées depuis une quinzaine d'années, proposant un rapport différent à l'environnement urbain, avec une appropriation spontanée par des artistes de lieux en désuétude tels que des friches industrielles, des immeubles abandonnés,...

La dynamique de création de ces nouveaux projets prend souvent sa source dans la rencontre d'artistes cherchant à réunir les conditions élémentaires pour travailler, et de publics prêts à s'impliquer fortement, afin de faciliter l'accès des formes artistiques et culturelles novatrices, souvent insuffisamment prises en compte dans les équipements traditionnels. Ce rapport à l'environnement découle d'un ancrage fort dans la réalité sociale et urbaine grâce auquel naissent des initiatives artistiques inédites. Cela donne souvent une symbolique poétique à ces lieux. Leur appropriation résulte souvent de la recherche d'une démarche artistique libre, ainsi que d'**un rapport nouveau à l'urbain** et à notre société où l'artiste et l'individu se font acteurs de la transformation du cadre de vie et des territoires en se les appropriant.

Ainsi, du fait de la transformation des pratiques, des comportements, des attentes artistiques et culturelles du public, de nouveaux champs s'ouvrent, propices à l'invention de formes "d'écritures" innovantes, à un nouveau rapport aux publics, à une hybridation inédite entre les artistes et la population.

Le territoire caennais comprend aujourd'hui deux structures de ce type : le Bazarnaom d'un côté et les Ateliers Intermédiaires de l'autre. Le premier est installé dans de bonnes conditions, contrairement au second... Par ailleurs un certain nombre d'autres structures culturelles connaissent des difficultés en termes de locaux.

Comme la Ville de CAEN possède un parc immobilier relativement conséquent, une étude sera lancée pour définir le lieu pertinent à l'accueil de cette nouvelle "*fabrique culturelle*".

Action proposée : créer une "fabrique" culturelle : réunir dans un équipement vacant de la Ville plusieurs compagnies artistiques innovantes. Ce lieu permettra de développer la création au plus près des habitants.

Bilan du squat rédigé par le président

« Lors de l'inauguration célébrée à 11 h devant la presse convoquée, un membre de Squart fait sauter la serrure d'une des portes principales de l'école. Une nouvelle serrure est posée immédiatement par un serrurier devant les élus accourus. L'école est rebaptisée "La Centrifugeuz". Cinquante artistes participent au squat. Le collectif Squart ayant fini sa mission se dissout et donne naissance à La Centrifugeuz et se rebaptise en conséquence : "collectif de la Centrifugeuz". Le collectif prône la désobéissance civile et l'action non violente. Des négociations s'engagent d'emblée avec la Mairie. La volonté du collectif est d'aboutir à une convention d'occupation des locaux à titre gracieux. Dans cette idée, un double de la nouvelle clé est remis le jour même à l' élu en charge des bâtiments, en présence de la maire adjointe à l'innovation culturelle. »¹⁶⁴

Dès le lendemain, le maire enjoint au collectif de quitter les lieux. Une pétition de soutien à l'action de La Centrifugeuz récolte près de 1000 signatures. S'ensuit une série de réunions qui restera dans l'impasse. Parallèlement, les membres du collectif s'organisent. À la distribution d'un flyer dans les boîtes aux lettres, ils préfèrent le porte à porte pour inviter les voisins à une réunion informative. Une trentaine d'entre eux y prennent part. Malgré que le squat ait surpris, plusieurs habitants du quartier s'investissent dans le projet et « se sont même trouvés impliqués directement dans les créations de certains artistes...¹⁶⁵ ».

Le squat artistique de l'école Desnos est issu d'une opposition à la logique institutionnelle *top down* du projet culturel municipal « CAEN, La CULTURE en capitales, Vivre et s'émerveiller ensemble » voté en 2009. Dans la page 9 (ill. 9), consacrée aux démarches artistiques alternatives, un objectif est assigné : créer une fabrique culturelle. L'institution municipale établit un préalable, la rencontre entre artistes et publics et fixe un moyen, la novation : « La dynamique de création de ces nouveaux projets prend souvent sa source dans la rencontre d'artistes cherchant à réunir les conditions élémentaires pour travailler, et de publics prêts à s'impliquer fortement, afin de faciliter l'accès des formes artistiques et culturelles novatrices, souvent insuffisamment prises en compte dans les équipements traditionnels. »¹⁶⁶

¹⁶⁴ Source : La Centrifugeuz.

¹⁶⁵ Bilan du squat par questionnaire auprès des membres du collectif, archives de La Centrifugeuz.

¹⁶⁶ Projet culturel municipal.

Dimanche 11 novembre 2012 13:32



Caen. Un collectif d'artistes s'empare de l'école Robert Desnos



L'inauguration ce dimanche midi de la Centrifugeuse.

« La Centrifugeuse ». Telle est la nouvelle identité donnée ce dimanche midi à l'école Robert-Desnos, fermée en juin dernier. Sur les hauteurs de La Folie-Couvrechef, un collectif d'une cinquantaine d'artistes et acteurs de la vie sociale et solidaire a décidé de squatter cette école, dans laquelle ne figurait plus que du matériel de fournitures entreposé, pour en faire « **une nouvelle fabrique d'art et de culture** ». Baptisé Squart, comme Structures et artistes en quête d'abri pour travailler, ce collectif vise à « **revaloriser ce lieu public en sommeil et participer à la dynamisation culturelle du quartier** » en conviant aussi les habitants à bénéficier du lieu, qu'ils entendent ouvrir au public.

D'après le collectif, le but de cette appropriation est de « **répondre à un besoin commun urgent : avoir un lieu pour travailler** ». Il s'appuie notamment sur le projet de politique culturelle de la ville de Caen, « **tel que les élus l'ont défendu lors du conseil municipal du 14 septembre 2009 : un projet publié sous le titre Caen, la Culture en capitales** ». Lequel, rapporte-t-il, invite à « **des démarches artistiques alternatives libres procédant d'une appropriation spontanée par des artistes de lieux en désuétude**. » Déclaré « non violent », ce squat à la mode « 59, rue de Rivoli (Paris) » dit offrir « **une forme de réponse au manque de lieux d'accueils pour les indépendants qui font vivre l'art et la culture à Caen et dans la région**. »

10 coupure de presse sur le squat. (Source : archives de La Centrifugeuz)

Les artistes, qui ont formé un collectif dans les propositions de l'ADADA, avaient en commun de répondre à un besoin, celui de pouvoir s'exprimer dans leurs esthétique et discipline. Ce sont les acteurs de l'ADADA qui ont décidé et préparé ce squat. Certains habitants du quartier et/ou d'anciens parents d'élèves de l'école Desnos récemment fermée l'ont rejoint par la suite et s'y sont concrètement impliqués.

Dans le rapport de force entre le collectif et la mairie, Squart est une « *agency* », selon un terme utilisé dans les recherches anglo-saxonnes et que l'on peut traduire comme « une capacité d'agir¹⁶⁷ » contre la logique institutionnelle *top down*. Fédérés au sein de l'ADADA par le chantier de réflexions, les artistes ont suivi une logique *bottom up*, de leurs besoins jusqu'à la réponse trouvée. Le squat ressenti comme un acte politique et constructif est mené jour et nuit par une cinquantaine d'artistes graffeurs, comédiens, musiciens, chanteurs, plasticiens, jongleurs, vidéastes, clowns, écrivains-poètes et simples militants qui réaménagent l'ancienne école en fonction de leurs besoins. C'est une expérience collaborative qui fait dire à l'un d'entre eux : « La Centrifugeuz n'est pas qu'un lieu, c'est un état d'esprit démocratique¹⁶⁸ ».

Une pétition de soutien à l'action du collectif récolte près de 1000 signatures auprès « des habitants du quartier de la Folie-Couvrechef, de l'agglomération caennaise, de la région Basse-Normandie, mais aussi d'autres régions françaises. Cette pétition a également été signée par des associations, des partis politiques et un syndicat du secteur artistique.¹⁶⁹ »

La fermeture de l'école par manque d'élèves, haut symbole du savoir et de l'éducation, avait laissé le quartier sous le choc. Fermer une école dans un quartier est ressenti comme un abandon des autorités, d'autant que celles-ci n'avaient entamé aucune concertation avec les habitants sur l'utilisation des locaux de l'école Robert Desnos. Ceci contribua à les intéresser rapidement au projet de La Centrifugeuz. Informés par le porte-à-porte des artistes, des habitants du quartier rejoignent le collectif jusqu'à représenter le tiers des participants aux réunions. Artistes et habitants envisagèrent ensemble d'inscrire le projet culturel du collectif dans un champ plus vaste et le complétèrent d'un "pôle agricole" (cantine et épicerie solidaire, point de distribution AMAP...), crèche parentale à horaires adaptés...

¹⁶⁷ Charue-Duboc, F., Raulet-Croset, N., 2014, « Confrontation de logiques institutionnelles et dynamique des routines organisationnelles », Revue française de gestion N° 240, p 29 — 44.

¹⁶⁸ Bilan par questionnaire aux membres du collectif, *extrait 1*.

¹⁶⁹ Bilan, *extrait 2*.



Caen. La Ville a condamné l'entrée des locaux de La Centrifugeuse, squat d'artistes



Fin de l'aventure pour « La Centrifugeuse » dans les locaux de l'ancienne école Robert-Desnos, à Caen. |

Ouest-France

Modifié le 17/01/2013 à 12h40

ABONNEZ-VOUS >

Cette initiative est soutenue par une décision de justice du tribunal de grande instance de Caen datant du 20 novembre. Ce matin, les services municipaux ont bouclé les entrées de l'ancienne école Robert-Desnos, dans le quartier de la Folie-Couvrechef, à Caen. Un collectif, le Squart, Structures et artistes en quête d'abri pour travailler, s'était emparé des locaux le 11 novembre. Ils avaient rebaptisé les lieux La Centrifugeuse. Des portes ouvertes devaient être à nouveau organisées le 27 janvier.

Malgré différentes réunions entre des membres du collectif et des représentants de la mairie (élus et employés), aucun des artistes n'avait, semble-t-il, été prévenu de cette action municipale. Ils pourront récupérer leur matériel ultérieurement.

11 Coupure de presse sur l'évacuation du squat (Source : archives La Centrifugeuz)

Lors du bilan de l'expérience, des habitants diront :

« - j'ai eu l'impression d'exister à nouveau dans mon quartier, de me sentir considérée en tant qu'habitant et collaboratrice d'un projet que j'ai approuvé dès le départ.

- une belle expérience de partage et d'ouverture d'esprit.

- ce projet m'a enthousiasmé et remplie de joie.

- projet génial dans ces lieux désertés. »¹⁷⁰

Les artistes, eux, témoigneront des conditions enfin confortables propices à la coproduction artistique ainsi que s'en explique la compagnie de théâtre Le Maki qui a pu bénéficier de l'esprit mutualiste des squatters en partageant le matériel, les connaissances et compétences, les contacts : « À Desnos, nous avons pu répéter des spectacles en cours, rêver à d'autres projets, entretenir notre matériel de régie, faire un stage, créer un nouveau spectacle, rencontrer d'autres groupes, co-travailler avec les autres artistes, organiser des après-midis jeux avec notre ludothèque, organiser des rendez-vous pros...¹⁷¹ »

Malgré la négociation en cours et montrant « la non reconnaissance d'une initiative artistique et citoyenne contribuant à développer le lien social, qui aurait pu être vue et accompagnée comme une innovation culturelle, porteuse d'enseignement dans le cadre de la réflexion sur la fabrique culturelle, le maire de Caen fait évacuer les bâtiments, le 17 janvier 2013. L'acte 1 de l'aventure Centrifugeuz aura duré deux mois et une semaine. Les négociations avec la ville continuent. »¹⁷²

Squat est l'exemple d'acteurs en capacité d'agir pour détourner la logique institutionnelle qui ne correspond pas à leurs valeurs et/ou à leur plan d'action.

Le squat fut une période d'expérimentation durant laquelle les Centrifugeurs développèrent des savoir-faire qui inspireront les futurs statuts de l'association, rédigés au mois d'avril 2013.

Il est intéressant d'identifier les facteurs qui libèrent la créativité.

¹⁷⁰ Bilan de l'expérience du squat mené par les administrateurs de La Centrifugeuz, extrait 1.

¹⁷¹ Bilan administrateurs, extrait 2.

¹⁷² Archives de La Centrifugeuz.

Tableau 3 Chronologie de La Centrifugeuz.

Chronologie

2008

Création de l'ADADA, Association de Défense des Artistes et de Développement des Arts.

2009

14/09 : vote d'un programme culturel municipal à Caen comprenant un volet fabriques culturelles.

2011

l'ADADA initie les cafés-citoyens pour débattre de la culture.

2012

30/05 : débat public et invitation au maire.

11/11 : SQUART passe à l'action (squat de l'école Robert Desnos).

2013

17/01 : le maire fait évacuer l'école Desnos.

25/03 : les négociations reprennent.

27/04 : La Centrifugeuz se constitue en association avec une gouvernance collégiale.

16/12 : une convention de mise à disposition d'un bâtiment du collège désaffecté Albert Jacquard au Chemin-Vert est signée entre la ville et la Centrifugeuz. L'acte 2 est lancé.

(Sources : archives de La Centrifugeuz et de l'ADADA (<https://adada14.wordpress.com/>))

1.2 c) « La créativité de l'agir », de l'individu au collectif

Ce titre emprunte les mots du sociologue allemand Hans Joas pour introduire une réflexion sur la créativité artistique à la base de ma question de recherche au départ de cette thèse : « La créativité artistique est-elle productive de nouveaux procédés d'organisation collective et d'innovation sociale en matière de fonctionnement ? » Bien que Hans Joas se soit peu exprimé sur la créativité artistique, considérant que « *Même si l'art met particulièrement en lumière la dimension expressive de l'agir humain, il ne s'agit pas de restreindre ce caractère aux figures d'exception des artistes de génie et à leurs moments d'inspiration*¹⁷³ », sa théorie sur la créativité de l'agir issue d'une vision anthropologique-philosophique-sociologique, a orienté mes recherches sur les modes d'action en raison de la place et de la définition qu'elle donne aux acteurs. La notion de créativité n'a que peu été définie rigoureusement selon Joas qui constate qu'elle a fait plutôt l'objet d'essais « [...] *visant à exprimer sur le plan théorique un ensemble de phénomènes connus par expérience personnelle*¹⁷⁴ », raison pour laquelle il « *ne parle pas de concepts ou de modèles, mais de métaphores de la créativité. L'étude des métaphores exige d'autres talents que l'analyse des concepts scientifiques. Elle présuppose au moins qu'on soit prêt à admettre que le phénomène cerné indirectement et à tâtons puisse faire l'objet d'une expérience réelle.*¹⁷⁵ » L'exploration de la créativité doit permettre de comprendre l'articulation de la créativité de l'agir avec la créativité artistique.

On ne crée qu'à partir de ce qu'on connaît. Le philosophe américain John Dewey l'explique, « *la vision nouvelle ne surgit pas du néant, elle se constitue lorsqu'un individu voit en termes de possibilités, c'est-à-dire d'imagination, les réalités anciennes sous des rapports nouveaux, qui servent une fin nouvelle et que cette fin nouvelle contribue à créer*¹⁷⁶ ».

Ainsi, la démarche du collectif d'artistes aboutit parce qu'elle répond à un besoin interne –disposer d'un lieu pour y travailler. Ce but est une fin en soi et les moyens déployés correspondent aux valeurs et compétences des membres. Les réalités anciennes dont parle Dewey prennent ici deux formes, celle d'une culture élitiste dont se démarquent les artistes indépendants et celle de bâtiments ayant perdu leurs fonctions. Ces réalités anciennes

¹⁷³ Joas, H., 1992, *Die Kreativität des Handelns*, Suhrkamp Verlag, Francfort, *La créativité de l'agir*, traduction française, 1999, Les Éditions du Cerf, Paris, p 89.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p 79.

¹⁷⁵ *Id.*

¹⁷⁶ Dewey, in H. Dumez, 2007, La créativité de l'agir et l'analyse de l'action située. Le Libellio d'AEGIS, Libellio d'AEGIS, 3 (4), p 41-45, fihal-00263315.

croisent le désir des artistes de pouvoir créer et produire à l'abri, et de diffuser toutes formes d'art n'importe où et particulièrement là où il n'est pas, où on ne l'attend pas. Derrière la demande de locaux des artistes, il y a une demande plus large de reconnaissance et de moyens. L'absence de réponse de la mairie à leur demande, a déclenché la créativité d'agir des artistes. C'est un mode d'action inverse de la création d'une fabrique culturelle votée en Conseil municipal, assignation typique des démarches institutionnelles qui visent la participation des publics par l'innovation.

En France, la créativité est principalement citée dans le domaine artistique et tout comme la création, a des origines religieuses.¹⁷⁷

Il n'y a point d'expression artistique sans créativité, mais il y a bien évidemment de la créativité ailleurs que dans l'artistique. L'usage du terme s'est beaucoup développé depuis une cinquantaine d'années dans une finalité économique de la culture. Citons deux exemples proches : la ville créative pour une « classe créative », point de départ de la thèse du géographe-économiste américain Richard Florida qui dessine les contours d'une nouvelle classe sociale à haut capital créatif par son bagage intellectuel, culturel, artistique à l'origine d'un nouveau dynamisme de développement urbain¹⁷⁸ ; « Le Réseau des villes créatives de l'UNESCO (RVCU) créé en 2004 pour promouvoir la coopération entre les villes ayant identifié la créativité comme un facteur stratégique du développement urbain durable, [...] promouvoir la créativité et les industries culturelles, à renforcer la participation à la vie culturelle et à intégrer la culture dans les plans de développement urbain¹⁷⁹ ».

Néologisme de l'anglo-américain *creativity*, le mot créativité tel qu'il est utilisé aujourd'hui en français a été introduit dans les années 1940 par des sociopsychologues qui l'employaient pour « la capacité de découvrir une solution nouvelle, originale, à un problème donné¹⁸⁰ ». L'Académie française l'adopte en 1971. Repris par les linguistes lors de la traduction des travaux du linguiste américain Chomsky, pour « la capacité de comprendre et de produire un nombre indéfini de nouveaux énoncés »¹⁸¹, son usage s'est diffusé dans les différentes disciplines de sciences humaines.

¹⁷⁷ L'écrivain Antoine Mollière en parle dans son ouvrage, *Métaphysique de l'art*, en 1868 (éditions N. Scheuring, Lyon).

¹⁷⁸ Florida, R., 2002, *The rise of the creative class, and How It's Transforming Work, Leisure and Everyday Life*, Basic Books, New-York.

¹⁷⁹ Sources : site de l'UNESCO.

¹⁸⁰ Sources : Centre National Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL).

¹⁸¹ Idem.

« [...] il n'y a pas d'action sans créativité, mais pas d'action « sociale » sans référence à un « système social » c'est-à-dire à un ensemble observable de normes par rapport auxquelles peut être évaluée l'action¹⁸² », écrit Alain Touraine dans la préface de l'ouvrage épistémologique de Joas, auteur du concept dual – créativité de l'agir– qui contextualise l'action. « Le terme « contexte » présente ici un double sens, signifiant d'une part que toute action a lieu dans une situation donnée, d'autre part, qu'elle présuppose un sujet agissant, qui n'accomplit pas cette seule action. »¹⁸³

Dépassant la théorie wébérienne de la fin et des moyens, Joas introduit trois éléments –la situation, l'acteur, l'environnement– qu'il désigne comme les linéaments de sa théorie de la créativité de l'agir : situation, corporéité, socialité. Son analyse porte sur « le caractère intentionnel de l'agir humain, la corporéité spécifique et la socialité première de la faculté humaine d'agir. »¹⁸⁴ On peut y lire un contre modèle aux théories de l'action de type rationnel qui selon l'auteur « présupposent premièrement que le sujet est capable d'agir en fonction d'un but, deuxièmement qu'il maîtrise son corps, troisièmement qu'il est autonome relativement à ses semblables et à son environnement. »¹⁸⁵

Nous avons vu précédemment que les besoins de locaux et de moyens de travailler déclenchent la capacité d'agir de l'acteur ; la situation est le premier linéament de la théorie de la créativité de l'agir. Reconnaisant que la sociologie « [...] présuppose d'ordinaire l'existence du corps comme siège factuel de l'agir, mais par une sorte de prudence théorique ne s'y intéresse pas davantage !¹⁸⁶ », Joas s'appuie sur le courant philosophique du pragmatisme et particulièrement les apports de John Dewey pour démontrer que l'acteur est un sujet agissant en corporéité et en socialité.

Philosophe, mais aussi psychologue et pédagogue, Dewey a ouvert la voie de la créativité d'agir dont il pense qu'elle doit faire partie de l'éducation en préconisant que l'enfant agisse, explore plutôt que d'écouter.¹⁸⁷ Considéré comme le troisième pilier du

¹⁸² Touraine, *in*, Joas, *opus cite*, p 13.

¹⁸³ Joas, *ibidem*, p. 156.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 158.

¹⁸⁵ *Id.*, p. 157.

¹⁸⁶ *Id.*, p. 177.

¹⁸⁷ En 1894, il fonde une école-laboratoire où on apprend par l'action avec 16 enfants ; en 1903, 140 élèves, 23 instituteurs, 10 assistants diplômés de l'université. L'école expérimentale fonctionnera une dizaine d'années, Dewey partant enseigner à

courant philosophique du pragmatisme après Charles Sanders Peirce et William James, bien qu'il s'en défendait, Dewey se base sur l'expérience comme moteur de développement de la personne, expérience qui permet de comprendre le monde et d'interagir avec son environnement : « *Nous vivons une expérience lorsque le matériau qui fait l'objet de l'expérience va jusqu'au bout de sa réalisation* »¹⁸⁸. C'est bien là le propre de la créativité artistique. Trois ouvrages de Dewey témoignent de son idée majeure, *Experience and nature* publié en 1925¹⁸⁹, *Art as experience* publié en 1931¹⁹⁰ et *Experience et education* publié en 1938¹⁹¹, dont la chronologie donne à voir l'ancrage ou plutôt le réancrage de l'art dans le quotidien de tout un chacun.

Si Dewey voit dans le corps « [...] un contrôle actif de l'environnement au moyen du contrôle des organes d'action [...] »¹⁹², Joas qui considère la corporéité comme le deuxième linéament de sa théorie de la créativité de l'agir, précise que « [...] La théorie de l'action doit donc s'intéresser autant à la formation du contrôle corporel qu'à la manière dont l'individu apprend à relâcher ce contrôle, c'est-à-dire à réduction intentionnelle de l'instrumentalisation du corps.¹⁹³ » Bien que Dewey et Joas aient propulsé la question du corps, très peu d'auteurs s'étant emparés de cette question, il faut néanmoins replacer leurs réflexions dans leur époque et leur culture respectives. Malgré des avancées certaines comme celle de la prise en compte des sens et perceptions, la contestation d'un rapport « *purement instrumental entre le sujet agissant et son corps* »¹⁹⁴, Dewey et plus tard Joas restent dans une pensée dichotomique du corps et du sujet agissant ; pour Dewey, le premier restant sous le contrôle du second et pour Joas tenant en une relation entre les deux. Pour celui-ci, la corporéité se vit dans la conscience, le schéma corporel (perception consciente de notre corps) et empruntant à Merleau-Ponty, par l'intercorporéité d'une relation à autrui, qui commencerait pour l'enfant dans sa relation à sa mère¹⁹⁵. Joas complète l'évolution de sa pensée par les recherches de George Herbert Mead sur l'interaction sociale intégrée à la gestuelle «

l'université. Mais ses idées sont reprises par d'autres pédagogues comme Montessori. Il est considéré comme le penseur de l'éducation nouvelle.

¹⁸⁸ J. Dewey, 1931, *Art as experience*, p 59, in B. Andrieu, « Conscience expérentielle dans la philosophie de John Dewey ».

¹⁸⁹ Dewey, 2013 (trad.), *Expérience et Nature*, Gallimard, Paris.

¹⁹⁰ *Idem*, 2010 (trad.), *L'art comme expérience*, Gallimard, Paris.

¹⁹¹ *Id.*, 2011 (trad.), *Expérience et éducation*, Armand Colin, Paris.

¹⁹² *Id.*, 1925, *Experience and nature*, p 126, in B. Andrieu, *opus cite*.

¹⁹³ Joas, p 179.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p 191.

[...] l'organisme est déjà pris dans une structure d'interaction sociale, alors même qu'il n'a pas encore conscience des limites qui le séparent du monde social ou physique.¹⁹⁶ »

Ainsi Joas construit une notion sociologique assez complète de la corporéité, mais dans un contexte culturel où le corps reste encore l'instrument de la pensée. Il justifie : « *Les réflexions sur le concept de fin nous amènent donc nécessairement à prendre en compte le caractère corporel de l'agir humain et de sa créativité.* »¹⁹⁷ Et plus loin :

« Ce doit être un concept qui ne décrit pas l'activité ininterrompue de l'homme comme une production d'actes particuliers, mais comme une certaine structure de la relation entre l'organisme humain et son environnement. La théorie de l'action, si elle veut éviter toute implication activiste, est donc condamnée à intégrer la dimension de la corporéité. »¹⁹⁸

Joas provoque une avancée considérable, évoquant « *l'ancrage de la perception dans la corporéité de l'homme¹⁹⁹* », mais il reste dans un courant au vocabulaire duel : la maîtrise du corps, le langage du corps, la parole du corps, la conscience corporelle, le contrôle du corps, le schéma corporel. Il faut attendre les travaux de l'anthropologue-sociologue David Le Breton pour commencer à entendre un discours holiste : « *Nous sommes notre corps et nous pensons avec notre corps tout autant qu'avec notre intelligence.²⁰⁰* » Sa pensée rejoint celle de Martha Graham, chorégraphe américaine du 20e siècle, qui disait : « *Le corps ne ment jamais* ».

Joas introduit la notion de créativité de l'agir individuel sur le terreau de l'expression et explique « *qu'il existe, outre l'expression langagière, de nombreuses autres sortes d'expressions, comme par exemple l'expression d'un visage ou d'une attitude corporelle.²⁰¹* » L'expression dans toutes ses dimensions dont l'expression artistique, est ce qui relie l'humain au monde, ce qu'il ressent avec ce qu'il donne à voir de ce ressenti aux autres, donc ce qui le fait passer de son individualité à la préhension de sa place dans la communauté. Les informations sont aussi reçues et données par nos capteurs sensoriels.

¹⁹⁶ Id., p 193.

¹⁹⁷ Id., p 168.

¹⁹⁸ Id., p 178.

¹⁹⁹ Id., p 170.

²⁰⁰ <https://www.mediapart.fr/journal/culture-idees/130420/pour-l-immense-majorite-le-confinement-est-une-grande-souffrance-personnelle>.

²⁰¹ Joas, *opus cite*, p 84.

Joas donne au corps une fonction fataliste, qu'on retrouve dans la sociologie française plutôt attachée aux techniques du corps : les corps au travail, le corps sportif, la construction sociale du corps... David Le Breton, auteur de *La sociologie du corps*²⁰², parle d'externalisation du corps qui tend à devenir « *un membre surnuméraire* » et contraint à un rapport d'emprise sur le corps. David Le Breton remarque que dans d'autres cultures l'individu ne se morcelle pas : « *Matière d'identité au plan individuel et collectif, le corps est l'espace individuel qui se donne à voir et à lire à l'appréciation des autres.* »²⁰³

Le renforcement du moi autonome tisse une dialectique avec un nous implicite et sans cesse en mouvement ainsi que l'explique Merleau-Ponty : « *La communication ou la compréhension des gestes s'obtient par la réciprocité de mes intentions et des gestes d'autrui, de mes gestes et des intentions lisibles dans la conduite d'autrui. Tout se passe comme si l'intention d'autrui habitait mon corps ou comme si mes intentions habitaient le sien.* »²⁰⁴

Cette conception holiste de l'individu (physique, psychique, social) contribue à une vision plus juste du sujet agissant, « *tout agir est sous-tendu par un savoir implicite et global, sans lequel aucune intercompréhension ne serait possible*²⁰⁵ ». L'intercompréhension est à la base de la socialité, troisième linéament de la théorie de la créativité de l'agir de Joas, ainsi conduite de l'individu au collectif.

Joas rappelle que « *la faculté d'agir individuelle ou collective n'est pas acquise une fois pour toutes, qu'elle a besoin d'être réactivée périodiquement, et que cette redynamisation résulte de l'abolition momentanée des limites symboliques qui séparent le moi du sujet agissant de son environnement naturel et humain*²⁰⁶ ».

L'action découle de l'acteur dans une situation précise, laquelle peut nécessiter de dépasser sa simple capacité à agir en allant vers des formes inédites ou illégales comme celle d'un squat. L'action engendre l'action, elle se capitalise ; c'est un mouvement, une dynamique créative en soi, l'action crée l'action. Le squat de l'ancienne école Desnos fut une période d'expérimentation durant laquelle les Centrifugeurs développèrent des savoir-faire qui se retrouveront dans les statuts de l'association rédigés au mois d'avril 2013, ainsi qu'en

²⁰² Le Breton, D., 2008, *Sociologie du corps*, PUF, Paris.

²⁰³ Le Breton, 2014, « Le corps entre significations et informations », C.N.R.S. éditions, Hermès, La Revue 2014/1 n° 68 | p 21-30.

²⁰⁴ Merleau-Ponty, 1945, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris in Le Breton, *idem*.

²⁰⁵ Joas, *opus cite*, p 201.

²⁰⁶ *Ibid.*

témoigne l'objet –la création et la gestion d'un lieu culturel mutualisé de proximité, la mise en œuvre de créations artistiques de toutes disciplines, la diffusion, l'organisation d'événements, la réalisation d'actions éducatives et de formation.

Face à une situation qui les contraint à trouver une réponse, les acteurs envisagent un projet avec un objectif à atteindre, une fin et des moyens que rationalisent leurs actions régulées par leur propre système de valeurs normatives. Joas estime que dépassant ces « *deux modèles dominants de l'action rationnelle et de l'action à visée normative, il est possible d'en ajouter un troisième, qui insiste sur le caractère créatif de l'agir humain.*²⁰⁷ »

La théorie de la créativité de l'agir met en évidence la dialectique individu/collectif, car un projet n'est pas porté par une addition d'individus côte à côte, mais par un groupe d'individus en interaction les uns avec les autres. Le sujet agit individuellement en fonction du but et selon ses codes éducatifs, culturels, sociaux et collectivement selon son statut, sa fonction et la place qu'il occupe dans le groupe.

Dans un projet institutionnel, la créativité est contenue aux consignes, directives et dispositifs émanant des politiques culturelles ; les acteurs institutionnels ont peu de capacité d'agir en dehors des assignations. À l'issue d'un suivi par un comité de pilotage, composé d'élus, de professionnels des institutions communautaires et de personnes cooptées, qui a duré neuf mois, la fabrique culturelle d'initiative municipale, l'APEFIM est installée, quelques semaines après La Centrifugeuz, dans un autre des bâtiments du collège.

Dans un projet alternatif, la créativité d'agir individuelle et collective est relative aux apports directs des acteurs dont la capacité d'agir est le résultat des interactions individuelles dans le groupe. Pour des artistes qui s'expriment dans leur matériau respectif, la créativité est exponentielle, les limites sans cesse repoussées pouvant aller jusqu'à la transgression d'un ordre établi, nous le verrons dans le point 1.3.

1.2 d) La créativité artistique dans l'action revendicative

L'étendue des compétences techniques des acteurs d'un projet, leur diversité, libère la créativité de l'agir.

Le squat de l'école Desnos, s'inscrit dans des actes de création artistique, expression mariant l'intention et la technicité : mise en scène théâtrale au moment de l'appropriation,

²⁰⁷ *Ibid.*, p 14.

concerts d'occupation, ateliers de théâtre expérimental avec les voisins, micro concerts et exposition chez l'habitant après l'expulsion au mois de janvier 2013.

Le squat consiste à transgresser un ordre, ici, celui qui a été établi par la municipalité. Celle-ci a voté un programme culturel qu'elle n'a pas mis en œuvre. Les nombreux cas d'initiative artistique, rencontrés sur mes terrains d'étude, ont tous démarré par une action en réponse à un besoin identifié.

Le déploiement de l'activité engendre une première organisation : *« les acteurs sociaux se constituent dans la mesure où ils entreprennent une action collective ou, dit autrement, se dotent d'un projet, à savoir d'un ensemble de règles par lesquelles ils s'autonomisent, fixent leurs frontières et constituent leur identité. »*²⁰⁸

Tant que le collectif se réunissait, réfléchissait, cherchait, il était dans une forme d'action projetée. Lorsqu'il décide de s'approprier le projet d'une fabrique culturelle annoncé dans le programme municipal, il rentre dans une action revendicative. L'agir appelle à agir, les premiers résultats se démultiplient ; la capacité d'agir se reproduit en s'amplifiant. L'essayiste Pierre Campion écrit dans un article sur Joas :

*« C'est dans l'action que le sujet humain rencontre ce que j'ai appelé ailleurs la réalité du réel, c'est-à-dire l'altérité rigoureuse de la réalité extérieure ; c'est dans l'action, ou dans des actions incessamment renouvelées, que ce sujet affirme et réaffirme, produit et représente, contre la réalité des choses, son mode, à lui, d'être réel. »*²⁰⁹

Entre l'institution municipale et le collectif, une différence importante s'est glissée, le point de départ. Tandis que la mairie fixe un objectif à atteindre, Squart mène une action collective pour trouver un lieu, action devenue une fin en soi. La demande administrative en mairie ne recevant aucune réponse, les artistes indépendants décident de s'approprier un lieu transgressant le droit de propriété, ce qu'ils appellent la désobéissance civile.

La transgression est un acte qui se vit, qui s'éprouve avec ses propres codes. Les artistes entrent dans le lieu avec les outils de la création artistique, elle-même souvent transgressive d'une culture normative. Provenant d'une liberté créatrice des acteurs, la

²⁰⁸ Reynaud, J. D. in J-P Brechet, N. Schieb-Bienfait, 2009, Logique d'action et projet dans l'action collective, Réflexions théoriques comparées, <hal-00421180>.

²⁰⁹ Campion, P., 2001, « Au carrefour de la sociologie, de la philosophie et de la poétique Hans Joas et les métaphores de l'agir », mis en ligne le 12 novembre 2001, <http://pierre.campion2.free.fr/cjoas.htm>.

transgression passe outre une limite et engendre, à son tour, une capacité d'inventer de nouveaux agencements à partir de ce qui existe déjà. Les contraintes auxquelles font face les artistes, les rendent interdépendants les uns des autres. Cette interdépendance déclenche le début d'un projet auquel chaque membre du groupe contribue. Les prises de décision sont collectives, au plus près de la démocratie directe. C'est une nouvelle manière de penser l'action culturelle qui vient du groupe et non de l'institution.

Pour Joas, la créativité artistique est une métaphore de la créativité de l'agir humain, à l'exemple du poète, figure métaphorique de l'artiste :

« Le poète est alors celui à qui il est donné d'exprimer ses sensations, là où d'autres se taisent, désemparés, ou échouent dans leur tentative. Le poète trouve l'expression nouvelle ou le nouveau style d'expression. Mais pour cela il ne suffit pas de mieux savoir combiner les possibilités d'expression existantes : il s'agit d'instaurer une relation nouvelle avec ses propres sensations.²¹⁰ »

De l'école squattée, il reste le nom, celui d'un poète qui incarne la résistance à l'occupation nazie. La résistance est évoquée par les artistes pour caractériser l'action collective dans une ancienne école éponyme du poète martyr. Dans une ville entièrement détruite au sortir de la Seconde Guerre mondiale, l'association de l'histoire et de la poésie a une haute valeur symbolique qui fera changer de position au maire.

« Le 25 mars 2013, le maire de Caen reçoit une délégation du collectif, laquelle lui remet un bilan écrit de l'acte 1 de l'aventure ainsi qu'une toile réalisée à partir de la dernière photo connue du poète-résistant Robert Desnos et d'un de ses poèmes "J'ai tant rêvé de toi". Après une écoute attentive et quelques échanges, le maire de Caen s'engage à donner la possibilité au collectif de La Centrifugeuz d'intervenir le mieux possible sur la ville et à voir s'il est possible de lui trouver un lieu.

Le 16 décembre 2013, La Centrifugeuz est réinstallée dans un bâtiment du collège désaffecté Albert Jacquard, en plein cœur du Chemin-Vert, dans le cadre d'une convention de mise à disposition à titre gratuit signée avec la ville de Caen. L'acte 2 de l'aventure est lancé. »²¹¹

²¹⁰ Joas, *opus cite*, p 88.

²¹¹ Archives de La Centrifugeuz.

1.2 e) Rupture et repositionnement du projet

Sans en avoir été prévenus, les habitants du Chemin-Vert voient la Centrifugeuz s'installer dans leur ancien collège fermé officiellement depuis le 31 août 2013. La raison officielle de la fermeture du collège Albert Jacquard est l'amiante contenu dans ses murs ; l'arrivée de nouveaux occupants n'est donc pas comprise. Les parents d'élèves se sont battus pendant presque dix ans pour le maintien de leur collège et ont vécu sa fermeture comme un délaissement de plus pour leur quartier, « le plus défavorisé de Caen », selon la parole des habitants rencontrés à l'Épi vert, une épicerie solidaire.

Le passage du squat à la fabrique culturelle s'est fait dans la contrainte par le délogement de force de l'ancienne école Desnos et le relogement « par défaut » à l'ancien collège Jacquard.

À l'arrivée dans les locaux de l'ancien collège Jacquard, les quarante-cinq adhérents de La Centrifugeuz étaient : treize structures membres actifs (personnes morales), dix-sept membres actifs (personnes physiques), quatorze membres de soutien (neuf habitants de la Folie-Couvrechef et cinq citoyens hors quartier), un membre associé (l'association La Sauce Aux Arts). Lors de la première réunion le 28 novembre 2013 dans ses nouveaux locaux, le collectif de La Centrifugeuz acte :

-de la poursuite du projet expérimenté un an plus tôt pendant le squat de l'école Desnos avec « la reprise des différents pôles artistiques, le pôle « agricole », le « labo citoyen »

-du « besoin de travailler le projet Centrifugeuz dès l'installation et la rencontre avec les habitants, le quartier, les assos, le maillage existant.²¹³ »

L'effervescence des actions fortes, comme le squat d'une ancienne école, laissa place à l'élaboration d'une gouvernance collective : « Tout reste à inventer ensemble et c'est bien parti, les idées abondent et les envies se croisent.²¹⁴ » Dans un processus d'organisation, la créativité permet aux acteurs du collectif de repositionner en permanence l'action rationnelle et l'action normative en fonction de l'objectif : la création et la gestion d'un lieu

²¹³ Archives La Centrifugeuz.

²¹⁴ *Ibid.*

culturel mutualisé de proximité. Les contraintes proviennent au départ des besoins internes et externes. Puis elles se multiplient au fur et à mesure des négociations à entreprendre, des choix d'action qui sont faits dans lesquels se confrontent les représentations des uns et des autres. Tout ceci tisse des relations de pouvoir entre les acteurs.

En mars 2016, un peu plus de deux ans après leur arrivée, les dix-sept Centrifugeurs²¹⁵ vivent différemment leur présence dans la fabrique culturelle.

Deux associations de défense des artistes ne sont pas en demande de locaux, mais leur adhésion leur donne une boîte aux lettres qu'ils passent relever de temps en temps. Les membres présents au quotidien sont les artistes et coordinateurs salariés d'une équipe, les travailleurs indépendants ; ils priorisent le fonctionnement de leur propre structure. On trouve dans ces deux catégories les professionnels qui étaient en demande de locaux et qui ont participé à l'aventure depuis le squat ou même avant, depuis les réunions proposées par l'ADADA. Deux membres actifs sont rarement là et donc bénéficient de locaux sans participer concrètement au projet.

Seules trois ou quatre personnes s'impliquent dans le fonctionnement de La Centrifugeuz, en venant à la réunion hebdomadaire du lundi matin et en assurant les obligations. Trois événements annuels fédèrent une partie des adhérents indépendamment du fonctionnement de leur propre association : l'Assemblée Générale préparée par les administrateurs impliqués, la porte ouverte et la fête du site Jacquard, fin juin, préparées toutes les deux par les membres actifs volontaires.

D'autres personnes viennent dans les locaux, des membres d'associations adhérentes, pour les réunions et événements de leur association respective, mais pour la plupart ne s'impliquent pas du tout dans le fonctionnement de La Centrifugeuz sauf à la demande de leur association respective comme pour les trois événements annuels précités.

Un écart important apparaît entre l'expérimentation lors du squat et la fin de cette deuxième année du projet de la fabrique culturelle sur le site Jacquard.

²¹⁵ ADADA (Association de Défense des Artistes et de Développement des Arts) ; Antal productions : production musicale ; Bandits Visions : mapping video, vjing, ateliers, live ; CCS Production : spectacle vivant ; la KIC : Koordination des Intermittents du Calvados ; LSAA [LaSauceAuxArts] : association de création et de développement de projets artistiques et culturels comme base à des actions d'éducation populaire — maison d'édition, musique, slam-poésie ; Murmure du Son : compagnie de théâtre musical, jeune public ; NexADim : développement site musical Blenzik ; Oré : artiste-peintre-graffeur ; Oui Mais Nan ! : Ateliers & pratiques artistiques. Promotion de l'éducation artistique pour tous ; Patchamama Asso : musique, projet Daisy ; Ramp'art : action culturelle, Camion Scratch, La Castagne ; Rast'Art : événements autour du reggae dont un grand festival annuel de niveau international ; Snark : production musicale et actions culturelles ; Théâtre du Maki : théâtre populaire ; Vagabonds Flamboyants : jongles pyrotechniques ; 2L2D : jeux de rôles.

La comparaison entre le mode d'appropriation des lieux, à Desnos, le squat et à Jacquard, l'installation conventionnée, donne un début d'explication. Le squat, transgression de la propriété, ouvre un champ des possibles, inspire des actions aux acteurs pour s'intégrer dans l'environnement du lieu occupé, ce qui suscite leur créativité. L'installation, conventionnée avec un partenaire connu, est acquise pour un temps déterminé. En regard de la convention, elle ne nécessite dans un premier temps, aucune démarche auprès de la population. Nous en verrons les conséquences dans le chapitre 2.

La transgression a joué un rôle dans le processus de construction collective inclusive des habitants voisins du squat. Elle apparaît comme inhérente à la créativité artistique.

1.3 Transgression et créativité

Les auteurs de l'article « Transgression dans les arts : Transgression des arts » ont constaté « *au moins trois formes de transgressions : l'art qui dépasse les règles de l'art, l'art qui détruit les tabous, et l'art en tant que résistance politique.* »²¹⁶ Adaptant ce constat à mon étude, je commence par le rapport au politique.

Le président de La Centrifugeuz confia lors de son entretien en avril 2016, que le squat fut décidé sur deux éléments : la non-réponse de la mairie à la demande de locaux et la non-réalisation du programme culturel municipal voté en 2009, « CAEN, La CULTURE en capitales, Vivre et s'émerveiller ensemble » qui annonçait pourtant un soutien à la culture dans un contexte affaibli ainsi que le déclarait le maire dans l'introduction : « Ce nouvel élan apparaît d'autant plus indispensable aujourd'hui alors que la crise économique et sociale sans précédent frappe d'obsolescence nombre de nos certitudes. La montée du chômage et de la précarité, la tentation du repli identitaire, réinterroge l'ensemble de nos politiques. Le retrait de l'État et la crise des finances publiques que subissent les collectivités nous obligent à repenser nos modalités d'action. »

1.3 a) La transgression du rapport au(x) politique(s)

L'occupation non autorisée d'un bâtiment délaissé est qualifiée de squat dont le sens « *renvoie à la fois au lieu et à l'action. On distingue d'emblée deux types d'occupation, l'une*

²¹⁶ Paz, G., Miklos, A., Chateau, D., 2016, « Transgression dans les arts/transgression des arts », Introduction », *Artelogie* [En ligne], 8 | URL : <http://journals.openedition.org/artelogie/419>.

à des fins d'habitation et l'autre à des fins d'utilisation collective. »²¹⁷ Le squat artistique se distingue du squat pour le logement qui a besoin de discrétion au moins dans un premier temps, par le besoin de rendre visibles les actes de création, les transformations comme autant de revendications politiques et sociales ainsi que l'a démontré le collectif Squart en invitant la presse lors du changement de serrure de l'école Desnos. L'action de Squart confirme que « *Le squat a donc la particularité d'être en même temps un outil de revendication et une réponse à la demande formulée* ». ²¹⁸

Passer de l'autre côté d'une limite, ici celle de la propriété que symbolise la serrure, convoque la notion de transgression que Georges Balandier identifie comme provenant d'un acte intentionnel, porteur de sens et risqué²¹⁹.

Bien que squatter soit illégal, les squatters deviennent les interlocuteurs principaux des autorités, car selon Andres et Gresillon, « *en acceptant ou non que des activités temporaires se développent, les propriétaires rendent (ou non) légitimes des occupations provisoires et des initiatives transitoires.* »²²⁰ La notion de propriété est basculée en droit d'usage. Le squat n'apparaît plus comme un acte de vandalisme, il est l'initiateur d'une transformation.

Balandier parle de paradoxe de la transgression, de « *l'ordre dans le désordre* »²²¹.

Un collectif d'acteurs artistiques aura à rencontrer l'institutionnel à un moment de son histoire pour négocier l'occupation d'un lieu, formaliser l'autorisation ou trouver les financements des projets qui s'y déploieront, s'assurer des garanties. L'installation dans l'ancien collège Jacquard est issue du rapport de force entre le collectif et les affaires culturelles représentées par la maire adjointe à l'innovation culturelle et le maire lui-même qui a remplacé l'adjoint à la culture. Les attentes de l'institution municipale sont décrites dans la page 9 (ill. 9) du projet culturel, présenté au Conseil Municipal de septembre 2014.

Reprenant le vocabulaire du rapport Lextraît²²², le projet culturel parle de « Nouveaux Territoires de l'Art [...] proposant un rapport différent à l'environnement urbain, avec une

²¹⁷ Prieur, V., 2015, « Revendications des squats d'artistes et institutions », *Marges*, <http://journals.openedition.org/marges/1035> ; DOI : 10.4000/marges.1035.

²¹⁸ Péchu, C., 2009, « Squat », dans Olivier Fillieule, Lilian Mathieu, Cécile Péchu (sld), *Dictionnaire des mouvements sociaux*, Presses de Sciences Po, p 526, in Prieur, *ibid.*

²¹⁹ Balandier, G., 20/05/2010, La transgression dans un projet d'anthropologue-sociologue, conf., Lille.

²²⁰ Andres, L., Grésillon, B., 2011, « Les figures de la friche dans les villes culturelles et créatives. Regards croisés européens », *L'Espace géographique*, 40, p 15-30, www.cairn.info/revue-espace-geographique-2011-1-page-15.htm.

²²¹ *Ibid.*

²²² Lextraît, 2001.

appropriation spontanée par des artistes de lieux en désuétude tels que des friches industrielles, des immeubles abandonnés... », le discours municipal valide donc un mode d'appropriation de lieux pourtant illégal. Par ailleurs, l'intitulé « Démarches artistiques alternatives libres, Créer une fabrique culturelle », révèle l'impératif institutionnel de contrôler les démarches dites libres ainsi que le remarque le philosophe Christian Ruby : « *l'État ou les collectivités territoriales s'inquiètent de ces friches si proches des centres-ville, et souhaitent, en les reconnaissant, jeter un regard sur ce qui s'y pratique.*²²³ ». À la date du vote du programme culturel municipal, la ville de Caen compte déjà deux friches culturelles émanant d'artistes caennais.

Le collectif, en recherche de locaux, avait légitimé sa demande à ce texte municipal, reprenant à son compte « l'appropriation spontanée de bâtiments vacants ».

Certaines friches culturelles sont impulsées par les autorités publiques à partir de la reconversion d'un lieu à fort patrimoine, La Friche La Belle de mai à Marseille, Les Subsistances à Lyon, La Fileuse à Reims... Certaines connaissent un développement très important, mais toutes sont dépendantes des politiques municipales. Les géographes Lauren Andres et Boris Grésillon constatent « *qu'après avoir massivement rejeté les fabriques de l'art, le pouvoir cherche aujourd'hui plutôt à utiliser ces espaces en tant que leviers d'un nouveau développement urbain.*²²⁴ » Ce qu'escompte la ville de Caen : « d'un rapport nouveau à l'urbain et à notre société où l'artiste et l'individu se font acteurs de la transformation du cadre de vie et des territoires en se les appropriant. »²²⁵

Anticiper sur la nature des liens entre artistes et habitants est hasardeux tant l'entreprise est plus complexe qu'une simple déclaration d'intention, et dépend grandement des conditions d'installation dans le lieu, ce que La Centrifugeuz a eu à éprouver. Paradoxalement, le squat a provoqué des conditions favorables à l'établissement de liens avec les habitants voisins de l'école Robert Desnos alors que l'installation du collectif dans l'ancien collège Albert Jacquard a éveillé la méfiance des voisins. Le squat recycle le lieu de l'intérieur dans une logique *bottom up* de l'action vers le projet, déployant des moyens qui multiplieront des fins possibles qui n'avaient pas été pensées au début, par exemple l'idée d'une AMAP et d'une crèche à horaires adaptés tandis que le dispositif municipal fixe une fin

²²³ Ruby, Desbons, 2002, "Des friches pour la culture ?", www.espacetemps.net/articles/des-friches-pour-la-culture/.

²²⁴ Andres, Grésillon, *opus cite*.

²²⁵ Projet culturel municipal.

(occupation temporaire pour empêcher la dégradation de bâtiments) et même les moyens pour l'atteindre : donner des animations aux habitants du quartier.

À La Folie-Couvrechef, les habitants voisins se sont impliqués dès la première action puisque le squat les prenait à témoin les obligeant à se positionner, et l'effort de communication des artistes les sollicitait directement à rentrer dans le projet naissant. Au Chemin-Vert, les habitants sont les réceptionnaires préétablis et passifs d'un volet du projet culturel municipal et les artistes sont assignés à leur proposer des animations. Les différences d'accueil du collectif dans les deux quartiers s'expliquent en partie par la comparaison des données sociales des zones « politiques de la ville »²²⁶ :

Tableau 4 Données sociales.

Chiffres publiés en 2013	La Folie-Couvrechef (Hameau)	Le Chemin-Vert, zone prioritaire
Nombre d'habitants	1736	5719
Revenus moyens/foyer 2011	21 627 €	10 182 €
Taux de chômage	14,9 % actifs (15-64 ans)	29 % actifs (15-64 ans)
Classe sociale ouvrière	17,1 % actifs travail. de 15-64 ans	34,4 % actifs travail. de 15-64 ans
Ménages bas revenus all.Caf	23, 8 %	56, 9 %
Classe sociale sup. § intellect.	17,3 % actifs travail. 15-64 ans	3,6 % actifs travaillant 15-64 ans

La classe sociale supérieure est représentée par 17,3 % de la population active en emploi du quartier de La Folie-Couvrechef. Nous savons par l'observatoire des inégalités (voir tableau ci-dessous) que cette classe sociale est la plus représentée dans les publics intéressés par les manifestations culturelles et se déplaçant vers les salles de spectacle. C'est aussi celle qui participe le plus à la culture alternative initiée par des artistes avec lesquels elle partage des idéaux non marchands et de proximité des arts et de la culture. Dominique Pasquier dans son rapport « La sortie au théâtre » publié en 2012, parle d'un type de spectateur actif : « *maintenir la fréquentation du théâtre va clairement de pair avec un rapport de proximité à l'ensemble de la culture cultivée. Ce sont des « polyconsommateurs » culturels pour reprendre l'expression de Bruno Maresca*²²⁷.

²²⁶ Chiffres publiés en 2013, sur données 2011 et 2012. Sources : Comm. d'agglomération Caen la mer, INSEE, CAF Calvados, DREAL Basse-Normandie, Conseil départ. Calvados, Établissement Public Foncier Normandie (EPFN), Rectorat de l'Académie Caen, Pôle Emploi, CNAM, direction générale des Finances publiques (DGFIP).

²²⁷ Maresca, B., 2003, « L'intensité de la consommation culturelle, signe d'urbanité », in O. Donnat (dir), *Regards croisés sur les pratiques culturelles*, La Documentation française, Paris.

Tableau 5 Comparatif des revenus.

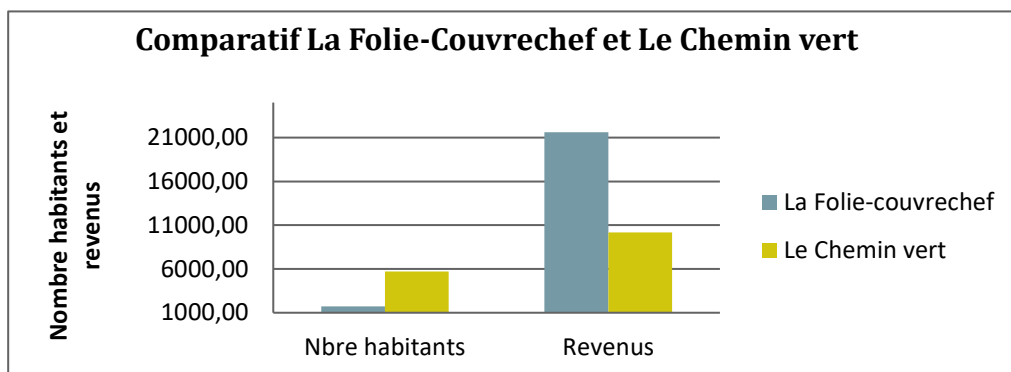


Tableau 6 Comparatif du chômage.

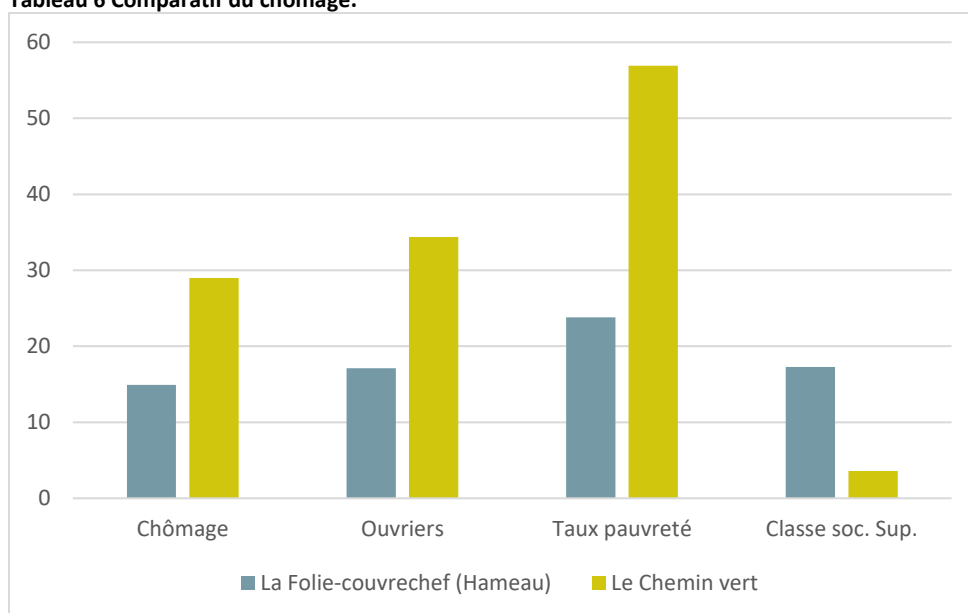


Tableau 7 Données Insee sur pratiques culturelles.

Pratiques culturelles selon la catégorie sociale				
Au moins une fois au cours des douze derniers mois				
Unité : %				
	Ont lu au moins un livre	Sont allés au théâtre, concert	Sont allés au musée	Sont allés au cinéma
Artisans, commerçants, chefs d'entreprise	49	37	37	61
Cadres supérieurs	80	63	69	82
Professions intermédiaires	69	47	52	78
Employés	60	32	32	67
Ouvriers	31	23	20	55
Ensemble	57	34	37	59

Lecture : en 2012, 31 % des ouvriers ont lu au moins un livre dans les douze derniers mois.
 Source : Insee – Données 2012 – © Observatoire des inégalités

Bien que l'administration centrale du ministère de la Culture dispose de « trois types d'établissements et services déconcentrés pour mener à bien son action : les directions régionales des affaires culturelles, les établissements publics et les services à compétence nationale²²⁸ », une partie de la population reste hors d'atteinte des politiques de démocratisation culturelle. Son maillage cloisonnant par départements et secteurs, par disciplines et esthétiques, par répertoires et catalogues a référencé depuis le premier ministère en 1959, une forme officielle de la culture, celle des « grandes œuvres ».

Pour les institutions, les « nouveaux territoires de l'art » qui mettent en avant un fonctionnement horizontal présentent l'opportunité d'un partenariat visant à la participation des habitants éloignés de la culture. Le pendant de la participation, sa pièce complémentaire, c'est l'innovation laissant supposer que l'existant doit être dépassé, oublié pour passer à autre chose de plus efficace garantissant la participation des publics ciblés.

L'appel à participation apparaît pour combler un déficit identifié qui suscite un renouvellement du rapport des institutions aux populations subissant le déficit concerné. Le partenariat est une nouvelle modalité de réalisation et en soi une innovation pour un fonctionnement jusque-là plutôt centralisateur et hiérarchisé. L'innovation culturelle apparaît donc comme un outil de la participation. Or, des freins d'accès existent que

²²⁸ Source : ministère de la Culture.

les politiques culturelles ne modifient pas vraiment : la distance géographique, le manque de transport, l'inadaptabilité des journées, horaires d'ouverture et tarifications.

Différentes enquêtes montrent que l'intérêt pour les manifestations culturelles est social et qu'il se capitalise. La classe sociale supérieure lit, va aussi bien au théâtre qu'au cinéma et au musée alors que la classe ouvrière est en peloton de fin pour les quatre activités culturelles du tableau ci-dessus.

À partir de 1981, les « grands travaux » décidés par François Mitterrand renforcent le pouvoir institutionnel de la culture en France. La politique centralisatrice a pour conséquences de maintenir les freins et d'accentuer les écarts entre la population qui fréquente les lieux culturels et celle qui ne le fait pas parce qu'elle n'en a pas les codes. Une enquête commandée par le ministère de la Culture de 1970 à 2008 livre une synthèse assez édifiante dans son édition de 1997 :

« L'ampleur des écarts entre niveaux de diplôme, déjà importante quand on examine la fréquentation des musées, des théâtres, des concerts, des bibliothèques ou des salles de cinéma, apparaît de manière spectaculaire quand on raisonne sur la fréquentation globale des équipements culturels. Entretenir un rapport à la fois fréquent et diversifié avec ces derniers suppose le cumul d'un maximum d'atouts favorisant l'accès à la culture : moyens financiers, proximité à l'offre culturelle, faibles contraintes familiales, mais, peut-être surtout, niveau élevé de capital culturel : faire partie des 10 % de Français les plus familiers des équipements culturels est dix fois plus fréquent chez les titulaires d'un diplôme de deuxième ou troisième cycles que chez les titulaires d'un CAP, près de quatre fois plus fréquent que chez les bacheliers. »²²⁹

La démocratisation de la culture « met l'accent sur la « valeur civilisatrice des arts » et accorde la priorité à l'accès du grand public aux formes principalement européennes de haute culture²³⁰».

²²⁹ Donnat, O., 1998, Les Pratiques culturelles des Français, Enquête 1997, La Documentation française, www.pratiquesculturelles.culture.gouv.fr/doc/enquete97/chap5.pdf.

²³⁰ Matarosso et Landry, 1999 ; Baeker, 2002, in Monica Gattinger (2011), *Démocratisation de la culture, démocratie culturelle et gouvernance*, École d'études politiques, Université d'Ottawa. Texte pour Assemblée annuelle (OPSAC) Orientations futures en matière de financement public des arts : Quels sont les changements nécessaires ?

Dominique Pasquier écrit dès les premières lignes de son rapport :

*« Les chiffres sont sans appel. Les individus les moins diplômés, ceux qui vivent en dehors des grands centres urbains, et/ou qui exercent des professions peu qualifiées, ne sont jamais allés au théâtre de leur vie, et n'iront certainement jamais. Car le théâtre fait partie de ces pratiques culturelles intimidantes qui résistent à toutes les politiques de subventions. »*²³¹

On peut penser qu'une autre forme de culture moins solennelle serait plus accessible aux classes sociales qui ne vont pas au théâtre. Or, l'enquête de Dominique Pasquier démontre deux particularités. Dans les pratiques culturelles, les classes sociales ne se renouvellent pas ou très peu et les personnes ayant des pratiques dites de haute culture sont aussi celles qui sont le plus ouvertes aux formes alternatives, par capitalisation culturelle.

1.3 b) Transgresser les règles de l'art officiel

Née aux États-Unis dans les années 1960 à l'époque de la contre-culture, en Europe du Nord dans les années 1970 et en France dans les années 1980, période postsoixante-huitarde, la dynamique des squats artistiques a vu de nouvelles expressions naître de l'occupation des espaces qui favorisait des collaborations spontanées. Le phénomène transgresse les lignes institutionnelles de l'art célébré dans les cultures européennes.

Du latin *ars*, *artis* pour habileté, métier, connaissance, technique, jusque-là amalgamé à la visibilité de la religion dans les églises, l'art est devenu une activité en Europe de l'Ouest à partir du XIV^e siècle. Les savoirs populaires sont délaissés ou deviennent objet d'étude ou de sauvegarde. Depuis 2005, la reconnaissance de la diversité culturelle par la convention de l'UNESCO bénéficie à une réhabilitation des savoirs populaires qui n'ont pas encore complètement disparu²³².

L'art est un récit de l'histoire de l'art, exclusivement dans la culture occidentale. Il en ressort une vision ethnocentrée, prenant peu en compte la diversité culturelle si ce n'est de façon normative ayant dans le temps des conséquences hégémoniques. Par exemple, l'art africain n'est pas un objet endogène, mais une invention des artistes occidentaux inspirés

²³¹ Pasquier, *opus cite*.

²³² Convention UNESCO sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles, Paris, 20/10/05.

par certaines cultures africaines, au début du XXe siècle, dans lequel il y a une vision réductrice et « raciale », car de la même façon qu'il n'existe pas un art européen, on ne peut regrouper sous une appellation unique tous les artistes africains.

Les mouvements culturels de la seconde moitié du 20^e siècle sont à replacer dans un contexte où « *Les mouvements de critique sociale des années 1960 ont modifié en profondeur la culture, l'identité, le monde du travail, la production et le mode de consommation des sociétés occidentales*²³³ ». L'accélération des mobilités entraîne une circulation des idées, les cultures se croisent et se métissent. La diversité culturelle s'invite. L'art singulier et solennel cède un peu de place à l'usage récent des arts au pluriel. Citons les arts de la rue apparus dans les années 2000 comme culture alternative, les arts premiers comme reconnaissance des autres cultures. Des collectifs utilisent un pluriel revendicatif comme « Les arts du récit » qui hisse le conte au niveau des arts dits majeurs ou un pluriel contestataire « Décoloniser les arts », association d'artistes de toutes disciplines, demandant plus de visibilité des artistes d'origines non européennes dans les médias et canaux de diffusion culturelle.

Les artistes indépendants transgressent l'idée d'un art au sommet d'une hiérarchie de valeurs établies par les conventions d'une élite, en œuvrant dans les espaces non institués du type des friches culturelles.

Pendant le squat de l'école Desnos, les artistes résidents organisaient les dimanches de La Centrifugeuz pour présenter leurs chantiers en cours aux habitants voisins et aux sympathisants. Suite à l'expulsion du 17 janvier 2013, il fut décidé que le dimanche après-midi du 27 janvier se déroulerait au domicile des habitants. Quatre maisons reçurent les artistes et une centaine de spectateurs autour de la musique, de la danse, du théâtre...

Ce type d'appropriation par les habitants et les artistes, en partenariat spontané, résonne de l'idée maîtresse de Dewey : l'expérience. Dans son ouvrage « L'art comme expérience », Dewey développe une vision de l'art démocratique par l'éducation artistique qui enlèverait les freins et obstacles à l'accès de tous à l'art : « *Parce que l'expérience est l'accomplissement d'un organisme dans ses luttes et ses réalisations, dans un monde d'objets, elle est la forme embryonnaire de l'art* »²³⁴.

²³³ Loazach, F., 2014, « La création artistique comme paradigme de la création de soi : une lecture de l'individualisme à la lumière de la critique artiste », Thèse de doctorat en sociologie, Université du Québec, Montréal, p 4.

²³⁴ Dewey, J., 1934, *L'art comme expérience*, Gallimard, Paris, p 39.

Le squat de La Centrifugeuz a transgressé la forme institutionnelle de l'art pour en faire une expérience accessible à tous.

1.3 c) La transgression du rapport à l'œuvre

Cette expérience de l'art à domicile désacralise l'œuvre.

La création artistique tend à être reconnue production artistique, mettant en avant la démarche collective, ce dont parle Howard Becker en 1982, dans *Les mondes de l'art* : « *Tout ce qui n'est pas fait par l'artiste, c'est-à-dire par celui qui exerce l'activité cardinale sans quoi l'œuvre ne serait pas de l'art, doit être fait par quelqu'un d'autre. L'artiste se trouve ainsi au centre d'un réseau de coopération dont tous les acteurs accomplissent un travail indispensable à l'aboutissement de l'œuvre.*²³⁵ » L'œuvre d'art a toujours été collective, derrière les artistes de renommée dans la sculpture et la peinture par exemple, il y avait des équipes de « petites mains ». L'art élitiste, singulier et universel s'est bâti sur cette omission. Une production artistique n'aboutit que par interaction des différents contributeurs.

Ces évolutions de vocabulaire traduisent des évolutions d'usage de l'activité artistique qui se décentre au profit d'un mouvement d'une grande diversité, diffus, interstitiel, spatio-temporel et toujours collectif. La perception de l'artiste singulier, de génie divin, laisse la place à celle d'un artiste médiateur, initiant différents publics et s'engageant dans des projets partagés, culturels, sociaux. Un même artiste peut répondre à une commande institutionnelle et appartenir à un collectif dans une friche. Philippe Henry remarque que l'époque est à un

« net mouvement de professionnalisation et de structuration de ces mondes en filières socio-économiques constituées croise des évolutions de très grande ampleur. Au travers de la mondialisation d'un nouveau mode de développement (Boltanski et Chiapello²³⁶, 1999), on assiste à la montée en puissance d'une hybridation inédite entre développement culturel et artistique d'une part, développement économique et organisationnel de l'autre. »²³⁷

²³⁵ Becker, 1982, *Art worlds*, Univ. California Press, trad. J. Bouniort, 1988, *Les mondes de l'art*, Flammarion, Paris, p 49.

²³⁶ L. Boltanski et E. Chiapello, 1999, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Gallimard, « Nrf Essais ».

²³⁷ Philippe Henry, 2013, « Les friches culturelles d'hier à aujourd'hui : entre fabriques d'art et démarches artistiques partagées », suite du rapport de synthèse de l'auteur, 2010, « Identification des spécificités des bâtiments en friche recyclés en espaces de projets artistiques et culturels », dans le cadre du projet CPER 2008-2009 Haute-Normandie « La friche, cadre d'une aventure culturelle et espace urbain polyvalent et durable ».

Le squat artistique est un acte revendicatif et transgressif des normes instituées par l'organisation culturelle en France, des décisionnaires du ministère aux collectivités locales. Revendiquant des espaces de production et de diffusion, les acteurs d'un squat artistique modifient les représentations respectives de chaque groupe, les autorités, les habitants-voisins-spectateurs et les artistes.

1.4 Qu'est-ce qu'un territoire artistique ?

La Centrifugeuz est comme un îlot au milieu du quartier du Chemin-Vert. Aucune de ses façades ne donne sur une rue, contrairement aux deux autres structures socioculturelles du quartier, le Centre Social et la Maison des Jeunes et de la Culture qui ouvrent sur deux artères principales. Les artistes résidents pénètrent dans l'enceinte en voiture pour se garer à l'intérieur. Ils ne ressortent que le soir ou parfois à midi pour aller acheter à manger au centre commercial. Un seul des résidents vit dans le quartier. La configuration des lieux fait de La Centrifugeuz un territoire aux limites bien définies que l'on peut appeler, compte tenu de son activité, un territoire artistique.

1.4 a) Sémiologie du territoire artistique

Apparue dans les années 2000, à la faveur des travaux des auteur-e-s²³⁸ saisi-e-s de la conversion culturelle des friches industrielles, la notion de territoire artistique concerne l'activité ou expression artistique. Si celle-ci est universelle, sa définition ne l'est pas ; elle dépend des représentations qu'on en a, elles-mêmes produites dans un ensemble de signifiants culturels à la fois enracinés et exposés à la transformation. Hiérarchisée à l'aune de sa réputation, assignée à une évaluation concurrentielle dans la culture occidentale, l'expression artistique est ritualisée et quotidienne dans d'autres modes de vie. L'acceptation de sa diversité lui vaut d'être mise au pluriel : les nouveaux territoires artistiques évoquent la transdisciplinarité, l'esprit coopératif.

La circulation des idées accélérée par les mobilités et les technologies a bousculé depuis un demi-siècle les représentations culturelles. Moins clivées à leur groupe d'appartenance, les productions artistiques s'hybrident. Nous sommes à une époque de mutations sociales et l'activité artistique perméable à son environnement quel qu'il soit, fait

²³⁸ Citons Fabrice Lextrait, Philippe Henry, Fabrice Raffin, Yolande Padella.

partie de cette dynamique, d'où la qualification de « nouveaux territoires artistiques » à propos non pas de nouveaux lieux, mais de nouveaux usages des lieux conçus pour une activité antérieure. Ceci enclenche inéluctablement une adaptation où opère le *genius loci*. L'exercice s'inscrit dans une histoire du lieu, un milieu de vie, des espaces temporels qui forment un territoire (géographique, administratif, économique...) que le projet artistique ne peut ignorer au risque de ne pas rencontrer l'adhésion des habitants du quartier.

Dans le détournement de l'usage habituel des lieux par l'activité artistique -rue, parvis, place, pan de mur, interstice, hall, cave, immeuble désaffecté, lieu délaissé ou détourné- affleurent dans ces espaces publics ou privés, squattés ou négociés, des espaces de création en dehors des murs d'un système culturel institué. Ce contexte engendre un rapport à l'art différent et éloigné du statut élitiste.

1.4 b) La métaphore du territoire artistique

La métaphore du territoire artistique suggère, « *par substitution analogique, sans qu'il y ait d'élément introduisant formellement une comparaison*²³⁹ », un territoire qui se forme autour d'une notion abstraite, la créativité en l'occurrence la créativité artistique.

La qualification artistique d'un territoire fait « *l'objet d'une expérience réelle* »²⁴⁰ au sens de Joas, l'expérience étant un concept qui « *fait écho lui-même au succès culturel actuel du paradigme constructiviste qui lie transformation des sujets, des activités et des environnements.*²⁴¹ »

Le territoire artistique est la métaphore d'un ensemble de signes signifiants que j'identifie à trois stades sur mes terrains d'étude : le processus d'émergence, la visibilité, la portée intermédiaire.

-le processus d'émergence : un projet artistique émergent prend forme par des actions inclusives de toutes les personnes concernées, les artistes et celles et ceux qui soutiennent leurs actions et s'y impliquent. Concernant mon étude, ce processus existe, des réflexions menées à l'initiative de l'ADADA jusqu'au squat de l'école Robert Desnos. L'action a été inclusive par une démarche volontaire des artistes et une réponse adaptée des habitants. L'expérience fut fructueuse, allant jusqu'à inventer un projet innovant alliant

²³⁹ Définition du Larousse.

²⁴⁰ Joas, *opus cite*, p 79.

²⁴¹ Zeitler, A., Barbier, J-M., 2012, « La notion d'expérience, entre langage savant et langage ordinaire », p 107-118, <https://doi.org/10.4000/rechercheformation.1885>.

culture et économie sociale et solidaire. Ce processus s'arrêta lorsque le collectif fut délogé sur ordre du maire qui y installa dans les mois qui suivirent, une association d'animation sportive, une association de protection de la nature, une crèche et un centre de loisirs.

-la visibilité : une dynamique de réciprocité entre les coproducteurs (créateurs et facilitateurs) et les receveurs (habitants, voisins, publics) générée par l'activité artistique et l'organisation qui en découle donne de la visibilité au territoire artistique.

C'est l'exemple de la constitution de La Centrifugeuz. La visibilité dépend beaucoup de la qualité de la relation coproducteurs/receveurs, tous acteurs du territoire artistique, volontaires, engagés ou non. Les acteurs que j'ai identifiés sur le territoire artistique de La Centrifugeuz sont : les membres du collectif, les autres structures du site Jacquard, les habitants proches, les habitants du quartier, les services techniques de la commune, les élus de la municipalité, les autres associations de la commune, les institutions communautaires, les personnes-ressources indiquées par le collectif, les réseaux du collectif.

C'est un jeu d'acteurs qui assure la visibilité du territoire artistique. On peut donc parler de territorialisation, dans le sens des géographes pour désigner l'organisation d'un territoire. Le territoire artistique participerait donc aux enjeux d'un territoire.

-la portée intermédiaire : sans forme définie et délimitée, la métaphore du territoire artistique prend place dans d'autres territoires (une friche, un bâtiment, un interstice, un quartier...). Mais l'artistique ne s'arrête pas aux contours et délimitations. Les productions existent au-delà des murs où elles ont été élaborées, créées, produites. Leur diffusion touche à d'autres territoires. On parle d'intermédialité que Rémy Besson dans sa recherche de définition schématise en trois étapes : « *inscription sensible, support et milieu* »²⁴².

Ayant adapté ce schéma à mon analyse, je nomme ces trois étapes : « carte sensible, cadre de la production artistique et environnement ».

Il s'agit ainsi que Besson le précise « *d'accorder une égale importance au contenu de l'artefact analysé –production de sens– et à la manière dont celui-ci est mis en forme sur un support donné –production de présence* »²⁴³.

²⁴² Besson, R., 2014, « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine », fffhal-01012325v2.

²⁴³ *Ibid.* p 3.

1.4 c) Phénoménologie du territoire artistique

L'inscription sensible de l'œuvre (matérialité, immatérialité, esthétisme) que je restitue dans un procédé cartographique introduit une phénoménologie de l'espace.

Les espaces

Dans l'espace public commun, chacun-e se fraye un chemin, suit sa route, marche dans les clous, traverse au passage, s'arrête au feu... L'acte artistique arrête le badaud, le piéton, l'habitant et les rend, qu'ils le veuillent ou non, spectateurs-participatifs d'une action se réalisant sous leurs yeux et à laquelle ils accordent d'emblée un intérêt ou un désintérêt intentionnel, ce qui est une autre forme d'intérêt. L'acte artistique contraint les individus à s'arrêter, à s'affirmer pour émettre des idées. L'espace est ressenti individuellement, chacun le perçoit par ses actions qui y prennent place ; on parle d'espace vécu.

Le territoire

Les espaces où s'élaborent des coproductions artistiques entre différentes personnes identifiées par leur rôle créateur, facilitateur ou récepteur font territoire. Par inclusion des habitants-voisins dans le projet, l'espace occupé par les activités du squat se transforme en territoire artistique à l'échelle du quartier où se trouve le bâtiment squatté. L'espace subdivisé entre acteurs individuels devient territoire « *ensemble des pratiques qui confèrent à un espace limité, les qualités d'un lieu personnel ou collectif*²⁴⁴ » dès lors qu'un projet collectif s'y déploie en transformant l'agir individuel de chaque acteur en un agir collectif. Par effet démultiplicateur, le territoire à son tour, devient catalyseur de l'agir collectif. Cela enclenche la territorialisation du lieu, ouvrant et repoussant ses limites au-delà du périmètre bâti comme en témoigne la proposition des voisins du squat.

L'expulsion du 17 janvier 2013 des bâtiments de l'école Desnos a déclenché une réaction de résistance : l'ancienne école n'était plus accessible, les habitants-voisins proposèrent leur maison pour accueillir les productions en chantier et les spectateurs, attestant, ce faisant, de l'existence d'un territoire artistique.

Le changement de quartier entre l'émergence du projet et sa concrétisation a affecté la notion de territoire artistique pour la réduire aux seuls acteurs de La Centrifugeuz. Les

²⁴⁴ Raymond, H., « Habitat, modèles culturels et architecture », *Architecture d'aujourd'hui*, n° 174, juillet-août 1974, p. 50-53., in M. Segaud, 2007, *Anthropologie de l'espace : Habiter, fonder, distribuer, transformer*, éd. Armand Colin, Paris.

receveurs n'étant plus les mêmes, les espaces n'étant plus les mêmes, la façon d'occuper les lieux n'étant pas la même, plusieurs artistes quittèrent le collectif.

Dans un premier temps, la configuration des lieux agit sur les relations, les freine ou les avantage. Dans un second temps, les projets collectifs qui y prennent place, agissent en retour sur les limites à franchir et à repousser ou pas, les espaces à élargir ou pas. De cette transformation en deux temps, naît ce territoire artistique qui tient tout autant à quelque chose de physique que métaphorique, phénoménologique et symbolique.

1.4 d) Symbolique du territoire artistique

Selon Michel Autès, « *L'usage instrumental est téléologique, il prend le territoire comme un moyen au service de fins, tandis que les usages métaphoriques construisent les représentations symboliques du territoire.*²⁴⁵ »

Ayant établi que le territoire artistique est en partie une métaphore, nous pouvons demander de quoi La Centrifugeuz est le symbole. Pour les uns, celui d'une longue démarche émaillée d'événements constructifs, commencée en 2008 à l'initiative de l'ADADA²⁴⁶. Pour les autres, celui d'une lutte et d'une exclusion. Pour eux, l'ancien collège est fermé sur sa mémoire. Pour les centrifugeurs, il est fermé par son enceinte et ses portails. Pour le quartier, le site Jacquard est devenu un îlot au milieu de son territoire.

Sur le plan topographique (ill. 2 et 3), le site Jacquard est un territoire enserré dans la partie « zone prioritaire » d'un autre territoire, Le Chemin-Vert, lui-même enserré dans un territoire urbain excentré. La désignation est passée du collège Albert Jacquard au site Jacquard. Site est un mot qui désigne de vastes étendues, il s'agit de 18 825 m². Par contre, aucun des trois occupants du site n'a inscrit, dans son nom, un lien avec l'ancien collège. Dans les lieux culturels, on retrouve souvent une trace de l'ancien nom du lieu soit dans l'intitulé soit en sous-titre, en rajoutant parfois le qualificatif « ancien », par exemple dans nos deux études suivantes « Les ateliers des Capucins » à Brest du nom du couvent qui occupait le lieu autrefois et « L'Batwar, les anciens abattoirs » à Casablanca, pour l'ancienne activité.

²⁴⁵ Autès, M., 1991, « Le territoire, un nouveau mode de gestion des populations », in « Le RMI à l'épreuve des faits », p 197-213 Syros, Paris.

²⁴⁶ <https://adada14.wordpress.com/> et son « appel des cent et plus », ainsi nommé parce que réunissant une centaine d'artistes de la scène caennaise réclamant 'une politique culturelle nouvelle en faveur de la création artistique et favorisant l'élargissement des publics. (Ouest-France 29/02/2008).

Le lieu était à la fois pour les habitants jusqu'en 2013, le lieu où ils avaient grandi eux et leurs enfants ; le lieu où ils avaient tissé leurs premières relations sociales ; le lieu de l'histoire du quartier, de son apogée et de son déclin ; le lieu où ils avaient été reconnus dans leur lutte par Albert Jacquard qui s'était déplacé en personne pour les soutenir ; le lieu de leur histoire d'habitants qu'ils expriment quand ils disent « ce n'est pas pour nous ».

Pour les Centrifugeurs, le lieu est devenu, depuis leur arrivée en 2013, le lieu de leur activité, le lieu où leur réseau professionnel a pu s'étendre, le lieu de leur histoire collective. Le projet qui a été développé dans le lieu peut l'être ailleurs, les relations étant professionnelles, ils transporteront leur histoire et leur identité dans tout autre lieu. Pour les habitants, leur histoire, leur identité et leurs relations restent liées au Chemin-Vert. L'ensemble des personnes rencontrées à l'épicerie solidaire à part une qui n'était pas là depuis longtemps, a exprimé son attachement au quartier malgré les difficultés.

L'appropriation d'un lieu ou sa réappropriation se réalise dans l'occupation vécue des espaces. Les habitants du quartier n'ont eu qu'une utilisation réglementée du lieu correspondant au temps scolaire. Les bâtiments du site représentent plutôt la présence institutionnelle dans leur quotidien, dont les habitants déplorent l'abandon lorsqu'ils disent que « le quartier est bradé ». Les Centrifugeurs occupent les espaces du site quotidiennement, mais ne se déplacent pas dans son environnement, les habitants circulent dans le quartier, mais ne pénètrent plus que très rarement dans le site.

Pendant le squat de l'école Desnos, le territoire artistique né de l'activité entre artistes et voisins avait la même symbolique pour tous, celle de la transgression, de la résistance et de la créativité. Au Chemin-Vert, le territoire artistique est symbolique pour les artistes d'une reconnaissance et pour les habitants, d'une rupture et d'une exclusion.

Conclusion

Un territoire est caractérisé par les signes de l'activité humaine et les codes de la population qui y vit (territoire urbain, rural, littoral...) ; signes perçus différemment selon la configuration spatiale des lieux et où on se trouve dans ces lieux.

La configuration spatiale joue pleinement sur la perception des œuvres dans un territoire artistique et c'est ce qui explique en partie la difficulté de La Centrifugeuz à atteindre les habitants du quartier, en raison de son enclavement.

Chapitre 2

L'artistique au sein d'un quartier

Introduction

Lors d'un entretien, une information concernant le rôle joué par un graffiti m'est confiée, qui bouleverse mon angle de recherches. Ma rencontre avec le graffiti est une expérience réelle au sens où l'entend Hans Joas -« [...] *essais tâtonnants visant à exprimer sur le plan théorique un ensemble de phénomènes connus par expérience personnelle* ». ²⁴⁷

J'en ai fait l'objet d'un article, « Récits sensibles autour d'un graffiti » ²⁴⁸. J'y fais état de la réflexivité de l'écriture dans ma compréhension de la controverse que le graffiti a suscitée. Le titre au pluriel est dû aux trois niveaux du récit : celui des artistes et de leur réseau met en évidence l'absence des habitants sur le site, celui des habitants-voisins en donne une explication, et mon récit fait parler l'œuvre artistique en tant qu'acteur non-humain, ce qui inspire le premier point de ce chapitre 2, « Le graffiti, un acteur non humain ».

Découlant de faits successifs, la fermeture du collège Jacquard suivie de près par l'installation de La Centrifugeuz et de l'APEFIM, une controverse à propos du graffiti révèle les différents acteurs humains et non humains du territoire artistique de La Centrifugeuz ainsi que leurs limites d'action, car note Michel Callon, l'un des auteurs avec Bruno Latour et Madeleine Akrich, de la théorie de la traduction (TT) « *les controverses sont avant tout des lieux d'exclusion des acteurs et d'imposition des problèmes légitimes*. ²⁴⁹ » Bien que Callon parle de controverses techniques, j'ai pris appui sur sa démonstration pour comprendre le désaccord exprimé par les voisins de la fabrique culturelle. La TT s'applique à une transformation, un événement, un phénomène reliant des acteurs, d'où la seconde appellation, la théorie de l'acteur-réseau (TAR).

²⁴⁷ Joas, 1992, *opus cite*, p. 79.

²⁴⁸ Jolivet, 2018, « Récits sensibles autour d'un graffiti », *Agencements*, N° 1, éd. du commun, Rennes, p 161-171.

²⁴⁹ Callon, « Pour une sociologie des controverses technologiques », p 135-157, in M. Akrich (dir.), M. Callon (dir.), B. Latour (dir.), 2006, *Sociologie de la traduction : Textes fondateurs*, Presses des Mines, Paris.

L'approche par la TT ou la TAR est issue des études des auteurs sur les formes renouvelées de l'innovation dans les sciences dont ils s'accordent à dire qu'elle est intrinsèquement liée à une démarche participative des acteurs. Je procède à un parallèle avec les politiques culturelles dont la participation des habitants est devenue une norme. Dès qu'un projet culturel local fait l'objet d'une demande d'autorisations ou de subventions, la participation des habitants est requise. C'est la demande de la mairie de Caen.

Le deuxième point de ce chapitre intitulé « Éprouver l'artistique » se rapporte au problème de traduction entre les artistes et les habitants dont témoigne la controverse.

Sur le plan méthodique, la controverse du graffiti m'a conduite à prendre en compte les acteurs non humains. Faisant un pas de côté, j'interroge ce qui compose l'environnement des données recueillies comme autant de sous-données constitutives d'une donnée finale, mais non définitive, car soumise à ce que Callon nomme, « *un monde en train de se faire*²⁵⁰ ». C'est à cet endroit du récit que s'exprime la réflexivité de l'écriture impliquée contribuant à une compréhension de ce qui peut se jouer parfois à l'insu des acteurs.

L'exposé de ce qui fait controverse donne à voir les postures des différents acteurs, rendant visible ce qui, sans explications, resterait de l'ordre du ressenti. Ainsi, le « c'est pas pour nous » exprimé par une partie des habitants du quartier se rapporte non pas au contenu culturel du site Jacquard, mais au ressenti de ne pas être entendu sur des demandes légitimes de bénéficier de meilleures conditions de logement. Ainsi les choix culturels en apparaissant sous leur affiliation de groupes d'appartenance montrent qu'ils ne sont pas affaire de goût ou de connaissance, mais de place dans la société. La participation des habitants dans les dispositifs culturels devient un variable d'ajustement selon leur acceptation ou leur refus non pas du projet culturel proposé, mais du projet de vie dans son entièreté dont la culture, le sport, le logement, l'emploi, l'éducation, la santé, etc.

L'analyse de la controverse ouvre des pistes exploratoires pour, selon Callon, « *étudier les mécanismes par lesquels certaines solutions, qui s'imposent d'abord localement, finissent par s'étendre à toute la société.*²⁵¹ »

²⁵⁰ Callon, *Ibid.*

²⁵¹ *Id.*



13 Le graffiti du manifestant grec. (Source personnelle)

2.1 Le graffiti, un acteur non humain

Le graffiti est massif. Il remplit le mur. En nuances de noir et de gris, il contraste avec l'herbe grasse que jonchent de vieilles palettes de bois fracassées.

Je fais face au graffiti, en ce matin d'avril 2016. Après avoir accédé très difficilement en raison du terrain accidenté à l'arrière du bâtiment, je constate que ce petit espace aux allures de dépôt n'est pas assez étendu pour avoir le recul nécessaire à l'appréciation du graffiti géant couvrant tout le pignon du bâtiment. Un manifestant vu de profil, portant un masque anti-gaz de la Première Guerre mondiale, tire un bras tendu en oblique haute, avec un lance-pierre, un jouet d'enfant rebelle. Sa monochromie accentue la dramaturgie du graffiti dont se dégage une force indéniable. Regard happé, sensation impérieuse, l'œuvre picturale choque, immobilise, confronte. Aucune indifférence possible à ce qu'il dit avec puissance. Aucune échappatoire ni imagination vagabonde. Le graffiti enserre et enferme.

Réalisé un an plus tôt, il provoqua de violentes plaintes de la part des voisins du site Jacquard, à la mairie : « C'est laid. On nous fait cela à nous parce qu'on est du Chemin-Vert, ils n'auraient pas osé faire cela au centre-ville... »²⁵². Pourquoi des personnes trouvent-elles laid ce que d'autres admirent ? Pourquoi la même œuvre est-elle attractive dans un lieu et pas dans un autre ? Pourquoi tel matériau transcende-t-il

²⁵² Ces paroles m'ont été confiées par la maire adjointe, dans le cadre de ma recherche.

l'œuvre ? Selon Louis Quéré, l'émotion ne se déclenche pas de la même façon et dans le même registre chez tout le monde :

« [...] positives ou négatives, les émotions naissent d'un différentiel entre deux dynamiques : celle, relativement inertielle, de nos activités en cours ou de nos orientations, dispositions et préoccupations du moment, étayées sur nos habitudes, nos attentes d'arrière-plan et nos expériences passées, et celle, exposée à la contingence, du développement des situations et de l'irruption d'événements et d'informations qui génèrent de l'inattendu, de l'incertain ou de l'incompréhensible. »²⁵³



14 En rouge, le quartier du Chemin-Vert ; en bleu le territoire prioritaire. (Source : Plan local d'urbanisme, Caen La mer, 04/04/2017)

La réaction des voisins peut être provoquée par la vision inattendue du graffiti qui renvoie à leur propre précarité, leurs conditions quotidiennes de vie, leur attente d'amélioration de leur statut (emploi, logement), comme en atteste cette interpellation lors d'une réunion de la mairie de quartier : « L'enfouissement des conteneurs à poubelles, on s'en moque. Ce que l'on souhaite, ce sont des logements corrects »²⁵⁴. Une réhabilitation urbanistique présentée par la mairie sous le titre Projet de Développement Territorial Participatif, engagée depuis 2008, n'a concerné jusqu'alors que les allées et l'enfouissement

²⁵³ Quéré, L., « Natures et formes de l'émotion collective », *Occasional Paper 32*, Institut Marcel Mauss — CEMS, p 4. http://cems.ehess.fr/docannexe/file/3689/op32_louis_quere.pdf/.

²⁵⁴ www.ouest-france.fr/normandie/caen-14000/chemin-vert-un-quartier-amer-qui-veut-evoluer-882835.

des poubelles ; la plupart des immeubles collectifs où logent plus de 62 %²⁵⁵ des habitants sont insalubres. Pour l'historien d'art Jean-François Chevrier, un « territoire subissant une dévalorisation, craint l'arrivée de l'étrange dans son intimité ».²⁵⁶

Le Chemin-Vert sorti de terre en 1964 pour loger la population ouvrière du bassin industriel normand, achevé en 1974, compte 8 000 habitants dont 38 %²⁵⁷ de moins de 25 ans, nombre qui monte à 41,2 % pour la zone prioritaire occupant 25 ha (voir ill. n° 14)²⁵⁸.

« Le quartier est bradé par les pouvoirs publics », me disent lors de ma visite à l'Épi vert ²⁵⁹, épicerie sociale, solidaire et indépendante, ses usagers présents (quatre bénéficiaires, sept membres bénévoles) et la directrice, faisant référence à l'absence de cabinet dentaire, de psychologue... et surtout à la fermeture du collège contre laquelle ils ont lutté pendant plusieurs années en tant que parents d'élèves.

En phase d'observation participante depuis trois semaines à la Centrifugeuz, je n'avais pas vu ce second graffiti des mêmes auteurs, contrairement à celui décrit plus haut, un ouvrier au visage apollonien avec en arrière-plan, une machine rutilante devant lequel je passais tous les jours. Ce second graff n'est visible ni de l'intérieur ni de l'extérieur du site Jacquard entouré d'une haute haie ; il ne l'est que des fenêtres des immeubles voisins.

C'est par la maire adjointe aux associations que j'appris son existence. Me confiant les paroles des plaignants dans le cadre de ma recherche, elle me faisait part de son rôle de médiatrice auprès des voisins. La réponse qu'elle leur avait faite se trouve dans les documents promotionnels du projet dont elle avait été destinataire en tant que maire adjointe : « Il s'agit de l'évocation de la crise financière grecque ». De la mairie de Caen, installée dans les murs de l'Abbaye aux hommes fondée au XI^e siècle par Guillaume Le Conquérant, les paroles de l'élue faisaient retentir la culture dont elle a les codes et les accès. En précisant aux plaignants que le graff représente un chômeur manifestant, elle devint malgré elle, le porte-parole du groupe d'acteurs ayant, par leur fonction, contribué à la réalisation du graffiti, le réseau des coproducteurs qui détient la parole, l'information, l'expression.

²⁵⁵ Données Caisse d'Allocations Familiales, 2015.

²⁵⁶ Colloque « Création artistique et territoires », MSHB, Rennes, Mars 2017.

²⁵⁷ Données Insee, 2010.

²⁵⁸ Chiffres 2015, Système d'information géographique des politiques de la ville, ministère de la cohésion des territoires et des relations avec les collectivités territoriales.

²⁵⁹ Association autogérée d'aide alimentaire, d'éducation au goût et à l'économie familiale.
<https://fr.ulule.com/a-table-2/>.

Cependant, l'adjointe au maire m'apprend qu'elle a découvert l'existence du graffiti une fois qu'il a été réalisé, les porteurs du projet n'ayant pas fait de demande d'autorisation.

N'ayant pas su décrypter le message du graffiti alors qu'ils en sont les récepteurs, les récrimineurs vont se taire. Leur silence raconte plus l'exclusion que la paix sociale.

2.1 a) Le graffiti, un actant

L'initiateur du projet, lui-même graffeur, co-fondateur de La Centrifugeuz, ignorait la réaction des voisins et en fut étonné. D'autant qu'à l'aboutissement du projet qui a vu la réalisation de deux fresques sur cette même thématique de la crise grecque, il avait mis en place une visite guidée à l'attention du public, pour justement expliquer le sens des graffitis en question et la démarche de leurs auteurs.

Les photos prises pendant cette visite guidée montrent que, si elle avait été suivie par une cinquantaine de personnes, celles-ci n'étaient pas du quartier, mais plutôt des gens du réseau artistique indépendant, artistes et spectateurs acquis, quelques élus...

J'emprunte à F. Raffin l'expression de « *publics abandonnés*²⁶⁰ » pour qualifier les voisins dans la présente anecdote. Ils ont été oubliés dans l'information d'avant la réalisation, ils n'ont pas été ciblés dans l'invitation de la visite guidée et leur parole n'a pas été transmise aux auteurs.

La manifestation avait été très médiatisée jusqu'à passer aux actualités régionales de France TV. Un article de presse relatait ainsi :

« L'ABC (Athènes, Berlin, Caen) Project est un projet artistique de dimension internationale, né d'une rencontre à Athènes entre Oré et l'anthropologue allemande Julia Tulke, qui a étudié l'explosion du graffiti et du Street-Art dans les rues de la capitale grecque. Suite à leurs expositions à Athènes et à Berlin, les deux artistes athéniens WD et Scar One investissent La Centrifugeuz, dans le quartier du Chemin-Vert à Caen, animés par la volonté de créer des passerelles entre les citoyens européens préoccupés par l'avenir de leurs sociétés. »²⁶¹

²⁶⁰ Raffin, 2020, « Trois idées (fausses) à l'origine des politiques culturelles françaises », The Conversation (en ligne), <https://theconversation.com/debat-trois-idees-faussees-a-lorigine-des-politiques-culturelles-francaises-128415>.

²⁶¹ Extrait 1, <http://culturebox.francetvinfo.fr/arts/expos/abc-project-le-regard-du-street-art-sur-la-crise-grecque-216661/>.

L'universalisme en contradiction

WD, l'un des graffeurs « affirme vouloir s'inspirer de ce qui se passe dans le monde pour créer des œuvres universelles. »²⁶² Ce postulat universaliste issu d'une valeur morale que l'artiste attribue à son travail selon ses propres engagements et intérêts, ne prend pas en compte les conditions de réception des récepteurs, alors même que c'est bien la réception qui validera l'universalité présumée d'une œuvre.

La plupart du temps, et c'est le cas ici, la réception d'une œuvre artistique, quelle qu'elle soit, est envisagée au travers de son seul aspect esthétique. Les artistes supposent que le mode de réception est homogène, quels que soient les espaces et les temps, sans tenir compte de l'interaction avec l'environnement dans la réaction émotionnelle d'une personne. Entre la fermeture du collège, entraînant la dévalorisation du territoire, période de déterritorialisation et l'installation de La Centrifugeuz et de l'APEFIM, période de reterritorialisation par la constitution d'un réseau culturel dont sont exclus les acteurs historiques en leur qualité d'anciens élèves et parents d'élèves du collège Jacquard, le contexte ne favorise pas la réception de l'universalité d'une œuvre, d'autant que cette notion est ambivalente. L'universalité « *postule la possibilité d'énoncer des normes universellement valables, mais qui enracinée dans l'histoire et la culture occidentales, n'est pas elle-même universellement partagée.* »²⁶³

Alors que « *la notion d'universalisme, liée à la Révolution française et au projet des Lumières, a été, parallèlement à la critique de l'État-nation, soumise à une déconstruction qui rend son usage aujourd'hui problématique* »²⁶⁴ notamment dans le domaine juridique, l'art occidental continue de se référer à sa longue tradition universaliste qui puise ses sources dans un rôle moral hérité de ses origines religieuses avant d'être consacré « universel » par Kant, comme l'explique ici, Tanehisa Otabe :

« Dans la Critique de la faculté de juger (1790) Immanuel Kant soutient que le goût ou faculté de juger esthétique a « valeur universelle ». Il est vrai que le philosophe ne nie pas les différences de goût qui existent de facto, mais il postule « l'adhésion universelle » dans le jugement de goût, présupposant « l'idée d'un

²⁶² Extrait 2, France tv info, cité plus haut.

²⁶³ Lochak, D., 2010, « V. La résurgence de l'humanité comme figure de l'universel », *Le droit et les paradoxes de l'universalité*, dir. D. Lochak, PUF, p 205-250.

²⁶⁴ Macel, C., 2016, Universalisme et art contemporain dans un monde globalisé, (chap. 6), *dans Le Louvre Abu Dhabi*, p 107-120.

sens commun ». Au point de vue philosophique de Kant, le particulier est exclu (et à exclure) de la théorie esthétique, qui doit avoir « valeur universelle. »²⁶⁵

La mission universaliste du graffiti souhaitée par ses auteurs est contredite par l'absence d'une partie des acteurs du territoire, ses habitants. Cette contradiction met en avant la nature à la fois immatérielle et matérielle de l'objet artistique, à la fois idée et matériau, à la fois expression et technique. Si l'idée peut être discutée, dans notre cas, la crise économique grecque, la construction d'une identité européenne, l'endettement, l'emploi, le chômage, la politique de gestion de l'Europe... les choix esthétiques sont définitifs, ils ne bougeront pas et ne seront pas effacés. On s'aperçoit que l'idée qui inspire des artistes peut être desservie par les choix esthétiques qui ne tiennent pas compte des conditions de réception. Mais loin de marquer une fin définitive ou un écart irrémédiablement réconciliable, nous verrons dans le chapitre 5 comment l'objet artistique dépasse la contradiction et engendre un changement par « intermédialité ».

L'universalité est un concept abstrait « *parfois même explicitement érigée en dogme*²⁶⁶ » alors que les droits auxquels donne le principe d'universalité sont tout à fait concrets, car ils concernent le principe d'égalité pour tous par la prise en compte des différences de chacun-e, « *si l'on admet que les hommes ne sont pas seulement des citoyens abstraits, mais des individus porteurs d'une histoire et d'une culture singulières*²⁶⁷ ».

La Théorie de la Traduction permet « *d'établir un lien intelligible entre des activités hétérogènes*²⁶⁸ ».

Un rôle actant

La phrase « On nous fait ça à nous parce qu'on est du Chemin-Vert » traduit la symbolique que les plaignants placent dans le graff du manifestant. Le « on » représente la chaîne de coopération qui a abouti à sa production. Le graff est la partie visible du processus qui les invisibilise. Et cette invisibilisation les renvoie aux inégalités sociales qu'ils subissent.

²⁶⁵ Otabe, T., 2003, « La genèse de l'« histoire de l'art » : l'universel et le particulier dans les théories esthétiques de l'époque des Lumières au début du romantisme », *Horizons philosophiques*, 13 (2), p 59–67. <https://doi.org/10.7202/801237ar>

²⁶⁶ Lochak, *opus cite*.

²⁶⁷ *Ibid.*

²⁶⁸ Callon, in Latour 1992, p 65 in Paul Marc Collin, Yves-Frédéric Livian, Eric Thivant, 2016, *Michel Callon et Bruno Latour, La théorie de l'acteur-réseau*, in T. Burger-Helmchen et al., *Les Grands Auteurs en Management de l'innovation et de la créativité*, EMS éditions, Caen, p 157-178.

Ils ont successivement vécu, en une année, la fermeture du collège dans l'opposition, l'installation de La Centrifugeuz dans l'ignorance, puis quelques mois plus tard, l'arrivée de l'APEFIM dans le paradoxe de ne pas avoir été invités à participer aux réflexions tout en restant la cible des politiques participatives. Le graff est un acteur non humain qui joue un rôle actant sur sa réception par les habitants-voisins.

Le graffeur, initiateur du projet, pensait que la visite guidée, ouverte à tous, remplirait les besoins en communication. « L'ouverture à tous » profite aux publics déjà dans la place, ceux qui ont eu l'information. Ainsi, dans « ouvert à tous », réside une ambiguïté.

La controverse du graffiti donne à voir deux aspects symétriques et simultanés du même fait, l'exclusion et l'inclusion.

L'exclusion est le sentiment des habitants du quartier que les usagers rencontrés à l'épicerie solidaire me rapportent en me donnant cet exemple : ils ne prononcent plus le mot collège dont la fermeture s'est faite contre la volonté de la population qui n'a pas été consultée non plus, sur son devenir. À ce propos, la mairie de Caen avait programmé en 2016 des réunions pour consulter la population sur leurs souhaits à propos du site Jacquard. Une seule personne du groupe que je rencontrais à l'épicerie s'était déplacée à une réunion. Le graff subit, ici, les conséquences de la fermeture du collège.

L'inclusion fait apparaître le réseau des acteurs où on trouve des artistes et des militants en leur nom propre ainsi que des collectifs d'artistes et des institutions qui ont œuvré à la réalisation du graffiti, projet international d'envergure, correspondant aux critères d'une classe socioculturelle internationale se reconnaissant dans la culture des lieux alternatifs.

Des questions inhérentes à la production artistique émergent :

Qui est producteur et coproducteur ?

De quelles façons ont été élaborées les modalités de rencontre avec les publics ?

Dans quel but ? Le but est-il atteint ?

Qu'est-ce qu'un public ? Un spectateur ? Un récepteur ?

2.1 b) Un rapport producteur/récepteur impensé

Toute production artistique s'inscrit dans un rapport producteur/récepteur qui obéit à différentes règles pour certaines explicites pour d'autres implicites. Les premières ont trait aux aspects administratifs : autorisations, financements, organisation, promotion... Les

secondes sont liées à la production qui sous-entend une destination-réception. Comment les producteurs intègrent-ils cette notion de réception dans l'acte de création-production ?

Il y a partage d'un commun entre les coproducteurs au sens où l'entend Jacques Rancière (voir 2,1 c).

Comment se stratifie ce système ? « *Cette répartition des parts et des places se fonde sur un partage des espaces, des temps et des formes d'activité qui détermine la manière même dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage.* »²⁶⁹

Notre perception sensorielle d'une œuvre passe donc par le rapport à l'espace, la temporalité et l'activité qui nous relie à elle. Mon face-à-face avec le graffiti, sur un temps court, dans un but, en a conditionné une perception sensorielle positive contrairement à celle des voisins dont les modalités d'espace, de temps et d'activité sont très différentes.

Espaces

Le petit espace confiné où se trouve le graffiti, à l'arrière du bâtiment, à l'abri des regards, est un environnement étranger pour presque tous les producteurs alors que pour les voisins, c'est leur environnement de vie. C'est un lieu déterritorialisé, en friche, enclavé, entouré d'une haie bien serrée, enfermé sur lui-même au cœur d'un autre territoire, celui du Chemin-Vert, lui aussi ressenti par ses habitants comme « renfermé sur lui-même » et sans « accès direct avec la ville. »²⁷⁰ Des territoires concentriques, sans passage de l'un à l'autre, ne favorisent pas les échanges et peuvent expliquer l'absence d'implication des habitants du Chemin-Vert sur le site Jacquard. Celui-ci, malgré la reterritorialisation en cours opérée par les trois associations occupantes, reste, pour eux, le lieu de l'enseignement que la fermeture imposée a sacralisé dans leur mémoire et celle du quartier. Confrontés à une hiérarchie et une verticalité qui caractérisent ce que Deleuze dénomme les espaces striés en opposition aux espaces lisses,²⁷¹ les habitants ne sont pas dans des dispositions idéales de réception de l'étrangeté, de l'inattendu.

²⁶⁹ Rancière, *opus cite*.

²⁷⁰ Ouest-France, *opus. Cite*.

²⁷¹ « *Espace de proximité, d'affects intenses, non polarisé et ouvert, non mesurable, anorganique et peuplé d'événements ou d'haeccités, l'espace lisse s'oppose à l'espace strié, c'est-à-dire métrique, extensif et hiérarchisé. Au premier sont associés le nomadisme, le devenir et l'art haptique, au second, le sédentarisme, la métaphysique de la subjectivité et l'art optique.* », selon M. Buydens, « Espace lisse/Espace strié », , in, *Le vocabulaire de Gilles Deleuze* (dir. Robert Sasso et Arnaud Villani), Les Cahiers de Noesis n° 3, 2003, p 130.

Le mur lisse et blanc de la galerie ou du musée, dans lequel on se rend intentionnellement pour voir une œuvre, ne présentant pas d'obstacle visuel, favorise une perception sensorielle optimale, propice au vagabondage des idées, de l'imagination, de la créativité tant des producteurs que des récepteurs. Au contraire, le graffiti sur un mur strié de l'histoire du quartier s'installe dans l'environnement des habitants, auxquels on ne demande pas leur avis, et leur parle non pas de la crise grecque, mais d'eux-mêmes, locataires de logements insalubres, et de leur vie pas toute lisse. Il est incontournable pour les résidents des immeubles voisins qui le voient en contre-plongée. À l'arrière du bâtiment, il n'est pas visible de ceux qui l'ont coproduit d'autant qu'ils ne résident pas dans ce quartier (artistes producteurs, producteurs associés de La Centrifugeuz, institutionnels administratifs et financiers, membres d'autres réseaux culturels). Depuis son inauguration, le rapport à l'œuvre, pour la plupart d'entre eux, se fait par l'intermédiaire d'Internet, de photos et vidéos.

Notons que l'internationalité du projet en trois lieux européens, comporte une inégalité d'approche, Berlin ayant une culture avancée du *Street-Art* ainsi qu'Athènes où, depuis le début de la crise de la dette publique en 2008, des pans entiers des quartiers de la ville se couvrent de graffitis à messages politiques. Présent à Caen, le *Street-Art* n'y a pas l'impact culturel ou politique des deux autres villes impliquées dans le projet.

Temporalités

Deux temporalités se distinguent :

- Un temps lié au projet de production du graffiti, identifié avec un début connu et une fin programmée. Le rythme en est maîtrisé par ceux qui le vivent ; de la naissance d'une idée à son aboutissement, il va crescendo, parallèlement au développement du projet dont les retombées seront autant de rappels du temps initial. C'est un temps dynamique.

- Un temps lié à la réception du graffiti, avec un début non annoncé et une fin inconnue. C'est un temps subi par ceux qui le vivent sans l'avoir choisi. D'un surgissement brutal à un prolongement aléatoire, ce temps s'installe dans une permanence. C'est un temps passif.

Formes d'activités

La coproduction du graffiti a nécessité des compétences techniques, administratives, artistiques, promotionnelles, gestionnaires, évaluatives portées par un ensemble d'acteurs : les acteurs directs, trois graffeurs et une anthropologue initiateurs du projet ; des macro acteurs, la municipalité de Caen et les organismes payeurs ; des micro acteurs, les autres membres de La Centrifugeuz et du réseau des friches culturelles de Caen²⁷² ; des visiteurs. Les coproducteurs sont connus.

Les récepteurs du graffiti ne sont pas connus. Pourtant ils sont là, ce sont les voisins qui habitent à côté. En comparaison, les récepteurs qui viennent dans un musée, une salle de spectacles ne sont pas connus à l'avance, mais les conditions de réception sont limitées dans le temps à quelques heures et le rapport production/réception s'inscrit dans une forme d'activité qui ouvre à l'imaginaire.

Le schéma ci-dessous donne une lecture synthétique de la formation d'un commun culturel par évidences sensibles et des motifs d'exclusion de ce commun.

Tableau 8 Formation d'un commun culturel par évidences sensibles.

Espaces	Temps	Formes activités	Rapport à l'œuvre	Evidences sensibles	
<ul style="list-style-type: none"> - Confiné - Petit - Pas de recul - A l'arrière - A l'abri des regards - Environnement étranger 	<ul style="list-style-type: none"> - Début - Fin - Temps identifié - Temps maîtrisé (Dynamique, développement, rythme) 	<ul style="list-style-type: none"> - Elaboration (administrative, technique, artistique, financière) - Evaluation - Promotion 	<ul style="list-style-type: none"> - Coproduction - Perception sensorielle contextualisée dans le temps et dans l'espace - Codes partagés - Intérêt à... - Plus-value de... - Valorisation de... 	<ul style="list-style-type: none"> - Producteurs (acteurs) : 3 graffeurs, 1 anthropologue - Institutionnels (macro-acteurs) : Municipalité de Caen, organismes subventionneurs - Réseaux culturels et certains habitants (micro-acteurs) : Les autres membres de La Centrifugeuz et des autres friches culturelles de Caen, des habitants, des visiteurs de passage - Le graffiti 	Gr.1 : Les ACTEURS
<ul style="list-style-type: none"> - Environnement de vie - Lieu sacré - Déterritorialisation 	<ul style="list-style-type: none"> - Aléatoire - Permanent - Temps non identifié 	Réception passive	Perception sensorielle concentrée	<ul style="list-style-type: none"> - Habitants - Le graffiti 	Gr.2 : Les ACTANTS

²⁷² Le Barzanaom, la plus ancienne des friches culturelles caennaises, la Fermeture Eclair (AMAVADA), les Ateliers Intermédiaires, la Fabrique Culturelle (APEFIM), La Centrifugeuz.

2.1 c) *Evidences sensibles et controverses*

Les habitants voisins sont absents de la coproduction malgré la proximité de leur lieu de résidence. « *Ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives.*²⁷³ »

Ainsi que Jacques Rancière l'explique, « *le partage du sensible fait voir qui peut avoir part au commun en fonction de ce qu'il fait et du lieu où il est* », une distribution des places s'opère. Les fonctions des individus coproducteurs du graffiti renforcent le système des évidences sensibles dans lequel « *s'enracine la normalité de la domination* »²⁷⁴. Sébastien Joffres le souligne,

« [...] *le partage du sensible ne peut être vu comme désignant simplement la dimension cognitive de la perception. Il indique aussi pleinement la nature construite et relative des places et des perceptions d'autrui, dénigrantes ou positives, en fonction de sa place dans la structure sociale. Il théorise la répartition des compétences reconnues aux individus en fonction de leurs appartenances.* »²⁷⁵

Dans notre cas d'étude, les évidences sensibles rassemblent exclusivement des artistes du *Street-Art*, des représentants des institutions et des autres réseaux culturels et artistiques locaux et internationaux.

Le *Street-Art* reconnu comme l'esthétique de dénonciation des inégalités, de revendication sociale et de transgression des normes – ce qu'illustre bien le graffiti en question – engendre ici une exclusivité par absence de commun avec les habitants voisins.

Le sens de l'œuvre dépend du cadre d'énonciation. L'esthétisme et la symbolique du graffiti jouent pleinement auprès d'un public qui possède les codes pour le recevoir, d'autant que leur rapport à l'œuvre est distancié tant géographiquement que temporellement. Confrontés au graffiti en permanence, les habitants voisins, n'ayant été ni informés ni sollicités lors de sa réalisation, le rejettent. Interpellant l'environnement visuel des habitants voisins, ce graffiti leur rappelle leur statut d'exclus du partage, en témoignent

²⁷³ Rancière, J., 2000, « Du partage du sensible et des rapports qu'il établit entre politique et esthétique », in J. Rancière, *Le partage du sensible : Esthétique et politique*, La Fabrique Éd., Paris, p 12-25.

²⁷⁴ *Ibid.*

²⁷⁵ Joffres, S., 2014, « *Le partage du sensible : braconnages sociologiques sur les terres de Rancière* », *Rusca*, en ligne : <http://www.msh-m.fr/le-numerique/edition-en-ligne/rusca/rusca-territoires-temps-societes/les-numeros-108/numero-6-alterite/article/le-partage-du-sensible-braconnages/>.

les usagers de l'épicerie solidaire déclarant lors de l'entretien collectif improvisé à l'Épi vert « Il y a des choses au site Jacquard, mais on n'y va pas, c'est pas pour nous ». Fabrice Raffin explique dans l'article, « Pourquoi la culture est un endroit de conflit social ? »²⁷⁶, que « *c'est pas pour nous* » exprimerait plutôt « *nous n'en voulons pas* » :

« Cette phrase est un révélateur de l'évitement comme stratégie de résistance (Certeau, 1990) ²⁷⁷ à l'imposition sociale de formes esthétiques par la démocratisation culturelle. Imposition qui devient domination sociale lorsque, en plus, sur la base de la bonne intention de faire « découvrir la (leur) culture » à tous, les élites culturelles des classes moyennes supérieures se montrent surtout incapables de reconnaître les formes esthétiques que tout milieu social produit toujours pour lui-même. » ²⁷⁸

Les personnes de l'Épi vert ajoutent que c'était aussi par réaction au fait qu'on ne les « écoute pas » et que « si le collègue n'était plus aux normes pour leurs enfants, il ne l'était pas non plus pour « eux » », désignant les artistes de La Centrifugeuz. « Le camion Scratch dans les rues, ça on connaît et les gosses, ils aiment », complètent-ils. Le camion Scratch, membre de La Centrifugeuz, propose des animations d'initiation au *Sound system*. C'est un fourgon customisé et aménagé avec un studio musical. Il sort du site Jacquard pour différents événements. Il va vers la population, action symbolique de prise en compte des habitants. Et c'est le seul membre à ce moment-là qui le fait.

À la jonction de deux réseaux qui peinent à se rencontrer, celui des coproducteurs et celui des récepteurs potentiels, les habitants du quartier, le graff est au départ d'une controverse dont l'analyse peut enclencher une transformation (théorie de la traduction).

Le graff, acteur non-humain ainsi dénommé « *pour souligner qu'ils sont actifs* » et « *ont souvent un rôle aussi important que les humains*²⁷⁹. »

²⁷⁶ Raffin, 2019, « Pourquoi la culture est un endroit de conflit social », « Nectart », N° 8, éd. l'Attribut, p 118-125. <https://www.cairn.info/revue-nectart-2019-1-page-118.htm>.

²⁷⁷ de Certeau, 1990, *L'invention du quotidien*, Gallimard, Paris.

²⁷⁸ Raffin, *ibidem*.

²⁷⁹ Callon, Lhomme, Fleury, 1999, « Pour une sociologie de la traduction en innovation », *in* Recherche & Formation, N° 31, Innovation et formation des enseignants, p 113-126, doi : <https://doi.org/10.3406/refor.1999.1574>, https://www.persee.fr/doc/refor_09881824_1999_num_31_1_1574.

2.1 d) Ce qu'en dit le graffiti

Le visage a complètement disparu dans le masque de la guerre 1914-1918. Contre qui est-il en guerre ? Qui est l'ennemi ?

Athènes est le point de départ du projet. Oré, graffeur caennais y voyage depuis de nombreuses années. En 2015, la Grèce connaît de nouvelles tensions avec l'administration européenne, en raison de son état d'endettement public. Le graffiti politique a pris une place très importante dans les rues d'Athènes depuis le début de la crise.

L'oblique du geste du personnage crée une perspective vers le ciel, sa main touchant l'extrémité du mur jouxtant le toit, comme une aspiration à sortir, à en sortir ?

Deux graffitis ont été réalisés par les mêmes auteurs lors de la même opération. L'un se trouve sur le mur intérieur du préau seulement visible des usagers de la friche culturelle, l'autre se trouve sur le mur extérieur du même bâtiment seulement visible en contreplongée, de certains habitants des tours voisines. On ne voit que l'ouvrier si on est un centrifugeur et que le manifestant si on habite à l'étage d'un des immeubles voisins. Vus du sol, les deux murs étant parallèles et successifs, les deux graffitis auraient pu être envisagés comme un recto verso du même personnage ; un avant et un après comme certaines personnes du quartier ayant travaillé dans des établissements fleurons de l'industrie normande jusqu'aux années 2000, la Société Métallurgique de Normandie fermée en 1993 ou l'établissement Moulinex fermée en 2001... Le nom de La Centrifugeuz évoque ce passé industriel, la centrifugeuse étant un appareil électroménager inventé par Moulinex en 1963. Le manque d'information sur l'histoire des deux graffitis est préjudiciable à leur compréhension.

Ce graffiti opère sur les voisins. Appelons-le B et le graff de l'ouvrier, A. Il y a interaction entre le graff B et les voisins alors qu'il n'y en a pas entre le graff A et les usagers de La Centrifugeuz. Dans le tableau ci-dessous, les réponses de la première colonne se rapportent à ce qui est semblable dans les deux graffitis, celles de la seconde colonne se rapportent à ce qui les différencie. Nous pouvons constater que la première colonne évoque le cadre théorique de la production des deux graffitis. Les mots pourraient sortir d'un dossier de présentation, de demande d'autorisation ou de financement ; il s'agit de l'énoncé. La deuxième colonne évoque la mise en œuvre de la production, ses impensés et ses conséquences ; il s'agit de l'énonciation.

Tableau 9 L'énoncé et l'énonciation des graffitis.

Similitudes	Différences
Même projet	A est coloré, B est monochromatique
Même objectif	Passages quotidiens devant A, personne ne passe devant B
Même taille	Grand espace dégagé devant A, pas de recul devant B
Mêmes auteurs	Visibilité d'un visage en A, visage masqué en B
Même bâtiment	A est à l'intérieur, B est à l'extérieur
Réalisés en même temps	À immergé dans décor, B immergé dans terrain à l'abandon
Même dispositif administratif	A est intégré, B n'est pas intégré à ce qui l'entoure
Même financement	A est en arrière-plan, B fait partie d'un paysage vivant
Même objet artistique	À voisine avec d'autres graffitis, B est le seul à cet endroit
Même esthétique artistique	Personne ne parle de A, B interagit sur ceux qui le voient

Le sens de l'œuvre dépend de l'énonciation élaborée dans la production : un ouvrier et un manifestant, opposés par les couleurs, se succèdent sur deux murs. Un discours, ici, des gestes techniques sur un matériau, se dégage. « *Le discours n'est pas un produit fini, mais un moment dans un processus d'élaboration avec tout ce que cela comporte de contradictions, d'incohérences, d'inachèvements.* »²⁸⁰ La production s'adresse à des « citoyens européens préoccupés par l'avenir de leurs sociétés²⁸¹ », désignation généraliste. Le destinataire-récepteur n'est pas un public passif ; il s'inscrit dans une interaction avec le producteur : le graff B agit sur les destinataires, il est selon la Théorie de la Traduction, un actant, conséquence de l'action des autres acteurs.

Confrontés au graffiti en permanence, les habitants voisins, n'ayant été ni informés ni sollicités lors de sa réalisation, le rejettent. Interpellant l'environnement visuel des habitants voisins, ce graffiti leur rappelle leur statut d'exclus du partage, d'où le « *c'est pas pour nous* ».

À la jonction de deux réseaux qui peinent à se rencontrer, celui de ses coproducteurs et celui des habitants du quartier présumés ses récepteurs, le graffiti est le point de départ d'une controverse dont l'analyse peut enclencher une éventuelle transformation, selon la sociologie de la traduction ou théorie de l'acteur-réseau.

²⁸⁰ Bardin, L., 2013, « L'analyse de l'énonciation », chapitre 3, *L'analyse de contenu*, PUF, Paris, p 223-242.

²⁸¹ Site d'informations, <http://culturebox.francetvinfo.fr/arts/expos/abc-project-le-regard-du-street-art-sur-la-crise-grecque-216661/>.

2.2 Éprouver l'artistique

Il y a deux malentendus à l'origine de la démocratisation culturelle : la catégorisation culturelle des populations selon leur milieu social et la réduction de la culture à l'art et précisément aux œuvres désignées « grandes œuvres » ou « *œuvres capitales de l'humanité* » ainsi que l'écrit Malraux dans son décret fondateur du ministère de la Culture.

2.2 a) Le poids de la culture officielle

Depuis la création du ministère de la Culture, les politiques culturelles ont ciblé les populations auxquelles « il fallait apporter de la culture ». Fabrice Raffin précise que « *pour les porteurs de cette politique, élus, professionnels de la culture, certains artistes eux-mêmes, ce fondement s'appuie sur une évidence implicite qui n'est jamais interrogée, mais dont la véracité est douteuse. L'idée qu'une partie de la population française, surtout les milieux sociaux les plus modestes, n'auraient pas accès à la culture.*²⁸² »

Cet implicite repose sur l'assimilation de la culture aux « grandes œuvres » labellisée par un système culturel centralisateur. L'histoire de l'art joue un rôle amplificateur à la notion de répertoire. Ainsi se forme un discours officiel, un récit unificateur, qui stratifie un modèle de « culture cultivée ». L'établissement d'une culture dont l'accès nécessite certaines modalités, entraîne inévitablement une dominance des personnes qui détiennent ces codes ou les moyens de s'y adapter sur celles qui sont exclues de ce savoir spécifique.

Le poids d'un système culturel officiel dont le maillage couvre l'ensemble du territoire national, auquel ont été confiés la gestion du patrimoine bâti et l'héritage d'un récit reposant sur les représentations d'une classe sociale dominante, contribue à catégoriser culturellement les classes sociales. Lorsque la maire adjointe à la vie associative explique le sens du graffiti aux voisins qui se plaignent de son visuel depuis leur fenêtre de tour-immeuble, elle se fait porte-parole du groupe culturel dominant dont elle a les codes et que son statut fait autorité.

Bien que le projet de La Centrifugeuz s'inscrive dans le champ hors institutionnel, tout ce que j'ai pu lire et entendre sur ce projet international ABC, « *parle de symbolique,*

²⁸² Raffin, F., 2020, « Débat : Trois idées (fausses) à l'origine des politiques culturelles françaises », The Conversation, en ligne. <https://theconversation.com/debat-trois-idees-faussees-a-lorigine-des-politiques-culturelles-francaises-128415>.

*d'objectifs, de dimension internationale, de la qualité des créateurs, des financements.*²⁸³ » Les artistes qui étaient hier dans le groupe des « dominés », adoptent les façons de faire des « dominants », car ceux-ci détiennent les moyens matériels, conçoivent les dispositifs, veillent à leur application. À leur tour, les artistes deviennent les « dominants » de ceux qui sont exclus de leurs réseaux par évidences sensibles.

Dans ce contexte clivé, Fabrice Raffin ouvre une autre voie : « *une autre manière radicalement différente de définir la culture, non pas à partir des objets qu'elle produit, mais à partir de l'expérience qu'elle procure.* » Parlant d'expérience esthétique c'est-à-dire « *de notions et de sentiments, comme le beau, le sensuel, l'émotionnel* », l'appréciation de la culture devient endogène à chaque groupe et « *si l'on reconsidère la question de l'accès à la culture, celle-ci apparaît bien moins misérabiliste qu'à l'accoutumée.* »²⁸⁴

Cet angle donne à chaque groupe la possibilité d'acceptation des autres esthétismes.

2.2 b) L'expérience esthétique

*« S'agissant d'une production artistique, on s'attendrait aussi à des commentaires sur les modalités de création (techniques utilisées, façons de faire ensemble : alternées, partagées, complétées...) et sur son esthétisme : le choix du monochrome, l'assemblage d'un outil de guerre (le masque de la guerre 14-18) avec un jouet d'enfant (le lance-pierre), l'absence de visage, complètement disparu dans le masque, la taille du graffiti, le remplissage en oblique du mur, la perspective du geste, le choix du support pour les deux graffitis (mur seulement visible des voisins pour notre cas d'étude et mur seulement visible des usagers de la friche culturelle pour l'autre graffiti, côté intérieur). »*²⁸⁵

Courant philosophique allemand dès le 18^e siècle²⁸⁶, mouvement artistique et littéraire anglais du 19^e siècle, l'esthétique reste, en France, une simple question de vocabulaire ayant trait à la notion de beau ou à une discipline artistique (danse, musique, théâtre, etc.) ou désigne un courant à l'intérieur d'une discipline comme l'esthétique jazz ou

²⁸³ Jolivet, *opus cite.*

²⁸⁴ Raffin, *opus cite.*

²⁸⁵ Jolivet, *op. cit.*

²⁸⁶ De « la science du mode de connaissance et d'exposition sensible » en 1735 à la « science de la connaissance sensible » en 1750 chez le philosophe allemand Baumgarten, l'esthétique est une « (théorie des arts libéraux, gnoseologie inférieure, art de la beauté du penser, art de l'analogon de la raison) » qu'il pense inférieure à l'intelligible.

contemporaine pour la musique et la danse, ou l'esthétique antique ou classique pour le théâtre, etc.

Dès l'origine de son usage, ce néologisme est lié à l'art et à la beauté. Pour Kant le beau est partagé, on ne peut pas être seul à trouver quelque chose de beau, contrairement à la notion d'agréable, « *qui plaît aux sens dans la sensation*²⁸⁷ ». L'esthétique est donc une construction à partir du beau fait « objet d'art ». Pour Hegel, le beau est la forme sensible de l'idée, de l'absolu, du vrai. Une idée pour vivre doit être partagée, la forme étant alors ce qui relie, ce qui unit. Le beau étant l'expression du vrai, il peut aussi se dire pour quelque chose de laid. Le beau, objet d'art, c'est le passé ; ce qu'Hegel appelle « *la mort de l'art* » et qui est le début d'une autre vie, l'œuvre d'art continuant d'exister.

Heidegger donne à l'esthétique, « *Science du comportement sensible et affectif de l'homme et de ce qui le détermine*²⁸⁸ », une place centrale dans le *dasein*, « l'être là ». L'expérience esthétique s'éprouve individuellement et se partage. Elle est motrice de la créativité de l'agir individuel et collectif.

*« Finalement, le seul mot entendu à propos de l'esthétique de cette œuvre vient des habitants voisins qui ont parlé de laideur. Ce sont aussi les seuls protagonistes de la situation qui vivent avec le graffiti au quotidien alors qu'ils n'ont participé ni à la décision de sa réalisation ni à son élaboration. Dans le cas du Street-Art, l'œuvre est vue par nous tous. Elle nous implique et ne nous parle pas du monde, mais de notre propre construction du monde. »*²⁸⁹

Des plaintes auraient-elles été exprimées si l'ouvrier grec au visage apollonien sur fond d'industrie rutilante avait été graffé en lieu et place du chômeur manifestant ?

2.2 c) L'actant artistique

Faire parler les productions artistiques c'est traiter du sensible, vecteur d'interactions entre les individus. Le récit sensible élargit le champ du partage des évidences sensibles en révélant ce qui n'est ni visible ni audible.

Retranscrivant l'entretien de l'adjointe aux associations, j'avais noté la remarque d'un habitant à propos du graffiti : « *Cette tête de rat* ». Dans mon journal de terrain, j'avais

²⁸⁷ Kant, 1790, Critique de la faculté de juger, chapitre 7.

²⁸⁸ Charles, D., 2002, « Esthétique — Vue d'ensemble », Encyclopedia Universalis, tome 9, en ligne, p 81.

²⁸⁹ Jolivet, 2018, *opus cite*.

écrit que les bénévoles de l'épicerie solidaire L'Épi vert évoquaient la présence de cafards et de rats dans les immeubles du quartier. Dans un premier temps, ma subjectivité m'avait détournée de ces propos relatifs aux conditions de vie des habitants, lesquels expliquent pourtant l'emploi du mot laideur et le rejet du graffiti. En choisissant l'écriture du sensible, j'ai pu dépasser les blocages qu'Yves Citton évoque dans cette remarque : « *Nos paroles articulées et nos pensées conscientes restent prisonnières de nos conventions signifiantes* ». ²⁹⁰ Comment faire part de la violence quotidienne dont témoignent les voisins dans leur silence résigné, si ce n'est par une approche sensorielle inconfortable sans doute autant pour le lecteur que pour l'auteur ?

Le récit sensible perturbe le système des « évidences sensibles », à la base de l'entre-soi culturel. Il fait entendre la parole de ceux dont « les parts » sont rarement prises en compte. « *Une recomposition du paysage du visible, du rapport entre le faire, l'être, le voir et le dire* », pour paraphraser Jacques Rancière ²⁹¹, peut alors s'accomplir.

Conclusion

La rencontre avec le public est une finalité de la production artistique. Son idée est présente dès les premières ébauches. Mais il s'agit de la figure d'un public en général, une entité théorique omniprésente dans le travail des artistes, une abstraction et non un public pluriel fait de diversités et de désirs. Ce public au singulier est pointé dans les limites de la démocratisation culturelle par les analystes qui revendiquent un changement de pratiques vers une conception plurielle des publics et des arts.

En déplaçant les arts en-dehors des lieux institués, les friches culturelles bougent la notion de publics, la superposent à celle des habitants du lieu, voisins de proximité ou plus éloignés, et mettent en lumière un rapport donateur/donataire qui s'invite au sens maussien de l'échange c'est-à-dire, qu'il ne peut y avoir de production artistique sans réception, sans récepteur.

Ce déplacement des arts actualise la notion de don dans la création.

²⁹⁰ Citton, Y., 2012, *Gestes d'humanité. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, A. Colin, p 20.

²⁹¹ *Opus cite.*

Chapitre 3

Le quartier, lieu d'(en)jeux

Introduction

Les friches culturelles naissent dans des lieux délaissés en territoires malmenés, amputés de leur activité économique et présentant des problèmes voire des déficits infrastructurels tels qu'on les trouve dans les zones urbaines prioritaires : raréfaction de services sociaux publics, difficultés de mobilité, concentration de certains problèmes sociaux comme le chômage, la monoparentalité, l'isolement, etc. La population qui y réside est la première à subir les conséquences de la déterritorialisation en cours. Dans ce contexte, il apparaît incontournable d'associer les populations du territoire au projet du lieu et c'est la plupart du temps un objectif affiché des collectifs d'artistes ainsi qu'en attestent les articles 2 et 3 de la Charte de fonctionnement de l'association de préfiguration de La Centrifugeuz, publiée le 27 avril 2013 :

« Article 2. Les membres du Collectif de la Centrifugeuz conçoivent le lieu qu'ils occupent à la fois comme un lieu de création artistique, d'expérimentation et d'innovation culturelle, comme un lieu de travail mutualisé et comme un lieu de vie et de passage, ouvert sur l'extérieur.

Article 3. Les membres du Collectif de la Centrifugeuz sont animés par un esprit citoyen de solidarité. Ils sont soucieux, à travers leurs actions, de répondre à des besoins d'intérêt général. Ils ne se préoccupent pas uniquement de leurs intérêts propres, ni même des seuls intérêts du secteur qu'ils représentent. Ils souhaitent participer à la vie culturelle du quartier au sein duquel ils sont implantés (en partenariat avec les habitants) et plus largement à la vie culturelle municipale et régionale. »

Pourtant l'entre soi réside sur le site Jacquard et renvoie à l'absence des habitants, qu'il convient d'interroger. En voulant comprendre les raisons de ce rendez-vous manqué, entre La Centrifugeuz et les habitants du quartier du Chemin-Vert, les raisons de l'écart

entre les intentions et les résultats, j'ai remarqué que l'habitant était devenu la figure principale du discours culturel. Le sociologue caennais, Sylvain Pasquier à qui la mairie de Caen a commandé en 2011, sur fond d'opposition à la fermeture du collège, une étude intitulée : « Le Chemin-Vert : Projet territorial et participation des habitants »²⁹², remarque que l'Habitant apparaît dans les dispositifs « *d'autant plus fortement que d'autres fondements sociaux de la citoyenneté, comme le travail et l'appartenance à une catégorie professionnelle semblent se dérober.* » Pasquier parlait déjà de risques de frustration, ce que le rejet du graffiti exprime quatre ans plus tard. Évoquant « *la crise de représentation* », comme une difficulté de « *la démocratie moderne à se légitimer à partir de la figure du peuple* »²⁹³, il exprime son regret de n'avoir pu enquêter qu'auprès des professionnels des structures sociales du quartier, les modalités ne prévoyant pas d'interroger les habitants.

La recherche de compréhension du fonctionnement de la fabrique culturelle de La Centrifugeuz fait apparaître le rôle de différents acteurs. En plaçant la mutation du collège en fabrique culturelle sous la métaphore artistique d'une scène où évoluent ces acteurs, nous dirons que le metteur en scène est l'institution municipale qui a programmé la création d'une fabrique culturelle et l'installation de La Centrifugeuz, l'acteur vedette, le collectif de La Centrifugeuz qui est en pleine construction de son rôle et les habitants, qui n'ont pas été consultés sur la mutation du collège, sont réduits à la figuration.

Mais l'analyse de l'absence des habitants voisins sur le site Jacquard où cohabitent deux projets culturels et un projet social de proximité fait apparaître un jeu d'acteurs plus complexe que la distribution des rôles ne le suggère.

L'appellation « habitants » dans les textes des politiques publiques de la ville et des affaires culturelles est un générique qui ne donne pas de précision sur leur identité. En choisissant la dénomination « habitants-voisins » pour indiquer leur proximité et leur lien historique avec le site Jacquard, le rôle de figurant s'estompe au profit d'un ancrage dans le territoire, légitimant l'expertise qu'ils portent et qu'ils pourraient apporter au projet.

Ce chapitre donne une lecture des enjeux d'acteurs qui se croisent dans un territoire.

Contre l'avis de la population et sur décision de la collectivité locale chargée par l'État de la gestion des collèges, la fermeture de l'établissement Albert Jacquard déclenche une phase de déterritorialisation.

²⁹² Pasquier, S., 2011, « Le Chemin vert : Projet territorial et Participation des habitants », Caen.

²⁹³ Rosanvallon, P., 1998, « Le peuple introuvable », Gallimard, Paris, p. 15 in S.P., *idem*.

D'inspiration psychanalytique pour Deleuze et Guattari, les auteurs de la notion, « *Se déterritorialiser, c'est quitter une habitude, une sédentarité. Plus clairement, c'est échapper à une aliénation, à des processus de subjectivation précis* »²⁹⁴. Le concept aide à comprendre comment l'espace agit sur le sujet.

3.1 L'absence signifiante.

Les habitants du quartier du Chemin-Vert sont peu visibles sur le site Jacquard en 2016. Les habitants-voisins rencontrés à l'épicerie solidaire fournissent une explication dont je retiens deux éléments :

-leur participation à des événements culturels est compromise par le fait que leur propre demande en matière d'éducation n'ait pas été entendue.

-leur réponse « on sait qu'il se passe des choses, mais ce n'est pas pour nous », à ma question « allez-vous à La Centrifugeuz ? », montre leur méfiance à l'égard d'acteurs culturels qui construisent leur demande à leur place.

Leur participation souhaitée dans les discours politiques est ressentie comme une assignation ; celle-ci produit de fait une réaction de résistance. Ainsi, les statuts de La Centrifugeuz qui prévoient la participation des habitants aux actions de la fabrique culturelle, restent théoriques jusqu'en 2018 où le projet artistique s'ouvrira à une dimension environnementale (chap. 4).

Les politiques et les acteurs culturels construisent ainsi une demande qui répond plus à leurs propres besoins d'existence –le jeu électoral pour les premiers et la validation de leur rôle dans la cité pour les seconds– qu'aux besoins culturels de la population ciblée qui est rarement sollicitée dans la définition de ceux-ci, ce que confirme le sociologue caennais Sylvain Pasquier dans son étude sur Le Chemin-Vert en 2011 : « *un système d'intention "préconstruit" tient souvent lieu de diagnostic* »²⁹⁵ et *préforme le regard. Il devient alors difficile à de telles démarches de modifier cette perception et donc de permettre aux habitants de définir par eux-mêmes leurs véritables attentes.* »²⁹⁶

²⁹⁴ Deleuze et Guattari, 1972, *L'AntiŒdipe*, éditions de Minuit, Paris, p 162.

²⁹⁵ Barbara Allen, « Prendre en compte la singularité de chaque quartier », in S. Pasquier, *opus cite*.

²⁹⁶ Pasquier, *idem*.

L'absence des habitants est une préoccupation des trois structures occupant le site Jacquard : La Centrifugeuz, l'APEFIM (Association de Préfiguration et d'Expérimentation de Fabrique d'Initiative Municipale) et la Régie de quartier.

L'absence des habitants sur le site Jacquard est observée bien que l'association de gestion de la fabrique culturelle La Centrifugeuz ait inscrit le lien aux habitants dans sa Charte.

La Régie de quartier avait mis en place un petit-déjeuner hebdomadaire gratuit, afin de créer du lien social, de faire connaître son existence auprès des gens qui pourraient avoir besoin de ses services et inversement recueillir auprès d'eux, des données nécessaires à son activité solidaire²⁹⁷. Ce petit-déjeuner était fréquenté par une dizaine de personnes au début, puis seulement deux ou trois ; ce qui avait entraîné son arrêt. Le responsable de la Régie l'explique par les difficultés des personnes à parler publiquement même en petit groupe, de leur quotidien, cherchant à masquer leurs problèmes, se rendre invisibles dans la masse.

Les deux permanentes salariées de l'APEFIM reconnaissent, dans un entretien d'avril 2016, que son projet n'attire pas les habitants du quartier et qu'il peut prendre place dans n'importe quel quartier. L'APEFIM est la fabrique culturelle créée à l'initiative de la mairie qui l'avait annoncé dans son projet culturel municipal (ill. 9).

L'essor urbain depuis les années 2000 réactualise la notion d'habitant. Les politiques de la ville ont un usage récurrent de l'appellation « les habitants » qui supplante les autres appellations (public, usager, administré, citoyen) et produisent l'identification d'une nouvelle entité. Par le biais de dispositifs interministériels, elle apparaîtra aussi dans la politique culturelle centralisatrice du ministère de la Culture qui parle jusque-là de public au singulier.

C'est ce à quoi assiste le public qui lui donne existence. Dans le domaine culturel, la définition d'un public est mouvante, complexe, éphémère. Le public tire son importance du nombre de spectateurs, critère de valeur de l'objet et pourtant, sa taille moindre garantit un public de connaisseurs. Il est difficile de se reconnaître dans un public, appellation trop générale. Au pluriel « les différents publics », évoquent encore de grandes catégories (âge, socioprofessionnelle, géographique ...) où nous restons des anonymes. Certaines précisions

²⁹⁷ 140 régies de Quartier et de Territoire, depuis 1980, couvrent 320 quartiers prioritaires où vivent plus de 3 millions d'habitants, comptent 2 000 bénévoles. Soutenues par 150 collectivités locales et 340 bailleurs sociaux, elles embauchent chaque année 8 000 salariés en insertion sur des besoins identifiés dans leur quartier (ménage parties communes, ramassages déchets verts, recycleries, laveries solidaires, prévention...).

facilitent l'approche sociologique des activités, mais ne sont pas pour autant la marque identitaire d'un groupe : le public jeunesse, le public des théâtres, le public des musées, le public sportif, etc. Il faut en arriver à des spécialisations « savantes » comme la musique de chambre, l'opéra, le cinéma d'auteur, le ballet romantique, la littérature japonaise, etc. pour sentir son appartenance à un groupe. Entre un public trop anonyme et des publics trop spécialisés, l'appellation des habitants, bénéficiaires désignés des politiques publiques culturelles, a été retenue aussi par le mouvement artistique alternatif dans une recherche de renouvellement et de proximité avec les publics.

On est tous l'habitant de quelque part. L'habitant est physiquement localisé et donc atteignable individuellement et dans sa communauté de vie qu'est le quartier.

3.1 a) Qu'est-ce que l'habitant habite ?

L'habitant renvoie à l'habiter. Les manières d'habiter révèlent l'impact des formes d'habitat dans le vécu quotidien des habitants.

Mon constat de l'invisibilité résistante des habitants du Chemin-Vert à La Centrifugeuz en 2016, m'a conduit à répertorier les espaces de vie (tableau 10) que l'on trouve dans ce quartier comme dans n'importe quel quartier urbain périphérique.

Quatre types d'espace accueillent le quotidien des habitants : l'espace privé du logement familial ; les espaces communs de fait²⁹⁸ que produisent les parties communes d'un habitat collectif (hall d'accueil d'immeuble, local boîte aux lettres, cage d'escaliers, ascenseurs, local poubelles ...) ; les espaces de convivialité qui tiennent à la fois du public et du commun, car ils sont gérés par la ville, mais partagés par l'ensemble des riverains : allées, chemins de promenade, espaces verts ; l'espace public où se situent les infrastructures sociales et les services publics.

L'habiter n'existe pas sans ces quatre espaces qui se chevauchent pour faire territoire par des « *dispositifs de délimitations et de passages*²⁹⁹ » reliant l'espace privé du logement à l'espace commun de fait, celui-ci à l'espace commun de statut public, ce dernier à l'espace public. La translation d'un espace à l'autre conduit les individus à incorporer leur environnement. Ces chevauchements tissent, lentement, le sentiment d'appartenir à un territoire. La longévité de la situation renforce ce sentiment d'appartenance.

²⁹⁸ L'expression vient de Pierre Servain. Servain, P., Faire de l'habitat, un espace commun. Le travail d'appropriation habitante dans les habitats participatifs, Thèse soutenue à l'Université de Brest, le 17 mars 2020.

²⁹⁹ Segaud, M., 2007, *Anthropologie de l'espace, Habiter, fonder, distribuer, transformer*, Armand Colin, Paris.

Tableau 10 Espaces et appartenance.

Types d'espace	Statut	Objet	But	Où	Temps
-logement	-privé -délimité	-intimité -famille	-besoins primaires : manger, dormir, s'abriter, se laver	-intérieur -usage libre -réglementé	-illimité
↕ <i>Vers l'en dedans (intimité) et l'en dehors (appartenance à un habitat collectif)</i>					
-halls d'immeubles -locaux boites aux lettres -locaux poubelles -cages d'escalier -ascenseurs	-communs de fait -délimité -dispositif de passage	-biens communs des habitants d'un habitat collectif	-partage d'espaces nécessaires	-intérieur -réglementés	-illimité -réglementé
↕ <i>Vers l'intérieur et vers l'extérieur (élargissement sentiment appartenance à la communauté du quartier)</i>					
-allées -chemins de promenade -espaces verts -mobilier urbain...	-communs publics -délimité -dispositif de passage	-convivialité	-communication	-extérieurs -réglementés	-illimité
↕ <i>Du quartier vers la cité (citoyenneté)</i>					
-antennes de quartier des services sociaux : centre social, mairie de quartier -services publics : routes, transports en commun, poste, écoles, crèches, terrains de sports, dispensaires/hôpitaux...	-public -délimité	-infrastructures délivrant des biens communs de statut public à l'échelle d'une communauté	-partage d'espaces de citoyenneté	-extérieurs -institués	-à horaires précis -limité

Habiter se fait dans le temps, le temps de demeurer et d'interagir. L'action d'habiter se compose d'un en dedans et de l'en-dehors qui s'y rapporte, action dichotomique de repli en l'espace intime et de partage en l'espace commun, ce que Guy Di Meo³⁰⁰ nomme une « *disposition à repérer le même et le différent, dans l'espace et dans le temps* » et qui « *est indispensable à la reconnaissance de soi et des autres* », car habiter permet de se reconnaître dans la communauté, sentir lui appartenir, ce qu'exprime l'usage du « nous ».

Le fonctionnement des espaces communs de fait et des espaces communs de statut public tisse une identité communautaire des sujets de la zone de « cohabitation ». Habiter désigne un intérieur et ce qui mène à cet intérieur : les espaces communs de fait qu'on partage avec ses voisins de palier et les espaces communs publics qu'on partage avec ses voisins de quartier. L'indice de satisfaction de l'espace privé et des espaces qu'on partage avec les autres membres du même environnement est une variable d'ajustement au sentiment d'appartenance au quartier. Habiter quelque part est donc une action individuelle et collective liée au temps et à la nature des espaces occupés (tableau 10).

Sauf dans les squats artistiques occupés nuit et jour, les acteurs des friches culturelles recherchent une séparation de l'activité professionnelle avec la vie privée. Ainsi les membres de La Centrifugeuz n'habitent pas le quartier même s'ils l'occupent quotidiennement, car ils n'y ont pas d'espaces privés de logement, donc n'utilisent ni les espaces communs de fait ni les espaces de convivialité. Ces espaces de partage en moins sont en partie la source de la méfiance des habitants à l'égard de ce qui se passe sur le site Jacquard. Il y a une différence entre les acteurs culturels institutionnels et les acteurs culturels des friches et autres lieux culturels alternatifs. Les premiers animent des lieux identifiés pour l'activité culturelle et vers lesquels il faut se déplacer si on veut en bénéficier ; les seconds proposent d'intégrer leur vision culturelle au quartier avec un risque de non-rencontre.

L'espace vécu est étroitement lié à l'intérêt que nous portons à notre engagement dans une activité plutôt qu'une autre. Dans cette logique, la modification des espaces serait donc source de transformation des activités qui peuvent s'y dérouler. Nous y reviendrons dans le chapitre 4.

³⁰⁰ Di Meo, G., 2007, « Identités et territoires : des rapports accentués en milieu urbain ? », <https://doi.org/10.4000/metropoles.80>.

3.1 b) Paroles d'habitants



15 La façade d'un des 8 immeubles en papier doré. (Source La maison des architectes)

Lors d'un entretien collectif improvisé à l'épicerie solidaire, les habitants rencontrés expliquent leur absence du site par réaction à la fermeture du collège et aussitôt, me font part de leur expérience « De l'or en barre(s) ».

Leur témoignage est enthousiaste : «

-Là on a participé. D'ailleurs tout le monde a participé. Les écoles, les centres de loisirs, nous...

-Et les architectes vivaient ici, dans un appartement de la Tour Molière.

-Nous, on a confectionné de grands coussins avec des couvertures de survie, il en fallait une vingtaine pour le projet. »

Le projet émane de la Maison des architectes³⁰¹ : « un projet culturel créant les conditions d'une rencontre entre un architecte mandataire accompagné d'un ou plusieurs autres professionnels, et des populations, des élus, habitants, acteurs locaux, sur un territoire et dans un contexte donnés. Un architecte mandataire et son binôme sont

³⁰¹ Un réseau de 34 Maisons des architectes en France.

accueillis pendant six semaines dans un territoire où ils sont en immersion. Ils habitent et travaillent sur place.³⁰² »

Intitulé « L'Archishow du Chemin-Vert », le projet répond à l'objectif du dispositif qui est « de contribuer à ouvrir le regard des habitants et des acteurs locaux sur les problématiques contemporaines liées à l'identité des villes et des territoires.³⁰³ »

De la résistance à la créativité

Dans cet entretien spontané à L'Épi vert, les personnes présentes se plaignent « des conditions de vie plus difficiles au Chemin-Vert que dans un quartier du centre-ville », disent-elles, mais aussitôt elles montrent leur attachement au quartier en voulant le défendre et en indiquant qu'elles ne cherchent pas à le quitter à part une personne qui y habite seulement depuis trois ans. Aurore Wasner et Emilie Queney, architectes et designers d'espace au sein du collectif Hopscotch³⁰⁴, avaient remarqué l'écart entre l'image plutôt négative du quartier, entretenue par les habitants eux-mêmes et la réalité, un lien affectif fort. C'est la volonté de réduire cet écart qui fut à l'origine de leur travail au Chemin-Vert.

Deux choses sont revenues plusieurs fois dans le témoignage collectif sur cet événement : le fait que les deux jeunes architectes aient élu domicile dans le quartier sur un temps long, six semaines entre mars et juin 2014 et la démarche qui cherche à valoriser.

Le dispositif recherche « le débat sur la production architecturale, les usages et les modes de vie ainsi que sur les liens entre l'habitat et l'environnement local, qu'il soit urbain, naturel ou agricole.³⁰⁵ »

Pour les deux créatrices, « les pépites du quartier sont multiples : façades et toits des tours, espaces verts, calme, commerces de proximité, vues dégagées sur les alentours, espaces libres à investir comme les porches d'entrée, une des caractéristiques architecturales du quartier... ». Elles choisissent une technique d'emballage avec des couvertures de survie pour mettre en valeur ce qu'elles appellent « les trésors du quartier du Chemin-Vert ». Grâce à la symbolique du doré, l'Archishow du Chemin-Vert prend pour devise : « Le Chemin-Vert, c'est de l'or en(tre les) barres. »

³⁰² Maison de l'architecture en Normandie, <http://www.territoirespionniers.fr/maison-architecture-normandie/L-archishow-du-Chemin-Vert.html>.

³⁰³ *Ibid.*

³⁰⁴ Collectif d'architecture fondé en 2014.

³⁰⁵ *Id.*

Plusieurs actions créatives sont réalisées, qui mobilisent les gens du quartier soit spontanément soit par l'intermédiaire de groupes scolaires ou associatifs et favorisent le changement de regard par des déambulations « découverte de son quartier ». Elles renouvellent « le regard » extérieur lorsqu'avec l'aide des habitants et du gardien, la façade de l'une des huit tours identiques de logements sociaux alignées et visibles depuis le reste de la ville, a été recouverte d'or. Elles conduisent les gens du quartier à s'exprimer sur leur environnement en l'observant afin de le décrire sur une carte postale à réaliser soi-même. Elles révèlent autrement des espaces délaissés ou mal vécus « facilement appropriables par tous », comme un porche d'entrée d'immeuble qui a été tapissé d'or et mis en scène avec l'aide d'artistes. Elles tracent ce changement de regard. Ainsi, outre les supports vidéo, les expositions, un jeu de sept familles a été créé par les écoliers, publié à 400 exemplaires et distribué dans d'autres écoles de la ville.



16 Le porche d'entrée. (Source : la maison des architectes)

Ayant remarqué que le quartier ne possède pas de place centrale, les créatrices réhabilitent le collège Jacquard comme centre du quartier, et ce quelques mois seulement après sa fermeture. Ainsi, le grand saule pleureur au centre du collège accueille les grands coussins d'or pour « une sieste rêveuse ». Le préau est investi par l'épicerie de l'Épi vert pour préparer un goûter aux personnes qui participent aux déambulations.

On peut se demander pourquoi cette fois-ci les habitants participent. Qu'apporte l'Archishow du Chemin-Vert que n'apporte pas un autre appel à participation ?

La réponse se trouve dans la présentation du dispositif :

« Les résidents associent à la démarche, les populations, les élus, les acteurs locaux et plus largement l'ensemble des habitants... Durant leur temps de résidence, les résidents sont invités à rendre visible ce qui est là, à révéler des potentiels, des opportunités. Il ne s'agit pas de concevoir un projet, mais plutôt de produire une pensée, un récit commun, et de les partager avec ceux qui vivent dans le territoire d'accueil. »³⁰⁶

Un récit commun

Rien n'est écrit à l'avance. La démarche est endogène. Elle part de l'immersion des deux créatrices dans le quartier, qui imaginent des actions à partir de ce qu'elles remarquent. L'action transforme cette vision ethnographique en production artistique : « Nous avons également proposé nos propres cartes postales, basées sur notre vision du Chemin-Vert: la tour centrale, les huit tours de logements sociaux, les vastes porches d'entrée et une carte des pépites du quartier. » Créer ensemble produit un récit commun.

Selon les dates de l'événement, La Centrifugeuz était dans les locaux du collège Jacquard depuis trois mois. Ni les Centrifugeurs ni les membres de l'Épi vert n'ont évoqué l'épisode de la sieste sous le saule pleureur au centre du site Jacquard ou le goûter offert aux déambulateurs, sous le préau de l'ancien collège.

À ce moment-là, quatre mois après son installation sur le site Jacquard, La Centrifugeuz n'accède pas encore au récit commun.

³⁰⁶ Présentation sur le site de Territoires pionniers-Maison de l'architecture de Normandie.



17 La sieste sous le saule pleureur de l'espace Jacquard, métaphore d'une place centrale avec les coussins géants confectionnés par l'Épi vert. (Source : la maison des architectes)



18 Goûter sous le préau de l'ancien collège Jacquard. (Source : la maison des architectes)

3. 1 c) L'habitant-alibi des politiques publiques

Constatant que l'habitant convoqué dans les politiques publiques est toujours doté d'objectifs souhaités alors que sur mes terrains d'étude, les habitants rencontrés dans leur quartier se plaignent plutôt de ne pas être consultés, j'observe dans les textes et discours que l'appellation « habitant » correspond à la construction d'un sujet récepteur répondant aux préconisations des dispositifs provenant de projections culturelles, politiques et professionnelles.

À l'issue de ce constat, j'ai trouvé opportun d'interroger le volet « Fabrique culturelle » du projet culturel municipal de Caen intitulé « Démarche artistique alternative libre ». Qu'entend-on par démarche artistique alternative et à quoi s'oppose-t-elle ?

Démarche artistique alternative libre

Une certaine confusion règne dans les définitions culturelles, tant ce champ est vivant, mouvant, indéfini, illimité, perméable, poreux... La définition d'un objet dépend de la culture où il apparaît. Le sens attribué à une alternative est d'établir une nouvelle forme s'opposant à une forme déjà officielle de l'objet. La démarche artistique alternative s'opposerait donc à la culture de référence, qui par déduction ne serait pas, elle, libre.

Or, dans le cas des friches culturelles, l'opposition à la culture dominante n'est pas avérée. Les friches culturelles ne cherchent pas la contestation systématique même si on peut en trouver dans ses murs. Elles ne sont pas méthodiquement politisées, mais en tant que lieu culturel dans l'espace public, elles sont des lieux, rappelle Françoise Lucchini, « où l'on conteste la société ou bien où on en invente une forme idéale³⁰⁷ », par un projet rassemblant des artistes et d'autres professionnels ou militants culturels, tous en recherche d'espaces de travail et d'expression. La contestation existe dans le squat artistique, occupation illégale de lieux vides et abandonnés en réponse au manque d'espace des artistes pour exercer leur activité et la rendre visible et qui ne sont pas dus à un déficit en la matière, mais à une spécialisation des espaces dédiés à la culture, ceux-ci excluant certains artistes et même certains publics. Dotée d'une capacité d'expression et d'invention de nouvelles expressions, toute situation d'exclusion chez les artistes indépendants engendre l'envie d'agir face aux modèles institutionnels pour revendiquer des lieux de création

³⁰⁷ Lucchini, F., 2010, *La fabrique des lieux culturels*, mémoire HDR Géographie, Université Rouen, p. 5.

collective, de production et de diffusion en dehors des lieux institutionnels, plutôt dans une complémentarité à ceux-ci.

L'intitulé métaphorique « Nouveaux territoires de l'art » inscrit les attentes de ce volet de la politique culturelle municipale dans le courant des friches culturelles. En classant les expressions clés par objectifs, on trouve trois idées dominantes ayant pour dénominateur commun, la transformation que traduit la suite de mots innovation, novateur, innovante, inédite :

-la démarche artistique : alternative libre, novatrice, inédite, poétique, hybride.

-les acteurs dont la rencontre est souhaitée dans l'objectif de faire naître une dynamique de création en établissant un « rapport différent », « plus près des habitants » qui sont supposés « prêts à s'impliquer fortement ». Les acteurs désignés ici sont uniquement les résidents de la friche culturelle c'est-à-dire les artistes et autres métiers culturels.

-le rapport à l'environnement spatial, urbain, humain.

Tableau 11 Récapitulatif du programme municipal, modèle exogène.

Concept	Objectifs	Situation	Actions
Nouveaux territoires de l'art	-Démarche artistique alternative libre -Dynamique de création	-Formes culturelles et artistiques novatrices	-Initiatives artistiques hybrides.
	-Rencontre artistes/publics -Rapport différent : au plus près des habitants, entre acteurs	-Attentes du public -L'artiste et l'individu -Réalité sociale et urbaine -Ancrage fort -Cadre de vie	-Appropriation spontanée des artistes -Habitants prêts à s'impliquer fortement
Créer une fabrique culturelle	Rapport différent	-Territoire -Environnement urbain	
	Transformation	-Lieu délaissé → -Lieu pertinent	
	Symbolique poétique	Compagnie artistique innovante	

Innovation et participation, deux attendus des politiques culturelles publiques

Le programme culturel municipal a pour objectif la création d'une fabrique culturelle en misant sur un rôle innovant, apportant un changement, sans préciser par rapport à quoi. L'innovation dans le discours des politiques publiques, souligne Alain Penven, est une volonté d'« *encourager l'expérimentation de solutions innovantes dans la perspective d'une généralisation de ces solutions pour une modernisation des politiques publiques.*³⁰⁸ »

Callon et Latour démontrent que l'innovation n'est pas prédéterminée, mais est issue d'échanges entre acteurs et a besoin pour percer, de la solidité des soutiens, en nombre et qualité. L'absence des habitants est donc préjudiciable au fonctionnement d'un espace culturel implanté dans leur quartier. Les manières de faire des artistes portent intérêt avant tout aux volumes et potentialités de travail que présentent ces espaces, leur emplacement pour favoriser les rencontres avec les publics. L'innovation n'est pas pensée.

Depuis les années 1980, les politiques publiques ont fait de la participation un critère d'éligibilité des projets à l'attribution des subventions. Les observateurs dénoncent régulièrement les limites de l'assignation de la participation qui ne s'adresse aux publics visés que lorsque les projets sont ficelés, prêts à être utilisés et les excluent des phases de concertation et d'élaboration ; lorsque celles-ci ont lieu, elles sollicitent les têtes de réseau qui elles-mêmes sont déjà en distance avec les individus du groupe qu'elles représentent. C'est une façon de faire, remise en cause par les habitants qui ne se sentent pas considérés comme des gens capables de propositions et par réaction, se tiennent éloignés des projets officiels.

On assiste depuis une dizaine d'années à une recherche d'amélioration des dispositifs basés sur la participation, notamment par un élargissement du principe de concertation qui devrait être la première marche vers la participation. L'expérience des conseils de quartier où les habitants ont souvent dénoncé que leurs avis étaient rarement suivis, la mairie poursuivant ses objectifs initiaux. La participation des habitants est recherchée pour légitimer les décisions des élus, valider un projet, donner un indicateur sur l'état démocratique.

³⁰⁸ Penven, A., 2014, « Innovation sociale et innovation institutionnelle, quelles articulations ? L'exemple des politiques sociales », <http://alainpenven.blogspot.com/2014/10/innovation-sociale-et-innovation.html>.

La demande de participation visant à la concertation, à l'élaboration et à la gestion des projets, commence à se faire entendre dans l'espace public. Elle s'est traduite par la présence de près de 800 listes participatives aux élections municipales de 2020 dont 66 ont été élues ; 279 016 électeur-trice-s ont voté pour une liste participative encore appelée citoyenne, invoquant le statut de la personne à élire, sans attache à un parti politique.³⁰⁹

3.2 Un jeu d'acteurs

L'existence de La Centrifugeuz dépend des artistes qui l'animent et de l'institution municipale hébergeuse. Cependant, les habitants-voisins ont un rôle de réceptivité qui garantit la place de La Centrifugeuz dans leur territoire.

3.2 a) Quels sont les acteurs ?

Dès 1981 Callon et Latour définissent la notion d'acteur : « *Qu'est-ce qu'un acteur ? N'importe quel élément qui cherche à courber l'espace autour de lui, à rendre d'autres éléments dépendants de lui, à traduire les volontés dans le langage de la sienne propre.*³¹⁰ »

Il y a donc trois acteurs collectifs, qui n'ont pas le même pouvoir sur La Centrifugeuz, mais qui ont la même importance, car le projet ne peut exister sans un équilibre des rapports entre les trois acteurs, un isomorphisme décrit par le philosophe anglais du 17e siècle Thomas Hobbes³¹¹, une égalité de l'importance malgré des tailles inégales.

Les habitants-voisins

Ils n'appartiennent pas à un collectif organisé qui les représenterait. C'est une entité diffuse qui peut néanmoins mobiliser comme cela s'est produit pour la défense du collège ou pour le projet « De l'or en barres ». Un tissu associatif très dense assure l'interface entre les habitants et les institutions : le Centre social, l'association des habitants, l'Épi vert, la Confédération syndicale des familles, le Régie de quartier... Le Chemin-Vert est le quartier de Caen qui compte le plus d'associations. Des individualités créent des événements de convivialité dans une certaine spontanéité comme la fête des voisins concoctée par l'entraîneur du club de boxe, natif du quartier ; fête qui accueille plus de 250 personnes et à

³⁰⁹ Chiffres de l'Institut Concertation Participation citoyenne.

³¹⁰ AKRICH, M. (dir.), CALLON, M. (dir.), LATOUR, B. (dir.), 2006, *Sociologie de la traduction : Textes fondateurs*. Presses des Mines, Paris.

³¹¹ Auteur du Leviathan, figure métaphorique de l'État.

laquelle d'ailleurs, en tant que voisine, participe La Centrifugeuz. L'acteur est collectif par définition, car il agit collectivement même lorsque l'action est individuelle, car elle l'est au nom des habitants du quartier.

Les artistes du collectif de La Centrifugeuz

Les acteurs (artistes et autres métiers culturels, adhérents, amis, militants) réunis autour du projet de La Centrifugeuz ont aussi d'autres activités artistiques ou culturelles en dehors de ce collectif, de façon individuelle ou dans un autre groupe. Ils sont identifiables dans la définition large et situationnelle que propose Claude Dubar de l'acteur humain :

« L'individu (moderne ?) ne peut-il pas toujours être considéré à la fois comme "pris au jeu, dans l'illusion" (agent), "jouant un jeu, dans la stratégie" (acteur), "en quête de lui-même, dans l'incertitude" (sujet), "producteur d'un récit sur son monde" (auteur) : tout dépend du point de vue adopté et du contexte étudié »³¹².

L'institution municipale

Elle est personnifiée par le maire, ses adjoint-e-s concerné-e-s et les professionnel-le-s qui ont un rôle d'interface entre le politique et les autres acteurs. Il s'agit d'un acteur collectif, mais qui n'agit pas collectivement dans le sens où le système est pyramidal à partir du poste municipal le plus élevé en capacité de décision jusqu'aux personnes chargées d'appliquer les politiques votées. L'acteur est alors un ensemble agissant sous forme d'un discours. La théorie de l'acteur-réseau considère le discours comme un acteur non-humain.

Un jeu d'équilibre

Les trois acteurs sont des acteurs collectifs, mais avec des fonctionnements très différents. La dynamique collective produite par un groupe est à ce titre un élément non-humain agissant.

Il faut souligner une forme de rapport de force entre les groupes d'acteurs qui se traduit par l'absence des voisins par résistance à un projet où ils n'ont pas été consultés.

L'institution décisionnaire détient le pouvoir sur le devenir du site Jacquard que ce soit par la décision finale ou le choix de retenir ou de ne pas retenir, ce qui remonte d'une

³¹² Dubar, 2002, « Le pluralisme en sociologie : fondements, limites, enjeux », Socio-logos, <http://sociologos.revues.org/document20.html> in Christelle Mallet, 2009, Entre traduction et négociation : comment se construit le sens des groupwares en contexte organisationnel ?, Thèse, Univ. P. Verlaine, Metz.

consultation publique. Malgré le pouvoir d'un acteur sur les autres, Callon et Latour insistent sur l'égalité de l'importance de chaque acteur.

« Un acteur dénivelé autour de lui l'ensemble des éléments et des concepts que l'on utilise d'habitude pour décrire le monde social ou naturel. En disant ce qui appartient au passé et de quoi est fait l'avenir, en définissant ce qui est avant et ce qui est après, en bâtissant des échéanciers, en dessinant des chronologies, il impose une temporalité. L'espace et son organisation, les tailles et leurs mesures, les valeurs et les étalons, les enjeux, les règles du jeu, l'existence même du jeu, c'est lui qui les définit ou se les laisse imposer par un autre plus puissant. »³¹³

En effet, l'institution municipale est un acteur dominant sur les deux autres acteurs : La Centrifugeuz et les habitants-voisins. Ceux-ci sont néanmoins consultés par le biais de réunions publiques ouvertes à tous, mais, de nombreuses études sur la participation citoyenne l'ont démontré, n'y vont en majorité que les gens « têtes de réseau », responsables associatifs suffisamment à l'aise pour prendre la parole en public.

L'acteur collectif est donc une entité produisant une dynamique collective rencontrant les autres dynamiques collectives du territoire. Il se crée un rapport de force entre position dominante et position dominée des acteurs en présence. Le jeu des acteurs est une recherche constante d'équilibre, car même en position de pouvoir, l'acteur dominant a besoin de l'accord tacite des autres acteurs au risque de perdre sa position, ce qui confère une « égalité d'importance » à chacun des acteurs. Les dynamiques collectives qu'ils produisent engendrent de la territorialisation en termes d'appartenance au territoire.

Le quartier, un territoire-acteur

Grâce à ses délimitations physiques en l'occurrence les axes routiers qu'on emprunte pour pénétrer ou en sortir et sa situation géographique excentrée, le quartier du Chemin-Vert est facilement discernable comme territoire, notion qui favorise un sentiment d'appartenance agissant par réflexivité sur sa transformation. Un territoire est caractérisé par l'activité humaine ou animalière qui s'y produit et si on en parle de l'extérieur, par l'angle de vue qu'on lui prête. Devenu polysémique au prisme de différentes disciplines (géographie, géopolitique, urbanisme, philosophie...), le territoire est rarement revendiqué

³¹³ Callon, Latour, 2006, « Le grand Léviathan s'approprié-t-il ? », In Akrich, Callon, Latour, (Eds.), *opus cite*.

par les gens qui y vivent (hormis les membres de gang). On utilise plutôt la dénomination de quartier pour désigner le lieu où on vit, lui adjoignant son nom si on veut montrer son appartenance. Ainsi la phrase rapportée à la maire adjointe : « On nous fait ça à nous, parce qu'on est du Chemin-Vert », met en avant l'appartenance au quartier en utilisant le sous-entendu que ses habitants ne sont pas respectés parce qu'ils sont de ce quartier.

Ce sentiment d'appartenance est paradoxal dans le cas du Chemin-Vert, qui est depuis la fermeture du collège dans la première phase du cycle « déterritorialisation-reterritorialisation », concept de Deleuze et Guattari apparu dans le registre de la psychanalyse³¹⁴. Il se rapporte à la décontextualisation des relations sociales à cause de ruptures ; ce qui a été vécu au Chemin-Vert dans la fermeture du collège Albert Jacquard. Sauf cas de déterritorialisation dite absolue, cette première phase de déterritorialisation dite relative enclenche une reterritorialisation par recontextualisation des relations sociales qui se réinventent à la faveur de nouveaux éléments dans un nouveau cycle temporel. Ces nouveaux éléments enclenchent la seconde phase, la reterritorialisation. Selon Rémi Barbier et Jean-Yves Trépos « [...] est acteur tout élément qui introduit une différence dans un cours d'action, qui en modifie le déroulement dans une épreuve³¹⁵ ».

Ils constituent un ensemble de signes qui rend le territoire acteur collectif de la reterritorialisation. Citons, la présence de La Centrifugeuz, ainsi que l'APEFIM et la Régie de quartier comme nouvelles présences visibles.

3.3 (Re)Faire territoire

3.3 a) L'annonce de la fermeture du collège, amorce de déterritorialisation

L'annonce de la fermeture du collège une première fois en 2008 faisait suite à des bruits de couloir mal gardés depuis quelques années. Elle eut pour effet de précipiter le départ de plusieurs élèves qui en avaient les moyens vers d'autres collèges de la ville, dont des collèges privés, isolant un peu plus l'établissement scolaire en plein cœur de la zone prioritaire du Chemin-Vert. La raison officielle donnée sera celle de l'amiante du bâtiment de type Pailleron. Elle est sans appel, mais sans proposition de bâtir un nouvel établissement.

³¹⁴ Deleuze, G., Guattari, F., 1972, *L'Anti-Œdipe*, éditions de minuit, Paris.

³¹⁵ Barbier, R., Trépos, J.-Y., 2007, « Humains et non-humains : un bilan d'étape de la sociologie des collectifs », « Revue d'anthropologie des connaissances », N° 1, p 35-58.

Les parents qui ne peuvent s'opposer à une volonté politique de protéger leurs enfants de l'amiante mettent fin à leur lutte.

Le président du Conseil Général laissera échapper : « *Les départements traversent une tempête, le RSA explose. Je dois trouver 30 millions pour boucler mon budget 2014. Je n'ai pas le choix.*³¹⁶ » Sans être avouée officiellement, la baisse démographique serait à l'origine de la fermeture que les élus municipaux et les parents d'élèves dénoncent comme une politique du chiffre au détriment d'autres choix pédagogiques possibles : ils auraient souhaité la construction d'un nouveau collège au sein de leur quartier de 8 000 habitants. La fermeture définitive du collège Albert Jacquard est une décision unilatérale et autoritaire du Conseil Général de l'époque qui ne s'encombre pas de l'avis des citoyens ni de celui de leurs représentants. Il s'agit donc d'une déterritorialisation absolue de la fonction collège, perçue ainsi par les habitants du quartier.

Dans la lutte contre la fermeture du collège se joue la défense d'un quartier défavorisé par ses habitants. Un processus de déterritorialisation qui « [...] *peut se définir comme l'opposé du fait territorial, venant signifier un mouvement d'arrachement aux limites traditionnelles, une forme d'affranchissement des configurations géographiques produites par l'histoire*³¹⁷ » est enclenché, car « *se déterritorialiser, c'est quitter une habitude, une sédentarité.*³¹⁸ », selon Célia Rouvellat.

Diminué d'un de ses lieux à fort capital symbolique, le quartier vit une altération de son identité confrontée à une manifestation de la déterritorialisation.

3.3 b) de la résistance au renforcement affectif, amorce de reterritorialisation

Nous l'avons vu, c'est la résistance des habitants du Chemin-Vert qui rend visible leur attachement au quartier.

³¹⁶ Le Monde, 30/11/2013.

³¹⁷ Rouvellat, C., 2014, « Présentation du dossier « Démocratie : territoires et frontières » », *Cités* n° 60, p 147-148, URL : www.cairn.info/revue-cites-2014-4-page-147.htm. DOI : 10.3917/cite.060.0147.

³¹⁸ *Ibid.* p 162.

Entre appartenance et attachement

Dans l'étude qu'il a menée en 2009-2010 pour la mairie de Caen évoquée plus haut, Sylvain Pasquier remarque que l'attachement au quartier du Chemin-Vert était une notion mise en avant par les travailleurs sociaux, professionnels chargés d'appliquer les politiques publiques s'appuyant sur le vaste tissu associatif du quartier : quelques grosses associations comme le centre social de la CAF, la Régie de quartier ou la MJC, représentantes locales d'une grande association nationale, réalisant un travail de proximité auprès d'un nombre d'adhérents important et accompagnant d'autres associations plus petites, sans professionnels parfois, pour des secteurs où elles-mêmes n'interviennent pas.

Alors que, nous l'avons vu, les habitants éprouvent cet attachement au quartier, ils ne l'expriment pas ouvertement. Les longues temporalités donnant de la place au développement des socialités, il ne vient pas à l'idée des habitants de mettre en avant une dimension affective acquise dans la longévité et à leurs yeux, tout à fait normale. En effet, « *les personnes de plus de 59 ans représentent près d'un quart de la population du quartier et des personnes nées dans le quartier et dans l'habitat social qui continuent à y vivre à l'âge adulte*³¹⁹ ».

Cinq ans plus tard, cet attachement est formellement énoncé par les habitants que je rencontre : alors même qu'ils se plaignent de l'insalubrité d'une grande partie des logements, ils disent ne pas souhaiter bénéficier d'un autre logement dans un autre quartier, mais souhaiter que l'ensemble des logements soit rénové.

Entre l'étude de Pasquier publiée en 2011 et mes enquêtes de mars à juin 2016, il y a eu la fermeture du collège qui a mobilisé la population dans des relations sociales de défense et de résistance. Le sentiment d'attachement au quartier en fut renforcé et trouva là le besoin d'être exprimé au grand jour et même revendiqué comme d'un outil de lutte tout à fait honorable puisque Albert Jacquard se déplaça lui-même pour les soutenir.

La fermeture du collège ampute le quartier d'une ressource sociale et éducative. D'après l'enquête de S. Pasquier, les habitants de la zone prioritaire la vivent « *comme une marque de mépris supplémentaire*³²⁰ ». Cette diminution forcée des liens d'appartenance renforce et rend visible l'attachement affectif des habitants à leur quartier.

³¹⁹Pasquier, « Le Chemin vert : Projet territorial et participation des habitants, Entre démarche partenariale et démarche participative », Caen.

³²⁰ Pasquier, *opus cite*.

La représentation du quartier à l'intérieur de la communauté comme à l'extérieur agit sur les habitants :

« [...] on observe que les habitants des quartiers qualifiés de « zones urbaines sensibles » (ZUS) sont les plus nombreux à situer leur lieu de vie à l'échelle du quartier (39 %). Plusieurs explications peuvent être avancées : une volonté de se réclamer ouvertement d'un territoire dont on sait qu'il est le plus souvent identifié négativement voire stigmatisé, un territoire qui correspond à ce que l'on connaît et dont on a peu l'occasion de s'échapper (chômage, manque de moyens financiers et de moyens de transport). »³²¹

Le renforcement du sentiment d'attachement au territoire-quartier permet au processus de déterritorialisation de devenir créatif :

« Car la déterritorialisation n'évacue en aucun cas la problématique territoriale, mais la reconduit à un autre niveau. Si elle produit une forme de dissolution des points de références, on observe en parallèle un processus de reterritorialisation à des échelles territoriales plus petites, plus « concrètes » que celles produites par la déterritorialisation (le local étant souvent présenté comme incarnant cette forme de réancrage).³²² »

Ainsi un Projet de Développement territorial participatif visant à une rénovation urbaine de la zone prioritaire où se trouve l'ancien collège, avait été annoncé par la municipalité le 17 novembre 2008 –soit six mois après la déclaration de la présidente du Conseil général du Calvados que la fermeture du collège était envisagée. Il s'agissait d'une première réaction de la municipalité qui au début de son mandat devait trouver une issue d'urgence face au choc que représentait cette déclaration. Le Chemin-Vert allait devenir la vitrine de l'engagement municipal en faveur des quartiers fragiles. Toutefois, l'ambivalence du dispositif municipal qui lance l'idée d'une démocratie participative au moment où les habitants du Chemin-Vert se sentent reniés et abandonnés par un choix politique de gestion institutionnelle est contreproductive, car elle éveille la méfiance et non l'adhésion.

³²¹ Guérin-Pace, F., 2007, « 12. Le quartier entre appartenance et attachement : une échelle identitaire ? », in Authier J-Y., *Le quartier*, éditions La Découverte, Paris, p 151-162, <https://doi.org/10.3917/dec.bacqu.2007.01.0151>"

³²² Roubellat, *opus cite*.

Venant de subir la perte du collège, les habitants ne comprendront pas pourquoi l'amiante du bâti, raison officielle qui leur a été donnée, n'est pas un empêchement à l'installation de La Centrifugeuz puis de l'APEFIM. Et ceci explique la méfiance des habitants à l'égard des associations culturelles installées dans les locaux délaissés depuis peu, d'autant que les membres des deux associations sauf un, n'habitent pas le quartier.

L'articulation entre la lutte des habitants pour le maintien de leur collège et leur absence du site Jacquard réaffecté à une activité culturelle trouve une explication dans la théorie de James C. Scott :

« Tout groupe dominé produit, de par sa condition, un "texte caché" aux yeux des dominants, qui représente une critique du pouvoir. Les dominants, pour leur part, élaborent également un texte caché comprenant les pratiques et les dessous de leur pouvoir qui ne peuvent être révélés publiquement. La comparaison du texte caché des faibles et des puissants, et de ces deux textes cachés avec le texte public des relations de pouvoir permettra de renouveler les approches de la résistance à la domination.³²³ ».

Déterritorialisation-reterritorialisation

Dans ce contexte, la déterritorialisation donne suite à une reterritorialisation dotée d'axiomes, c'est-à-dire de la mise en contact d'éléments hétérogènes qui selon Deleuze et Guattari servent d'espaces temporaires vers un nouvel agencement ; l'axiome étant sans qu'on ne cherche à le formaliser, au fondement d'une démonstration.

Ainsi la mairie de Caen cherche de nouveaux occupants de l'ancien collège à peine celui-ci fermé, car aucun projet immédiat ne peut démarrer et les voisins déclarent assister déjà à l'arrivée de dealers. Il s'agit donc en accueillant La Centrifugeuz, la Régie de quartier et l'APEFIM dans l'ancien collège, de préserver la qualité du lieu en la confiant à des acteurs sociaux, culturels et artistiques avec la mission d'occuper l'espace dans l'attente d'une nouvelle réaffectation du lieu, inhérente au projet de rénovation du quartier dont les critères sont : « Renforcer l'attractivité et l'ouverture du quartier- Rénover les espaces publics et l'habitat- Créer de nouveaux services aux habitants- Améliorer la qualité des équipements- Favoriser et renforcer le lien social ». L'aspect économique n'est pas

³²³ Scott, J. C., 1992, La domination et les arts de la résistance. Fragments du discours subalterne, (trad.) 2009, Éditions Amsterdam, Paris, p 12.

négligeable pour la mairie de Caen qui réalise cette opération transitoire à moindre coût (10 000 € par an entre 5000 € de subvention et les comestibles pour La Centrifugeuz).

La déterritorialisation rompt avec l'ancien usage du lieu entièrement voué au scolaire et la reterritorialisation bouscule le cloisonnement des activités sociales, culturelles et artistiques. Il y a rupture dans les deux phases, la première est subie, la seconde est créative.

Un territoire se perçoit par les événements qui y surgissent et qui l'animent comme autant d'opportunités de liens sociaux à tisser autour de l'habitat, emplois, offre de soin, espaces éducatifs et culturels. La reterritorialisation renvoie à l'espace social en train de se réinventer par les usages des occupants, habitants ou non. La lutte des habitants pour le maintien du collège a rendu visible leur attachement à leur quartier, sentiment nécessaire à la dynamique de reterritorialisation.

On peut être attaché à un territoire pour diverses raisons dont des raisons professionnelles ainsi que le démontrent les membres de La Centrifugeuz en s'appropriant ce lieu par leurs activités, inspirés par le *genius loci* que la géographe Françoise Lucchini identifie dans le processus transformateur des friches culturelles : « *Alors que ces lieux ne se voient pas encore reconnue une quelconque valeur esthétique, paysagère ou patrimoniale, les artistes trouvent une source d'inspiration dans le genius loci [l'esprit du lieu, ndlr]³²⁴ ».*

Conclusion

Dans une phase de reterritorialisation, la politique culturelle municipale a prévu l'installation de fabriques culturelles pour recréer des rapports au territoire. Les modalités sont apportées et non vécues de l'intérieur, ce qui conduit à une forme d'acculturation.

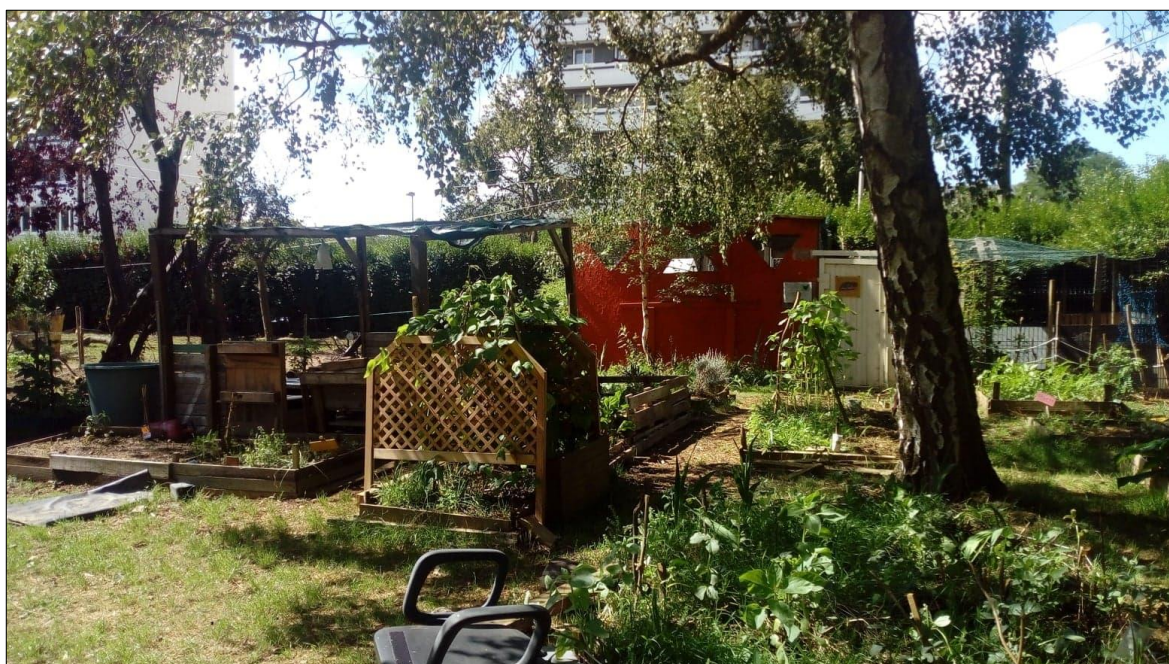
La démarche de La Centrifugeuz est à l'inverse. Son histoire s'écrit dans une succession d'événements vécus. Commencé avec l'ADADA, le récit commun des centrifugeurs se poursuit avec les gens du Chemin-Vert.

Les zones communes tissent l'appartenance à un groupe à l'échelle d'une nation, d'une communauté, d'un quartier. Les zones différentielles sont le fait d'un autre groupe se superposant ; il se rapporte à la culture d'origine ou à celle des parents, ou encore à la culture professionnelle. La culture d'une personne est le fruit de ces apports divers.

³²⁴ La gazette des communes, 02/07/12, <https://www.lagazettedescommunes.com/120690/%C2%AB-les-friches-culturelles-sont-un-acte-de-reconquete-du-territoire-%C2%BB-francoise-lucchini-geographe-universite-de-rouen/>.

Chapitre 4

Quand la porte s'ouvre...



19 D'un terrain vague à un jardin. (Source personnelle)

Introduction

L'agir humain collectif apparaît selon Alain Touraine dans des mouvements empiriques lorsqu'il y a fracture dans la société, raison pour laquelle, précise Roger Bastide, « *le culturel ne peut pas s'étudier indépendamment du social*³²⁵ ».

Opérant une résistance à un contexte d'acculturation de classe, le fonctionnement de La Centrifugeuz repose sur une gouvernance partagée qui se résume, en 2016, à quelques personnes investies, ayant la confiance des autres membres par la légitimation de l'action. Un membre peut très bien remplir une fonction alors qu'il n'en a pas le titre, par exemple le

³²⁵ Bastide, R., in Cuche, D., 2016, « L'étude des relations entre les cultures et le renouvellement du concept de culture », in *La notion de culture dans les sciences sociales*, éd. La Découverte, Paris, p 56-76, <https://doi.org/10.3917/dec.cuche.2016.01>.

secrétaire remplit la fonction de trésorier. Et cela n'est remis en question par personne. Selon Howard Becker, la déviance est communément acceptée, car elle correspond dans un temps donné à un comportement « *juste et adéquat* » qualifié de comportement cohérent : l'engagement est « [...] *lié au comportement cohérent qu'il est censé expliquer. Il s'agit d'un événement hypothétique ou conditionnel dont l'existence est déduite du fait que les gens agissent comme s'ils étaient engagés.*³²⁶ » Il convient d'identifier les types de processus d'engagement des acteurs et de participation démocratique dans le mode d'organisation de La Centrifugeuz.

Les artistes ont formé le collectif dans un double objectif : trouver un lieu pour travailler et diffuser toutes formes d'art. Leurs actions (concerts, spectacles, fêtes, ateliers) fabriquent du lien social, du projet, de la mémoire. Le collectif se structure à la fois avec les acteurs et indépendamment d'eux, par le résultat des interactions. La pérennité du projet en est renforcée ; l'arrivée ou le départ d'acteurs ne le met pas en danger. Opérant une jonction avec leur environnement, les Centrifugeurs ouvrent des passages dans leur territoire en direction des habitants-voisins jusque-là, inatteignables.

À partir de la transformation d'un terrain vague en jardin pédagogique, le premier point témoigne d'un processus de production de commun enclenché par le rapport individuel/collectif de l'acteur. Le second point propose une analyse des retombées sur les changements de regard des différents acteurs, car « *les communs sont avant tout le résultat d'une expérience vécue* » ainsi que l'écrit Hervé Le Crosnier³²⁷.

4.1 L'acteur singulier/collectif

L'acteur est, selon Alain Touraine, un sujet affirmé dans sa situation sociale, à la fois individu singulier et acteur social du système dans lequel il agit.³²⁸

4.1 a) Le stagiaire et le composteur

T. technicien éclairagiste intermittent du spectacle est en reconversion. Il poursuit une formation BPJEPS³²⁹ à l'éducation à l'environnement et éducation au développement

³²⁶ Becker, « Sur le concept d'engagement », *SociologieS*, Découvertes/Redécouvertes, mis en ligne le 22 octobre 2006, URL : <http://journals.openedition.org/sociologies/642>.

³²⁷ Le Crosnier, H., 2018, « Une introduction aux communs de la connaissance », *tic&société*, N° 1, p 13-41.

³²⁸ Touraine, 1984, « *Le retour de l'acteur* », éditions Fayard, Paris.

durable. Connaissant différents artistes de la Centrifugeuz, dont le président-musicien qu'il a eu l'occasion d'accompagner professionnellement en tournée, il demande à y être accueilli pour effectuer son stage. C'est la compagnie de théâtre, le Maki, qui le recrute en octobre 2015, car son président-comédien, un des membres fondateurs de La Centrifugeuz, porte depuis 2014 un projet de jardin. Ayant attiré l'attention du collectif sur la potentialité des espaces verts du site Jacquard, il est désigné référent par ses pairs. Sa mission est « de mettre en relation La Centrifugeuz avec les associations du quartier et hors quartier qui s'empareront à l'aide de « citoyens-jardiniers », rêveurs de cette parcelle qui entoure le bâtiment »³³⁰.

T. remarque que le collectif ne bénéficie pas d'une bonne image dans le quartier du Chemin-Vert.³³¹ En avril 2016, il réalise avec l'atelier de menuiserie installé sur le site Jacquard, des composteurs de végétaux verts et épluchures qui seront placés à l'arrière des bâtiments, face au graffiti du manifestant grec. Cet endroit de La Centrifugeuz a un grand avantage : un portillon donne directement sur la rue. Verrouillé jusque-là, la fonction des composteurs nécessite de l'ouvrir. T. escompte créer du lien avec les habitants du quartier : « le composteur devient ainsi un lien de décroisement. [...] L'idée est qu'ils déposent des déchets organiques et qu'ils rencontrent les artistes qui sont en résidence à La Fabrique, à La Centrifugeuz et les personnes qui travaillent à la Régie de quartier. ³³²».

Progressivement, les voisins prennent l'habitude de venir y déposer leurs déchets végétaux. Rapidement la question de l'exploitation du compostage se pose. Un premier atelier se monte. Quelques personnes du quartier rejoignent T. lors de rendez-vous hebdomadaires où des intervenants sont invités à montrer des techniques de permaculture comme les « jardinières en lasagnes ». L'activité se développant, le collectif de La Centrifugeuz pense à créer un département de développement durable pour faciliter sa gestion. Ce projet est débattu lors d'une Assemblée Générale Extraordinaire à laquelle se rend une dizaine de voisins-usagers du jardin pédagogique. L'idée est validée et le Pôle de Développement durable voit le jour en 2017. T., qui a fini sa formation a choisi de rentrer

³²⁹ Brevet Professionnel de la Jeunesse, de l'Éducation Populaire et du Sport, diplôme d'État de niveau IV enregistré au Répertoire national des certifications professionnelles, créé par le ministère français chargé de la jeunesse, de l'éducation populaire et des sports de niveau 4 (IV) enregistré au Répertoire national des certifications professionnelles.

³³⁰ Conseil d'Administration, La Centrifugeuz, 30/06/2014.

³³¹ Entretien téléphonique 08/09/2020, de 9 heures à 11 heures.

³³² 11/04/2016, Ouest-France, Caen.

dans le collectif et c'est en tant que membre qu'il devient le référent du Pôle de Développement durable.

Au printemps 2018, un premier atelier cuisine à partir des légumes récoltés initie un rendez-vous hebdomadaire le Barbeuck à DD (développement durable) qui devient « La soupe à Dédé » (métaphore de DD pour développement durable), en hiver. Aux légumes récoltés s'ajoutent les invendus et des dons de commerçants du quartier. Ce repas partagé tous les mercredis, ouvert à tout le monde et gratuit ou plus précisément sur participation libre : « Chacun contribue à la hauteur de ses moyens. Certains donnent 20 centimes, d'autres 5 euros. Cela a le mérite de n'exclure personne. »³³³

Un poulailler est construit pour accueillir des poules de race normande ancienne, des canards. Cela nécessite une action quasi quotidienne. Un voisin vient tous les jours. Il lui est attribué presque naturellement la fonction de responsable du poulailler.

Deux autres voisines-usagères du jardin pédagogique prennent des responsabilités, notamment au sein du Bureau du Conseil d'Administration. À ce titre, elles font le lien entre La Centrifugeuz et les autres acteurs du Chemin-Vert, par exemple en assistant aux réunions du Pôle de vie à la mairie de quartier. Elles deviennent actives dans le Projet de rénovation urbaine. Dans cette réappropriation du quartier, de nouvelles idées bousculent les habitudes et la soupe à DD est organisée un jour au Centre commercial.

Un poulailler en kit voit le jour. Il est destiné à promouvoir les activités de La Centrifugeuz lors d'événements sur la ville.

T. fait partie du Barzanaom, autre friche culturelle de Caen, créée en 2000. Le Barzanaom crée une pièce de théâtre pour laquelle, il cherche un comédien pour le rôle d'un jardinier silencieux. Il pense à G., le voisin qui vient tous les jours à La Centrifugeuz pour s'occuper du poulailler. G. accepte et fera à 76 ans, l'expérience de la scène, bousculant les représentations artistiques de part et d'autre.

4. 1 b) Le coordinateur et le jardin partagé

La Centrifugeuz recrute en avril 2016, un coordinateur à mi-temps, qui comme sa fonction l'indique, coordonne, c'est-à-dire selon le dictionnaire, ordonne « *des activités*

³³³ Extraits article de presse, 25/01/2019, https://actu.fr/normandie/caen_14118/la-soupe-dede-repas-eco-responsable-solidaire-partager-centrifugeuz-caen_21012894.html.

distinctes en vue de constituer un ensemble cohérent ou d'atteindre un résultat déterminé ».

Le métier de coordinateur est récent dans le secteur de l'animation :

« La notion de coordination s'est peu à peu imposée comme une façon de définir certains cadres intermédiaires de l'intervention sociale lorsque ceux-ci s'engageaient dans la conception, l'organisation et la gestion de projets sur des territoires urbains, mais aussi ruraux, auprès de publics spécifiques dans les secteurs du développement social et culturel. »³³⁴

L'arrivée d'un nouvel acteur qui n'a pas partagé l'histoire de La Centrifugeuz depuis son début, mais doit agir sur la gouvernance du collectif, bouleverse l'ordre établi pour en créer un nouveau. Il s'en suit un temps d'adaptation plus ou moins inconfortable qui révèle les fragilités du fonctionnement existant. La mission du coordinateur est de soulager le président de la gestion des affaires courantes de l'association ; celui-ci y consacrait jusque-là, une trentaine d'heures par semaine. Le coordinateur apporte un regard global sur le collectif, son fonctionnement interne et externe. Cette première expérience employeuse agit sur la place de chaque personne dans le collectif et son rôle dans la gouvernance.

Voyant le succès des composteurs et T. ayant envie de développer le jardin, le coordinateur propose d'autres actions allant dans le même sens avec pour objectif « de disposer d'un lieu de convivialité champêtre et de sensibiliser aux pratiques écoresponsables »³³⁵ : un jardin pédagogique partagé en permaculture, un poulailler d'une dizaine de poules de race normande ancienne, des ateliers d'initiation à la permaculture, des ateliers de fabrication de nichoirs, etc.

Quelques résistances internes, devant la crainte de modifier le projet jusque-là entièrement consacré aux pratiques artistiques, cèdent au fédéralisme de La Centrifugeuz qui s'ouvre unanimement aux pratiques de l'écologie. Croiser la gestion des espaces communs et des territoires artistiques ouvre une voie innovante qui doit adapter le fonctionnement au développement des activités sans recréer des zones d'exclusion.

³³⁴ Greffier, L., Tozzi, P., 2017, *Coordination et coordinateurs, Figures de l'intermédiaire*, Carrières Sociales Ed., Bordeaux.

³³⁵ Centrifugeuz.org/presentation/pole-developpement-durable/.

4. 1 c) Le jardin acté/acteur/actant

En deux ans, l'ouverture enclenchée par le jardin a attiré les habitants voisins sur le site. Les locaux se sont embellis, les peintures rafraîchies grâce au nombre de bénévoles en augmentation. Par contact et interaction, des habitants se sont intéressés aux autres activités, notamment les activités artistiques qu'ils rejetaient plus ou moins jusque-là. Aujourd'hui, le nombre d'adhérents a quadruplé et les administrateurs sont passés d'une dizaine à vingt-trois. Les places réservées aux habitants dans le Conseil d'Administration longtemps restées vides sont à présent occupées.

L'intérêt commun a émergé et a permis d'inclure dans le collectif des personnes autres que les artistes, mais concernées par le projet au titre de la proximité, du « vivre avec » : deux personnes du quartier sont respectivement secrétaire adjointe et trésorière adjointe, une troisième personne est référente pour « la soupe à DD ».

La pose de composteurs sur un terrain vague le transforme en jardin. Celui-ci devient à son tour acteur du projet par les actions qui s'y déroulent. Il est à l'origine du changement de regard des habitants-voisins sur La Centrifugeuz et par ricochet sur sa production artistique. Le jardin est un actant au sens de la théorie de l'acteur réseau, car son statut, ses évolutions modifient le projet du collectif.

Une gouvernance partagée

D'un schéma classique (membres adhérents, membres actifs, conseil d'administration, bureau exécutif) l'association Rast'Art est passée à une gouvernance par collégiale de responsabilités à la demande de la présidente qui au bout de quelques années de mandat, devant le manque de candidatures à son remplacement, souhaitait par un autre type de gouvernance, alléger ses tâches et fonctions. Ce choix de gouvernance inspirera le fonctionnement de La Centrifugeuz quelques mois plus tard. C'est la logique des vases communicants entre le collectif et ses résidents.

L'objectif affiché est de vivre pleinement le projet, dans toutes les dimensions sociales qu'il développe comme celui d'investir une petite commune rurale de moins de 2000 habitants, chaque année pendant trois jours, pour le festival international de reggae. Les habitants deviennent adhérents de l'association, la mairie le QG de l'organisation, le bureau du maire, les coulisses des artistes, etc. Le week-end quelque 6000 festivaliers participent à chaque édition.

Rast'art pose le rôle des arts dans les friches culturelles et au-delà : provoquer, comprendre, expérimenter, prendre des risques, repousser les limites. De la volonté de placer l'acteur, artiste ou non, au centre de l'action, naît un fonctionnement basé sur la participation contributive de chacun et des prises de décision collectives au plus près de la démocratie directe. Son fondement collectif, son expérience d'une gouvernance joyeuse et partagée, son ancrage dans le temps en fait un pilier de La Centrifugeuz dont il est membre fondateur par vrai choix politique. Rast'art joue un rôle moteur dans le développement de la fabrique et un rôle fédérateur de ses membres qui participent pour la plupart au festival annuel.

Les membres de Rast'art s'engagent pleinement dans la vie artistique du groupe, en attestent la longévité et le renom du festival. Cela s'est fait au détriment d'une recherche de gestion financière. Les finances n'ont pas pu pérenniser le poste du coordinateur fondateur.

4.2 Un récit commun se faisant

Lorsque la culture sort des lieux institutionnels, elle s'ouvre à des façons de faire nécessitant de créer de nouveaux modes d'organisation qui rentrent par définition en opposition aux modèles institués. Le refus du schéma hiérarchique et de la distribution élitiste des places, engendre une alternative où s'invite la notion de communs culturels.

La gouvernance inclusive mobilise toutes les personnes du groupe en tenant compte des difficultés d'accès éventuelles. Elle représente un premier pas vers un bien commun culturel dont le processus de co-production a été enclenché par un passage physique et symbolique, le portillon qu'on ouvre sur l'espace partagé des savoirs autour du jardin pédagogique.

4.2 a) De nouveaux biens communs, les communs culturels

*« Les communs sont un espace de réalisation concrète des droits fondamentaux, particulièrement vital dans le champ culturel, parce qu'une part essentielle des pratiques culturelles (de production ou de réception) s'effectue dans un espace non marchand. »*³³⁶ La relation d'échange « production/réception » est mentionnée. Cette composante est la base

³³⁶ Le Crosnier, Rodotà in P. Aigrin, 2012, « Culture et partage : les conditions d'existence des communs culturels », communication journée « Les communs de la nature et des connaissances », ISCC (Institut des Sciences de la Communication du CNRS).

même de la création artistique. Cette définition des communs culturels provient du chercheur Hervé Le Crosnier³³⁷ ainsi que du juriste italien Stefano Rodotà.

Trois ans plus tôt en 2009, l'Américaine Elinor Ostrom, politologue de l'économie, reçut le Nobel de l'économie pour l'ensemble de ses recherches consacré aux biens communs et plus particulièrement à leur gouvernance collective structurée en un système de ressources, basé sur le partage des connaissances et compétences des *commoners* qu'on traduit par « appropriateurs ». La gouvernance des biens communs est donc une ressource immatérielle ancrée dans un contexte culturel, et dont « *l'utilisation par les uns non seulement ne diminue pas celle des autres, mais a plutôt tendance à l'augmenter* »³³⁸.

Première femme à être primée dans cette discipline, la distinction met un coup de projecteur sur une notion presque oubliée de tous. Son ouvrage maître, *Governing of the commons*, écrit en 1990,³³⁹ inspire dès lors, un mouvement international réunissant économistes, juristes, sociologues, philosophes, politologues, dans une recherche de réponses pragmatiques aux défis contemporains, notamment climatiques, économiques et démocratiques.

En 2006, Ostrom et sa proche collaboratrice, Charlotte Hess, avaient publié *Understanding knowledge as a commons*³⁴⁰, sur la notion actuelle de communs culturels propulsée par le partage numérique des savoirs et des connaissances. Ce qui favorise les productions contributives de type plate-forme de connaissances dont l'exemple connu de Wikipédia, les sites d'information, les radios et télévisions web créées et alimentées par les internautes, les logiciels libres et gratuits. Les enjeux mondiaux que soulève le rôle des GAFAM (Google, Apple, Facebook, Amazon, Microsoft) ouvrent des débats³⁴¹ : on parle de

³³⁷ Enseignant-chercheur, Université de Caen. Sa recherche porte sur : les relations entre Internet, le numérique et la société ; la théorie des biens communs ; la communication scientifique.

³³⁸ Laval, C., 2011, « *La nouvelle économie politique des communs : apports et limites* », *Séance du séminaire « Du public au commun »*, *Revue du MAUSS permanente*. <http://www.journaldumauss.net/?La-nouvelle-economie-politique-des>.

³³⁹ Elinor Ostrom, 1990, *Governing the Commons : The Evolution of Institutions for Collective Action*, Cambridge University Press, Cambridge, England ; Laurent Baechler, traduction française, 2010, *Gouvernance des biens communs, Pour une nouvelle approche des ressources naturelles*, De Boeck Supérieur, Paris.

³⁴⁰ C. Hess, E. Ostrom (eds), 2007, *Understanding knowledge as a commons*, MIT Press.

³⁴¹ L'acronyme GAFAM désigne les cinq entreprises les plus puissantes du monde : Google, Apple, Facebook, Amazon et Microsoft. D'après le Dico du commerce international, leur pouvoir économique est parfois supérieur à un État. En 2015, Google, Apple, Facebook, Amazon pesaient 1 675 milliards de dollars contre 1 131 milliards de dollars pour toutes les entreprises françaises cotées au CAC 40.

nouvelles enclosures³⁴² tant financières qu'intellectuelles dans le sens que les deux autrices signalaient déjà en 2006 et que le philosophe Pierre Dardot et le sociologue Christian Laval reprennent en 2014, dans *Commun*, un essai sur la révolution au XXI^e siècle :

« La centralisation de l'information sur des sites privés ou publics laisse craindre la disparition des ressources d'informations. Mais surtout, la création d'enclosures par le marché ou le gouvernement peut entraîner un verrouillage de l'accès à la connaissance et un assèchement des flux d'information. L'enjeu est donc de savoir comment combiner des systèmes de règles et de normes propres à ces nouveaux communs pour garantir un accès général à la connaissance qui renforce les capacités des individus tout en assurant reconnaissance et soutien pour ceux qui créent la connaissance sous ses formes les plus variées. »³⁴³

Ce nouveau phénomène d'enclosures est issu de la « révolution numérique », dit la quatrième révolution industrielle, qui a un fort impact sur la diffusion culturelle dont les effets sur la propriété intellectuelle et l'accès à l'information à l'échelle planétaire. À ce titre, des disciplines s'y intéressent : économie, philosophie, sociologie, droit, politique, journalisme.

Les lieux intermédiaires accordent une place centrale aux communs numériques, tant sur le plan de la communication interne que sur la visibilité externe. Se rajoute le fait qu'aujourd'hui, de nombreux artistes produisent tout ou partiellement par le numérique. Dans le rapprochement entre communs numériques et lieu intermédiaire est apparu le tiers-lieu (voir cartographie des lieux intermédiaires, Partie 1, 2-1a).

Les cultures conjuguent ressources matérielles et ressources immatérielles. L'immatérialité culturelle repose sur la transmission orale qui se gère collectivement. Son institutionnalisation est le signe d'une adéquation entre la ressource et les *commoners*, celles et ceux qui préservent la ressource en question en l'entretenant et en la développant. Les enclosures ou le risque avéré de les voir contraindre la ressource commune en question, donnent leur valeur aux communs, c'est-à-dire aux usages qu'ont choisis les *commoners*

³⁴² Les enclosures décidées par des lois parlementaires entre le 12^e et le 17^e Siècle, ont privatisé dans certaines régions d'Angleterre, une agriculture traditionnelle coopérative et communautaire, transformant les champs de superficie importante en champs de superficie moyenne séparées par des haies. Ceci marqua la fin des droits d'usage dont les communaux vitaux aux paysans sans terre pour faire paître leur bétail, qui partirent grossir les faubourgs et donnèrent naissance à la classe prolétarienne.

³⁴³ Dardot, Laval, 2014, *Commun : Essai sur la révolution au XXI^e siècle*, La Découverte, Paris, p 150.

pour préserver la ressource. La construction des communs culturels permet d'échapper à l'injonction de la participation qui a montré ses limites et contradictions.

4.2 b) Règles organisationnelles, source et limites du commun culturel

Communs immatériels

Un impératif apparaît dans cet essor des communs numériques : les règles organisationnelles. Indispensables à la gestion collective de la préservation des biens communs physiques, dans le cas des ressources culturelles immatérielles, elles président à leur production. Autrement dit, sans règle organisationnelle, pas de production. On doit à Ostrom le constat de huit principes de gouvernance présents à niveau divers dans tout collectif producteur de communs, quelles que soient leur taille et leur nature, du local à l'international (voir Tableau 11).

Pour Ostrom, toute situation d'action « *s'analyse comme une interaction entre des acteurs qui ont certaines positions, des capacités d'action aux différentes étapes des processus de décision, liées au degré de contrôle et aux informations dont ils disposent, aux conséquences vraisemblables de leurs actions et aux coûts et bénéfices attendus de ces conséquences* »³⁴⁴. Dans ces interactions, les sujets doivent être en capacité de créer, s'adapter, se repositionner ou repositionner le projet collectif. Ceci laisse la place au sujet, à sa créativité de l'agir individuel et collectif, à son rôle d'acteur singulier/collectif.

La gouvernance en commun

Le mot gouvernance dans son sens premier d'ordonner, diriger est peu approprié au fonctionnement d'un collectif d'artistes. D'origine française, le mot gouvernance désignait au 12^e siècle l'entité aux commandes d'un territoire. Le mot est repris deux siècles plus tard en Angleterre : « *governance est ainsi utilisé Outre-Manche pour caractériser le mode d'organisation du pouvoir féodal.* »³⁴⁵ Son concept s'est élargi depuis les années 1990 à une organisation partenariale entre les membres du collectif.

Le Crosnier remarque que la dénomination des « biens communs » a basculé en « communs » depuis les années 2000, car, dit-il, « *la notion est passée des biens qu'on*

³⁴⁴ Ostrom et Basurto, 2011, p 323, in Olivier Weinstein, Comment comprendre les « communs » : Elinor Ostrom, la propriété et la nouvelle économie institutionnelle, 2013, Revue de la régulation, Capitalisme, institutions, pouvoirs.

³⁴⁵ Cheikh Ndiaye, 2008, La gouvernance, état des lieux et controverses conceptuelles, Univ. du Littoral Côte d'Opale.

partage au processus du partage ». Le générique « communs » tend à devenir le commun comme concept définissant un usage dichotomique fait à la fois de ressources communes et de produits communs par des « *coproducteurs œuvrant ensemble* ». ³⁴⁶

Élinor Ostrom parle de « *gestion efficace des biens communs dans le cadre du modèle* ³⁴⁷ », sollicitant une institution forte sur laquelle s'appuyer. Une vingtaine d'années plus tard, Dardot et Laval introduisent la notion d'une transformation à l'intérieur même de l'expérience des sujets : « *L'agir humain suppose des conditions et ressources communes, telles que les « habitudes » sociales que nous contractons par notre expérience sociale, et cet agir produit, reproduit et transforme ces conditions et ressources* » ³⁴⁸. Ils évoquent la capacité des appropriateurs, traduction de *commoners*, à inventer la gouvernance démocratiquement « *La gestion des communs ne peut être que le fait des praticiens, producteurs et usagers, qui ont l'intelligence collective des pratiques. D'où la nécessité d'institutions démocratiques directes vouées à la gestion des communs.* » ³⁴⁹

Ostrom place l'analyse institutionnelle au centre de la gouvernance des communs à partir duquel se positionnent les individus. Pour Dardot et Laval, l'institutionnalisation de la gouvernance doit se faire à partir des individus, de leur expérience et de leurs compétences. La récente inscription culturelle des communs ouvre à une démarche philosophique que Pascal Nicolas-Le Strat qualifie d'écosophie, concept du philosophe norvégien Arne Naess datant de 1960 où l'humain n'est plus anthropocentré, ce que développe Félix Guattari ³⁵⁰ qui donne à l'écologie trois déclinaisons : environnementale, sociale et mentale. Cette approche écosophique ne rompt pas avec l'institutionnel, mais aménage ouvertement et intentionnellement auprès de celui-ci, un « *espace en commun* » pour « *un travail du commun* » ³⁵¹ à la portée des personnes désirant vivre et travailler ensemble dans une dimension écosystémique, par définition, constituée d'espaces du commun.

Ainsi la production de communs dans le milieu artistique associatif, conduit presque toujours même de façon imparfaite à une pratique du commun, sans forcément être

³⁴⁶ Laval, C., 2011, « *La nouvelle économie politique des communs : apports et limites* », Séminaire « *Du public au commun* » 9/03/2011, *Revue du Mauss*, <http://www.journaldumauss.net/?La-nouvelle-economie-politique-des>

³⁴⁷ Weinstein, O., 2013, « Comment comprendre les « communs » : Elinor Ostrom, la propriété et la nouvelle économie institutionnelle », *Revue de la régulation*, URL : <http://regulation.revues.org/10452>.

³⁴⁸ Dardot, Laval, 2014, *Commun, Essai sur la révolution au XXIe siècle*, éditions de la Découverte, p. 193.

³⁴⁹ Laval, *Op. Cit.*

³⁵⁰ Guattari, F., 1989, *Les trois écologies*, Galilée, p 70.

³⁵¹ Nicolas-Le Strat, P., 2016, *Le travail du commun*, Éditions du commun, Saint Germain sur Ille.

nommée parce qu'elle n'est pas toujours connue des acteurs. On peut penser que si elle était connue, expliquée, expérimentée en conscience, elle permettrait d'éviter les erreurs de gestion, d'entre soi et de reproduction sociale ainsi que les incompréhensions des obligations et contraintes liées à l'organisation. Les artistes sont très indépendants et se méfient du mot organisation.

Tout en précisant qu'il ne s'agit que de repères pour les identifier plus facilement, Ostrom classe les huit principes nécessaires à la production d'un bien commun, en quatre types d'information colonne de droite : la structure du système de ressources en 1, les attributs et comportements des appropriateurs en 2, les règles utilisées par les appropriateurs en 3, les effets du comportement des appropriateurs en 4.

Les données de terrain en face des huit principes de réglementation énoncés par Ostrom (col. de gauche) donnent une lecture de leur application inégale à La Centrifugeuz.

La structure du système de ressources (1) de La Centrifugeuz est sa gouvernance. Basée sur la mutualisation des connaissances et compétences des appropriateurs, la gouvernance est en théorie collective et partagée. Elle est à la fois productrice de biens communs culturels et le commun culturel. C'est donc la façon de travailler ensemble qui crée des ressources capitalisables. Plus un collectif est actif, fédère et mutualise, plus il augmente son capital. Même les erreurs sont capitalisables, car elles apprennent aux appropriateurs à améliorer leur structure en fonction de leur objectif. Ils peuvent alors devenir des transmetteurs auprès d'autres groupes.

Les appropriateurs doivent trouver un équilibre entre leurs activités d'intérêt général ou commun et leurs activités d'intérêt personnel dans une relation de réciprocité : les artistes mènent leur propre activité et contribuent à l'existence de la friche qui ne peut exister sans leur contribution spécifique, qu'ils doivent donc continuer de développer.

Les règles implicites au partage de la ressource, mises en place par les appropriateurs (2) : la gouvernance collective produisant les biens communs culturels.

- participation et contribution des membres
- partage et appropriation de l'information et des savoirs
- réunions régulières des représentants nommés pour un temps donné
- souveraineté du collectif
- accès aux données officielles du collectif par l'ensemble de ses membres
- Assemblées générales, conseil d'administration ouvert à tous.

Tableau 12 Une pratique du commun.

Principes d'É. Ostrom	La gouvernance à La Centrifugeuz	Type info
-Des groupes clairement définis, au niveau des individus qui ont accès à la ressource -Délimitation de la ressource elle-même.	Sur le plan géographique : le groupe est installé en un lieu défini, dont l'accès est codifié ; le lieu est ancré dans un territoire bien délimité physiquement. Sur le plan juridique : son statut est déclaré ; les modalités d'adhésion au groupe sont connues. Le groupe est délimité, mais pas fermé par l'acte d'adhésion. Le commun culturel met en évidence l'accès et la préservation du groupe.	1 Structure des ressources
-Des règles régissant l'usage des biens collectifs qui répondent aux besoins, aux moyens et aux spécificités locaux (main-d'œuvre, matériel, argent).	L'acte d'adhésion à l'association est une adhésion au projet et vaut donc pour une acceptation des règles de fonctionnement. L'adhésion annuelle (5 €/personne et 10 €/asso) matérialise la part de chacun-e à l'usage en commun, sa participation, son engagement, sa responsabilisation. Les habitants du quartier qui prennent leur adhésion à La Centrifugeuz montrent ainsi leur accord avec sa présence sur le site Jacquard. Se rajoute l'appel à bénévoles pour des événements comme la soupe à DD. Par ses activités et ses tarifs, La Centrifugeuz remplit une mission sociale.	3 Règles choisies
La capacité des individus concernés à adapter et modifier ces règles	Des dispositifs de choix collectifs : Assemblées Générales, Assemblées extraordinaires, réunions de fonctionnement hebdomadaires ouvertes à tous, règles démocratiques (1 membre = 1 voix)	4 Effets Comportement
Des modalités autogérées par les appropriateurs, garantissant le comportement des individus ayant accès à la ressource.	Règlement intérieur Reconnaissance par les autorités extérieures de la réglementation interne et du droit à l'auto-organisation (convention avec la mairie) Statut juridique ouvrant à une représentation auprès des institutions.	4
Un système de sanctions en cas de transgression des règles.	Perte qualité de membre en cas de non règlement. Exclusion possible en cas de non respect des charte, règlement intérieur, statuts.	2 Comportement
L'accès à des mécanismes de résolution des conflits peu coûteux	Médiation Arrangements informels.	3
Reconnaissance par les autorités extérieures de la réglementation interne et du droit à l'auto-organisation	Convention avec la mairie Agrément service civique	4
Gouvernance organisée en strates différentes et imbriquées au sein d'institutions de plus grande échelle.	Implication des institutions locales dans le fonctionnement. Inscription dans des réseaux institutionnels locaux et de plus grande échelle, ex. : Art Factory ...	1

Des différences dans le comportement des appropriateurs auront un effet sur le système de ressources.

En 2016, j'avais remarqué que deux résidents ne venaient jamais dans les locaux. Ils n'étaient donc pas en position de contribuer à un récit commun ni au sein du collectif de La Centrifugeuz ni au sein du quartier. Ne participant pas à la gouvernance du groupe, de près ou de loin, des membres bénéficient quand même des biens communs, d'un local, de matériel, des infrastructures de l'association, de son renom. Mais ils ne donnent ni de leur temps, ni une part de leurs compétences. Ils ne s'acquittent que de l'adhésion. Ce problème est connu sous le nom « du passager clandestin »³⁵². Les autres membres peuvent se démotiver si on peut obtenir les mêmes bénéfices sans participer concrètement.

À l'inverse un appropriateur qui donne à l'intérêt collectif trop de place au détriment de son intérêt personnel, se met lui-même en danger (surinvestissement, épuisement, démotivation, rupture) et par conséquent le groupe en pâtira aussi.

Notre analyse portant sur la première étude de terrain en 2016, pointe des déficits de suivi des règles au sein du collectif, et ce malgré leur cadre théorique. La Centrifugeuz semble fonctionner par défaut ou par contraintes. Les sujets apparaissent indépendants les uns des autres au détriment de l'intérêt général qui est celui d'un quartier avec ses différentes composantes, leur prise en compte et leur reconnaissance. Deux événements annuels, la fête du site Jacquard et la porte ouverte rassemblent les adhérents et les membres actifs, les gens du réseau et quelques voisins. La gouvernance est, dans les faits, assurée par deux ou trois personnes.

L'arrivée du coordinateur a permis à chaque centrifugeur de se repositionner en fonction d'un équilibre à trouver entre intérêt commun et intérêt personnel, d'une harmonisation des uns par rapport aux autres. Certains membres fondateurs qui s'impliquaient fortement jusque-là se sont mis en retrait, exprimant leur crainte de la perte de l'identité artistique de la fabrique devant l'ouverture du projet au développement durable. Cette tension entre certains centrifugeurs et le coordinateur met en évidence les différences de représentation de l'objet art.

Une photographie de la composition de La Centrifugeuz à son arrivée sur le site Jacquard et sa composition cinq ans plus tard donne à voir la stabilité du collectif. La

³⁵² Notion de Mancur Olson, économiste nord-américain, (1932-1998), 1965, *Logique de l'action collective*.

production des biens communs enrichit le commun en usage, le renforce, le fait croître. C'est bien l'avènement du Pôle DD (développement durable) qui a vu l'entrée des voisins dans le projet. Cette production de biens communs a amélioré l'accès à La Centrifugeuz, l'inclusion d'autres *commoners* et son insertion plus harmonieuse dans son environnement.

Tableau 13 Les Centrifugeurs 2016-2020.

2016	2020
Antal productions	= Antal productions
SNARK productions : production musicale et actions culturelles	= SNARK productions
Ore, artiste-peintre-graffeur	= Ore, artiste-peintre-graffeur
CS productions, spectacle vivant	= CCS Productions, spect. vivant
Bandit visions : mapping video, vjing, ateliers, live.	= Illumentiel : mapping video
Rast'art : événements-concerts autour du reggae et grand festival international annuel.	= Rast'art
Oui, mais nan ! Ateliers & pratiques artistiques	= Oui, mais nan ! Éducation populaire
LSAA [LaSauceAuxArts] : association création projets artistiques et culturels, base à des actions d'éducation populaire - maison éditions musique, slam, poésie.	= Une pierre à l'édifice
Ramp'art, action culturelle.	= Le camion Scratch (Normandie), exerce aussi à Paris.
Murmure du Son : théâtre musical, jeune public	Murmure du Son
Vagabonds Flamboyants : jongleries pyrotechniques	- Cette association s'est dissoute
Théâtre du Maki : théâtre populaire	- Cette compagnie est en dépôt de bilan.
KIC (Koordination Intermittents Calvados.	-
ADADA (Association Défense Artistes Développement Arts)	= ADADA
NexADim : développement site musical Blenzik	-
2L2D : jeux de rôles	-
Patchamama Asso : musique, projet Daisy.	-
La Castagne	-
	+ Art monde
	+ BLNK, collectif plasticiens céramistes
	+ DD, Pôle Développement durable

Les limites

En visite à La Centrifugeuz, en juillet 2019, je n'ai pas vu les poules. Le poulailler est vide. Le coordinateur m'explique que suite à des intrusions malveillantes les ayant effrayées, les poules noires d'ancienne race normande ont été mises en pension pour l'été chez des particuliers. Le coordinateur à l'origine du jardin pédagogique tait la gravité des faits puisque l'une des poules a été tuée, ce que j'apprendrai plus tard par l'un des centrifugeurs. Une altercation a suivi entre l'un des artistes présents et les deux auteurs du délit lors d'une

demande d'explications du premier. Ceux-ci l'agressèrent physiquement à coups de barre de fer. Il s'en sortit avec plusieurs points de suture et journées d'ITT.

Pour le coordinateur, cet événement remet en question les effets globalement positifs du jardin pédagogique. Les deux mis en cause, jeunes du quartier, accueillis au sein de La Centrifugeuz, avaient été remarqués pour mauvaise attitude à l'égard de deux usagers en situation de handicap. Suite à quoi, La Centrifugeuz avait demandé, vainement, l'aide d'une association d'éducateurs de la ville présente sur le quartier. Fallait-il exclure du site, les deux mis en cause ? Les avis étaient tranchés, certains centrifugeurs étaient pour, d'autres hésitaient, préférant la prévention à la répression ; la décision ne fut pas prise.

Le fait entraîna l'arrêt des activités pendant quelques semaines et ouvrit une réflexion sur un besoin : l'emploi d'une personne chargée de veille préventive sur l'accès et la sécurité du site jacquard. La réflexion menée conjointement avec la maire adjointe à la vie associative débouche sur la création de ce poste en 2020. La Centrifugeuz propose le recrutement d'une personne issue du collectif, connaissant bien le site et ses trois structures, pour assurer une mission de médiation envers les différents usagers et d'interface avec le quartier. C'est un type d'emploi nouveau adapté à une situation où les acteurs sont autonomes sur leur activité.

Ce fait divers pose frontalement le statut des usagers qui ne sont pas adhérents de l'association, mais qui participent aux activités. Leur présence par le développement des activités pose « *cette difficile question d'un agir égalitaire et démocratique sur nos affaires communes* », ainsi que la nomme Pascal Nicolas-Le Strat³⁵³. Ils n'ont pas adhéré au projet, à la réglementation dont ils n'ont pas connaissance. Ils n'ont pas accès à la ressource comme les *commoners*. Cet usage « [...] procède de la co-obligation qui prévaut entre tous ceux qui font simultanément usage de quelque chose qui est « hors propriété³⁵⁴ ».

La compréhension de cette co-obligation pourrait éviter les destructions ou agressions qui mettent en danger la pérennité du collectif, d'où l'idée de la création d'un emploi de médiation, produit d'une démarche en-commun. Les limites de la gouvernance partagée se sont transformées en ressource du commun culturel.

³⁵³ *Ibid.* p 28.

³⁵⁴ Dardot, Laval, *opus cite*, p 471.

4. 2 c) Un commun culturel en usage

Un collectif culturel s'identifie aux biens communs matériels ou immatériels qu'il produit. Il met en place des usages provenant de savoir-faire et compétences partagés, pour préserver, entretenir, développer, transmettre ses ressources. Ces usages produisent des communs (des règles de gouvernance, mais aussi des créations transdisciplinaires) et sont le bien commun mis au service de l'intérêt commun du collectif culturel. L'intérêt commun est la qualité de vie au sein du groupe afin que son existence et son projet se pérennisent.

Une des difficultés de La Centrifugeuz est de fonctionner en double, les centrifugeurs devant aussi faire fonctionner leur structure respective ; celle-ci apporte ses compétences à la fabrique culturelle qui facilite la mutualisation des moyens et des compétences. Des structures lui sont antérieures. C'est le cas de l'association Rast'art formée en 2008 autour d'un festival de reggae et qui « a pour but d'unir les artistes ainsi que de promouvoir et de soutenir des rencontres culturelles, musicales et artistiques », tout au long de l'année.

Le fonctionnement de Rast'Art

Une réunion mensuelle, le premier lundi de chaque mois, réunit tous les membres actifs. Ayant pris ma carte d'adhérent, j'y ai participé trois fois. Toutes les décisions sont débattues lors de cette réunion mensuelle. Il n'y a pas de convocation. C'est un institué. Les membres arrivent à la fin de leur journée d'étude ou de travail. Les arrivées s'échelonnent. Cela permet à ceux qui l'ont oublié d'aller au centre commercial pour acheter boissons ou collation. La réunion est marquée par la convivialité. Lorsque tout le monde est arrivé, la réunion commence. La salle est très grande. Les victuailles sont posées sur une table à l'entrée. Chaque personne va se servir comme elle veut. Une feuille de présence circule pour signer en face de son nom. Les nouveaux membres qui souhaitent participer à l'association commencent toujours par une participation effective à cette réunion. Lorsqu'il y en a, la réunion commence par leur auto présentation. Ils sont invités à exprimer leurs motivations et intérêts à participer à l'association. Ils entrent souvent dans l'association par le bénévolat au festival. Tout au long de l'année, Rast'art organise des concerts qui nécessitent l'aide des bénévoles. Grâce à cette dynamique, des musiciens se font connaître et trouvent d'autres dates de concert. L'association joue donc un rôle de producteur.

La lecture du compte rendu de la séance précédente est donnée pour validation. Une discussion peut s'enclencher à la lecture d'un point dont la rédaction ne semble pas convenir

à tout le monde. Lorsqu'un consensus est trouvé, l'ordre du jour est abordé. Là aussi, il peut y avoir discussion, des points peuvent être rajoutés à la demande de certains membres. Sont inscrits automatiquement dans l'ordre du jour, le bilan des événements (entre un et six) qui se sont déroulés dans le mois dans différents lieux de la ville, bars et cafés, salles de concert, cinéma, théâtres, salles associatives, etc. Les lectures sont faites par celles et ceux qui sont responsables d'une activité ou d'un poste. La parole circule sereinement, prise et tacitement donnée par signes entre les membres de l'assemblée. Au début de la réunion qui se déroule sur deux à trois heures, le niveau sonore est fluide et normalement élevé. Les gens circulent. Au fur et à mesure que l'ordre du jour s'étoffe, certains points en rapport avec l'organisation du festival particulièrement, donnent lieu à des désaccords ; ce ne sont plus les personnes qui circulent, ce sont les plats qui passent et repassent. Le festival est un très gros événement, de grandes responsabilités sont engagées, notamment financières.

Un équilibre se trouve entre convivialité, consensus et divergences. La discussion est de mise, chaque membre prend la parole s'il le souhaite. Les avis contraires n'entament pas l'envie de faire quelque chose ensemble dans le plaisir. Pendant les entretiens, je me suis rendu compte que chaque membre de Rast'Art a adhéré à l'association parce qu'une de ses connaissances y était déjà. Le projet attire les jeunes. Les musiciens invités tout au long de l'année et au festival sont de renom international. L'intérêt commun est fédérateur.

Le groupe des membres actifs

Entre 25 et 30 personnes selon les événements et les disponibilités assurent les forces vives de l'association. Ce sont les mêmes qui viennent à la réunion mensuelle. La moyenne d'âge se situe entre 20 et 30 ans. Quatre ou cinq personnes sont les parents de membres et participent au projet plus sur des activités d'intendance. Chaque membre a été coopté par quelqu'un. Les membres actifs qui ont pu et bien voulu se prêter aux entretiens individuels, au total une quinzaine de personnes, ont exprimé clairement les raisons de leur adhésion à l'association. Pour tous, il s'agit de participer à une aventure musicale dans un style, le reggae, dont ils portent les valeurs. Plusieurs d'entre eux portent les dreadlocks, caractérisant la culture reggae. Il est tout à fait admis de fumer de la marijuana. Plusieurs membres sont engagés dans la revendication de la dépénalisation. Sur le plan professionnel, ils sont tous en poste. Issus de la classe moyenne, leur niveau d'étude se situe de Bac à Bac + 5. Ils habitent ou travaillent tous à Caen. Personne ne vient du quartier.

L'ambiance n'est pas protocolaire ; les décisions sont démocratiques et parfois prises à l'issue de débats contradictoires. Le tout se fait dans un joyeux brouhaha. Les ressources du collectif en termes de partage de connaissances et de savoirs, de capacité de gestion, d'adaptation et de transformation de ses membres sont sollicitées. Dans le groupe, chaque personne semble avoir sa place.

Lors des entretiens individuels, deux membres actifs de longue date témoignent de ne pouvoir s'exprimer largement, malgré leur implication entière dans l'association, concédant qu'il s'agit plutôt de problèmes humains pouvant se résoudre dans le dialogue.

Lors des événements, chaque membre actif connaît son rôle. Rast'Art fait preuve d'un fonctionnement fluide qui laisse aux membres le temps de participer aux événements dans la convivialité qu'ils recherchent.

Cela semble idyllique, pourtant les couacs existent, mais des solutions sont trouvées. Il s'agit d'un fonctionnement construit dans le temps, au travers de différentes expérimentations où la prise de risque est permanente.

4. 2 d) Définition du projet collectif par l'action

Dès le début de son histoire, La Centrifugeuz a construit son projet par des actions fortes comme le squat, les minis concerts chez l'habitant. Mais « *dès lors que l'on comprend le projet comme anticipation opératoire de type flou et partiellement déterminé d'un futur désiré* »³⁵⁵ celui-ci se déploie par de nouvelles actions répondant à la fois, aux premiers objectifs non atteints et aux premières contraintes survenues. Le projet se construit dans un mouvement de réajustement allant de l'action vers l'objectif non pas comme une finalité annoncée à atteindre, mais comme une étape où ce qui se passe détermine de nouvelles actions collectives répondant aux besoins des acteurs, tels que définis dès le départ plus ceux qui sont apparus dans le développement du projet. Les acteurs sont à l'origine du projet, appartiennent à son environnement physique et contribuent à son développement.

À la Centrifugeuz, les acteurs sont autant les artistes-résidents que les habitants-voisins. Cette logique d'action plus apparentée à une vision qu'à un projet répondant à un appel de politiques publiques, est plus proche des personnes, de leurs besoins et attentes. C'est une vision qui a réuni les membres du collectif et qui est à l'origine de La Charte de la

³⁵⁵ Boutinet J-P ; *Anthropologie du projet*, in J-P. BRECHET, N. SCHIEB-BIENFAIT, 2009, « Logique d'action et projet dans l'action collective — Réflexions théoriques comparées », <hal-00421180>.

Centrifugeuz (annexe 1). Cependant, le déroulement des actions, les évolutions du projet font craindre à certains membres actifs, la perte d'identité artistique de La Centrifugeuz. Ce qu'engendrent les actions vient réinterroger les fondements de départ. Ainsi, la question artistique dans le projet de La Centrifugeuz est réactualisée.

Conclusion

Jusque l'émergence du jardin pédagogique, les activités artistiques cohabitent et au mieux fédèrent autour d'un événement fort, organisé par un des centrifugeurs, ce que réussit parfaitement, l'association Rast'art avec son festival. À son tour, le centrifugeur bénéficiaire contribue au fonctionnement de la fabrique. C'est un équilibre tacite qui repose sur une circulation en double sens. Une éventuelle altération de cet équilibre mettrait en danger la production du commun culturel sur lequel s'est construite la fabrique et donc sur lequel repose la gouvernance du projet.

L'acteur singulier/collectif est l'origine même des deux aspects inaliénables du commun culturel, sa production et l'organisation de celle-ci. La gouvernance du collectif est en soi le bien commun du collectif ; elle garantit sa pérennité. Dans un groupe où les membres sont réunis par affinités et dans le même objectif, il en résulte un entre soi exclusif contradictoire aux valeurs démocratiques revendiquées. Il a fallu du temps et de la créativité collective pour ouvrir physiquement et symboliquement la porte de La Centrifugeuz. Inclure d'autres activités dans le projet collectif comme celles liées à l'écologie, c'est faire un pas de côté pour susciter l'intérêt aux arts. Cette hybridité est constitutive des communs culturels.

Après avoir exploré la notion de biens communs culturels par l'analyse de la genèse de La Centrifugeuz, ma définition mêle le singulier et le pluriel : singulière pour l'organisation produite en commun par le collectif, pluriel pour le groupe qui n'est pas une somme d'individus, mais le produit des interactions de ces acteurs eux-mêmes dans une double définition singulière/collective, pluriels pour les usages partagés dans des espaces communs, singulier pour le territoire ainsi formé et plurielles pour les cultures qui y sont représentées.

Chapitre 5

Une dynamique intermédiale, Le graffiti, acte II



20 Le graffiti en arrière-plan du jardin pédagogique. (Source : La Centrifugeuz)

Introduction

La page d'accueil du site Internet de La Centrifugeuz s'ouvre sur la photo du graffiti en arrière-plan du jardin pédagogique. Des membres du collectif se penchent aux fenêtres du mur que le graffiti occupe, pour voir fleurs et légumes pousser. Cette photo me donne à penser que le graffiti fait désormais partie intégrante de son environnement.

Intitulé « Le graffiti Acte II », ce cinquième chapitre part de la nouvelle perception du graffiti dû à l'agencement du jardin. Objet d'une controverse puis deux ans plus tard, support central de la communication de La Centrifugeuz (ill. 22), le graffiti, acteur non-humain dont nous avons vu le rôle actant dans le chapitre 2, opère des changements dans

son environnement. La Centrifugeuz est un territoire urbain fait d'espaces communs et d'un fonctionnement en-commun qui rassemble des personnes autour d'un projet et de ses actions ; par conséquent pour différentes raisons, d'autres personnes n'en font pas partie.

Mon postulat est de considérer une production artistique, ici, un graffiti³⁵⁶ capable de modifier les frontières réelles et fantasmées de différents groupes sociaux formels et informels d'un même territoire. Le territoire est ici, une suite d'espaces concentriques enclavés (La Centrifugeuz, le site Jacquard, la zone prioritaire, le quartier du Chemin-Vert) dont les délimitations peuvent se figer ou se perméabiliser selon la spatialisation et la temporalité des actions qui s'y déroulent.

Ce premier point constate la modification des espaces vécus par le passage physique et symbolique que le portillon a ouvert sur le savoir partagé autour du jardin pédagogique. Ce qui permet d'appréhender dans le deuxième point, la matérialité des œuvres artistiques comme un support communicationnel qui sera exploré dans le troisième point au travers de l'évolution du rapport producteur/récepteur (P/R). Mon cheminement entre terrain et écriture –cet autre medium– m'a conduit au concept d'intermédialité que je développe dans le quatrième point. Après avoir mis en évidence les limites des politiques publiques en matière de participation des publics, le cinquième point traite du « *processus où il y a des interactions permanentes entre des concepts médiatiques* ³⁵⁷ » afin d'en mesurer les retombées concrètes sur le fonctionnement du collectif à l'aune d'un renouvellement des pratiques culturelles.

5.1 Des espaces...

En ce 12 juillet 2019, je ne peux photographier le graffiti sans qu'une branche n'interfère.

5.1 a) Ce qui change dans la perception du graffiti

Les odeurs estivales du jardin en fleurs, le chant des oiseaux qui couvre les bruits de la ville, les papillons qui surgissent entre les carrés de légumes colorés créent des perspectives et du relief. La superficie du terrain n'a pas changé, mais tout paraît plus grand. L'enceinte de l'ancien collège semble avoir reculé. Un nouvel agencement de l'espace initié par les composteurs donne une autre vision du graffiti et de La Centrifugeuz.

³⁵⁶ Graffiti en italien est le pluriel de graffito. J'utilise ici le vocabulaire francisé : graffiti au singulier.

³⁵⁷ Lumière, É., 2015, « Jürgen E. Müller et le concept d'intermédialité », Cinémadoc, <https://cinemadoc.hypotheses.org/3457>.

Cinq années après la controverse qu'il a déclenchée en 2015, le graffiti se fond dans le paysage qui a bien changé. Il n'y a pas eu d'échange d'arguments entre les membres de La Centrifugeuz qui ignoraient le fait, et les habitants voisins, mais entre ceux-ci et l'adjointe au maire, révélant une controverse plus profonde et non énoncée sur la transformation du collège en fabrique culturelle. Les habitants du Chemin-Vert n'en avaient pas été informés. L'activité exclusivement artistique et culturelle de La Centrifugeuz était enfermée dans l'enceinte du site Jacquard qui n'avait pas été construite pour un accès libre du public, mais pour accueillir des élèves mineurs sous la protection de l'institution. Le composteur a modifié l'activité, donc l'espace. La porte s'est ouverte sur le jardin pédagogique en permaculture, une des transformations qui ont motivé le changement de présentation de La Centrifugeuz, de fabrique culturelle en « lieu alternatif d'initiatives artistiques et culturelles et d'expérimentations solidaires ».



21 La page d'ouverture du site Internet. (Source : La Centrifugeuz)

En 2016, « *ce petit espace aux allures de dépôt* » était jonché « *de vieilles palettes de bois fracassées* ». ³⁵⁸ Le graffiti se fond dans le paysage, ses teintes se mêlent à celles de la végétation du jardin pédagogique. Les habitants qui accèdent au jardin par l'ouverture du portillon en ont une nouvelle perception : le graffiti n'est plus vu, en contre-plongée, de quelques voisins seulement, mais il est vu frontalement et accessible à tous. Une autre réception prend place (voir en 5. 3 Une nouvelle vision du rapport Producteur/Récepteur).

Le tableau 13 est une actualisation du tableau 2, « Ce qu'en dit le graffiti, ³⁵⁹ ». La comparaison entre les deux graffitis, montre cinq changements dont trois devenus

³⁵⁸ Jolivet, 2018, *opus cite*.

³⁵⁹ Partie 1, 2-1 a).

identiques (passages devant, immersion, intégration environnement) et deux marquent l'entrée dans une nouvelle organisation (le lien intérieur/extérieur et la communication externe).

Tableau 14 Évolution des perceptions.

Similitudes	Différences	Changements
Projet	A est coloré, B est monochromatique	
Objectif	Passages quotidiens devant A, aucun passage devant B	Passag. quotid. devant A et B
Taille	Grand espace devant A, pas de recul devant B	
Auteurs	Visibilité d'un visage en A, visage masqué en B	
Bâtiment	A est à l'intérieur, B est à l'extérieur	Le repas à DD relie l'intérieur à l'extérieur
Réalisés en même temps	À immergé dans décor, B immergé dans terrain à l'abandon	B immergé dans décor
Dispositif administratif	A est intégré, B n'est pas intégré à ce qui l'entoure	B intégré dans son environnement
Financement	À en arrière-plan, B fait partie d'un paysage vivant	
Objet artistique	À voisine avec d'autres graffitis, B est seul	
Esthétique art	Personne ne parle de A, B interagit sur ceux qui le voient	B devenu support de comm.

Depuis que le graffiti est devenu partie intégrante du jardin pédagogique, son image est le support de communication numérique le plus utilisé par le collectif (ill. 22).

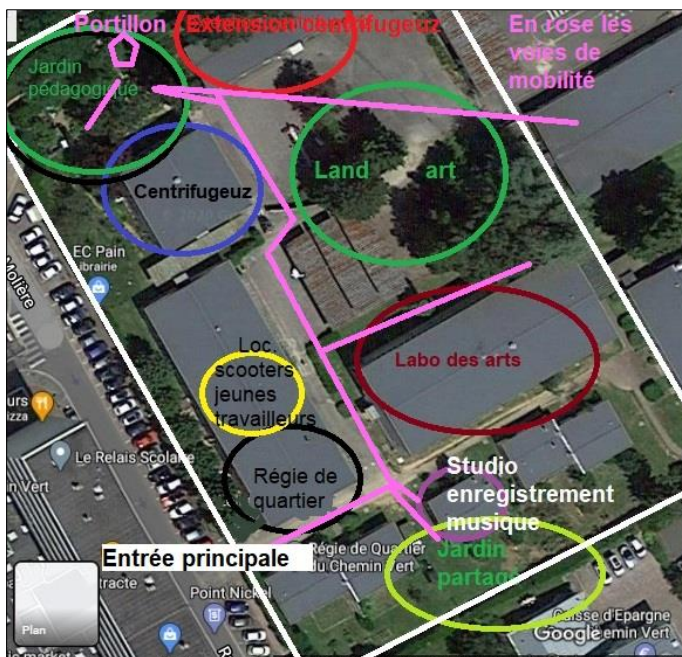
5.1 b) Rééquilibrage des espaces

Le jardin pédagogique a modifié les espaces en créant du lien, entre extérieur et intérieur du site Jacquard, sur trois points : au nord pour l'accès, dans le bâtiment de La Centrifugeuz pour l'action et au sud par les retombées du projet.

L'ouverture du portillon en vue du dépôt des déchets verts a été l'élément déclencheur d'un nouveau projet pour La Centrifugeuz, d'une redéfinition de sa mission, d'un élargissement de ses usagers. Ce passage dans l'enceinte a été suivi d'une autre appropriation des espaces par les habitants du quartier : les besoins logistiques de la cuisine, de se trouver un endroit pour manger à l'abri en hiver et à l'inverse, au soleil en été, pour stocker des denrées alimentaires nécessaires à la soupe et au barbeuk à DD, ont étendu les déplacements des usagers des composteurs à l'intérieur du bâtiment de La Centrifugeuz où en 2016 on ne voyait guère d'habitants. En 2019, les habitants-voisins adhérents à La Centrifugeuz ont créé un autre jardin partagé près du studio d'enregistrement, « Le jardin d'Achille », pour la gestion duquel ils ont monté une association indépendante. Le plan (ill. 23) donne à voir un axe nord-sud entre les deux jardins, traversant le site entre le portillon

au nord et l'entrée principale au sud-ouest. La traversée du site opère la transition qui avait manqué au début, lorsqu'en cinq mois, le collège fermé avait été attribué à La Centrifugeuz et un peu plus tard à l'APEFIM. Le déploiement de l'activité en différents espaces du site Jacquard conduit les personnes à l'incorporer, modifiant la perception et les usages : lors de ma visite en 2019, il n'y avait plus de voitures garées dans l'enceinte de l'ancien collège.

Le temps long et incarné par les habitants et les acteurs de La Centrifugeuz est indispensable au mécanisme de transition de la reconversion des lieux.



22 Vue aérienne des changements sur le site Jacquard. (Source personnelle sur carte publique)

5.1 c) Les artistes, les habitants-voisins et le développement durable, une culture de proximité

Par le jardin pédagogique, La Centrifugeuz n'a pas détourné son projet, mais l'a doté d'une dimension écosophique qui lui manquait jusqu'alors. L'élargissement du territoire artistique donne des espaces de démocratie culturelle propices à la multiplicité des actions à vivre au jour le jour, dans lesquelles chaque citoyen-ne est reconnu-e dans sa propre sensibilité. Les acteurs des friches culturelles sont des explorateurs de l'égalité culturelle.

Acteur-réseau

F. est musicien dans un groupe folk très connu. Malgré une belle carrière professionnelle, des problèmes de locaux et financiers, liés aux spécificités du métier l'ont conduit à s'interroger sur sa profession. C'est dans ce contexte qu'il rencontre l'ADADA.³⁶⁰

Sa présence militante active le conduit à la première présidence de La Centrifugeuz. C'est pendant son mandat de Président, que l'association a pris la capacité « employeur ».

- « Il fallait soulager les bénévoles et aller vers une structuration pour que le projet se développe, mais la porte d'entrée est ailleurs », dit-il.³⁶¹

Il y a un festival tous les ans depuis 2015, le Festival Jacquard qui rassemble toutes les structures présentes sur le site de l'ancien collègue.

- « J'avais constaté les années précédentes que le public venait prendre, sans échange ni réciprocité. Pour la troisième édition, en 2017, j'étais à la recherche d'idées pour créer cet échange. Nous nous étions rapprochés de l'association L'Épi vert pour mettre en place un grand jeu de piste afin de faire connaître les associations du quartier aux habitants. Intitulé Le Géant vert, le jeu consistait à poser des questions dont les réponses se trouvaient auprès des associations que les habitants devaient interroger. Si Le Chemin-Vert est le quartier urbain le plus pauvre de Caen, il a aussi le maillage associatif le plus important pas toujours connu de ses habitants.

Nous avons confié la partie restauration à l'association caennaise Le café sauvage qui, dans son fonctionnement habituel, propose des repas à prix libre. Suivant cet exemple, l'idée d'une entrée du festival non plus gratuite, mais à prix libre, fit son chemin. Le concept était méconnu des habitants.

Dans le même ordre d'idées, j'avais proposé des concerts dans les appartements comme ce qu'on avait pu faire lors du squat de l'école Desnos. La CAF que nous avons sollicitée nous a mis en contact avec une association qui gère un logement partagé gratuitement entre des étudiants contre de l'aide aux devoirs aux enfants du quartier. On a même eu une subvention pour ce projet, mais ça n'a pas vraiment fonctionné au-delà de l'essai. Il aurait fallu que quelqu'un le prenne en charge. »

³⁶⁰ Interview, 5 avril 2016 à 14 heures, deuxième phase de terrain d'étude, locaux de La Centrifugeuz, Caen.

³⁶¹ Entretien téléphonique, 2020, de 10 heures à 12 heures.

F. témoigne du manque d'adéquation de l'environnement au projet, du manque de capacités des partenaires institutionnels, du manque de temps personnel et de relais collectif. Il foisonne d'idées qui ne trouvent pas toujours d'aboutissement.

Dans un second temps de l'interview, F. témoigne aussi comment en tant que résident artiste au titre de sa boîte de production, il croise son réseau professionnel avec celui de La Centrifugeuz. Ainsi, ses musiciens professionnels sont adhérents à l'association de La Centrifugeuz, car c'est dans le studio d'enregistrement de la fabrique culturelle que sont réalisés les albums du groupe.

F. accompagne des musiciens professionnels ou amateurs. Cela fait partie de son travail. Il le fait aussi de façon spontanée envers les musiciens amateurs ou en herbe du Chemin-Vert. Il a obtenu de son fournisseur, le don d'un piano pour le studio d'enregistrement de La Centrifugeuz : « Il peut servir autant aux amateurs qu'aux professionnels. Mon envie est d'éveiller, initier, accompagner les enfants du quartier à la musique. »

F. constate que le projet de La Centrifugeuz correspond à ses premiers objectifs : « La Centrifugeuz, ce n'est pas un concept, mais une coconstruction qui se fait dans le temps. »

Artiste-initiateur

Technicien éclairagiste de scène, T. avait accompagné F. dans ses tournées³⁶². Lorsqu'il entreprend une reconversion en alternance, il est accueilli en octobre 2015 à La Centrifugeuz. Il remarque que les artistes se sont approprié le site sans action auprès des habitants. Cela cause un déficit d'image du collectif auprès des gens du quartier. L'idée des composteurs lui est venue pour combler ce déficit d'image en créant du lien social.

« Suite à l'installation des composteurs, il fallait exploiter le compostage. Des jardinières en lasagnes de cinq centimètres de terre, étaient une bonne idée pour pouvoir semer. Et donc pour associer les gens qui venaient au composteur à cette valorisation de leur contribution, au printemps 2017, j'ai lancé des ateliers hebdomadaires. C'était l'occasion d'aborder l'éducation à la question environnementale. J'ai invité parfois des intervenants par exemple sur l'approche du sol. »

Une fois sa formation terminée au bout d'un an, T. devient administrateur. À la suite d'une Assemblée Générale extraordinaire pour créer le Pôle Éducation à l'Environnement et

³⁶² Entretien téléphonique du 08/09/20 de 9 heures à 10 h 30.

au Développement Durable, il en devient le responsable bénévole pour pouvoir continuer d'animer les ateliers du jardin pédagogique.

« On a pensé partager nos premiers légumes récoltés, autour d'un repas. Il y a d'abord eu le Barbeuck à DD puisqu'on a commencé aux beaux jours, puis à l'automne la soupe à DD. On bénéficie de dons de commerçants grâce aux lois antigaspi³⁶³. On demande trois euros au minimum par participant au repas, les gens donnent ce qu'ils veulent. Il y a des gens qui ne peuvent pas payer, ils viennent manger quand même. Tous les mercredis il y a un atelier cuisine pour préparer, selon la saison, la soupe ou les brochettes. Les gens se rencontrent. Lors du repas, il y a des moments artistiques, musicaux, théâtraux... Des *a priori* tombent.

Deux habitantes participant à l'activité jardin sont devenues membres du Bureau de l'association. Elles apportent des idées. Par exemple, on a organisé une soupe à DD au Centre commercial. C'est une façon de se réapproprier le quartier et de devenir acteur de la rénovation urbaine commencée il y a plusieurs années. Je sais que plusieurs habitant-e-s fréquentant nos ateliers ont commencé à se rendre aux réunions du Pôle de vie de quartier municipal, s'investissent concrètement et font le lien avec La Centrifugeuz. »

Le poulailler avec les poules et les canards nécessite une action quotidienne. Pendant le confinement de mars à juin 2020, les habitants ont pris en charge de façon autonome cette activité, ce qui garantit une meilleure acceptation du projet dans le quartier.

« En 2018, ceux qui ont tué une poule, s'en étaient pris aussi à deux des résidents artistes qui leur demandaient des comptes. Suite à cet épisode violent, les artistes restèrent travailler chez eux pendant quelques semaines. Une patrouille d'îlotiers passait sur le site plusieurs fois par jour. Ce sont les habitants qui se sont occupés du jardin et du poulailler. »

T. et d'autres membres avaient plaidé pour l'ouverture des espaces. Les élus municipaux convaincus que l'ancien collège devait bénéficier d'une nouvelle image auprès des habitants du quartier décidèrent d'ouvrir de façon permanente les portails du site Jacquard.³⁶⁴ Mais l'implication des habitants n'était pas encore suffisante au renouvellement des usages de l'ancien collège. T. questionne : « Quelle peut être la fonction sociale de

³⁶³ En France, un pacte national signé en 2013, puis la loi Garot en 2016, la loi EGAlim en 2018 et de nombreuses dispositions législatives luttent contre le gaspillage alimentaire. Depuis le 11 février 2020, l'objectif national en France est de réduire le gaspillage alimentaire, d'ici 2025, de 50 % dans les domaines de la distribution alimentaire et de la restauration collective et, d'ici 2030, de 50 % dans les domaines de la consommation, de la production, de la transformation et de la restauration commerciale. Source : ministère de l'Agriculture et de l'Alimentation.

³⁶⁴ Entretien téléphonique du 30 juin 2020 avec la maire adjointe à la vie associative.

l'action culturelle ? » reprenant la question posée dans une étude menée par une stagiaire du Pôle de vie dont il regrette que les résultats n'aient pas été rendus publics, à sa connaissance.

Atelier jardin à la Prévert
L'une des séances consistera à se rendre au "jardin de Prévert" dans La Hague, une autre à graver sur des cucurbitacées jeunes qui s'épanouiront aux regards au fil de la saison (citrouilles, courges, butternut et autres potirons) des poèmes de J. Prévert... une autre permettra aux enfants du quartier de réaliser des nichoirs sur lesquels seront écrits des mots de Prévert.
Atelier théâtre et lectures musicales
Travail de la voix, de la diction, déplacements scéniques, recherche du sensible, travail de la mémoire et du regard sous forme de jeux collectifs ! Deux ateliers par semaine -lundi 18/20h (ados et adultes) -mercredi 16/18h (jeunes ados)
Atelier arts plastiques
Découverte des arts plastiques, initiation à la construction en carton, papier, structure et mousse ; de l'idée à la réalisation complète, de la forme à la couleur... Tout sera réalisé avec vous ! Deux ateliers par semaine -lundi 18/20h -samedi10/12h
Atelier slam
Le jeu et le plaisir sont rois, sans enjeux de performance, afin d'apprendre à dire, clamer, déclamer à voix haute. Des ateliers d'écriture et d'oralité à partir de poèmes courts de Jacques Prévert et adaptés aux non-francophones.

23 Le programme des ateliers Prévert.



24 L'atelier de masques. (Source : La Centrifugeuz)

Artiste-coordonateur

M. le coordinateur, recruté en 2016, a lui-même une activité artistique poétique. Il apporte à La Centrifugeuz des projets transversaux qui ouvrent des passages vers les publics et jettent des passerelles entre les centrifugeurs singuliers ou collectifs, chacun-e pouvant y souscrire par l'organisation et l'animation d'ateliers de théâtre, d'écriture, de lecture musicale, de fabrication de masques. C'est le cas en 2019 du projet Prévert qui mêle actions écologiques et actions artistiques. Il bénéficie d'aides institutionnelles de la DRAC³⁶⁵ et de la Direction culturelle de la ville).

Une culture en devenir

Les gens viennent aux composteurs, au pied du graffiti controversé.

L'écologie se conjugue aux arts. Du jardin naît la soupe à DD. C'est dans ce repas hebdomadaire que s'échangent des idées ; de la rencontre des deux réseaux d'acteurs, les artistes et les habitants, se croisent l'artistique et le développement durable. Les représentations des uns et des autres changent, de la production artistique de La Centrifugeuz pour les voisins et du quartier pour les artistes.

³⁶⁵ Direction Régionale des Affaires Culturelles.

C., animatrice recrutée par une mission de Service civique au pôle Éducation à l'Environnement et au Développement Durable (EEDD) cite l'exemple sur la stratégie des 3 R Réduire, Réutiliser, Recycler dans lequel un des nouveaux résidents à La Centrifugeuz le collectif BLNK qui réunit des céramistes, sculpteurs, peintres, plasticiens, participe aux ateliers de fabrication d'objets en matériaux recyclés.³⁶⁶ Le pôle DD avait répondu à un appel à projets du secteur habitat de la communauté d'agglomération de Caen « Hab'ility go, Poubelle la vie », dont la présentation annonce que : « Hab'ility est un prétexte pour recueillir les idées des habitants, échanger avec eux sur les nouveaux modes de vie et les améliorations à apporter à leur cadre de vie. » 2000 € ont été alloués pour rétribuer les artistes et animateurs dans la mise en place de quatorze séances de deux heures suivies par une dizaine de personnes du quartier. Dans ces ateliers se créent des objets d'art en matériaux récupérés.



25 Le dispositif des 3 R. (Source : La Centrifugeuz)

³⁶⁶ C., animatrice du pôle développement durable, entretien téléphonique du 24/08/20, de 17 h 30 à 18 h 20.

5.2 ... aux matérialités

Pour lever les freins et les résistances, on peut modifier les espaces, les agencer ; c'est ce dont le composteur est à l'origine. Un nouvel agencement de l'espace a rendu possible une autre perception du graffiti. Tant que le graffiti était enserré dans un lieu sans ouverture, il restait la trace indélébile de l'exclusion sociale sur le mur interdit du collège fermé définitivement.

La coproduction artistique est toujours le résultat d'une collaboration entre artistes et ceux qui interviennent sur les conditions de sa réalisation. Elle se matérialise dans des espaces dont l'agencement détermine les potentialités de partage par les uns et d'appropriation pour les autres.

5.2 a) Qu'est-ce que la matérialité artistique ?

Que la matérialité soit éphémère ou durable, elle est essentielle à la compréhension de l'action en cours, à la prise en compte de son environnement lorsqu'on parle d'objet artistique, l'objet étant ici une intentionnalité et pas une chose.

Une partie de la définition porte sur la matière-support qu'on trouve inégalement dans les expressions artistiques. Dans un premier groupe où la matière-support est l'expression, on trouve : la peinture, la littérature, la sculpture, la musique enregistrée, la musique écrite, la photographie, le cinéma, l'audiovisuel, la création numérique, etc. Dans un second groupe où la matière-support est un appui de l'expression, on trouve ce qui relève de l'interprétation d'une partition de solfège ou d'un texte d'une pièce de théâtre ou d'une chanson. Enfin, dans un troisième groupe où la matière-support est inexistante ou rare, on trouve l'expression du geste artistique vivant dans certaines disciplines ou techniques comme la danse, le cirque, le spectacle de rue, l'improvisation... C'est le cas de la danse pour laquelle il y a très peu de traces écrites et même lorsque la transmission s'appuie sur une notation, l'esprit d'une danse ou d'une chorégraphie ne peut se passer d'une transmission orale héritée de son identité d'activité sociale avant d'être un art occidental.

Cette classification montre que la matérialité dépasse la seule matière-support pour se loger dans la forme, le contenant, la technicité, mais aussi dans l'émotion partagée et dans la mobilisation des idées. La matérialité relève selon Hippolyte Pagès qui y a consacré une thèse de doctorat, de « *la vision de la matière en tant que média canonique, la vision de la matière en tant que reliée à creuset de pensée, la vision de la matière en tant qu'élément*

*sensible et la vision de la matière en tant que support inscriptif*³⁶⁷ ». Pagès rejoint Rémy Besson³⁶⁸ pour qui la matérialité est la composante principale d'une production culturelle.

Pour Jürgen Ernst Müller, l'un des penseurs principaux du concept de l'intermédialité, la matérialité est le point de départ de cette approche.

*« La question de la matérialité constitue –de manière explicite ou implicite– un présupposé de toutes les approches intermédiatiques se basant sur les interactions entre différentes « matérialités » médiatiques. C'est seulement à travers cette interaction entre composants hétérogènes que nous pouvons considérer les processus intermédiatiques comme ayant lieu ENTRE les matériaux (ils sont des/en inter-matérialités) et ne laissant de traces que dans ces matériaux. La notion d'intermédialité nous renvoie donc aussi à la matérialité des médias et, en même temps, aux interactions entre ces matérialités ; mais ceci ne devrait pas empêcher d'y inclure les questions de la signification et de la fonction sociale et historique de ces processus. L'approche intermédiatique nous permettrait ainsi de reconstruire historiquement ces processus complexes oscillant entre interactions médiatiques et significations. »*³⁶⁹

La question du sens que sous-tend chaque œuvre rallie la forme à l'objet, car une expression artistique relève tout autant des deux, qu'elle soit visuelle, sonore, interprétée, écrite, jouée...

5. 3 Une nouvelle vision du rapport producteur/récepteur

Ainsi se forme le lien producteur/récepteur qui va jouer un rôle sur le devenir de la coproduction artistique. Dans le registre du paradigme artistique officiel, c'est-à-dire dans un rapport de domination des « sachants » ayant les codes culturels, le rapport P/R est établi de façon binaire et ce quel que soit le lieu de diffusion, institutionnel ou alternatif, car il tient au matériau artistique de celle ou celui qui en a la maîtrise et qui ne place la condition de la

³⁶⁷ Pagès, H., 2020, « Journal de bord d'un néophyte : de la découverte de la notion d'intermédialité à la structuration du concept d'intermatérialité », Cinémadoc, <https://cinemadoc.hypotheses.org/4716>.

³⁶⁸ Besson, R., 2014, « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine », hal-01012325v2.

³⁶⁹ Müller, J. E., 2006, « Histoires, positions et options d'un axe de pertinence », Vers l'intermédialité, Revue MédiaMorphoses, INA, Bry-sur-Marne (FRA), p. 101.

diffusion qu'à la fin de sa création. La matérialité devenant accessible bouscule cette binarité.

5.3 a) Le changement

Les producteurs créent, émettent, distribuent. Les récepteurs perçoivent, reçoivent et s'approprient (positivement ou négativement). Chacun joue son rôle. Les fabriques culturelles du site Jacquard fabriquent de la culture, conformément au programme culturel municipal à destination des habitants.

Raisons et conditions du changement

Les composteurs sont le résultat d'une situation, le produit de conditions favorables. Connu de plusieurs membres de La Centrifugeuz, par son ancien métier d'éclairagiste de scène ainsi que par son appartenance au Barzanaom, la plus ancienne friche culturelle de Caen, T. bien que venant de l'extérieur, ne déstabilise pas l'équilibre acteur singulier/acteur collectif. Il apporte forcément autre chose au projet et sa reconversion vers le développement durable correspond à une attente de La Centrifugeuz.

Le projet reste le même, les deux groupes d'acteurs aussi (artistes et habitants). Le changement n'est pas l'effacement de ce qui existait jusque-là. Le changement n'est pas décrété, mais engendré par le croisement de la culture et de l'écologie. Il se produit alors une mise en mouvement, « *déplacement, mouvement, altération, ajustement, modification, évolution, développement, réforme, transformation, mutation, révolution, rupture, métamorphose*³⁷⁰ », des acteurs des deux groupes dans les espaces pour aller jusqu'aux composteurs qui résonnera sur le développement du projet en déplaçant son objet, en ajustant ses actions, en modifiant les représentations de ses acteurs.

Ce changement arrive deux ans et demi après l'arrivée des centrifugeurs au Chemin-Vert, en phase de déterritorialisation pour les habitants du quartier qui viennent de subir la fermeture de leur collège. Deux ans et demi de transition avec très peu d'échanges entre les deux groupes qu'explique un décalage de temporalités, d'appropriation pour les uns, de réappropriation pour les autres, d'un même espace : les centrifugeurs se situent dans des actions reterritorialisantes, les habitants se situent dans la contrainte de s'approprier le changement de statut des bâtiments de l'ancien collège.

³⁷⁰ Rhéaume, J., 2002, « Changement », in Jacqueline Barus-Michel, *Vocabulaire de psychosociologie*, éd. Érès, Toulouse, p 65-72, <https://doi.org/10.3917/eres.barus.2002.01.0065>.

Ce décalage peut se réguler par une action qui mettra les deux groupes en coïncidence de temps, d'espace, d'activité.

5.3 b) Le changement du rapport (Producteur/Récepteur)

Les conditions spatiotemporelles de l'émission que créent les actions agissent sur la réception.

Les composteurs ont fait du terrain vague, l'espace des possibles dans lequel l'image du graffiti a changé de définition auprès des deux groupes d'acteurs. L'objet artistique réalisé entre dans une autre temporalité où les acteurs récepteurs donnent leur définition de l'image ; ceci agit sur les acteurs producteurs qui deviennent aussi des récepteurs de cette autre définition, de cette autre image. Pour Jean-Claude Passeron et Emmanuel Pedler, « *Tout le monde admet que l'on puisse caractériser des groupes par leurs choix ou préférences, en matière d'art comme ailleurs. Il est plus difficile d'admettre que le sort fait à des œuvres par des récepteurs réels fasse partie intégrante du sens de ces œuvres* »³⁷¹.

Le rapport P/R est à la base de la structure sémique de l'objet artistique. Pas d'art sans producteur ni récepteur. Les représentations culturelles de chaque groupe entrent en jeu. La sociologie de la réception dont Bernard Lahire, dit qu'elle « *s'intéresse à toutes les formes d'expérience ou d'appropriation, des plus légitimes aux plus « bizarres » ou non conformes* »³⁷² s'appuie sur les caractéristiques sociales des individus récepteurs (habitants, spectateurs, publics) et celles des individus émetteurs (artistes et leurs coproducteurs) pour déterminer les conditions de réception esthétique de l'objet artistique et donc sa définition.

Si la sociologie de la réception est complémentaire à la sociologie de la consommation culturelle dans l'étude des pratiques culturelles, leur champ est délimité à une vision occidentale des arts officiant dans des cadres affectés à cet usage, matériels et symboliques, où selon Gisèle Sapiro, « *la réception de l'œuvre est inséparable de l'évaluation qui en est faite* »³⁷³ par le jeu savant de classement, de médiatisation, de programmation, qu'opèrent les détenteurs d'un pouvoir hiérarchique entre les arts et à l'intérieur de chaque discipline.

³⁷¹ Passeron, J.-C., Pedler, E., 1991, *Le temps donné aux tableaux. Compte rendu d'une enquête au Musée Granet*, Marseille, CERCOM/IMEREC, p. 111.

³⁷² Lahire, B., 2009, « Entre sociologie de la consommation culturelle et sociologie de la réception culturelle », *Idées économiques et sociales*, N° 155, p. 6-11, <https://doi.org/10.3917/idee.155.0006>.

³⁷³ Sapiro, G., 2014, IV, « Sociologie de la réception », in Sapiro, *La sociologie de la littérature*, éd. La Découverte, Paris, p.85-106.

Gratuité et don

Le rapport P/R prend une autre dimension dans toute modification du cadre affecté, par exemple celui de la gratuité des espaces culturels intermédiaires. Tout le monde a fait l'expérience des arts de rue qui surgissent au détour du chemin. Il y a deux types de réactions chez les spectateurs : soit la personne continue son chemin soit elle s'arrête pour regarder et éventuellement s'impliquer dans le spectacle en train de se dérouler. Qu'est-ce qui détermine le choix de s'arrêter ou de ne pas s'arrêter ? La gratuité dans un cadre non affecté place l'objet artistique dans une relation d'échange : passer son chemin marque le refus de la personne de rentrer dans l'échange ; choisir de rester, de regarder met en obligation de participer à l'échange. Ce qui s'apparente à une relation de don/contredon par référence à la théorie maussienne³⁷⁴, bénéficiant à la réciprocité entre groupe d'acteurs.

Le rapport P/R est traversé par une dynamique intermédiaire qui casse la verticalité artistes/publics et déhiérarchise les esthétiques. Le receveur n'intervient pas directement sur la réalisation, mais joue un rôle sur le devenir de la production ou coproduction artistique, en fonction des conditions de réception ; raison pour laquelle et par analogie à la théorie maussienne, le rapport P/R est comparable à la relation donneur/donataire qui trouve tout son sens dans les friches culturelles où l'émission/réception d'une production artistique est un acte non monnayé.

Dans le champ culturel et artistique, cette dynamique intermédiaire préside au fondement de l'organisation du collectif d'artistes. Elle tisse un lien étroit entre son mode de fonctionnement et sa production qui s'accomplit dans une coopération à tous les niveaux, y compris avec les récepteurs de proximité que sont les habitants voisins. Elle nécessite donc de pouvoir s'exprimer pleinement dans un agencement des espaces qui le permette.

5. 4 D'où vient la dynamique intermédiaire ?

Partir d'une production artistique c'est entrer en réciprocité avec cette œuvre. On entre alors dans le monde du sensible, dans la part de l'intimité de l'individu en capacité de se connecter à la part de l'intimité d'un autre ou d'autres individus, une sorte de lien social interpénétrant entre les individus. Les mots qui s'y rapportent sont ceux d'un langage et

³⁷⁴ Mauss, M., 1923-1924, « Essai sur le don, Forme et raison de l'échange, dans les sociétés archaïques. », in *l'Année Sociologique*, seconde série, 1923-1924.

d'une écriture du sensible encore appelée écriture impliquée pour l'incorporation de l'auteur-e dans le récit. Ces éléments favorisent une réflexivité de l'écriture : comprendre le sens de l'œuvre dans son environnement et ce que ce sens apporte aux travaux de l'auteur-e. Il s'agit bien de dynamique intermédiaire aussi entre le terrain artistique et l'étude qui y prend place. L'analyse des données de mes terrains d'étude m'a progressivement rapprochée du récent concept de l'intermédialité, apparu à la fin des années 1980.

Le concept d'intermédialité fait référence avant tout à une méthode d'approche et d'analyse d'un objet de type créatif, artistique, qu'on dénomme un *medium* au singulier ou dans sa forme plurielle, *media*, sans accent et sans *s*, formes utilisées dans cette approche conceptuelle des arts pour bien faire la différence avec la forme moderne des médias que tout le monde utilise quotidiennement. Plus connu comme outil d'analyse des médias audiovisuels, ce concept est un nouveau mode de lecture des coproductions artistiques. L'intermédialité, du latin *medium* signifiant « au milieu de » et par extension jouant un rôle d'intermédiaire, participe d'une meilleure définition des arts en répondant à la question de sens d'une œuvre dans l'environnement où elle se trouve. Elle remplit un vide en matière de méthodes d'analyse des arts, non pas des systèmes qui gravitent autour (intégration sociale, économie marchande, politique de communication, politiques institutionnelles...), mais de la production elle-même.

5.4 a) Un concept en définition

Origines

Jürgen Muller, l'un de ses premiers théoriciens, précise que « *la notion d'intermedium apparaît dès le Quattrocento italien où l'intermedio était un interlude théâtral ou musical. À la Renaissance, il devient un genre scénique indépendant de la pièce principale*³⁷⁵ ». L'*intermezzo* –spectacle à part entière mêlant, musique, chant, danse ou pantomime. Au 17^e S. l'*intermezzo* devient un intermède divertissant entre deux actes d'une pièce dramatique, lyrique ou chorégraphique. Au 19^e S. l'intermède entre deux actes s'allonge suffisamment pour donner le temps de changements de décors, costumes, etc. Mêlant différentes disciplines, il est l'ancêtre de l'opéra-bouffe.

³⁷⁵ Müller, J. E., 2006, Vers l'intermédialité, Histoires, positions et options, d'un axe de pertinence1, université de Bayreuth, Allemagne.

La seconde moitié du vingtième siècle est une époque de dénonciation de l'Art, de l'art officiel, de l'art « trésor national » à la française qui officie à l'avènement du ministère de la Culture en 1959.

Aux États-Unis à la même époque, on est au début du mouvement de la contre-culture. On trouve dans le mouvement Fluxus (voir Partie 1, 1,1 b), le poète Dick Higgins à qui on doit, en 1965, *Statement of Intermedia* dont il emprunte le nom au poète britannique Samuel Taylor Coleridge : « Le mot « intermédia », apparaît dans ses écrits datant de 1812 exactement dans le sens qu'il a aujourd'hui – définissant les œuvres qui tombent conceptuellement entre les médiums déjà reconnus – [...] »³⁷⁶.

Medium, media, intermedialité

« L'intermedialité a toujours été une possibilité depuis les temps les plus reculés, et bien que certains commissaires bien-intentionnés tiennent à la disqualifier comme formaliste et par conséquent antipopulaire, elle revient comme possibilité chaque fois que resurgit le désir de fusionner deux médiums préexistants (ou plus). », déclare Higgins dans son texte sur les intermedia. ³⁷⁶ Il faut comprendre que l'auteur défend l'idée que l'intermedialité a toujours fait partie de l'art et que sa résurgence est due aux égarements d'un art cloisonné, hiérarchisé et coupé des milieux de vie. Son discours est engagé. Pour lui, l'œuvre comporte un message et l'artiste une position forcément politique.

Les réflexions dans les friches culturelles reprennent, sans le savoir probablement, les idées de Higgins qui ne conçoit la diffusion des arts que dans les *happenings* et la participation du public. Les arts sont des media³⁷⁷ qui servent « de support et de véhicule à un élément de connaissance ; ce qui sert d'intermédiaire, ce qui produit une médiation entre émetteur et récepteur »³⁷⁸.

La reconnaissance d'interactions des formes esthétiques entre elles et avec les personnes liées à leur production et à leur réception aboutit à « *des moyens de communication et des formes de transmission que porte l'intermedialité*³⁷⁹ », selon Eric

³⁷⁶ Higgins, D., « Sur les intermédia », Appareil [En ligne], 18 | 2017, mis en ligne le 19 septembre 2017, URL : <http://journals.openedition.org/appareil/2379> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.2379>.

³⁷⁷ Pluriel de medium.

³⁷⁸ Source : CNRTL, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales.

³⁷⁹ Méchoulan, E., « Intermedialité, ou comment penser les transmissions », Fabula/Les colloques, Création, intermedialité, dispositif, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document4278.php>.

Méchoulan, l'un des spécialistes de cette approche conceptuelle. Il parle de quatre supports à l'intermédialité :

« -*Supports d'inscriptions matérielles ou immatérielles et idéelles.*

-*Supports techniques : les techniques du corps, techniques de production et mécanisation, techniques de collecte et de présentation.*

-*Supports de dispositifs : disposition des corps dans un espace/temps, administration des événements, jeu entre conjonctures et structures.*

-*Supports institutionnels : Agencements de règles, fonctionnels et imaginaires correspondant à des usages et des modes et qui vont inclure et exclure. Ce sont des cadrages sociaux d'autorisation, d'organisation du temps et de l'espace où peuvent apparaître des événements. Ces agencements sont des formes pour remplacer le rapport de forces, car les forces s'usent et les formes vont perdurer. Le politique est un rapport de force entre dominant et dominé et c'est la forme qui va remplacer ce rapport de force. »*

Dynamique résultant de supports matériels ou immatériels, supports techniques de production et de présentation, de dispositifs –événementiels, administratifs, spatio-temporels, situationnels, conjoncturels et structurels– l'intermédialité favorise une lecture des arts déclencheurs d'imaginaire avec ou sans conflit de représentations sociales et culturelles. Selon, Müller, « *le concept et la notion d'intermédialité sont à situer dans un contexte historique, à la fois académique, social et institutionnel*³⁸⁰ », confirmant l'émergence contextuelle du concept. Higgins met d'ailleurs en garde contre l'utilisation dogmatique de l'intermédialité qui, pour lui, fait partie intrinsèque de l'art, devenant plus visible en des temps et des lieux où sa portée s'avère nécessaire.³⁷⁶

5.4 b) Une approche intermédiaire de La Centrifugeuz

L'analyse par intermédialité s'ancre dans la matérialité artistique, signes du changement physique et symbolique.

L'artefact

Le graffiti est un artefact, objet artificiel produit par des artistes ayant « *la volonté de créer des passerelles entre les citoyens européens préoccupés par l'avenir de leurs sociétés* ».

³⁸⁰ Müller, J.E., 2006, « Vers l'intermédialité : histoires, positions et options d'un axe de pertinence », *Médiamorphoses. L'identité des médias en questions*, n° 16, p. 99-110.

L'artefact est produit avec technicité et intention par un ensemble d'acteurs qui se compose de tous ceux qui concourent à sa réalisation technique, physique et légitime (obtention des autorisations, financements et reconnaissance). Les intentions prêtées à une œuvre déterminent sa technicité et l'exposent aux réactions qu'elles soient positives ou négatives. La mise en récit des intentions et des réactions met en lumière le statut de médium de l'œuvre.

Les mots des voisins mettaient en avant leur perception des caractéristiques esthétiques du graffiti : « *C'est laid* ». Ils ne traduisaient pas un jugement de valeur de l'œuvre ; ils immobilisaient le graffiti dans son artificialité n'y voyant qu'une désignation sociale : « *On nous fait cela à nous parce qu'on est du Chemin-Vert, ils n'auraient pas osé faire cela au centre-ville* ». Les mots des artistes et de leurs réseaux l'inscrivaient dans des signifiants culturels, sociaux, économiques, politiques. Ainsi la maire adjointe aux associations avait évoqué « la crise financière grecque » en précisant « que le graffiti représente un chômeur manifestant ».

L'œuvre a sa propre vie. Au moment où le graffiti a été réalisé, toutes les personnes qui ont participé à sa réalisation, ne pouvaient prédire ce qu'il enclencherait. L'interaction entre les deux groupes d'acteurs, coproducteurs et habitants-voisins, fait du graffiti, un actant, un acteur enclenché par l'action d'autres acteurs, ce qui caractérise justement les acteurs non humains, catégorie dans laquelle on range les médias.

Le médium

Lorsque le jardin pédagogique s'est installé au pied du mur qui porte le graffiti, la perception sensorielle de celui-ci en connexion avec les représentations et croyances culturelles individuelles et collectives s'est pourvue d'éléments supplémentaires directement liés à la vie du jardin, au gré des saisons. La perception de chacun-e fait exister le graffiti, l'immobilise ou le met en mouvement.

Notre histoire démontre que c'est l'ensemble des acteurs humains (les deux réseaux), les acteurs non humains (le graffiti) et le jardin pédagogique ainsi que les discours à l'œuvre qui donnent existence à une production artistique. Cet ensemble est le nœud des interactions possibles que Müller oppose à cette vision institutionnelle : « *Dans l'histoire de la culture occidentale, il est convenu depuis des siècles de regarder les œuvres d'art et les*

textes médiatiques comme des phénomènes isolés, qui doivent être analysés séparément ». ³⁸¹

La capacité médiale et intermédiaire des arts ajoute les récepteurs aux coproducteurs. Pour le philosophe Michel Guérin, le medium commence « *comme conscience des conditions et conventions qui président à la genèse de toute œuvre et en pondèrent l'intentionnalité* » ³⁸². Réalisé par un ou des artistes, durable dans l'art pictural, la littérature, l'image ou éphémère dans le spectacle vivant, le medium diffuse l'expression artistique qui relève tout autant de la forme qu'elle prend, que de l'objet qu'elle vise :

« C'est le devenir-œuvre à travers l'ensemble incernable de ses couches renvoyant à des données sensorielles, formelles, émotionnelles, verbales, à des automatismes et à des habitudes (des plis), des bonheurs et des passages à vide, des traces, des durées diversement senties, etc. – toutes choses hétérogènes. » ³⁸³

C'est ainsi que les publics pèsent sur le devenir de l'œuvre et par anticipation sur sa coproduction.

Créativité et résonance

L'offre culturelle institutionnelle de Caen se compose de :

- un Conservatoire à rayonnement régional Musique, Danse et Théâtre (1 600 élèves – 105 enseignants – 41 disciplines enseignées – 2 auditoriums de 120 et 900 places)
- un Chœur de Chambre
- un Centre régional de ressources Handicap, Musique, Danse et Théâtre
- un orchestre municipal.
- 10 bibliothèques (850 000 prêts/an).
- 2 cinémas d'art et essai (environ 300 000 entrées/an)
- 2 théâtres (environ 16 000 spectateurs/an dont 5 000 scolaires)
- 2 écoles de Musique (LAMIDO et Musique en Plaine).
- 1 école supérieure d'arts & médias, l'Esam Caen/Cherbourg : 300 étudiants.

³⁸¹Müller, 2000, « L'intermédiarité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision. Cinémas, 10 (2-3), 105–134. <https://doi.org/10.7202/024818ar>.

³⁸² Guérin, M., 2016, « Qu'est-ce qu'un medium artistique ? Intention et condition », Appareil [Online], 17, <http://journals.openedition.org/appareil/2308> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.2308>

³⁸³ *Ibid.*

Le paysage culturel caennais compte aussi six friches culturelles en 2016. Philippe Henry explique cette cohabitation :

« En tout cas, partout se fait plus présente la question d'une confrontation entre, d'une part, les propositions artistiques contemporaines et, d'autre part, les nouveaux comportements culturels de nos concitoyens et les nouvelles « utilités » qu'ils attendent de ces offres en termes d'expérience sensible vécue, d'apport identitaire personnel ou de réseau de sociabilité. »³⁸⁴

Dans les friches culturelles, les normes de la culture institutionnelle sont transgressées par les media artistiques qui provoquent de la réciprocité en résonance à leur environnement. Eric Méchoulan rappelle que *« Le médium est donc ce qui permet les échanges dans une certaine communauté à la fois comme dispositif sensible (pierre, parchemin, papier) et comme milieu dans lequel les échanges ont lieu. »³⁸⁵* L'émergence de territoires artistiques dans des milieux de vie, c'est-à-dire des poches de proximité où se coproduisent des formes artistiques accessibles, est due à des réseaux d'acteurs qui se croisent et se complètent. Les acteurs sont en dépassement perpétuel des limites dont Michel Foucault dit : *« Le jeu des limites et de la transgression semble être régi par une obstination simple : la transgression franchit et ne cesse de recommencer à franchir une ligne qui, derrière elle, aussitôt se referme en une vague de peu de mémoire, reculant ainsi à nouveau jusqu'à l'horizon de l'infranchissable. »³⁸⁶*

L'intermédialité n'est pas linéaire, frontale, binaire, mais diffuse ; elle se loge dans des interstices spatiaux et des intermatérialités. Un vieux piano qui avait été posé dans le parc arboré du site Jacquard comme objet de décor façon *land-art*, gît au sol. Les artistes, découvrant le méfait des gamins du quartier, ont décidé de le laisser par terre et que la nature reprenant ses droits sur l'objet renversé, « finalement c'est aussi intéressant ». Le piano renversé est le signe d'une résonance que Hartmut Rosa définit comme *« un rapport cognitif, affectif et corporel au monde dans lequel le sujet, [...] "répond" au monde en agissant concrètement sur lui, éprouvant ainsi son efficacité »*.³⁸⁷

³⁸⁴ Henry, 2013, « Les friches culturelles d'hier à aujourd'hui : Entre fabriques d'art et démarches artistiques partagées », p 4.

³⁸⁵ Méchoulan, 2003, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, n° 1, p. 9-27.

³⁸⁶ Foucault, M., 1994, *Dits et écrits 1963*, Vol. 1, Gallimard, Paris, p. 236-237.

³⁸⁷ Rosa, H., 2018, *Résonance, Une sociologie de la relation au monde*, trad. Zilberfarb, La Découverte, Paris, p. 187.



26 Le piano land art. (Source personnelle)

5.5 Une nouvelle distribution des rôles pour une redéfinition de la participation

L'intermédialité en tant qu'outil d'analyse présente l'intérêt de sortir des discours idéalisés, notamment celui de la participation qui a pour but d'entretenir ou de restaurer l'intérêt d'un public ciblé lorsqu'une perte est constatée.

Le croisement des politiques culturelles avec les politiques de la ville qui, depuis les premières opérations en 1977, associent « Habitat et vie sociale » cible « les habitants des quartiers », dits sensibles, puisque « La politique de la ville [...] vise à restaurer l'égalité républicaine et à améliorer les conditions de vie des habitants³⁸⁸ ».

Peut-on dire que la culture prend une orientation sociale ou vient-elle au secours d'une politique de la ville jugée inopérante ?

« Un des objectifs principaux d'une politique de développement culturel est donc un "retour au droit commun" des zones défavorisées urbaines. Parallèlement à une politique de démocratisation de la culture, portée par les équipements culturels, et d'éducation artistique, le ministère de la Culture et de la

³⁸⁸ Site du ministère de la Cohésion des territoires et des relations avec les collectivités territoriales.

Communication a pris en considération des projets artistiques intégrant une dimension de cohésion sociale. Ils ont en commun de mobiliser prioritairement des personnes se trouvant, de par leur position sociale, dans une difficulté d'accès aux biens et aux services culturels, redoublée par une représentation négative de leur cadre de vie, mais aussi de leur capacité à s'intégrer dans un monde commun. »³⁸⁹

5.5 a) La participation contrariée d'un acteur non reconnu

Les appels à participation sont une constante des dispositifs culturels. L'objectif est de capter les publics éloignés de la culture.

La participation des publics (usagers, habitants, citoyens, plus récemment des personnes) est passée de l'expression d'un souhait de la part des autorités à une condition préalable à la signature des contrats entre une ville et l'État. Elle a été déclinée successivement sous un objectif de consultation en amont, de coopération, d'évaluation, pour être aujourd'hui une norme imposée et légiférée dans la loi de 2014.

L'article I de la loi de programmation pour la ville et la cohésion urbaine du 21 février 2014 prévoit « une démarche de coconstruction avec les habitants, les associations et les acteurs économiques, s'appuyant notamment sur la mise en place de conseils citoyens, selon des modalités définies dans les contrats de ville, et sur la coformation. »

Le mot citoyen retrouve une place dans la communication, mais la représentation par « les têtes de réseau » est toujours de mise :

« Les habitants ainsi que des représentants des associations et des acteurs économiques sont associés à la définition, à la mise en œuvre et à l'évaluation des projets de renouvellement urbain, selon les modalités prévues dans les contrats de ville. Chaque projet de renouvellement urbain prévoit la mise en place d'une maison du projet permettant la coconstruction du projet dans ce cadre. [...] Ces nouveaux lieux de concertation et d'élaboration des politiques publiques ouverts aux habitants, aux associations et aux acteurs locaux seront les

³⁸⁹ Ministère de la Culture, <https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Developpement-culturel>.

deux piliers d'une rénovation des pratiques démocratiques dans les quartiers prioritaires de la politique de la ville. »³⁹⁰.

Une ambiguïté réside dans le discours. Alors que l'ouverture des politiques publiques aux habitants est clairement nommée, les modalités de participation ne sont pas précisées si ce n'est une référence aux modalités habituelles des contrats de ville. La littérature en la matière est abondante et pointe déjà depuis les années 2000, l'incapacité des personnes quand elles ne sont pas mandatées par une association, à suivre les procédures mises en place par les professionnels et les élus, pour des raisons de compétences, de connaissances, de manque d'expérience et de disponibilité.

Le titre II de la loi confie les évaluations de l'atteinte des objectifs à un Observatoire national de la politique de la ville chargé de mesurer « l'évolution des inégalités et des écarts de développement au sein des unités urbaines [...] et évalue les progrès en matière de participation des habitants aux instances de la politique de la ville. »

La participation est officialisée par les financements de « la concertation, la participation citoyenne et la coconstruction des projets ».

Conçues pour obtenir l'adhésion des habitants, les encourager à participer afin de renforcer le tissu relationnel d'un même quartier, pour développer l'esprit civique des administrés, pour maintenir le contact et échanger avec les habitants du quartier en programmant des actions de proximité visibles, les modalités de participation sont décidées pour un groupe réceptif qui ne peut prendre part à l'élaboration du projet censé répondre à ses besoins. Ceci explique que les appels à participation n'atteignent pas leur cible. J'ai relevé quelques raisons de cet échec sur mes terrains d'étude :

- Le déficit communicationnel (formes et contenus) des responsables (élus et techniciens) sur la mise en place des dispositifs et des actions.
- L'évaluation principalement axée sur des résultats quantitatifs escomptés et réalisés.
- La faiblesse des indicateurs retenus pour les évaluations.
- L'établissement de cahiers des charges sans concertation des publics.
- La sollicitation de l'adhésion des publics lorsque le projet est élaboré.
- La minorisation des publics ciblés.
- La méconnaissance des publics.

³⁹⁰ Loi n° 2014-173 du 21 février 2014 de programmation pour la ville et la cohésion urbaine, <https://www.legifrance.gouv.fr/eli/loi/2014/2/21/2014-173/jo/texte> JORF n°0045 du 22 février 2014.

La méconnaissance voire l'absence de reconnaissance des individus dans leur culture propre, dans toutes ses formes esthétiques et anthropologiques, qu'elle ait des origines extérieures au territoire ou qu'elle soit apparentée à une culture de classe, est un obstacle à la participation. Pourtant l'inclusion impérative de tous les acteurs est soulignée par différents auteurs, dont Alain Penven qui précise que l'engagement des uns est subséquent au partage du pouvoir des autres : « *La participation est un processus d'engagement des acteurs dans la conception, la mise en œuvre, l'évaluation d'une action, d'un programme, d'un dispositif, d'une politique. Cet engagement suppose une implication et un accès à la décision qui ne peut se réaliser sans un partage du savoir et du pouvoir.* »³⁹¹

L'ambiguïté perdue entre habitants, « être vivant qui occupe un espace³⁹² », un territoire, et acteur. Nous avons vu que dans le champ culturel et artistique les habitants à proximité d'un lieu culturel, jouent un rôle dans le processus de production artistique, ce rôle peut être actif ou passif, mais dans les deux cas, les habitants sont acteurs.

L'institutionnalisation de la participation

Les dispositifs culturels conditionnent l'octroi d'aides financières à l'évaluation du taux de participation de la population ciblée dans les appels à projets. Basée sur le partenariat entre les élus, les entités institutionnelles et les publics bénéficiaires, l'efficacité est recherchée dans l'appui sur les « têtes de réseau », qu'ils habitent ou non le territoire concerné, comme les professionnels et les représentants ou permanents d'association en lieu et place des habitants de certains quartiers particulièrement éloignés de l'appareil culturel.

« Aujourd'hui, le ministère de la Culture et de la Communication mobilise les établissements culturels labellisés pour qu'ils interviennent dans les quartiers populaires et en milieu rural. Afin de multiplier les rencontres avec les artistes au plus près des territoires et de rendre les habitants acteurs des projets artistiques et culturels, le ministère de la Culture et de la Communication apportera un soutien accru (plus de deux millions d'euros) aux lieux et espaces intermédiaires tels que les friches et autres nouveaux territoires de l'art. »³⁹³

³⁹¹ 2013, *Opus cite*, p.79.

³⁹² Définition du Larousse.

³⁹³ Site du ministère de la Culture, consulté février 2017.

Reconnaitre le statut d'acteur, un pas vers la participation.

À partir du moment où il n'existe pas de modalités de participation des habitants, et que ce principe de participation ne s'applique qu'à des personnes identifiées par les autorités, pour leur place d'élu associatif ou de professionnel, la démocratie culturelle reste à l'état de vœu pieux. A. Penven propose alors « *de considérer les démarches participatives comme des expérimentations qui permettent aux acteurs de recomposer les modalités de construction de la décision en prenant en compte le territoire et ses habitants.* »³⁹⁴

Les friches culturelles présentent ce type d'expérimentations. La Centrifugeuz mobilise trois groupes d'acteurs interdépendants :

- les opérateurs de terrain, ici les artistes et leurs réseaux
- les élus décisionnaires et leurs représentants institutionnels
- les publics visés, ici les habitants du quartier, sans exclure les habitants plus éloignés.

Si l'un des trois groupes se sent à l'écart, il ne s'impliquera pas ou peu, et peut même présenter un obstacle. C'est ce qui s'est passé pendant les deux premières années de La Centrifugeuz au Chemin-vert. Et cette exclusion de fait met en danger la pérennité du collectif. L'écart entre les groupes d'acteurs se fabrique sur des différences de représentations des codes culturels.

Le premier groupe est bien délimité, mais pas définitivement ; chaque personne y a un statut, soit artiste membre, soit artiste-invité, soit militant du réseau. Le deuxième groupe est bien identifié, avec des limites précises qui ne bougent que peu ; ses sujets sont représentant de l'appareil institutionnel. Le troisième groupe a des limites diffuses, se compose d'habitants et parmi ceux-ci les voisins proches qui viennent à La Centrifugeuz et les autres ; ils ne sont pas représentés en tant que groupe. Il est plus fragile que les deux premiers en raison de son statut social qui ne bougera qu'en fonction du changement de représentation des autres acteurs pour lequel il faut un temps long de mobilisation, d'expériences et de communication. Sa participation est donc plus timide, instable et dépendante des actions, de leur thématique.

L'interdépendance des groupes d'acteurs est avérée malgré les différences d'importance de leur implication. Bien que l'institution municipale soit peu visible sur le terrain, elle reste la décisionnaire principale qui a le droit d'ouverture ou de fermeture du

³⁹⁴ *Op.cit.* p. 107.

lieu. Les artistes sont les plus actifs, mais la pérennité de leur collectif dépend de la qualité du rapport P/R avec les habitants-voisins.

À La Centrifugeuz, l'amélioration de la qualité de la réception des coproductions a créé les conditions de la réciprocité, nécessaires dans la mise en place du principe de participation.

La fonction d'administratrice de La Centrifugeuz de deux habitantes-voisines leur a donné plus d'aisance à prendre la parole en public. Elles n'hésitent pas à présent à représenter la fabrique culturelle aux réunions de la mairie de quartier du Chemin-vert.

Les media artistiques tracent dans le territoire le matériel et l'idéal.

Des lieux d'intermédiation

Même si le commun n'est pas nommé par les collectifs, ceux-ci le pratiquent, car « *Les communs ne sont donc pas des "biens" particuliers, mais également des systèmes de règles pour les actions collectives. Ce qui est alors ouvert au partage n'est pas seulement une ressource, mais un agencement.* ³⁹⁵ », rappelle Le Crosnier.

La précarité des professionnels dans les friches culturelles est importante en raison de l'absence de culture entrepreneuriale par défiance envers la marchandisation de la culture. Les contrats aidés finançaient presque entièrement la masse salariale. Leur suppression confronte les collectifs à la faiblesse de leurs ressources propres. Cette situation a contraint les acteurs à s'interroger sur leur fonctionnement qui était jusque-là le parent pauvre des projets accaparés par leur dimension artistique. Des formes d'organisation s'éprouvent : « *Comme l'explique Hervé Le Crosnier, le principal est dans le processus, ce dernier ne définissant pas à l'avance le point de chute puisqu'il s'agit de le construire ensemble, ce qui implique d'agir sur tout ce qui nourrit les interactions, depuis les connaissances disponibles jusqu'aux règles de fonctionnement social.* »³⁹⁶

La réciprocité dans les échanges doit tisser une culture entrepreneuriale créative et non marchande. Dans la perspective d'un développement qui passe par l'économie du commun, l'expérience des lieux intermédiaires est une base d'observation pour l'Économie sociale et Solidaire (ESS). À l'inverse, l'expertise de l'ESS doit accompagner les collectifs d'artistes dans la gestion des emplois de l'animation et de la production afin de sauver des

³⁹⁵ Le Crosnier, 2015, *En communs : Une introduction aux communs de la connaissance*, C & F Éd., Caen, p. 85.

³⁹⁶ Collectif, 2017, « Neuf essentiels pour penser la culture en commun(s) », *Culture & Démocratie*, p. 121.

postes et de parvenir à une juste rémunération des personnes. Une piste apparue depuis une dizaine d'années est le partenariat entre deux structures au moins pour mutualiser des moyens et des services afin d'économiser sur les dépenses fixes. Trop peu de structures y souscrivent. Une seconde piste est de plus en plus empruntée : de statut associatif, les collectifs se tournent vers des formes coopératives (scop, scic) où la responsabilité est partagée entre chaque membre.

Conclusion

J. cofondateur de La Centrifugeuz, affirme que les composteurs ont catalysé le lien aux habitants-voisins³⁹⁷.

À la faveur d'une corrélation des préoccupations écologiques à l'échelle internationale, à l'instar des autres politiques publiques, les appels à projets culturels se dotent d'une plus-value par le développement durable. Le lien entre la culture et le développement durable a été mis en place par les institutions dans les années 2010. Il répond à un besoin pédagogique de s'appuyer sur le secteur culturel pour médiatiser les changements de comportement que nécessite l'urgence climatique. En 2012, le ministère de la Culture a organisé un colloque sur les liens entre culture et développement durable dont voici deux extraits : « L'art donne un sens au développement durable » [...] « faire s'exprimer les communautés souvent méconnues ou oubliées. »³⁹⁸.

La redistribution des rôles dans le collectif repositionne le projet. Un récit commun issu de la prise en compte de l'histoire respective des deux groupes commence. Le risque de répétition des exclusions remarquées dans le schéma hiérarchique de la culture officielle s'éloigne.

L'approche conceptuelle de l'intermédialité donne à voir le rôle des arts au-delà de l'objet. Le préfixe « inter » situe les œuvres artistiques entre des milieux physiques (commun, public), entre des groupes sociaux différents, entre des disciplines diverses.

Les représentations des arts sont moins distantes, moins cérémoniales, moins hiérarchisées.

³⁹⁷ Post-enquête téléphonique, 28/07/2020 de 17 h 15 à 18 h 15.

³⁹⁸ 22 et 23 novembre 2012, Cité des Sciences et de l'Industrie, ministères français et québécois de la Culture.

Conclusion de la deuxième partie

Ecrite dans un tout premier temps, ce n'est qu'une fois achevée, que cette partie a imposé sa contextualisation dans l'histoire du mouvement des friches culturelles.

C'est donc à partir du cas de La Centrifugeuz que se bâtit ma thèse. La Centrifugeuz est un cas-matière qui vit, qui bouge, qui n'est pas immuable dans le sens où il a lui-même évolué pendant la durée de ma recherche. Chaque autre cas étudié par la suite a été induit par cette première analyse qui a étoffé ma question de départ : « est-ce que la créativité artistique, langage commun d'un groupe d'artistes autonomes, est source d'innovation sociale ? ». Cela oblige à une observation longue. Elle ne peut pas se contenter de trois semaines ni même de trois mois. Il faut y revenir en fonction de l'avancée des résultats et pendant ce temps-là le cas-matière connaît lui-même de nouveaux changements qui complètent les premières hypothèses. Cela pourrait ne pas avoir de fin. La fin peut être le moment de la réponse et la réponse peut poser de nouvelles questions.

La fermeture des espaces en lien direct avec l'histoire du Chemin-Vert modifiée par l'ouverture du projet de La Centrifugeuz donne une lecture du rôle actant des productions artistiques. Dans une approche écosophique, le collectif composé d'artistes et d'habitants réinitie les arts dans leur milieu de vie. Une telle démarche repose sur la « *coopération de tous les acteurs concernés dans l'innovation* »³⁹⁹, sans laquelle le projet ne pourrait s'exprimer tout autant dans la transdisciplinarité des créations, la coopération dans la gouvernance, le partenariat dans le fonctionnement, l'intermédiation avec l'environnement.

En croisant les arts et l'écologie, La Centrifugeuz enrichit son projet d'une dimension sociale. Les retombées agissent sur les représentations culturelles de ses propres acteurs. La participation devient effective dont l'inclusion dans des concertations municipales.

Un premier enchaînement d'axiomes –concertation, participation, inclusion– constitue les fondations d'un axe du commun à la gouvernance du collectif. Il s'agit d'un processus coopératif de tous les acteurs que je désigne sous un en-commun culturel, démarche sur laquelle je reviens dans la troisième partie construite sur un mode comparatif.

La Centrifugeuz est un cas singulier, dont les enseignements sur la matière sociale, sont précurseurs d'un nouveau paradigme culturel.

³⁹⁹ Latour, Callon, *in*, Krupicka, A. et Coussi, O. (2017). Compréhension d'un cas d'innovation institutionnelle au travers de la théorie de la traduction éclairée par les proximités de ressources. *Gestion et management public*, 5 (3), 5-25. <https://doi.org/10.3917/gmp.053.0005>.

Partie 3

À parts égales, vers le commun culturel

Introduction de la troisième partie

L'égalité dans la diversité

Pour l'avoir observé dans ma pratique professionnelle quotidienne de la danse contemporaine, je peux affirmer que la créativité artistique est potentiellement en chaque individu. Chacun-e quelles que soient sa fonction, son aptitude, peut éprouver l'expérience artistique soit en faisant soit en recevant. La reconnaissance de cette capacité rend visible la diversité culturelle et éloigne le risque d'uniformisation ou d'acculturation. La création artistique est une recherche de sens, de symbolique, de définitions, de mise en discussion et contradiction qui se rapporte à un matériau artistique dans lequel les artistes s'adressent aux destinataires dans le geste créateur. Les récepteurs agissent sur ce geste créateur par leur potentielle perception prise en compte dès la conception par les producteurs.

Le medium qui sort de cette gestation déclenche un nouvel espace d'émotions, de questionnements, de prolongements...

L'égalité d'accès aux pratiques culturelles et artistiques est un droit commun à tous, conformément à la Déclaration des Droits Humains de 1948 en son 27e article :

1. Toute personne a le droit de prendre part librement à la vie culturelle de la communauté, de jouir des arts et de participer au progrès scientifique et aux bienfaits qui en résultent.

2. Chacun a droit à la protection des intérêts moraux et matériels découlant de toute production scientifique, littéraire ou artistique dont il est l'auteur.

Changement de vision

Une coproduction artistique engage un ensemble de coproducteurs, des sujets agissant sur la réalisation, les producteurs et les récepteurs, autrement dit les acteurs et les actants, du point de vue de la Théorie de l'acteur réseau (TAR) ainsi que nous l'avons vu à propos du graffiti, car le récepteur a un poids sur le devenir de l'œuvre, sur le travail de l'artiste.⁴⁰⁰ Il donne à l'artiste sa part d'émotions et de questions quelle qu'en soit la teneur.

Le rapport producteur/récepteur (P/R) implique les sujets qui créent et donnent et les sujets qui reçoivent et redonnent. Il est analogue à l'échange don/contredon de Mauss

⁴⁰⁰ Voir T.A.R dans partie 2, chapitre 2, point 2-1 c) et point 2-1 d).

qui comporte en réalité trois temps (donner, recevoir, rendre)⁴⁰¹. Ce troisième temps correspond à l'appropriation de l'œuvre artistique par le récepteur, en liberté et responsabilité.

La portée intermédiaire de l'artefact ou plus généralement du médium casse la binarité artistes/spectateurs au profit d'une capacité du commun culturel. Nous rappelons avec Remy Besson que « *L'intermédialité n'est donc pas pensée comme une propriété relative à un objet, mais comme correspondant à un changement de perspective de la part du chercheur, de celui qui observe le monde* »⁴⁰².

Pour rendre disponibles ces nouvelles visions, il est nécessaire de changer les cadres habituels qui produisent la culture légitime et les cultures populaires. Les arts ne sont plus perçus comme l'œuvre de sujets géniaux, le génie leur étant attribué dans une échelle de valeurs propres à un groupe. Les arts ne sont plus le privilège de ceux qui sont en capacité de les créer, de ceux qui sont en capacité de les recevoir, de ceux qui sont en capacité de décider ce qui pourra être vu comme une œuvre d'art ou non.

Les friches culturelles, plus généralement tout lieu en transition culturelle, opèrent ce changement de vision des arts et des cultures dans la période de réaffectation qui correspond à la phase d'appropriation des acteurs. Cela ne peut se passer que dans des actes créatifs où chaque appropriateur de l'espace commun apporte sa part et prend sa part.

Nous l'avons vu en première partie, un bâtiment industriel ou autre atteignant un degré d'usure rentre dans un cycle de rénovation ou de reconstruction. Le surcroît du nombre de bâtiments délaissés a modifié ce cycle pour une réaffectation culturelle soit par patrimonialisation soit par créativité artistique.

Changement de représentations

Le premier chapitre de cette troisième partie s'appuie sur une phase d'appropriation d'une ancienne usine militaire de Brest rebaptisée les Ateliers des Capucins dans une opération de réaffectation culturelle. Anciennement sacralisé, interdit, appartenant au mythe de la culture « *brestoâse* »⁴⁰³, abandonné pendant une dizaine d'années, ce lieu en cours de reterritorialisation permet l'observation d'un changement de représentations par

⁴⁰¹ Mauss, M., 1925, *Essai sur le don, Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, éd. 2007, PUF.

⁴⁰² Besson, R., 2014, « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine », Université de Montréal, hal-01012325v2.

⁴⁰³ Nom donné au langage parlé des ouvriers de ce site militaire et qui s'est propagé chez les Brestois.

l'espace vécu, précisément ses quatre piliers, selon Armand Frémont à l'origine de la notion : découvrir, penser, rêver, créer de l'espace⁴⁰⁴. C'est précisément ce que permet l'incorporation dans l'appropriation d'un lieu qu'on découvre ou redécouvre : créer de l'espace par des actes comme se mouvoir librement à pied, à vélo, en rollers, se poser, s'asseoir, regarder, danser autant d'actes possibles observés dans ce deuxième terrain d'étude. « *L'espace en lui-même n'est point une réalité absolue* », affirme Leibniz et dans une autre lettre, l'espace « [...] *n'est rien sans le corps* ». ⁴⁰⁵ Dans cette conception leibnizienne, l'espace se produit dans la perception sensible de son incorporation et simultanément de la représentation de soi-même dans le lieu qu'on découvre et où on se projette (penser, rêver), désirer, le préalable à la créativité de l'agir, selon Joas.

Les arts ont été sollicités dans une expérience esthétique participative proposée aux habitants dans la phase inaugurale après la réhabilitation culturelle de l'ancienne usine militaire. La participation à une production artistique interroge les représentations des arts, des lieux où ils se produisent, des relations et interactions qui en découlent. Il est alors opportun d'envisager la participation comme un acte possible à tous et d'évaluer les conditions qui le permettent.

De l'objet au sujet

Le chapitre suivant est consacré à mon troisième terrain d'étude sur la Fabrique culturelle qui a pris place dans les anciens abattoirs de Casablanca au Maroc. C'est par un film que j'ai découvert les premières images de l'« unique fabrique culturelle du Maroc », ainsi présentée dans les articles et programmes de visite pour les touristes. « *Tourne Casa, tourne !* » est le film du réalisateur français, Fernando Favier, qui se sert de l'installation dans les anciens abattoirs de Casablanca du concept d'usine de films amateurs de Michel Gondry⁴⁰⁶ pour parler du projet de la Fabrique culturelle L'Batwar et de ce qu'elle représente non pas pour les Marocains mais finalement pour les Français et les Européens regardant un lieu d'expression de la culture dans son parangon occidental exportable. Le droit culturel est posé d'emblée. Nous le regarderons non pas comme un objet externalisé au sujet, mais comme faisant partie de l'intégrité des sujets.

⁴⁰⁴ Frémont, A., 1977, « Espace vécu et pratique commerciale », RCP, éd. CNRS, 354, 236-248.

⁴⁰⁵ Leibniz, 1900, Recueil de lettres entre Leibniz et Clarke, Alcan, Paris in L. Brunet, 1979, « La conception leibnizienne du lieu et de l'espace », Laval théologique et philosophique, 35 (3), 263–277. <https://doi.org/10.7202/705747ar>.

⁴⁰⁶ <http://www.usinedefilmsamateurs.com/>.

Un point de méthode

Dans la théorisation ancrée, les terrains sont inscrits dans un continuum. Choisis dans un mode comparatif avec les axes développés lors du premier terrain, les suivants cherchent à répondre aux nouveaux questionnements.

La principale question issue de l'analyse de La Centrifugeuz est la suivante : « Y a-t-il un fonctionnement démocratique possible sans la participation possible de tous ? » Afin d'élargir les angles de vue, j'ai poursuivi la recherche dans des lieux en intermédiation culturelle entre acteurs institutionnels et acteurs culturels de la société civile.

Nos choix ne partent jamais de nulle part. Ils s'appuient sur nos connaissances existantes. J'ai abordé le terrain brestois avec une connaissance préalable de la situation grâce à ma carrière dans la danse dans le même département. Je connaissais le réseau, les lieux, les acteurs culturels et même certains participants. De même le choix du Maroc tient aussi à la connaissance de ce pays que me procurent mes attaches familiales. Je ne souhaite pas gommer mes expériences. Cela serait tout à fait impossible. Je me sers de mes connaissances antérieures pour mieux ajuster mes recherches, trouver ma place plus facilement dans les périodes d'observation, ne pas déranger les personnes accueillantes et favoriser les contacts.

La présence longue du chercheur sur le terrain donne le temps de tisser des liens avec les membres des collectifs et d'être invité à s'engager à leurs côtés. Lorsqu'il y a des interactions entre le chercheur et les accueillants, on parle d'observation participante. Une forme de réciprocité s'installe entre le chercheur et ses hôtes. Loin d'être un problème, l'engagement est une forme de travail qui met en confiance. Perçu comme faisant partie du collectif, le chercheur recueille plus de données qu'en observant de l'extérieur, une place délicate qui peut mettre mal à l'aise les personnes auprès desquelles se déroule l'enquête.

C'est le groupe accueillant qui décide de la possibilité ou non d'une observation participante par ses réponses aux sollicitations du chercheur. Les conditions de déroulement dépendent du groupe, de son organisation, de son fonctionnement. La participation se rapporte à la présence du chercheur que les accueillants autorisent implicitement ou non. L'intérêt de l'observation participante est de suggérer chez les acteurs les questions que le chercheur se pose au moment où il se les pose. Ainsi le diagnostic est partagé.

La façon dont le contact est établi conditionnera la réponse du groupe.

Mon expérience d'observation participante au sein de La Centrifugeuz a été facilitée par le contact établi avec un de ses membres. La taille du collectif et son identification lui donnent une organisation de type « grande famille » où tout le monde se connaît. Mon intrusion ne présentait pas de danger pour un fonctionnement qui a quelques années. La qualité de l'accueil est aussi un indicateur de la solidité du collectif.

La structure accueillante, opératrice de la métropole brestoise, a accepté de m'accueillir sur le temps de la phase inaugurale de la réouverture des ateliers des Capucins, avec pour mission de concentrer mon enquête sur la participation des habitants. Ma place est restée celle d'une observatrice extérieure sans interaction avec la structure.

La phase ethnographique met le chercheur en position de recevoir des informations de personne en personne. J'ai repris le procédé initié à Caen : partir de la production artistique du lieu pour établir une cartographie narrative qui consiste à donner l'état des lieux dans ses potentialités à venir. Le champ de l'observation doit rester grand ouvert afin que les événements et les faits mettent le chercheur au plus près de la réalité, en interaction avec les acteurs. Les données recueillies et analysées posent de nouveaux questionnements et dessinent les pistes de recherche.

Ainsi, de rendez-vous reportés en rendez-vous oubliés, j'ai compris que je n'obtiendrai pas assez de données de la part des officiels casablancais. J'ai repris mes « arpentements » du quartier et en une heure, les riverains me conduisaient aux personnes-ressources du district. La connaissance préalable du contexte m'a permis de contourner certains obstacles.

Une analyse comparative

Les premières analyses produites de l'étude de La Centrifugeuz portent sur les conditions esthétiques et sociales de la production artistique tandis que les analyses des deux terrains suivants portent sur les conditions sociales de sa réception.

Prenant appui sur une analyse comparative des trois terrains d'étude –La Centrifugeuz, les Ateliers des Capucins, L' Batwar– à partir des axes développés au long de cette recherche –la territorialisation au sens d'un processus relationnel entre les acteurs, la constitution des groupes et leur gouvernance, la production coopérative et contributive d'un commun culturel– la friche culturelle n'est pas envisagée comme un centre culturel alternatif, mais comme un écosystème social interdépendant avec son milieu de vie.

De la participation

Après avoir exploré les modalités coopératives de La Centrifugeuz, cas particulier d'un projet initié par des artistes et activistes, dont le mode de fonctionnement est issu d'expérimentations longues, j'ai souhaité en prendre le contrepied en allant vers un deuxième terrain d'étude dans un lieu à réhabilitation culturelle d'initiative institutionnelle s'appuyant sur des acteurs ou opérateurs culturels de terrain. Il s'agit d'une friche industrielle et urbaine à forte vocation patrimoniale. Elle appartient à la métropole de Brest qui regroupe huit communes et totalise plus de 210 000 habitants.

Pourquoi Brest ? Pourquoi le Plateau des Capucins ? La réponse tient à l'actualité du lieu. La communication sur l'ouverture des Ateliers des Capucins est essentiellement tournée vers la participation d'habitants volontaires à une démarche de projet pour la période inaugurale qui débute à l'automne 2016, un temps fort pour la ville et le quartier. L'opportunité d'observer toutes les étapes d'un appel à participation à un événement culturel, a décidé de ce choix de terrain d'étude qui fait l'objet du premier chapitre « Habiter, créer, participer, une démocratie culturelle à reterritorialiser ». L'appel à participation répond à une injonction des politiques publiques dont nous avons vu précédemment, la dangereuse tendance à ne pas considérer l'habitant, acteur et bâtisseur de son milieu de vie.

L'ambiguïté de l'emploi du nom habitant et ses conséquences sur la participation traverse l'analyse du terrain réalisé de novembre 2016 à mars 2017, lors de la phase inaugurale de l'ouverture du site réhabilité à l'occasion de la réalisation d'un mobilier urbain pensé par et pour les habitants et d'un spectacle basé sur la participation des habitants intitulé *Las Sillas* (les chaises).

Casser les pyramides

Mon troisième terrain d'étude à Casablanca choisi par volonté de déplacer les questionnements dans un autre contexte culturel présente la particularité de répondre à une modélisation exportée et reprise à son compte par une classe dominante où les acteurs culturels ont été les relais, parfois à leur insu, de la classe politique. Les conditions hostiles dans lesquelles j'ai mené ce terrain ont révélé l'importance de la place des affaires culturelles dans la gestion du pouvoir. La méfiance des autorités à mon égard s'est traduite par le refus de me donner l'autorisation de photographier les anciens abattoirs. Plus

embêtant, les autorités ont volontairement laissé trainer ma demande de prolongation de séjour jusqu'à dépasser les délais, ce qui m'a valu d'être conduite par la Gendarmerie royale devant le tribunal pour situation illégale. Je n'en comprendrai que bien plus tard les réelles raisons.

Les résultats de cette expérience longue et immersive au contact d'une population amputée de ses droits élémentaires mettent en lumière un système d'acteurs pyramidal occlusif où la culture est sous contrôle de la domination exercée par circonvolutions du plus fort jusqu'au plus faible. Il est intéressant de montrer comment les populations en bas de la pyramide, détournent ce contrôle politique ainsi que de se demander comment les acteurs culturels s'adaptent et s'ils agissent au nom de l'intérêt général.

Ce deuxième chapitre, « Le pouvoir de la culture ou la culture du pouvoir », aboutit à la nécessité de rompre avec cette vision hégémonique.

Territorialisation et commun culturel

La genèse du projet culturel tient en la territorialisation des actions dans le sens que lui donne la littérature géographique anglo-saxonne (*territorialization*) « lorsqu'il s'agit de comprendre comment un jeu d'acteurs se constitue en un lieu donné et le fait entrer dans une logique de projet⁴⁰⁷ », indique Raymond Woessner.

La territorialisation impose de garantir les conditions d'égalité de tous dans la vie (culturelle) du territoire. Que nous évoquions la vie de la cité, la démocratie participative, les droits des citoyens, l'émancipation, le développement soutenable, etc. la culture est présente.

La culture est partie prenante de l'individu. Cette perception est le point de départ nécessaire à la participation. La possibilité égale de la participation de chacun-e est assurée par la reconnaissance de l'habitant-e, en tant que sujet agissant dans son territoire.

Le canevas ainsi tissé (territoire-habitant-participation) présente l'espace du commun culturel que j'appelle en-commun parce qu'entièrement basé sur une gouvernance collective.

⁴⁰⁷ Woessner, R., 2010, « La territorialisation : proposition pour la compréhension du phénomène par une entrée systémique », Revue d'Économie Régionale & Urbaine, p 669-685. <https://doi.org/10.3917/reru.104.0669>.

Après avoir classé les conditions favorables à un mode d'organisation par un « *travail du commun*⁴⁰⁸ », l'analyse comparative de nos trois terrains d'étude –La Centrifugeuz, les Ateliers des Capucins, L' Batwar– portera sur le fonctionnement qui en découle, son institutionnalisation et sa résonance sur la gouvernance du collectif, objet du troisième chapitre « L'en-commun culturel ou l'expérience de l'égalité dans la diversité ».

⁴⁰⁸ L'expression est empruntée à Pascal Nicolas-Le Strat, 2016, *Le travail du commun*, éd. du Commun, Rennes.

Chapitre 1

Habiter, créer, participer, une démocratie culturelle

à reterritorialiser

Introduction

Il ne peut y avoir de friche culturelle sans la composante humaine. Sans celle-ci, il resterait une friche industrielle ou urbaine ou rurale. Dès qu'on ajoute le qualificatif culturel ou artistique, on entre dans le vivant, un espace/temps entre passé révolu et avenir en train de se préparer avec un ensemble de personnes agissant. La friche culturelle repose sur un jeu d'acteurs. Ce n'est pas la configuration de l'espace qui définit le lieu, mais l'usage et les réseaux qui s'y développent.

Un même lieu dans cette temporalité transitionnelle sans la créativité d'un groupe autonome d'acteurs répond à une autre définition. C'est le cas des projets initiés par les collectivités territoriales, car leur gestion n'est pas indépendante.

Mon deuxième terrain d'étude s'est déroulé dans cette configuration : le groupe qui porte la gestion du projet est hybride, composé de professionnels de deux structures culturelles différentes et d'une collectivité propriétaire du lieu, Brest Métropole qui fait de la participation des habitants un axe principal pour ce projet particulier et pour d'autres sur la ville de Brest.

Les appels à participation sont une constante des dispositifs culturels, condition à l'octroi de subventions. L'objectif est de capter les publics éloignés de la culture ou plutôt considérés comme tels du point de vue de la culture légitime. Penser qu'un public est éloigné de la culture c'est ne pas reconnaître sa ou ses cultures. Il y a là un malentendu de départ qu'entend corriger la dénomination de l'habitant dans les textes de politiques publiques culturelles, laissant penser à une attention particulière à la population ciblée.

On doit au concept de participation, l'usage du substantif habitant, supposé plus précis. Qui est l'habitant ? On est tous habitants de quelque part. S'agit-il de l'« être vivant, qui occupe un espace », une combinaison d'espaces –privé, commun, public, convivial ?

S'agit-il de l'individu qui bâtit son milieu de vie en une parcelle du territoire ? S'agit-il de l'habitant qui valorise un territoire par son action ? Un peu de tout ça plus cet habitant doté d'une dimension poético-politique⁴⁰⁹ réconciliant l'artistique avec les exigences territoriales. Cette construction de l'habitant est théorique. Elle ne tient pas compte des problèmes d'emploi, de logement, d'accès...

Le croisement des politiques culturelles avec les politiques de la ville cible les habitants des quartiers, dits sensibles, puisque « La politique de la ville [...] vise à restaurer l'égalité républicaine et à améliorer les conditions de vie des habitants.⁴¹⁰ » La culture prend-elle une orientation sociale en déployant des moyens en faveur des habitant-e-s éloigné-e-s de la culture officielle ou vient-elle au secours d'une politique de la ville inopérante ?

« Aujourd'hui, le ministère de la Culture et de la Communication mobilise les établissements culturels labellisés pour qu'ils interviennent dans les quartiers populaires et en milieu rural. Afin de multiplier les rencontres avec les artistes au plus près des territoires et de rendre les habitants acteurs des projets artistiques et culturels, le ministère de la Culture et de la Communication apportera un soutien accru (+ 2ME) aux lieux et espaces intermédiaires tels que les friches et autres nouveaux territoires de l'art. »⁴¹¹

Les projets culturels sont désormais vécus dans une recherche de lien social, de l'élaboration qui se fait avec les têtes de réseaux à la production qui associe les habitants. La question reste entière : qui sont les habitants ?

La notion de participation du point de vue de Joëlle Zask, revient à « *prendre part, apporter une part, et bénéficier d'une part*⁴¹² » dont elle dit que ces trois états ne sont jamais atteints, mais qu'il faut tendre à leur équilibre sous peine d'engendrer le ressenti d'être exclu, des frustrations de ne pas être reconnu dans son apport ou le sentiment d'injustice de ne pas ou peu bénéficier d'une ressource.

La participation ne s'envisage plus que par le biais de l'innovation. Alain Penven parle du « *couple expérimentation/innovation* » dans un contexte de « *rénovation des politiques*

⁴⁰⁹ Rathier, J-P., 2011, « Attention Aux voisins pour une éthique des arts mitoyens », L'Observatoire, n° 39.

⁴¹⁰ <https://www.cohesion-territoires.gouv.fr/quartiers-de-la-politique-de-la-ville>.

⁴¹¹ <https://www.culture.gouv.fr/Actualites/L-art-et-la-culture-facteurs-de-citoyennete>.

⁴¹² Zask, J., 2011, *Participez, essai sur les formes démocratiques de la participation*, BDL éditions, Lormont.

publiques »⁴¹³. Les appels à participation prétendent innover, inventer, pour mobiliser et motiver les publics à participer.

L'innovation dans le monde culturel, créatif par essence, se traduit par un recours massif aux technologies du numérique passées dans les matériaux artistiques de création et de diffusion. On croise aussi dans les projets, le développement durable et l'Économie sociale et Solidaire mais il faut reconnaître que ce sont ces domaines qui ont recours au culturel. Ainsi depuis une dizaine d'années, les demandes de subvention se sont dotées d'un paragraphe optionnel concernant les mesures écologiques que le projet peut ajouter. De même, les acteurs culturels et les acteurs sociaux découvrent l'imbrication de l'économie sociale et solidaire et du secteur culturel notamment au travers de l'action des associations d'éducation populaire.

Que le chemin se fasse dans un sens ou dans l'autre, les dispositifs culturels locaux sont vus comme l'ont été les politiques de démocratisation culturelle auparavant, comme des outils de cohésion sociale. Les lois de décentralisation étant passées par là, des projets artistiques à l'échelle d'une commune ou d'un canton sont subventionnés par les collectivités lorsqu'ils rentrent dans des programmes de développement territorial thématique où l'action culturelle est une plus-value pour d'autres politiques concernant la parité, l'écologie, la jeunesse, l'enfance, l'intergénérationnel, la lutte contre les discriminations, etc.⁴¹⁴ Mais ce ne sont ni les politiques ni les dispositifs qui font la dynamique première et vitale du territoire, mais bien les habitants de la cité, les *citain*. Leur implication, leur capacité à s'impliquer, assurent l'éthique des dispositifs participatifs.

Pour prendre part, il faut être reconnu comme pouvant y prendre part. Cette reconnaissance ouvre à l'implication individuelle dans le collectif, le groupe ou la commune. Notre analyse porte sur les conditions de mise en œuvre de la créativité de l'agir individuel et collectif à la base de la participation conçue comme un échange en réciprocité.

L'homogénéité sociale des participants dans les événements culturels de la phase inaugurale des ateliers des Capucins après leur réhabilitation culturelle questionne les

⁴¹³ Penven, A., 2015, Reconnaissance et institutionnalisation des innovations sociales dans le champ des politiques sociales, De Boeck Supérieur, « Innovations », n° 48, pages 129 à 150, <https://www.cairn.info/revue-innovations-2015-3-page-129.htm>.

⁴¹⁴ Langard, C., 2015, « Les projets artistiques et culturels de territoire. Sens et enjeux d'un nouvel instrument d'action publique. Informations sociales », 190, 64-72. <https://doi.org/10.3917/inso.190.0064>. »

modalités de l'appel à participations. Le dispositif s'adresse à un type d'habitant attendu. Quelles sont les conséquences sur l'ensemble des habitants du quartier ?

Nous appréhendons le territoire des Capucins au travers de deux événements, le projet collectif et participatif du mobilier urbain et une œuvre chorégraphique *Las Sillas* à laquelle ont participé des personnes de Brest et d'ailleurs. Les personnes rencontrées lors des différents événements sont en grande majorité des adhérents ou habitués des deux associations chargées de l'animation du projet puisque pour être informé il faut être inscrit sur les listes de diffusion des structures organisatrices. On peut avoir l'information par ricochet par un de ses contacts, mais on reste dans le même milieu socioculturel.

Le lieu en devenir a une histoire.

Le 15 janvier 2009, l'État cède à l'agglomération brestoise, le site de l'ancienne usine militaire où des générations de Brestois et de Finistériens avaient travaillé aux techniques de la construction et de la réparation navales de 1845 jusqu'à sa fermeture en décembre 2004.

En 2021, les Ateliers des Capucins (25 000 m²) situés sur la partie basse du Plateau, accueillent spectacles, conférences, festivals et abritent la plus grande médiathèque de Bretagne, un Pôle d'interprétation de l'architecture et du patrimoine, le Pôle des excellences maritimes, un cinéma à l'ouverture imminente, une cantine numérique, un village de start-up, le Centre national des arts de la rue (son bâtiment restant à rénover). En son cœur, la place des Machines, 10 000 m² de pierre, de verre, de fer, de bois, une ossature métallique fait de ce lieu la mémoire industrielle du site. Quelques emblèmes, pour certains de deux siècles d'âge, posés ci et là.

Situé sur la rive droite de la ville de Brest, les Capucins c'est un plateau de douze hectares dans un quartier de seize hectares limité par au nord, la rivière de La Penfeld qui se jette dans la rade de Brest, à l'ouest, la rade, au sud, le quartier de Recouvrance et à l'est, le pont de l'Harteloire qui rejoint les deux rives.

Bien desservi par deux ponts qui enjambent la rivière de la Penfeld, celui de l'Harteloire et le pont à tablier de Recouvrance, on y vient en voiture, en bus, en tramway, en vélo, à pied et en téléphérique depuis 2016, premier téléphérique urbain de France, qui donne une certaine hauteur à l'encaissement naturel du plateau.

Religieux de 1695 à 1790, militaire de 1841 à 2004, la rétrocession des terrains en 2009 à la métropole brestoise dans l'objectif d'une « *mise en patrimoine* ⁴¹⁵ » a ouvert à la dimension culturelle du lieu.

Le site des Capucins appartient à l'imaginaire collectif des Brestois qui s'est greffé sur une forte symbolique du sacré. Sa topographie configure une avancée en plateau arrondi avec une chute brutale de dénivelés au-dessus de la rivière, à proximité de la jonction avec l'océan Atlantique, sorte de porte vers l'infini, une « *hiérophanie* » selon Mircea Eliade, qui marque la délimitation de l'espace sacré.

Le sacré est renforcé par l'interdit lié à la zone militaire, « cité interdite » au public ; interdit transgressé par le jeu qui consiste à faire visiter les ateliers à un membre de sa famille, souvent l'épouse, dès que le contremaître a le dos tourné, selon les témoignages recueillis le jour de l'inauguration du téléphérique le 19 novembre 2016 auprès de quelques femmes d'anciens ouvriers. L'interdit renforce le sacré.

L'imaginaire se renforce de l'histoire : dans un Brest presque entièrement détruit par les bombardements alliés à la fin de la Seconde Guerre mondiale, les murs en pierre des ateliers resteront debout. La reconstruction dure de 1946 à 1953, mais n'empêche pas les ouvriers d'y travailler. Dans toutes les familles brestoises, un membre travaille à l'arsenal, ce qui traduit un sentiment d'appartenance à une culture que les autres finistériens n'ont pas. « *Le parler arsenal* »⁴¹⁶, sorte de jargon imagé propre aux ouvriers, mais qu'adoptent volontiers leurs familles et d'autres brestois, devient le parler brestôa.

Le travail arrêté réellement en 2003, la population brestoise avait une vision douloureuse de cet abandon, ressenti à la mesure de ce que les ateliers de l'arsenal à la pointe de la recherche technique des équipements marins militaires avaient représenté en Europe.

C'est donc sur ce terreau de culture ouvrière et populaire que s'amorce un processus de patrimonialisation dont le moteur est la symbolique du lieu. D'où le nom que la structure chargée de l'animation du lieu à destination des habitants a donné au projet artistique « La fabrique citoyenne et poétique » ; le mot « fabrique » se réfère au passé industriel révolu du lieu auquel succède un monde créatif « marque de fabrique » des artistes.

⁴¹⁵ Angot, C., 2013, Gestes accomplis et paroles ouvrières, Approche anthropologique du travail au plateau des Capucins à l'arsenal de Brest, Culture ouvrière et savoir-faire entre mutations et patrimonialisation, annexes : inventaire patrimonial des Ateliers des Capucins de Brest, Thèse, CRBC, UBO, Brest.

⁴¹⁶ Cabon, G., (2012), *Abécédaire du parler de l'arsenal*, Éditions Dialogues, Brest.



27 Plan des accès aux Capucins. (Source image publique et apports personnels)

1.1 Les « ouvriers » des Capucins au sein d'une démarche artistique participative

Entrer aux Ateliers des Capucins, c'est entrer dans de grandes dimensions, de grands volumes par la première des trois nefs de 16 mètres 50 de hauteur sous plafond, plus de 160 mètres de longueur et plus de 16 mètres de largeur. On y accède par le téléphérique parfaitement intégré au réseau des transports en commun, donc pour le même tarif qu'un ticket de bus. La vue à 360 degrés occupe le voyage de trois minutes, opérant comme un sas de déconnexion au réel qu'on laisse derrière soi pour se rendre disponible à ce qui nous attend à l'arrivée. Ce temps d'imprégnation de l'environnement par la hauteur du téléphérique le magnifie avec ce petit quelque chose de magique, mélange de fierté, de sentiment d'appartenance et en cette période inaugurale, l'impression d'être pionnier-e-s dans un monde culturel innovant. Deux cabines pouvant contenir jusqu'à 60 personnes

chacune, pénètrent dans la première des trois nefs anciennement des ateliers de fonderie, d'ajustage et de montage.⁴¹⁷

Le téléphérique a été choisi parce que la circulation sur le pont de l'Harteloire et le pont de Recouvrance, les autres voies d'accès au Plateau des Capucins, est saturée. Le site tire son nom de la congrégation pour laquelle Vauban y avait construit un couvent de 1695 à 1705. La mémoire des lieux et leur symbolique conditionnent la mise en œuvre du projet culturel à venir.



28 Le téléphérique. (Source personnelle)

1.1 a) Las Sillas, des habitants en scène

Mardi 14 février 2017, 18 heures. Ateliers des Capucins 10 000 m². Salle de répétition au premier étage, béton brut et verrière surplombant la Place des machines. Premier atelier dans le cadre d'une « installation chorégraphique ». Un grand cercle de chaises apportées par les participants entre 25 et 76 ans : une cinquantaine d'« habitants embarqués » ou juste « embarqués », nom que donnent les organisateurs aux personnes qui participent aux différents événements d'appropriation des ateliers des Capucins, démarrée en 2011 par la « première marche des Capucins », action artistique publique du Centre national des arts de la rue Le Fourneau, partenaire principal de la communauté urbaine brestoise.

⁴¹⁷ Le mot « œuvrier » est une invention de Fazette Bordage. Elle explique qu'elle a voulu joindre le passé ouvrier des lieux avec le présent artistique, (entretien téléphonique, 04/08/2021).

-« Caroline, 52 ans. Je travaille à Brest et j'habite dans une commune limitrophe. Je fais de l'expression corporelle. » La personne descend prudemment de la chaise. Sa voisine prend le relais et se présente à peu près de la même façon, en montant sur sa chaise.

-« Je m'appelle Florence. J'ai 40 ans. J'habite dans une commune proche, mais en dehors de l'agglomération de Brest. Je suis salariée. Je fais du théâtre. »

En tout début de soirée, un membre de la direction du Centre national des arts de la rue avait présenté la démarche artistique de cette première résidence-crédation aux ateliers des Capucins ouverts un mois plus tôt. Puis la chorégraphe avait proposé que chacun décline son identité en mettant en scène sa chaise selon sa propre inspiration. Joignant le geste à la parole, elle était montée sur la sienne pour se présenter. Tout le monde, à part deux ou trois personnes, monte sur sa chaise pour se présenter. La place de la chorégraphe conduit plus au mimétisme qu'à l'improvisation.

Devant la sienne, M. : « Muriel, j'habite à 25 kilomètres de Brest où je viens dans la semaine. Je ne suis pas originaire d'ici. Je pratique les arts martiaux et j'ai 46 ans. »

Derrière sa chaise, L. : « Louis, 76 ans, je suis né ici, rue Saint-Malo et je vis à Brest. J'ai travaillé ici aux Ateliers des Capucins quand c'était une usine de l'Arsenal. »

Suite à cette présentation qui dure une heure, le temps que chaque personne s'y prête, la chorégraphe apprend au groupe huit phrases gestuelles qu'elle a préparées avec le metteur en scène. À la fermeture du site au public à 19 heures, les embarqués, à très grande majorité féminine -même si leur nombre augmente un peu le lendemain, cette première soirée ne compte que cinq hommes- quittent le premier étage avec leur chaise vers la grande place des Machines, dans la nef d'ossature métallique de 161,50 mètres de long par 16,60 mètres de large et 12,40 mètres sous charpente. Vidé de ses usagers, le site paraît encore plus immense.



29 La salle des machines. (Source personnelle)

Le moment est important. 56 personnes avec leur chaise pénètrent les 10 000 m² de pierre et de verre, de fer, de bois avec la solennité qu'on a en entrant dans une cathédrale. La scène n'est pas sans rappeler le passé ouvrier du lieu. Pendant un moment, chaque « embarqué » essaie de mettre dans l'espace les phrases gestuelles écrites par les artistes « conçues pour pouvoir être jouées dans n'importe quel autre lieu », a précisé S. la chorégraphe dans l'interview qu'elle m'a accordé.

Le metteur en scène donne des instructions en espagnol ; la chorégraphe traduit en français. Attentifs aux consignes et impressionnés par le lieu, « une expérience exceptionnelle » souligne F., l'une des personnes interviewées, les « embarqués » s'approprient les espaces par incorporation dans des gestes simples et dictés par les artistes. Puis le musicien commence à jouer, unifiant les silhouettes dans la pulsation commune qui résonne dans la nef. Des lignes droites initiées par les chaises aux lignes courbes du déplacement des danseurs, le mouvement s'est enrichi des regards qu'on croise. Les espaces individuels se superposent, traçant un territoire commun.

« Il n'y avait pas de place pour l'interprétation. Finalement, c'est par la chaise qui vient de chez elle, qu'on apprend plus sur la personne que par son geste. », remarque M. avec une pointe de déception dans la voix, pendant l'entretien.

À la fin de ce premier « atelier », les artistes font un bilan avec les embarqués autour du marbre, une des pièces d'« intérêt historique, technique, esthétique » qui ont été conservées intentionnellement dans le lieu pour témoigner de son identité récente. « Toutes

les pièces à usiner, aléser, raboter, ajuster étaient préalablement tracées sur cette table de traçage permettant de saisir les techniques de travail et le système de production liés à la construction et à la réparation navale. » Le marbre a une forte « valeur symbolique liée au syndicalisme, aux Capucins et à l’Arsenal de Brest. »⁴¹⁸

« On se réunissait en fin de journée autour de cette table de traçage appelée « marbre », lorsqu’il y avait quelque chose à débattre », dit L., ancien ouvrier de l’Arsenal.



30 Le marbre. (Source personnelle)

Le lendemain, quelques personnes se rajoutent au groupe de la veille. Inversement trois personnes n’ont pu revenir, mais seront présentes à la création en mars qui sera précédée d’un troisième atelier. L’autonomie de ces participants montre leur expérience.

Entre les deux soirées, le metteur en scène a rencontré L. qu’il ne connaissait pas avant. Il veut se documenter auprès d’un témoin de premier plan. « *Je me suis inscrit à cette*

⁴¹⁸ Angot, *opus cite*.

aventure artistique, pour transmettre l'histoire des Capucins, bien que je n'aie jamais fait ce genre de choses et qu'au vu de mon âge, je me demandais si j'allais réussir, mais finalement c'est assez simple physiquement », confiera L. pendant son entretien. Et en effet, il fut invité à s'exprimer devant l'ensemble des « embarqués » avant le jour de la création en mars. L. poursuit : « J'aimerais bien que soit valorisée toute cette histoire. Pour l'instant, il n'y a pas assez d'explications près des machines. J'ai manifesté avec le syndicat contre la fermeture des ateliers et maintenant je participe à la nouvelle vie des Capucins. Je suis né ici, rue Saint-Malo, la plus vieille rue de Brest. J'ai été formé ici, à l'école des Arpètes. J'aimerais bien que le « chemin d'interprétation »⁴¹⁹ tienne compte de la vie qu'il y a eu ici. Mais on ne sait rien. Cela fait des années qu'on pose des questions aux élus sur le devenir de la prison et du patronage laïc de Recouvrance, le plus vieux de Brest, mais nous n'avons pas de réponse. On vient nous chercher après coup. »⁴²⁰

Après avoir donné leur nom à l'animatrice chargée de leur accueil, les « embarqués » ont reçu une carte au nom de la « Fabrique citoyenne et poétique », leur permettant de se mouvoir dans le site, tout en étant en conformité avec les consignes de l'équipe de sécurité.

Quelques machines étranges témoignent d'un rapport au travail. Posées ci et là, elles sanctuarisent le lieu, avant tout lieu de mémoire collective ravivée par ces objets au sol sur lesquels se greffe un imaginaire collectif qui selon Maurice Halbwachs « *ne retient du passé que ce qui est [...] capable de vivre dans la conscience du groupe qui l'entretient*⁴²¹ ».

« Le lieu fermé au public nous donnait le sentiment de faire partie des privilégiés », dira C. lors de l'entretien ; « la cité interdite » n'est pas très loin, c'était hier, lorsque les Brestois surnommaient ainsi l'usine militaire où tout le monde connaissait quelqu'un qui y travaillait. Un jeu consistait pour les ouvriers à défier les autorités en ouvrant une porte dérobée à leur épouse à la fin de la journée pour visiter la citadelle militaire dont ne devait s'échapper aucun secret industriel.

Les déplacements des embarqués sont timides, feutrés. Malgré des conditions de création originale (recherche artistique non conformiste de l'équipe productrice, expérience en dehors d'un lieu dédié), avec d'un côté les espaces grandioses, de l'autre une expérience courte en trois ateliers de participation, la place des embarqués n'a pas été pensée en

⁴¹⁹ Projet de valorisation du patrimoine industriel mis en avant pour obtenir le label Ville d'art et d'histoire.

⁴²⁰ Entretien, mai 2017.

⁴²¹ M. Halbwachs, 1950 (1^{ère} éd.), La Mémoire collective, p 70.

réciprocité. Ceux-ci dansent ce moment éphémère, plus consommateurs que réels participants.



31 En mars 2017, le spectacle sera donné deux fois. (Source : Site du Fourneau).

1.1 b) Participer est une réciprocité

Les appels à participation visent une population pour laquelle a été identifié un besoin. L'appel est émis, bien souvent après que le projet a été organisé et écrit par des gestionnaires et acteurs culturels. L'appel à participation cible la présence de personnes habituellement absentes, mais sauf prise en compte de la raison de leur absence, la situation ne peut changer. Ainsi l'appel à participation maintient les bénéficiaires visés éloignés du

dispositif. Joëlle Zask l'explique : « *Trois conditions minimales sont alors requises : d'une part, il faut que l'individu possiblement contributeur reçoive des groupes auxquels il est lié les ressources sans lesquelles il ne pourra contribuer d'aucune manière.*⁴²² »

La participation est une relation de réciprocité de type donateur/donataire, selon la théorie maussienne, qu'on trouve dans les formes artistiques spontanées ou qu'on trouvait lorsque les arts faisaient partie du quotidien des populations dans leurs espaces communs avant qu'ils ne soient relégués au profit selon Joëlle Zask « *d'une habitude récente dont la caractéristique majeure est qu'elle a « spectatorialisé » la culture et a enfermé le « spectateur » dans une posture de réceptivité passive qui est tout à fait contraire aux conditions mêmes de l'existence des œuvres d'art.*⁴²³ »

À partir de ce type d'échange, nous l'avons vu, en trois temps (donner, recevoir, rendre), on peut imaginer que le paradigme artistique retrouvant une quotidienneté, une proximité entraînerait la fin de la hiérarchisation des cultures sur laquelle est basé notre système. La quotidienneté prodiguerait la visibilité des cultures que la culture légitime tend à ne pas voir ou à voir dans une échelle de valeurs. Les cultures populaires elles-mêmes, conditionnées au prisme de l'évaluateur hiérarchique qui part de la culture légitime occidentale, sont vouées à être vécues dans ce registre. Ainsi les musiciens des cultures populaires passent désormais par les formations de conservatoire, convaincus de devoir être formés aux outils de la culture savante comme le solfège au détriment de la transmission orale avec les conséquences qu'on peut imaginer.

Les savoirs populaires ont été classés au registre du folklore qui « *est l'ensemble des traditions, usages, coutumes, fêtes, chants, costumes, instruments, meubles et décors familiers de notre vie populaire. Il n'est pas uniquement « paysan », bien entendu, mais ce sont les campagnes qui, jusqu'à nos jours, en ont le plus fidèlement conservé les vestiges.*⁴²⁴ ». Étant donné la dominance de l'art de référence, tout ce qui ne lui est pas affilié, est reléguable. C'est ainsi que les populations détentrices de traditions artistiques voient leur savoir, classé, dans la catégorie amateur même si des individus sont professionnels c'est-à-dire, vivent de leur pratique quotidienne de leur art.

⁴²² Zask, *opus cite*.

⁴²³ *Op. Cit.*

⁴²⁴ Dévigne, *Légend. de Fr.*, 1942, p. 8, in CNRT.

Toutefois, les technologies numériques profitent aux échanges entre cultures populaires. Des cultures se reconnaissent un socle commun, d'autres inconnues du grand public jusque-là viennent ouvrir et enrichir les formes et les matérialités. Ce développement doit plus à la circulation des idées et des individus qu'à l'intention des États qui ont une vision centralisatrice comme la France et ne reconnaissent pas ou peu, les formes artistiques en dehors de celles qu'ils référencent. C'est à ce titre qu'ils pensent en termes d'accessibilité à la culture dite légitime au lieu de reconnaître la diversité des cultures.

C'est là une conséquence du système de valeurs dans lequel s'est construit l'art occidental. Les friches culturelles remettent en question ce système.

L'appartenance

Le Centre national des arts de la rue Le Fourneau et le Centre d'art contemporain La Passerelle sont conventionnés par la Métropole brestoise pour mener à bien la phase inaugurale de la réouverture des Ateliers des Capucins avec une mission centrale de participation des habitants.

La démarche s'intitule La Fabrique citoyenne et poétique et les participants sont appelés les Embarqués. Ce mot scénarise la démarche participative en rappelant le côté maritime du patrimoine brestois. Il y a aussi : le départ en voyage - monter à bord – se laisser embarquer avec les artistes, avec la structure - la structure est un navire - livret de bord.

Programmé dans le cadre de DañsFabrik, le festival de danse annuel de la Scène nationale brestoise, les participants à *Las Sillas* donnent à voir un public d'habitues possédant les signes d'appartenance à un groupe culturel avec ses propres codes. Le maillage opéré par les outils de communication spécifiques sélectionne un profil de personnes : public informé, réside dans les métropoles, fréquente en moyenne une fois par semaine les salles culturelles (concerts, théâtre, danse) et de cinéma, pratique lui-même une activité artistique, expressive, culturelle, visant à son bien-être⁴²⁵.

Participants

La classification ci-dessous à partir de la parole de quelques « embarqués », donne un regard sur l'espace public où se déroule l'installation chorégraphique. D'après leurs mots les

⁴²⁵ Pasquier, D., 2012, « La sortie au théâtre. Réseaux de conseil et modes d'accompagnement », *Sociologie*, vol 3, n° 1, p 21-37.

participants se sentent intimidés par l'imposant bâtiment. L'événement est assimilé à l'exception du lieu. La mémoire collective est bien présente, mais en négatif dans le nous de « comme si ce n'était pas à nous ».

Tableau 15 Types d'espaces dans les expressions des participants à l'installation chorégraphique.

Réponses à la Q : « Qu'avez-vous ressenti en pénétrant dans ce lieu pour la première fois ? »	Existant	Appropriation ou développement dans l'activité
« privilège d'occuper un tel lieu »	espace mémoire espace sacré espace symbolique	
« comme si ce n'était pas à nous »	espace interdit espace transgressé	espace commun
« trop beau pour Brest »	espace abandonné	espace imaginaire
Géant	espace physique	
Gigantesque	espace physique	
Grandiose	espace physique	
Exceptionnel	espace sacré	
« c'est bien fait, mais pas assez expliqué, l'histoire, les machines ... »	espace mémoire espace transmission	
« la rénovation des capucins, c'est une réussite »	espace symbolique	
« quand c'était à l'état d'abandon, je n'aurais jamais imaginé qu'ils réussissent à faire ça »	espace imaginaire espace symbolique	

Le programme annonce une participation à des ateliers. Endroit consacré à un travail manuel, de production dans une usine, mais aussi lieu où travaille l'artiste, par analogie, la réunion où se discutent à plusieurs, divers sujets, l'atelier est devenu dans les dispositifs culturels un espace participatif. La participation se limite à reproduire une gestuelle élaborée en amont par les artistes, l'« installation chorégraphique » a intégré les « embarqués » lors des ateliers. Les participants ont parlé de figuration, sans connotation péjorative plutôt comme le constat d'un ordre établi et accepté comme un « privilège d'occuper un tel lieu ». Cette expression revenue plusieurs fois évoque le sentiment d'une certaine illégitimité à occuper le lieu. Howard Becker fait remarquer que :

« si le caractère collectif de la production artistique est démontrable, l'artiste réussit à maintenir socialement les attributs du créateur. En d'autres termes, la réalisation de la proposition artistique reste largement associée à son nom. Bien

plus, le privilège de la création lui revient, aux autres est accordée la fonction de coopérant, d'exécutant, voire d'interprète. »⁴²⁶

Passé sacré dans ses origines religieuses, « cité interdite » dans la mémoire collective des brestois, aujourd'hui lieu emblématique du renouveau urbain avec le premier téléphérique urbain de France, la plus grande médiathèque de Bretagne, une réhabilitation patrimoniale reconnue unanimement, Les Capucins ont de quoi impressionner : « quand c'était à l'état d'abandon, je n'aurais jamais imaginé qu'ils réussissent à faire ça » ou « trop beau pour Brest » disent les commentaires.

La notion de participation revêt deux réalités, celle des publics et celle des producteurs.

L'habitant prédéfini

Il est nécessaire de préciser qui sont les participants et de quel territoire il s'agit, car l'appellation « habitant » désigne un occupant du territoire : plateau des Capucins, quartier de Recouvrance, ville de Brest, métropole ? Les embarqués viennent de différents quartiers et même d'autres communes par intérêt au projet. La dénomination « habitant » n'est donc pas adéquate à la démarche, mais correspond au cadre fixé par les initiateurs.

Avec l'accès à la culture, la participation est l'autre pendant de la démocratisation culturelle. « *La « participation des habitants » au sens français s'impose au début des années 2000 comme un des thèmes privilégiés de la politique de la ville, et prend la forme d'une commande publique, avec des financements fléchés sur des dispositifs complexes de rénovation urbaine [Donzelot, Epstein, 2006]. »⁴²⁷* La sémantique glisse de public à habitant. Le nom d'habitant introduit une notion de l'appartenance à un territoire et évoque l'espace intime de l'habitat d'une personne qui se sent reconnue et dans son individualité et dans l'ancrage à une communauté. La désignation de l'habitant cherche ainsi à toucher des personnes qui répondront conformément aux attentes.

⁴²⁶ Becker, 1988, in Sophie Le Coq, 2004, « Le travail artistique : effritement du modèle de l'artiste créateur ? », *Le travail artistique*, Sociologie de l'Art opus 5, L'Harmattan, p 112.

⁴²⁷ Donzelot, J., Epstein, R., 2006, « Démocratie et participation : l'exemple de la rénovation urbaine », *Esprit* N°7, p 5-34, in M. Bresson, 2014, « La participation : un concept constamment réinventé », *Socio-logos*, <http://sociologos.revues.org/2817>.

La communication du Centre national des arts de la rue est basée sur des reportages dont le deuxième se rapportant à cet événement chorégraphique parle de rencontres avec les habitants du quartier des Capucins qu'a initiées la chorégraphe, pour mieux s'inspirer des lieux. Quelques lignes succinctes ne donnent pas plus de détails sur ces rencontres. Ce qui est dommage, car cela aurait pu être un appel en direction des gens du quartier. Nous le verrons, leur présence n'est absolument pas acquise dans cette phase inaugurale.

Dans le troisième reportage, les « *habitants embarqués* » sont mentionnés ; ils ont été invités à participer par mailing en tant qu'adhérents ou usagers d'une des trois structures associées dans l'événement. Seul L. a été sollicité par la voie de son syndicat ainsi que d'autres anciens salariés de l'Arsenal. Il est le seul à avoir répondu.

Le programme de DañsFabrik appelle le public du festival à participer à deux ateliers. Il s'agit là d'un déplacement du public vers ce nouveau lieu culturel. Cette action comme d'autres à la suite contribue à déplacer le cœur de ville dans ce nouveau poumon de la cité.

La prédéfinition de celles et ceux qui participeront est engendrée par l'organisation sociale du travail artistique actuel. Avec d'un côté les objectifs et contraintes institutionnelles, complexité des dispositifs, budgets, autorisations, programmations, diffusions, communications ; de l'autre les envies des artistes, la fabrication d'un public récepteur répondent au besoin de garder sous contrôle le cadre d'une participation des habitants, éloignant tout risque dû à la diversité sociale. Ce contrôle de la participation explique aussi que les appels passent par les têtes de réseau au lieu de faire l'objet d'appels larges, sans filtre. La sollicitation de la participation « *comme mobilisation est fondée sur l'idée de coproduction de projets entre les décideurs, les professionnels et les « gens d'en bas », mais, avec une impulsion donnée par les premiers, et une ambition limitée à la proximité voire, à l'individu* ». ⁴²⁸

La dénomination « habitant » des dispositifs culturels de politiques publiques, des programmes des collectivités territoriales ou de projets associatifs est une entité répondant aux besoins identifiés par l'organisateur. Jacques Noyer et Bruno Raoul remarquent « *comment l'habitant, « figuré » et « projeté » sous des statuts multiples, se voit attribué une identité pré-définie et envisagé dans un rôle circonscrit par le cadre institutionnel.* ⁴²⁹ »

⁴²⁸ *Idem.*

⁴²⁹ Noyer, J., Raoul, B., 2008, « Concertation et « figures de l'habitant » dans le discours des projets de renouvellement urbain », URL : <http://journals.openedition.org/edc/766> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/edc.766>.

AUX CAPUCINS AVEC LE FOURNEAU **CRÉATION**

CARLOS CANALES CHILI
NICOLAS EYZAGUIRRE CHILI
JUAN PABLO LARENAS CHILI
SATCHIE NORO FRANCE

SILLAS

VEN 3 (18H03) ET SAM 4 MARS (15H15)
 DURÉE ESTIMÉE : 1H / GRATUIT

Sillas est un projet d'installation chorégraphique et musicale, une rencontre performative qui développe une écriture en mouvement à partir de la relation du corps et de l'objet quotidien, la chaise.
 Les chaises comme lieu d'exploration, de métamorphose, de dialogue, de construction, d'identité culturelle, sociale, politique, poétique.

The project Sillas is a choreography and musical composition, a performance encounter which develops writing in movement based on the relationship between the body and everyday object: the chair.
 The chairs seen as a place of research, metamorphosis, dialogue, building, cultural, social, political and poetic identity.

Conception, mise en scène et interprétation Carlos Canales, Nicolas Eyzaguirre, Juan Pablo Larenas, Satchie Noro
 Scénographie de chaises Silvana Oñi / Costumes Mayra Olivares Huerta
 Avec la complicité de Millaray Lobos Garcia
 Réglé son Vincent Mallet

Production : Compagnie Furinkai
 Coproductions : Le Fourneau - Centre National des Arts de la Rue et de l'Espace Public en Bretagne, en partenariat avec Le Quartz - Scène nationale de Brest / Le Théâtre Louis Aragon, scène conventionnée pour la danse de Tremblay-en-France, dans le cadre de

#18080303-C01

32 La communication. (Source publique)

33 Programme festival. (Source publique)

DAÑSFABRIK ACCUEIL PROGRAMME PRATIQUE PARTENAIRES CONTACT
 FESTIVAL DE BREST

EDITIONS 2017 2016

Sillas est un projet d'installation chorégraphique et musicale, une rencontre performative qui développe une écriture en mouvement à partir de la relation entre le corps et l'objet quotidien, la chaise. L'installation convoque trois présences, Carlos Canales, Nicolas Eyzaguirre et Juan Pablo Larenas, dans un tissage scénographique, chorégraphique et musical. Trois personnes aux parcours artistiques distincts et singuliers s'inventent artisan, architecte, constructeur d'un espace qui se recompose sans cesse dans ce face-à-face avec l'autre. Trois corps qui se mêlent, se fondent aux chaises, les mobilisant, se mobilisant. Corps qui enregistrent, occupent et définissent l'espace dans une quête constante d'équilibre, de mise en tension et de dialogue avec l'objet, avec l'autre. Geste qui naît dans cette mise à l'épreuve du mouvement de soi et de l'espace.

Sillas est une pièce nomade qui investit des espaces hors plateau. Espace public, lieux patrimoniaux, parvis, grande halle... La pièce se réinvente à chaque lieu, elle se mobilise autrement dans une nouvelle attention, résonne à son environnement, avec la mémoire de celui-ci. Ici, il s'agit des Capucins, nouveau pôle de création, de diffusion et d'innovation situé au cœur d'un écoquartier.

SATCHIE NORO (France)
 Satchie Noro fait ses premiers pas dans le dojo de son père, maître d'Aïkido. Élève de Wilfride Piolet, elle pratique intensivement la danse classique dès l'enfance. À seize ans, elle rejoint le Deutsch Opera à Berlin qu'elle quitte très vite pour se frotter à la scène alternative berlinoise où elle participe à de nombreuses performances. Après cinq ans de pérégrinations de Berlin à New-York, elle est de retour en France où elle intègre différentes compagnies de danse. En 2002, elle aborde les techniques aériennes avec Michel Nowak à l'école de cirque des Noctambules de Nanterre. Ces dernières années, elle a collaboré en tant que danseuse et circassienne avec les metteurs en scène Adrien Mondot & Claire Bardainne, Carlotta Sagna, James Thierrée, Michel Schweizer, Pierre Meunier & Marguerite Bordat, Mohamed El Khatib, Emmanuelle Raynault...
 Depuis 2002, elle mène également ses propres projets avec sa compagnie Furinkai : en résidence au Théâtre de Brétigny de 2004 à 2008, puis installée à l'école de cirque Les Noctambules de Nanterre qu'elle codirige avec Olivier Verzellen depuis l'automne 2015. En 1999, elle est lauréate avec Alain Rigout de la Villa Kujoyama (Kyoto) et en 2012 de la bourse Hors-les-murs de l'Institut Français.
 Son spectacle *Origami* a été présenté lors de l'édition 2016 de Dañsfabrik.

ATELIERS PROPOSÉS PAR LE FOURNEAU
 animés par Satchie Noro

Texte reportage 1

Vendredi 29 juillet 2016 à 19h12, après quelques jours de résidence dans la grande halle, **Satchie Noro, Nicolas Eyzaguirre et Carlos Canales**, présentaient à l'équipe du Fourneau une étape de leur travail de création **Sillas**, qui signifie "les chaises" en espagnol.

Satchie Noro a rencontré le directeur artistique de Teatro Container, Nicolas Eyzaguirre, en 2013. Cette rencontre l'amène à Valparaiso pour présenter *Origami*, pièce chorégraphique autour d'un container pliable, dans le cadre du Festival Teatro Container, où elle travaille également avec le musicien Carlos Canales. De ces rencontres naît aujourd'hui cette collaboration autour du projet *Sillas*.

Toujours dans une réflexion sur la relation du corps à l'objet, Satchie Noro s'intéresse pour *Sillas* à **un objet du quotidien : la chaise**. Une scénographie mobile de chaises en mouvement, lieu d'exploration et de construction, créé des tracés éphémères racontant des morceaux d'histoire d'humanité, d'identité culturelle, sociale, politique.

Sillas sera créé dans le cadre du festival DañsFabrik 2017²⁸ Le Centre National des Arts de la Rue Le Fourneau et le Quartz, Scène nationale de Brest, poursuivent ainsi leur collaboration autour de propositions chorégraphiques dans l'espace public brestois.

Jeudi 24 novembre, la danseuse et chorégraphe Satchie Noro de la compagnie Furinkaï a posé ses valises à Brest pour 3 jours de résidence de création pour son prochain spectacle, Sillas.

C'est aux Ateliers des Capucins, en mars 2017, que Sillas sera créé, dans le cadre du festival Dansfabrik. Naturellement, c'est donc aux Capucins que Satchie Noro a travaillé pendant ces 3 jours de résidence.

Dans l'objectif de **s'imprégner du lieu, du quartier, de son histoire** passée et présente, Satchie Noro a souhaité aller **à la rencontre des habitants de la rive droite**. Cinq premières rencontres ont eu lieu : vie du quartier, histoire et avenir des Capucins, histoires de vies intimes. Les sujets abordés avec ces habitants serviront à enrichir la création.

Texte reportage 2

Texte reportage 3

Satchie Noro, chorégraphe franco-japonaise de la compagnie Furinkaï, est en résidence du lundi 13 février au jeudi 16 février 2017 aux Capucins, pour la création Sillas, avec les artistes chiliens Carlos Canales, Nicolas Eyzaguirre, et Juan Pablo Larenas.

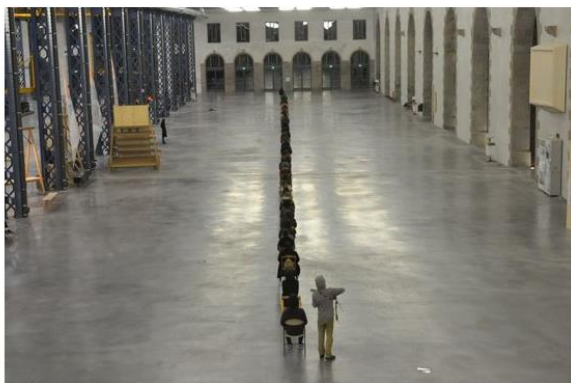
Les artistes tout juste arrivés lundi ont eu le plaisir de découvrir les chaises dessinées et construites par Silvain Ohl et Georges Matichard, avec lesquelles ils ont entamé le travail aux Capucins.

Mardi matin, des étudiants de STAPS de l'Université de Brest sont venus rencontrer la compagnie, découvrir leur travail corporel et échanger sur le projet *Sillas*.

Mardi et mercredi à 18h18 se tiendront deux ateliers artistiques avec des habitants embarqués... A suivre !

Jeudi 2 mars 2017, la compagnie Furinkaï a donné rendez-vous à 18h18 aux 44 habitants volontaires aux Capucins pour une dernière répétition avant la première représentation de Sillas, le lendemain.

La chorégraphe franco-japonaise Satchie Noro, et les artistes chiliens Carlos Canales, Nicolas Eyzaguirre, Juan Pablo Larenas étaient de retour à Brest après 10 jours de résidence au Théâtre Louis Aragon de Tremblay-en-France.



Les embarqués et les artistes ont travaillé, durant 3 heures, munis de leurs chaises, dans l'immensité du lieu devenu exceptionnellement silencieux après le départ du grand public à 19h. Échauffements, reprises des actions, essais, puis répétition générale ont rythmé cette soirée conviviale et chaleureuse qui a permis de régler les derniers détails du spectacle avant la première.

Texte reportage 4

34 Textes des reportages (Source : Le Fourneau)

1.1 c) La fabrique des « entre soi » culturels

« C'est bien fait mais pas assez expliqué, l'histoire, les machines ... », déclare L.⁴³⁰

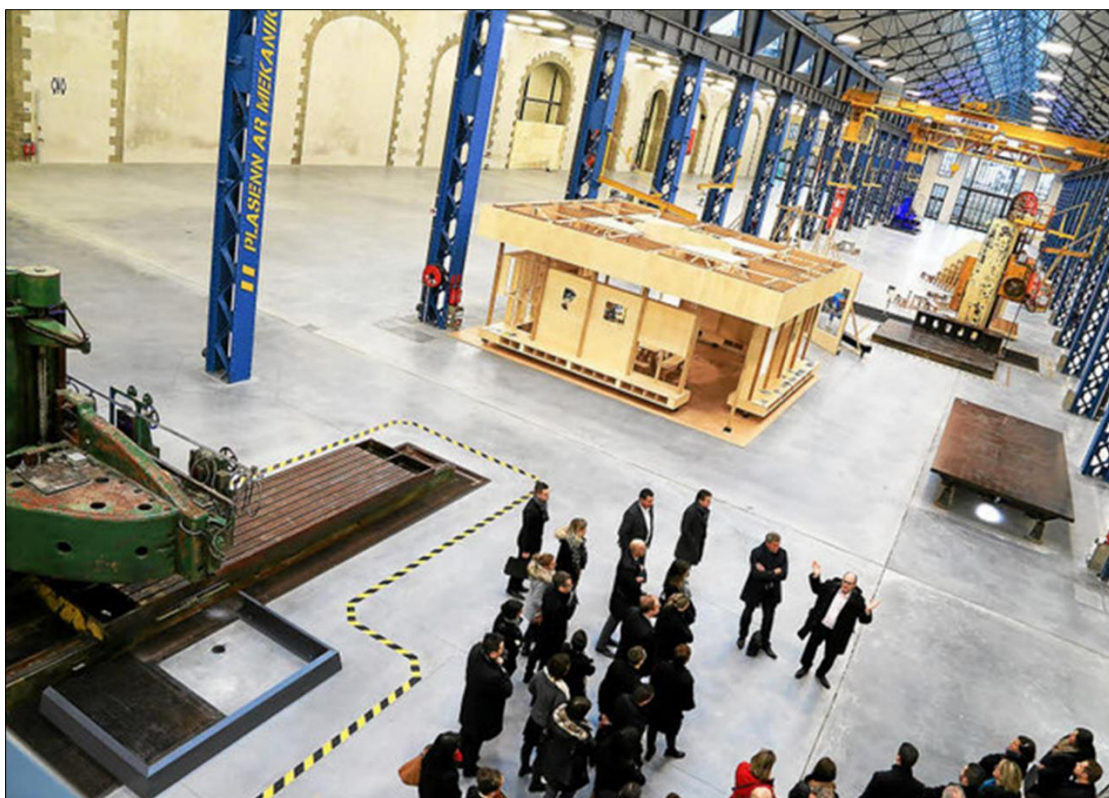


35 L., habitant du quartier, ancien ouvrier de l'arsenal, ouvre Las Sillas. (Source Le Fourneau)

L'autre projet de la phase inaugurale des Capucins que j'ai suivie est celui du « Mobilier Urbain ». Dès mes premières observations, je remarquais l'entre soi social et culturel des participants. Lors de trois grandes réunions destinées à recueillir leurs idées, les embarqués ont contribué sous forme de Tables rondes à la réalisation du mobilier urbain pour l'intérieur des Ateliers des Capucins. Ce mobilier a été construit ensuite par la compagnie le Bureau Cosmique avec l'aide ponctuelle de quelques embarqués.

L'inauguration du mobilier sur la place des Machines fut mise en scène : il fallait télécharger son laissez-passer, sur Internet et se faire pointer à l'entrée par les membres de la structure et leurs partenaires. Les participants à l'inauguration étaient donc déjà dans le réseau des « embarqués ». Dans mes enquêtes de terrain sur le quartier, quelques personnes disaient penser que « ce n'était pas pour elles, que c'était un événement réservé » à ma question sur leur participation ou non à cet événement.

⁴³⁰ Entretien mai 2017.



36 Le mobilier urbain (Source publique)

Une concertation orientée

Dans un communiqué de presse du 5 avril 2016 le bureau d'aménagement des espaces publics de la métropole brestoise, annonce officiellement le lancement d'une démarche artistique et participative :

« Cette démarche prévoit, en partant des usages, une large implication des habitants dans la conception, la construction, l'amélioration et la réalisation de mobiliers au travers de la rencontre entre des équipes artistiques pluridisciplinaires et les acteurs du territoire, habitants, acteurs éducatifs, sportifs, sociaux ou culturels. Elle sera donc un fort vecteur d'appropriation du site et de ses espaces publics. »

Le texte de communication est ambitieux. Les objectifs annoncés ont de quoi attirer une population déjà aguerrie à ce genre de dynamique, mais ne sont pas pour rassurer un public jusque-là non participatif, n'étant pas en mesure d'apporter sa part.

Ce premier point prévoyant une large implication des habitants s'avèrera contreproductif.

Observation d'une démarche de participation, les tables rondes⁴³¹

Les Tables rondes ont pris place en semaine un lundi, un mercredi, un jeudi à 18 heures 18 minutes, en mai, en juin puis en septembre.

Elles sont organisées et animées par les intervenants professionnels des deux structures opératrices de la métropole brestoise. Entre 70 et 100 participants dont les animateurs se répartissent dans huit groupes intitulés CRÉER, JOUER, OBSERVER, DÉTOURNER, PARTAGER, S'ASSOIR, FLÂNER, DÉCOUVRIR, dans lesquels un ou plusieurs participants sont des membres professionnels ou élus des groupes organisateurs et des groupes d'artistes retenus dans le projet, ou de la ville. La table ronde intitulée « Détourner » est animée par l'animatrice en charge des tables rondes qui propose de réfléchir à partir d'images qu'elle a apportées.

Des questions orientent les discussions à l'intérieur des groupes. Préparées par les organisateurs, elles s'adressent à un public qui possède un vocabulaire socioculturel (dans un groupe de dix personnes, dont deux enfants, j'ai noté la présence d'une étudiante, un éditeur, une paysagiste, un maître d'œuvre, deux architectes) :

-Comment fabriquer l'avenir, l'ouverture, la rédaction d'histoires communes collectives pluridisciplinaires ?

-Comment préserver l'idée de voyage, de promotion, d'émancipation, d'épanouissement de l'ici vers ailleurs tout comme les pièces navales, fabriquées ici ?

-Qu'est-ce qui fédère les gens ? Comment créer une forme de stabilité ?

-Qu'est-ce qui favorise la rencontre dans l'espace public ?

-Comment créer des repères, des rituels ? Comment développer l'interactivité avec tous les éléments de l'espace ?

-Est-ce qu'on regarde le passage du temps ?

-Comment observer et comprendre la complexité, la multiplicité du lieu ?

-Comment voir un paysage passé, présent, en devenir ?

-Comment observer l'évolution du lieu et ses mutations ?

-Comment observer le chantier, son activité, les éléments techniques ?

Invités à imaginer un mobilier urbain pour l'immense salle des machines, les participants évoquent « la rencontre, le confort, l'aspect ludique et convivial ». Une

⁴³¹ D'après les comptes rendus fournis par les organisateurs.

demande de lien social « lieu de rencontre (expositions diverses...), salle de bal, guinguettes éphémères, avoir des planchers, choix des musiques par le passant. Repas autour du marbre. Des marchés, un vide grenier, des bistrots, des *foodtrucks* pour la mixité sociale. »

Ils souhaitent « Créer des moments collectifs partagés : (les bruits, le silence, la méditation, le qi gong, la musique de chambre, plus intime, marionnettes, mimes) ».

Ils mettent en avant une approche philosophique du lieu « Valoriser le passé : socle de marbre, porte-voix, sans se détourner du fait de construire sur les bases de fondements existants. Expositions interactives, écouter l'Histoire du bâtiment. »

Une recherche de développement personnel dans la proposition « de conférences, d'ateliers créatifs pour créateurs, artistes, artisans, habitants », mais aussi une recherche de bien-être : « alcôve pour partager l'écoute de la musique. Créer une espace cocooning avec une lumière adaptée, une intimité, un confinement. Un lieu de détente, de plaisir, pour déambuler et jouer (cache-cache), des coins pour jouer... ».

La pratique collective d'activités souhaitées vise plus le lien social que la performance : « rencontres sportives, du Chi-Cong, séances de détente, Yoga. Rassemblement de chorales... ».

Les participants habitués à partager des activités pensent au fonctionnement : « un calendrier de manifestations, une garderie bénévole, des vélos pour recharger les portables. Des panneaux d'expression (coup de gueule, espoir) ... ».

Analyse d'un processus de participation

L'organisation repose sur une communication créative, ludique avec son propre code. Ainsi la programmation horaire est devenue une marque de fabrique de l'opérateur qui programme toujours ses événements par un jeu horaire, par exemple à 17 h 17 plutôt que 17 h. L'originalité crée la stratégie de communication.

18 h 18

C'est l'heure de démarrage des tables rondes. Il est bien plus facile de retenir que l'événement commence à 18 h 18 et donc de se rendre prêt pour cette heure précise plutôt que d'être à l'heure à 18 h ou 18 h 30.

L'habitant poético-politique

La réunion s'appelle Chantier collectif citoyen et poétique et se rapporte au projet Fabrique citoyenne et poétique. Ce sont des éléments de langage qui s'adressent à un public

déjà engagé dans ce genre de pratiques. Le mot poétique est un mot qui n'a pas la même symbolique pour tous. La poésie se résume pour beaucoup d'adultes à ce qui a été étudié à l'école (ce qui ne leur a pas laissé forcément un bon souvenir). La poésie est un produit rare dans le monde de l'édition. Les livres de poésie représentent 4 % du marché du livre.

Ce choix de communication opère une sélection.

Mise à distance

Les horaires et jours choisis ne répondent pas aux disponibilités d'une catégorie sociale encore au travail à cette heure-là ou dont la pénibilité de celui-ci éloigne d'une participation à vivre le même jour. En effet, les ouvriers finissent leur journée vers 17 heures, mais la pénibilité du métier, la saleté accumulée sur les chantiers et très souvent l'éloignement de ces chantiers ne les rendent pas disponibles avant 18 heures 30 et lorsqu'ils sont parents, se rajoutent leurs charges familiales en priorité. Les employés de magasin ne finissent pas avant 19 heures. Les études sociologiques portant sur les pratiques culturelles des catégories sociales mettent l'accent très justement sur l'héritage culturel, la formation des goûts, l'agrégation des individus. Les conditions d'accès (proximité, horaires, tarification) sont des variables à prendre en compte. Le fait de savoir qu'un théâtre existe dans sa ville et ne pouvoir s'y rendre accentue les scissions "intra population" voire dans certains cas, extracommunautaires.

La professionnalisation du secteur culturel a apporté une autre division du travail dans le but d'améliorer les conditions d'exercice des métiers et les répercussions sur la vie privée des professionnels. Mais cela éloigne encore plus les catégories sociales des agriculteurs, ouvriers et employés dont les jours de sortie sont en week-end pour des raisons évidentes de possibilités horaires. C'est très simple à comprendre et devenu très compliqué à prendre en compte. À chaque fois que j'aborde la question des horaires avec des responsables culturels, je reçois la réponse que ceux-ci correspondent aux habitudes des personnes qui se mobilisent. Le problème semble insoluble.

Aller vers des publics qui ne possèdent pas les codes n'est pas si simple.

Ces publics sont ceux que Jacques Rancière appelle « *les sans-part* » parce qu'ils n'ont pas accès « *au partage du sensible* » n'étant pas dans le même « *système d'évidences sensibles* », système qui ne peut se modifier sans un partage d'activités, de temps et d'espaces. Une réelle démarche participative ouverte à tous, de façon concrète, pensée en termes d'outils, de pédagogie, de sensibilisation... a besoin de temps partagé dans les

mêmes espaces d'activités. « *La politique porte sur ce qu'on voit et ce qu'on peut en dire, sur qui a la compétence pour voir et la qualité pour dire, sur les propriétés des espaces et les possibles du temps.* »⁴³², poursuit Rancière.

Les friches culturelles ont un champ d'action large et leur souplesse d'adaptation permet de modifier les représentations des publics de part et d'autre.

Les paradoxes de la démarche participative

L'usage du générique « les habitants » laisse penser qu'une démarche participative s'adresse aux habitants d'un territoire en général. Or, elle s'adresse aux personnes ciblées par l'objet de la participation.

Les politiques publiques participatives n'atteignent pas les résultats escomptés par les acteurs culturels. Des réalités insuffisamment prises en compte et des craintes de bouger un ordre établi quand bien même cet ordre établi l'est en mode culturel alternatif occultent les causes du paradoxe.

L'exercice de la participation révèle ses limites non pas techniques, mais d'usage : elle est sous le contrôle des professionnels.

La méthode des tables rondes laisse voir une ingénierie culturelle réfléchie (groupes, animateur de groupe, titres, questions...) qui suppose une pré-connaissance du type de participants attendus.

S'agissant d'activités inaugurales, on peut penser qu'une expérience esthétique telle que *Las Sillas* requérant une certaine aisance à se mouvoir et se laisser voir ne peut être partagée que par des personnes possédant certains préalables. Dans les faits, c'était bien le cas. Pour le vérifier, j'avais préparé un questionnaire (en annexe) à l'adresse des 56 embarqués de *Las Sillas*. Les organisateurs n'ayant pas souhaité le diffuser, je le transformai en entretiens semi-directifs auprès des contacts que j'avais au sein du groupe.

⁴³² Rancière, *opus cite*.

1.2 L'habitant doit-il participer ?

« [...] il arrive bien souvent que le résultat soit décevant, surtout lorsque participer se limite finalement à légitimer un dispositif existant, sans pouvoir se prononcer ni sur les motifs poursuivis ni même sur les décisions qui sont prises.⁴³³ », et c'est là un motif de désintérêt pour celles et ceux qui auraient commencé de participer, qui se sont impliqués en cherchant à réinventer des modalités plus satisfaisantes pour tout le monde.

Ainsi aux Capucins, la deuxième phase de la démarche participative des habitants concernant l'aménagement des extérieurs n'a pas succédé immédiatement à la première phase. Les services avaient besoin d'évaluer le dispositif, les idées émises par les participants n'étant pas toujours en conformité avec les contraintes d'hygiène et de sécurité, administratives et juridiques.

Et pourtant comme dit Joëlle Zask « [...] la participation n'est pas une possibilité parmi d'autres. [...] elle est la seule solution possible.⁴³⁴ »

Quelles sont les marges de manœuvre pour y parvenir ?

1.2 a) La prise en compte de l'existant

Comment faire venir les gens du quartier ?

Malgré une communication plus ambitieuse que réaliste et une fréquentation observée de près –la ville de Brest publie les chiffres suivants pour l'année 2017 : un million de visiteurs dont 60 % sont venus en téléphérique. 114 événements culturels s'y sont déroulés⁴³⁵– la question « comment faire venir les gens du quartier » revient à chaque réunion. La récurrence de la question montre que le problème est visible donc suffisamment important et d'autant plus visible qu'il y a un effet Capucins avec une affluence accrue du fait de la nouveauté.

La mémoire des lieux

« L'espace réaffecté participe au processus de reterritorialisation du territoire délaissé dont il est une parcelle. Le lieu prédétermine le projet qui, à son tour, témoigne de l'appropriation des espaces et des rapports du collectif avec son environnement, réciprocity à

⁴³³ Zask, J., 2018, *Participer, qu'est-ce que ça veut dire ?*, https://www.youtube.com/watch?v=drka_CZ-eco.

⁴³⁴ *Idem*.

⁴³⁵ <https://www.ouest-france.fr/bretagne/brest-29200/brest-comment-vont-les-capucins-un-apres-5525346>.

la base de la territorialisation. Une prise en compte du lieu et de ses spécificités ouvre à l'expertise des habitants porteurs de l'histoire du quartier, éloignant le risque de résistance et de rejet. »⁴³⁶

Si l'expertise des habitants n'est ni sollicitée ni mieux prise en compte, elle sera à l'origine d'un certain désintérêt.

La table ronde intitulée "Partager" est animée par l'une des coordinatrices du projet. L'un des participants J. est fils d'un ancien ouvrier de l' Arsenal et il a été lui-même, élève à l'école des Arpètes, école des apprentis de l' Arsenal. Il a participé au choix des noms des rues des Ateliers des Capucins. Il témoigne : « Le nom "Place du marbre" avait été proposé et a tout de suite été rejeté par la collectivité, car il rappelait les cimetières. C'est dommage, car c'était un beau symbole ».

En effet, les noms de rues et de places des Capucins ont été votés par le conseil municipal de Brest en octobre 2013. Le choix s'est porté sur l'histoire du lieu (passage des Yannicks et des Ti Zefs, place des Machines...) pour l'intérieur, sur des personnalités internationales engagées (Aimé Césaire, Césaria Évora), pour les extérieurs et de grands caps géographiques (Horn, Bonne-Espérance, Finistère...) » pour le pourtour.



37 La toponymie votée en conseil municipal. (Source publique)

⁴³⁶ Jolivet, in Defalvard (Dir.), *op. cit.* p 93.



38 Une place du sacré. (Source ville de Brest, accès public)

La réhabilitation des anciens ateliers fait partie d'un plan urbanistique de grande ampleur visant à déplacer le centre de la ville pensé comme le centre d'une agglomération. Ce que les commerçants du centre-ville actuel redoutent. Le projet global comprend un nouveau bâti dont le prix au m² est trois fois plus élevé que le prix habituel dans le quartier, jusque-là très populaire avec un habitat de petites maisons d'ouvriers, de logements à loyers modérés et un parc d'immeubles à la limite de l'insalubrité.

En janvier 2017, à l'ouverture officielle du site, la population aux abords du site, se méfie des effets de la gentrification amorcée. En avril 2021, le responsable de l'aménagement aux Capucins annonce à la presse un prochain hôtel de 4 étoiles : « Après plusieurs immeubles, un hôtel de 120 chambres doit être construit. On est sur du haut de gamme. Avec ces projets, les Capucins veulent devenir le futur quartier d'affaires de Brest. »

L'ancien quartier ouvrier est en passe de devenir un quartier d'affaires. L'hôtel 4 étoiles aura néanmoins la particularité de voisiner avec la Place des machines, avec les petites rues de vieilles maisons, la plus vieille rue de Brest et l'ancienne prison qui justement a échappé à une transformation en logements de luxe.



39 La prison Pontaniou voisine des Capucins.(Source personnelle)

1.2 b) La rue Saint-Malo et la prison Pontaniou, des résistances constructives

« Lorsque le chercheur ou le citoyen se défait d'une vision étatico-centrée, il libère son regard et sa compréhension et il découvre alors que l'existence des peuples ne saurait en aucune façon se réduire au long cheminement vers un supposé plus haut degré de civilisation représenté par la forme État. » Pascal Nicolas-Le Strat

Sur la partie haute du Plateau, 25 000 m² de bureaux, commerces et services, une Cité internationale (résidence pour chercheurs universitaires étrangers de passage), 560 logements dont 25 % en social, 25 % en primo accession aidée et 50 % gérés par les promoteurs immobiliers.⁴³⁷ Entre les deux, le Parvis, lieu de rencontre et d'animation, jardins de lecture, parcours sportifs... Le Plateau des Capucins d'une hauteur de trente mètres, surplombe le quartier de Recouvrance où habitaient les ouvriers de l'usine militaire. En contrebas des Ateliers des Capucins, se trouvent de vieux escaliers, l'ancienne prison et la plus vieille rue pavée de Brest, la rue Saint-Malo.

⁴³⁷ Source : <https://www.brest-metropole-tourisme.fr/.../les-ateliers-des-capucins-29481>.



40 Les vieux escaliers vers la rue Saint-Malo. (Source personnelle)



41 La rue Saint-Malo, sauvée des bulldozers par intervention citoyenne. (Source personnelle)

« Une rencontre avec la rue »

« J'ai découvert la rue Saint-Malo durant une nuit de l'hiver 88. En 1989, on a fondé l'association Vivre la Rue pour s'installer rue Saint-Malo, avec pour but de s'opposer à la démolition plusieurs fois programmée, des maisons, dont la plus ancienne date de 1730, en entretenant les lieux, en y organisant des animations culturelles. La ville avait racheté toutes les maisons de la rue pour pouvoir les détruire. Toute la rue était très sale jusqu'à 10 mètres de déchets derrière les maisons. Je suis allé voir le maire qui m'a laissée parler longtemps et qui finalement m'a donné des clefs de porte qui n'existaient pas. C'était le 2 novembre 1990. Je suis donc entrée dans une maison pour la squatter et j'y suis depuis. », dit Mireille l'unique habitante de la rue Saint-Malo.⁴³⁸

Marionnettiste, elle a créé avec une bande d'artistes l'association⁴³⁹ qui a sauvé la plus ancienne rue de Brest de la destruction par bulldozers. Vivre la rue a pour objet « la préservation et la réhabilitation de lieux en péril. » Ses statuts expriment des valeurs : « Elle entend ainsi, défendre les droits des générations futures, faire naître et vivre des lieux de rencontre et d'échange pour tous. Ses moyens d'action sont :

- La restauration et l'entretien de la rue Saint-Malo et de son environnement en bio-construction

- La production et la diffusion de spectacles, et de manifestations artistiques et culturelles

- La mise en pratique des valeurs de l'économie sociale et solidaire. »

L'association alors forte de 80 membres s'implique dans la vie du quartier non sans opposition de la part de certains, notamment de l' élu de quartier. « J'ai reçu des tas de lettres de menaces de mort, des insultes. », indique Mireille qui évoque aussi des départs d'incendies criminels. Les sympathisants de Vivre la Rue ont évacué plusieurs centaines de tonnes de déchets et gravats au cours des deux premières années de l'installation de l'association.

« En 2013, l'association a acquis cette maison où nous nous trouvons au 10 de la rue Saint-Malo, pour y développer un café-culture, souhaité comme un lieu de rencontres et de projets communs. Nous l'avons baptisé « Au coin d'la rue ». Ses buts sont les suivants :

⁴³⁸ Entretien M. sur l'association « Vivre la rue », 15 février 2017 à 14 heures au « Coin d'la rue ».

⁴³⁹ <http://vivrelarue.net/>.

- Être une force de propositions culturelles et artistiques valorisant le quartier de Recouvrance et ses habitants ;
- Animer un lieu de rencontres, de partages, d'enrichissement personnel et d'échanges intergénérationnels ;
- Encadrer une fonction d'appui pour les projets artistiques, associatifs et proposer un espace d'aide aux individus.

Le café nous donne la possibilité de mener des actions toute l'année en complément de celles que nous menons directement dans la rue Saint-Malo :

- Espace de médiation et d'innovation sociale
- Espace public multimédia -Point d'Accès Public à Internet
- Boutique d'Art et d'Artisanat local- Épicerie bio et équitable
- Expositions d'Art
- Animations culturelles autour du livre (Lectures, conférences, ateliers, poésie, théâtre, improvisations, répétitions publiques)
- Livres en libre-échange ».

Vivre la rue est subventionnée comme une association de quartier par la ville et pour les animations par la région.

Le festival « Les beaux dimanches » se déroule comme son nom l'indique tous les dimanches de juillet à septembre et accueille des concerts de musique et chants populaires locaux (traditionnels, rock, ...).

« Vivre la rue » revendique la défense du patrimoine commun urbain et de la culture populaire. Tous les ans à partir du mois de mars, des chantiers collectifs se mettent en place tous les week-ends pour nettoyer la rue Saint-Malo et renforcer les maisons qui risquent de s'écrouler. Depuis 2009 la ville apporte un soutien financier et logistique aux travaux, notamment en prenant en charge le gros œuvre. Les bénévoles et les jeunes volontaires européens font le reste. 15 000 visiteurs par an donnent raison à l'importance de la sauvegarde du patrimoine populaire de Brest.

Interviewés au moment de l'inauguration des Ateliers des Capucins, les acteurs de Vivre la rue s'étonnent de ne pas avoir été sollicités dans le projet, en tant qu'acteurs culturels du quartier et pouvant apporter des éléments de connaissance ou assurer le relais auprès des habitants. Un ressenti d'intrusion règne dans le quartier fait de petites rues devant l'affluence provoquée par l'ouverture des Ateliers des Capucins.

Les relations avec les décisionnaires restent assez floues. Parfois, les membres de l'association Vivre la rue découvrent par hasard des réunions de chantier dans leur rue. Ils doivent de façon récurrente aller à la pêche aux informations alors que l'ampleur des travaux sur le plateau de 30 mètres plus haut fragilise incontestablement l'état des fondations des vieilles bâtisses. Certains travaux se déroulent pendant les animations culturelles, ce qui enclenche une certaine amertume chez les acteurs de Vivre la rue et le sentiment de ne pas compter dans le devenir du quartier.

M. a été sollicitée par la chorégraphe Satchie Noro lorsqu'elle préparait *Las Sillas* en novembre 2016 (reportage N° 2). Elle recueillait les témoignages de gens du quartier en leur proposant de mettre en scène une chaise dans leur espace privé ou commun. M. en tant que tête de réseau y participe.

La présence et les actions de l'association jouent un rôle de médiation entre les habitants du quartier et Les Ateliers des Capucins. À l'inverse, la nouvelle fréquentation des Capucins amplifie la notoriété de la rue Saint-Malo. Désormais d'autres équipements culturels comme la scène nationale du Quartz, la Carène et d'autres recherchent le partenariat de Vivre la rue dans la programmation de certains concerts pouvant être mieux valorisés dans le décor de la rue Saint-Malo qui n'est plus vue comme marginale par ces structures.

« La longévité de l'association qui compte presque 300 membres associés et 2 salariés garantit sa pérennité, les Brestoises se sont mobilisés plusieurs fois pour défendre la rue Saint-Malo », conclut M., « la finalité reste de transformer la rue entière en une résidence d'artistes... ».

Les arts sont investis dans le devenir de la plus vieille rue de Brest.

L'ancienne prison ne sera pas un immeuble résidentiel de luxe

Un article du 18 septembre 2018 dans la presse locale annonçant la vente prochaine de l'ancienne prison de Pontaniou à un promoteur immobilier pour en faire des logements de luxe met en alerte des historiens locaux qui réagissent en lançant un appel aux élus pour le classement de l'édifice aux Monuments historiques.⁴⁴⁰

La nouvelle sera relayée dans la presse nationale le 2 octobre suivant : « Construit en 1670, l'édifice, qui a servi de prison pour les résistants pendant la Seconde Guerre mondiale,

⁴⁴⁰ Entretiens téléphoniques, R. et G. sur la défense de la prison de Pontaniou (septembre 2021).

vient d'être vendu par la métropole, selon une information confirmée. Les élus ont voté à l'unanimité la procédure de déclassement du domaine public de la vieille prison de Pontaniou. »

Achetée 35 000 euros par la ville, la prison historique est vendue 250 000 euros au promoteur immobilier.

Deux des historiens sont descendants de résistants internés à Pontaniou, torturés et fusillés. La décision unilatérale de la métropole les met en obligation de résister : le collectif intervient en Conseil de Métropole à Brest le 12 octobre 2018.

Le collectif devient l'association Brest-Pontaniou. Elle défend l'ancienne prison militaire sur sa longue histoire et les qualités architecturales exceptionnelles du bâtiment (voûtes, arcs en pierre, linteaux) tout en cherchant à créer des liens avec la valorisation de la rue Saint-Malo et du plateau des Capucins.

En février 2020, le maire de Brest en pleine campagne municipale, annonce l'abandon du projet immobilier et sollicite l'inscription de la prison de la Marine aux Monuments historiques.



42 La prison de Pontaniou face aux Capucins. (Source personnelle)

1.2 c) Citoyenneté créative

Les Ateliers des Capucins ont amorcé une phase de reterritorialisation dans le quartier de Recouvrance selon un plan urbanistique de grande ampleur qui ne prend pas en compte des faits d'histoire ou la socialité qui s'est développée à cet endroit depuis longtemps.

L'association de Pontaniou et l'association « Vivre la rue » ont été créées pour défendre un patrimoine. En soi, le patrimoine est le bien commun d'une communauté qui appelle à la mémoire de ses membres, à leur identité, ce qui est relevé par l'historien Peter Linebaugh : « [...] *il n'y a pas de biens communs sans l'activité de communautés pour lesquelles ces biens sont essentiels (« There's no commons without commoning »).*⁴⁴¹ ».

Le risque de perte de ce bien commun réveille les résistances et met en éveil de créativité pour assurer sa défense. Cette réaction est en deux temps simultanés, la résistance étant elle-même un acte créatif allant à l'encontre d'un ordre ainsi que Pascal Nicolas-Le Strat l'affirme : « [...] *une capacitation émerge et se révèle avant tout dans le moment de la résistance, en tant que moment de résistance, en tant que résistance, créative et productive, au partage dominant des parts et de l'absence de part.*⁴⁴² » Je rajouterai pour l'avoir observé dans mes trois terrains à des niveaux différents, la résistance est créative en soi, mais la créativité nourrit cette résistance au-delà du point de départ.

Ce duo résistance/créativité montre une similitude avec « *la manifestation d'un empowerment* » que Nicolas-Le Strat attribue à la résistance tout en gardant en lucidité les limites de l'action : « [...] *les approches qui se préoccupent de la façon dont les institutions, les pouvoirs ou les dispositifs gouvernent nos conduites, les contraignent et les discriminent ; ce que j'ai caractérisé comme une « fabrication institutionnelle des impuissances à agir »*⁴⁴³.

Le duo résistance/créativité est un ressort de l'action citoyenne dont les modalités créatives s'installent dans le temps. Nous y reviendrons dans le chapitre suivant dans un mode comparatif des situations où cette résistance créative intervient afin de pouvoir déterminer les facteurs qui la favorisent, mais aussi analyser ce qui déclenche cette

⁴⁴¹ Linebaugh, P., 2008, *The Magna Carta Manifesto*, University of California Press, in Le Crosnier, H., Ertzscheid, O., Peugeot, V., Mercier, S., Berthaud, C., Charnay, D. & Maurel, L. , 2011, Vers les « communs de la connaissance ». *Documentaliste-Sciences de l'Information*, 48, 48-59. <https://doi.org/10.3917/docsi.483.0048>.

⁴⁴² Nicolas-Le Strat, P., 2016, *Le travail du commun*, éditions du Commun, Rennes, p 84.

⁴⁴³ *Ibid.*, p 83.

capacité de résistance sous des angles de temporalité, de niveau d'information et d'environnement social et politique.

Car force est de constater que dans ces lieux culturels alternatifs nés d'une revendication politique, qu'elle soit formulée par des artistes ou d'autres citoyen-ne-s, l'objet politique vient à disparaître des discours. Trois raisons peuvent être énoncées. La première rejoint le propos de Nicolas-Le Strat relatif à la discrimination institutionnelle qui enferme l'action citoyenne dans le registre du bénévolat, de l'amateur, ou ne la sollicite que lorsqu'elle a fixé les objectifs qu'elle autorise ; la deuxième est conséquente à la méfiance qui s'est installée avec la crise de la démocratie représentative autour du mot politique et d'une prudence d'emploi qui en découle ; enfin la troisième est que ces acteurs pensent pouvoir agir et être reconnus uniquement par leurs compétences.

Cet effacement du discours politique dans la phase créative n'est pas l'effacement du sens politique de l'action, mais plutôt le signe que dans les situations de résistance, l'acte politique n'a pas besoin de se dire. On rejoint là, la thèse de Ray Oldenburg à propos des tiers-lieux qui sont avant tout des espaces de circulation des idées.

Et c'est à cet endroit, nous allons le voir dans le point suivant, que doit s'exercer la vigilance des acteurs afin que cette circulation reste libre.

1.3 De l'habitant au tiers-lieu

1.3 a) Appropriation et reterritorialisation

En menant des temps d'observation à des horaires différents, quelques jours après l'ouverture des Capucins au public, je note qu'il y a déjà une bonne affluence comme si cet espace était attendu. Ce qui frappe c'est une certaine catégorisation possible de la fréquentation en fonction des jours et des heures.

Les familles s'y promènent, pique-niquent, les enfants font du skate-board, du roller, du vélo dans le grand espace des machines. Les adolescents préfèrent le premier étage pour profiter des planchers pour le break dance. Les étudiants des facultés qui ne sont pas très éloignées et les lycéens du quartier s'y retrouvent facilement, la médiathèque proposant de nombreuses petites salles de travail ne nécessitant aucun protocole de réservation. Les gens viennent surtout en groupe. Les personnes seules ne font que traverser pour se rendre au téléphérique souvent à vélo ou en rollers. Les gens qui passent de la même façon que s'ils

étaient dans une rue et les gens qui se donnent rendez-vous pour pique-niquer ensemble à l'heure du déjeuner ou pour aller à la médiathèque donnent l'image d'un carrefour.

L'espace central est utilisé par les enfants qui pratiquent le roller, les tables par les mères de famille et le kiosque par des groupes. Les gens se retrouvent dans des coins ou le long des murs. Cela rejoint les observations d'étudiantes en licence de sociologie : « la place des machines apparaît comme un espace « énorme » qui s'impose aux visiteurs. Les machines fonctionnent comme des ancrages. On recherche des espaces plus intimes. »

Ce mercredi 28 mars, un *foodtruck* est en train de s'installer pour la journée. Ils sont deux ou trois commerçants qui alternent chaque semaine. Je m'installe en un point stratégique pour pouvoir observer toutes les entrées et sorties sans trop de difficultés. Il est 11 heures 30. Les agents de la sécurité vérifient certains postes avant l'affluence. Ils ont un rôle important, la métropole ayant décidé de ne pas recruter d'équipe d'animation, ils doivent jouer parfois au médiateur. Ils sont accueillants, bienveillants et tapent la causette facilement. J'ai le sentiment d'une scène où chacun prend sa place. Les bonnes odeurs du foodtruck se font sentir. Des personnes traversent pour aller vers le téléphérique. S'approchant de midi, il y a de plus en plus de monde. Je me rends compte que je ne pourrai pas observer toute la salle et m'avance pour me délimiter un paramètre plus resserré.

Ayant repéré quelques personnes semblant avoir pris des habitudes dans leur façon de se diriger directement vers un endroit de la salle des machines, j'entame une discussion informelle. Sur la table la plus éloignée de l'entrée, une maman seule lit tranquillement. Sa fille unique âgée de 8 ans s'ennuie toute seule à la maison. Aussi, elles viennent tous les mercredis midis en sortant de l'école. Elles pique-niquent sur une des tables puis l'enfant s'amuse avec ses rollers et trouve toujours des amis. La maman, grande lectrice, en profite pour plonger dans son roman en laissant sa fille jouer librement et à la fois en toute sécurité à part qu'elles se disputent parce que l'enfant ne veut pas mettre son casque. Elles restent à peu près jusqu'à 15 heures.

À une autre table plus centrée, trois mamans avec huit enfants en tout invoquent aussi la possibilité de jouer librement en toute sécurité. Le pique-nique à peine fini, les enfants sont en piste. Les mamans boivent leur café en discutant et en jetant un œil de temps en temps sur leurs enfants. Les plus âgés sortent jouer au ballon sur l'esplanade et un agent de sécurité les ramène en rappelant aux parents qu'ils doivent les surveiller.

Tableau 16 Grille d'observation.

Observ.	directe	Mercredi	28/03/17	D : 11h30	F : 16 h		2èm ^e séance
Adultes	Nombre	Arriv/Départ	Situation	Gestes	Repas	Objets	Evénements
	11						
Seuls	4 : 1 père 2 x 1 mère 1 jeune femme	12h15/13h 12h08/12h55 12h15/15h 12h05/12h40	sur 1 banc autre banc à table autre table	2 lisent leur tablette. Lit 1 revue puis 1 livre. Lit son tél.	Parents mangent avec leur enfant -mange	2 tablettes 1 revue 1 livre 3 sacs pik- nik 2 téléphones 2 bout. d'eau 1 gourde 1 sandwich	Les 2 mères se saluent de loin. Le père parle au téléphone pendant 5 minutes. 1 enfant se dispute avec sa mère pour le casque.
par 2	4	12h10/12h55 12h20/12h55	2 mères autour d'une table. 1 couple sur 1 banc	Discutent Discute	mangent ensemble	4 sacs pik- nik 2 bout. d'eau 1 thermoz 4 verres	Parlent fort. 1 répond au téléphone (2 minutes).
à plusieurs	3	11h50/ 12h11/ 12h15/	Autour d'une autre table	discutent	mangent avec leurs enfants sauf 1 adulte qui ne mange pas. Les 3 boivent un café	2 sacs pik- nik 1 thermoz 4 bout. d'eau 2 gourdes enfant 3 canettes 1 paquet serviettes en papier	1 montre des photos sur son tél. 1 s'éloigne du groupe pour répondre au tél. pendant 6 minutes. Partent à la médiathèque à 13h
Enfants	Nombre						
Jouent seuls	3	12h15/13h 12h08/12h55	Allée côté cinéma	1 fait de la trottinette 1 fait du skate 1 fait du roller	Mangent avec leur parent accompag nateur	1trottinette 1 skate + 1 casque 1paire de rollers + 1 casque	1 enfant ne veut pas mettre son casque. 1 enfant tombe de sa trottinette et va voir sa mère en pleurant
Jouent seul puis avec d'autres	2	12h15/15h					
Jouent à plusieurs	2 2 8	12h10/12h55 12h45/ 3 à 11h50/ 2 à 12h11/ 3 à 12h15/	Allée côté cinéma Allée côté cinéma Allée centre Esplanade extérieure	2 font du vélo 2 font du vélo 2 en trottinette 6 jouent au ballon	2 mangent ensemble 2 enfants ne mangent pas 8 mangent avec leur parent ou adulte accomp.	2 vélos- enfant à petites roues 2 vélos 4 casques 1 paire rollers + 1 casque 2 trottinettes 1 ballon	2 enfants se disputent à propos du ballon. 1 agent de sécurité rappelle aux parents de surveiller leurs enfants à l'extérieur. Ils partent à la médiathèque à 13 h.

Un peu plus loin dans le kiosque, un groupe d'étudiants en BTS dans un lycée du quartier sont arrivés à 14 heures après leur cours. Ils viennent régulièrement, plusieurs fois par semaine pour travailler ou juste pour se retrouver. L'endroit est très sonore et je m'étonne qu'ils puissent travailler là. Ça les fait sourire.



43 Un groupe d'étudiants. (Source personnelle)

1. 3 b) L'appropriation par des pratiques spontanées

Les breakers

Pendant les vacances de février, il y a foule partout. Il y a plusieurs *foodtrucks* et des files d'attente devant chacun. On entend le piano dans l'entrée qui joue selon le passage de personnes musiciennes. « Ce n'est pas toujours très réussi, mais c'est le jeu, et quand un musicien passe par là, le moment devient magique », me confie une dame qui est employée au ménage.

À partir de 13 heures 30 des groupes d'adolescents arrivent et investissent le premier étage, où le sol est un superbe plancher. Ils se mettent dans des coins comme pour s'approprier un territoire. Ce sont des *breakers*. Il y a une majorité de garçons. Des familles déambulent et font les spectateurs. Les enfants sont subjugués par les prouesses.

En contrebass, j'aperçois une jeune danseuse classique qui répète toute seule, son option danse au Bac.



44 Une jeune danseuse classique. (Source personnelle)

Je questionne deux groupes. Le premier groupe ne se réunit que pendant les périodes de vacances et parfois le week-end. Il est à l'initiative de deux cousins de 16 et 17 ans dont un vient de Rennes. Ils ont un excellent niveau de danse. Ce sont des breakers spontanés qui apprennent sur le tas, se transmettent les astuces de l'un à l'autre. Ils vont danser toute l'après-midi sans relâche au son de leur appareil amplifié, portés par un enthousiasme sans faille.

Je croise le second groupe quand je pars. Ils sont en train de garer leur voiture. Je les suis et attends un peu avant de les aborder. Ils sont dans une démarche d'entraînement et de répétition en vue de concours. Jusqu'à présent ils répétaient dans une Maison Pour Tous, mais ils préfèrent venir aux Capucins, car il n'y a ni réservation ni adhésion à faire.



45 Les breakers. (Source personnelle)

Quelques mois plus tard, un groupe informel s'est formé dans une salle ouverte du premier étage. Les jeunes danseur-se-s arrivent en ordre éparpillé, par petits groupes ou seuls. Ils commencent par danser dans leur coin, puis forment un ou deux groupes selon les allées et venues. Les danseurs s'aident entre eux spontanément, les plus entraînés conseillent les débutants. À un moment donné, ils sont tous sur un grand cercle ; à tour de rôle, l'un d'entre eux se met à l'intérieur et montre un mouvement repris par tout le monde.

J'apprends que ces jeunes danseurs viennent un peu quand ils veulent, le soir ou les jours de congés scolaires. Il n'y a aucun formalisme. « On vient, on danse, on part », répond un jeune à ma question sur la manière dont se forme le groupe.

1.3 c) Une identité de tiers-lieu en concept

Les *Food trucks* ont disparu. Ils sont remplacés par des restaurants branchés.

Quatre années après l'ouverture, les espaces des Ateliers des Capucins se répartissent entre ceux qui sont loués au secteur marchand et ceux qui appartiennent au secteur public. Des commerces privés d'implantation locale ont ouvert, des startups ainsi qu'un club privé d'escalade. Les espaces publics accueillent la Maison des projets, Une grande salle d'exposition, l'auditorium et la médiathèque. Une équipe de professionnels a été recrutée pour assurer la coordination des activités culturelles et artistiques.

Les Ateliers des Capucins sont officiellement présentés comme un tiers-lieu. Ce terme connaît une accélération de son usage ces dernières années par un engouement des pouvoirs publics ; il devient fourre-tout par une adaptabilité large de son sens.

Pourtant la notion de *third place* d'Oldenburg est décrite dans son ouvrage : elle désigne des espaces sociaux sur le trajet entre travail et maison, des lieux marchands externes comme le bistro ou des lieux attenants aux entreprises comme les cafétérias ou des espaces publics comme les salles communales remplissant ce rôle (voir P1, 2,4).

Antoine Burret propose cette définition dans sa thèse : « [...] *plusieurs unités isolées et distinctes, réunies par et autour d'un récit commun et qui sont enveloppées dans les limites d'un contenant ordonné, situé et sensible.* »⁴⁴⁴

L'Appel à Manifestation d'Intérêt (AMI), Fabriques de Territoire, lancé le 11 juillet 2019, donne sa définition du tiers-lieu :

« Les tiers-lieux sont des espaces physiques pour faire ensemble : coworking, microfolie, campus connecté, atelier partagé, fablab, garage solidaire, social place, makerspace, friche culturelle, maison de services au public... Les tiers-lieux sont les nouveaux lieux du lien social, de l'émancipation et des initiatives collectives. Ils se sont développés grâce au déploiement du numérique partout sur le territoire. Chaque lieu a sa spécificité, son fonctionnement, son mode de financement, sa communauté. Mais tous permettent les rencontres informelles, les interactions sociales, favorisent la créativité et les projets collectifs. En résumé, dans les tiers lieux, on crée, on forme, on apprend, on fait ensemble, on fabrique, on participe, on crée du lien social... »⁴⁴⁵.

Dans ce contexte il n'est pas rare de constater un écart avec la notion originale basée sur les espaces de rencontre favorisant la démocratie ainsi que le décrit Marie Martel : « *un espace neutre et vivant, un lieu d'habitude, un second chez soi, un lieu où l'on nivelle les différences entre les gens (horizontalité des rapports), un lieu créateur de communauté, un*

⁴⁴⁴ Burret, *opus cite*.

⁴⁴⁵ L'État finance le fonctionnement de 300 Fabriques, de 75 000 à 150 000 euros sur 3 ans (50 000 euros par an maximum), le temps pour ces structures de trouver leur équilibre économique : 150 Fabriques de territoire hors des grands centres urbains, 118 Fabriques de territoire et 32 Fabriques numériques de territoire dans les quartiers prioritaires de la politique de la ville. Les 32 Fabriques numériques de territoire bénéficient d'un financement supplémentaire de 100 000 euros dès 2019. (Source : ministère de la Cohésion des Territoires).

*lieu où la conversation est prioritaire (propice au débat) - relié au concept de coworking, un lieu accessible, accommodant et simple, un lieu qui procure une expérience ludique. »*⁴⁴⁶.

Il y a une dimension politique affirmée dans la définition d'Oldenburg qu'on retrouve ici dans les espaces favorisant le débat sans hiérarchie entre les gens. Cependant, cette dimension politique peut s'effacer derrière la dimension économique. Cela semble le cas pour les Ateliers des Capucins où les unités commerciales prennent de plus en plus de place. Si les Capucins sont le contenant ordonné dans lequel cohabitent et voisinent de nombreuses unités publiques ou marchandes, le récit commun reste à écrire. Un petit bout a commencé avec la démarche artistique participative qui doit s'améliorer.

Des auteurs comme le sociologue Michel Simonot⁴⁴⁷ et le géographe Arnault Morisson⁴⁴⁸ appellent à revoir le vocabulaire utilisé par les institutions pour ne plus édulcorer le tiers-lieu avec des lieux qui n'ont pas les caractéristiques données par Oldenburg. Simonot dénonce la récupération du concept à des fins de logiques d'entreprise par les institutions.

Pour les responsables qui ont porté la réhabilitation de l'ancienne usine militaire dès ses débuts, Les Capucins sont destinés à devenir le nouveau cœur de la ville. La stratégie territoriale s'est basée sur la culture de la classe créative qui est, selon le concept du géographe urbaniste Richard Florida, un groupe culturel dominant attaché à la qualité de son milieu de vie résidentiel et professionnel. Travaillant dans le monde éducatif, culturel, artistique, mais aussi dans les sciences, l'ingénierie, l'architecture, etc. Les individus de ce groupe produisent une économie créative. Les arts et la culture sont des leviers de la croissance économique d'une ville créative.

La participation des habitants est, dans ce contexte, une valorisation de la politique culturelle en place. Le deuxième volet de la démarche participative concernant cette fois-ci le mobilier urbain extérieur, a lieu durant trois sessions, entre le 10 février et le 14 mars

⁴⁴⁶ Martel, M. D., 2015, « Trois générations de tiers lieux en Amérique du Nord », in A. Jacquet, *Bibliothèques troisième lieu*, Éd. ABF.

⁴⁴⁷ Simonot, M., 2019, « Tiers-lieux ou l'art de la faire à l'envers » <https://www.profession-spectacle.com/tiers-lieux-ou-lart-de-la-faire-a-lenvers/>.

⁴⁴⁸ Morisson, A., 2017, « A Typology of Places in the Knowledge Economy : Towards the Fourth Place », in Calabrò F., Della Spina L., Bevilacqua C. (eds). *New Metropolitan Perspectives*. ISHT 2018. Smart Innovation, Systems and Technologies, vol 100, p 444-451. <https://ssrn.com/abstract=3056754>, <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.3056754>.

2020, avec 26 embarqués.⁴⁴⁹ La baisse de fréquentation s'explique par une rupture dans l'action étalée sur plus de quatre ans.

Conclusion

La démarche participative est une notion vertueuse de partage qui ne peut laisser le doute de son bienfondé. Elle part de bonnes intentions, mais souvent reste en l'état d'une annonce attractive qui affiche la caution démocratique du projet et des organisateurs.

Le premier malentendu du concept de participation est issu des résultats attendus dans les modalités de l'appel à projet, pour que « ça marche ». Les bilans font toujours mention de publics participatifs composés avant tout d'habitants dont nous avons vu que la conceptualisation générale non circonscrite permet de masquer l'absence des catégories sociales les plus fragiles dans les dispositifs participatifs au profit des classes sociales détenant les codes culturels. On voit bien dès lors, l'enjeu démocratique d'une réelle démarche participative dans un contexte de surcroît où la représentation des catégories sociales dans la vie culturelle légitime ne se modifie que très peu, selon les études commandées par le ministère de la Culture. Adopter une démarche participative, c'est faire preuve d'innovation sociale en intégrant les habitants dans la réflexion. Mais cela ne fonctionne que si la démarche, observe Jean-Louis Laville « *repose sur une relation de réciprocité entre des personnes qui se considèrent comme égales*⁴⁵⁰ ».

La participation à la vie culturelle du territoire passe par la reconnaissance de la créativité de chacun-e de ses habitant-e-s, car la créativité fait partie intégrante de l'individu. Elle n'est pas à inventer, elle est à préserver, favoriser, propulser. Nous l'avons vu, lorsque les espaces s'y prêtent et que les accès sont libres, les sujets savent s'en emparer. Lorsque l'institution passe outre la sollicitation des habitants du territoire dans le devenir d'un quartier, la créativité de ceux-ci entre en résistance. Les exemples de Pontaniou et de la rue Saint-Malo mettent en avant les capacités citoyennes des habitant-e-s.

Les modalités de sollicitation et de participation sont à repenser pour élargir réellement les pratiques afin de dépasser le stade stratégique occupationnel et aborder franchement l'enjeu démocratique des droits culturels.

⁴⁴⁹ Du 10 au 14 février, du 17 au 21 février, et les samedis 7 et 14 mars 2020.

⁴⁵⁰ Laville, J-L., 2014, « Participer. Essai sur les formes démocratiques de la participation, J. Zask », *Sociologie du travail [Online]*, Vol. 56 - n° 2, <http://journals.openedition.org/sdt/4031> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/sdt>.

Chapitre 2

Le pouvoir de la culture ou la culture du pouvoir,

La Fabrique culturelle des anciens abattoirs de Casablanca.

« Même le mur de Berlin a été abattu. »,
Hicham Lasri, réalisateur de cinéma.



46 L'entrée. (Source personnelle)

Introduction

Cela fait plus de deux heures que je suis assise sur l'une des cinq chaises du palier du premier étage qui sert de salle d'attente. Ce bâtiment annexe abrite les services culturels de la mairie de Casablanca. En ce mardi matin 24 octobre 2017, j'attends le chef de service qui

m'a fixé un rendez-vous à l'heure où il est en réunion hebdomadaire. C'est une entrée en matière de ce qui m'attend pendant ce terrain d'étude.

À ma gauche un vieux monsieur accompagné de sa petite fille regarde dignement devant lui. Il était là avant moi. Aucune expression ne transparait sur son visage, ni quand sa petite fille s'impatiente, ni à chaque fois qu'une personne passe sur le palier et que le voyant, elle s'arrête et vient chercher la Baraka (la bénédiction qu'on demande à une vieille personne en lui prenant la main pour l'embrasser). J'apprends que ce monsieur frêle et distingué dans son costume élimé par le temps est un grand comédien marocain.

Sa petite fille est comme moi, elle s'agite devant le temps qui passe sans que rien ne se passe. Mais lui, il connaît la musique. Impassible, il reste et attend que les services culturels veuillent bien le recevoir.

Enfin, un fonctionnaire vient chercher le comédien.

Peu de temps après c'est mon tour. Du moins je le crois, mais c'est juste la secrétaire qui me fait entrer dans son bureau pour y « attendre le chef qui ne va pas tarder ». Finalement le chef appelle sa secrétaire qui me passe le combiné. Il s'excuse pour ce contretemps et m'invite à revenir le lendemain à la même heure pour rencontrer l'adjointe à la culture.

Fin du premier épisode d'une longue série de rendez-vous reportés, d'autorisations non accordées, jusqu'à ce que je décide de faire autrement en allant directement vers les gens des quartiers et de me passer des autorisations.

C'est ce que j'ai fait un peu dès mon arrivée sans savoir que j'enfreignais la réglementation. Impatiente de découvrir la beauté du lieu que restituent les photographies dans les sites Internet qui parlent des anciens abattoirs de Casablanca, je m'y étais rendue dès le lendemain de mon arrivée. Une fabrique culturelle s'y est installée en 2009, la fabrique des anciens abattoirs de Casablanca encore appelée L' Batwar (l'abattoir en Darija⁴⁵¹), où je dois mener mon troisième terrain d'étude.

Pourquoi L' Batwar, pourquoi le Maroc ? Les deux précédents cas d'étude à Caen et à Brest ont mis en évidence que le statut de l'artiste restait dans une place à part dans les représentations malgré leur précarité, malgré leur implication dans des projets sociaux. Venir voir comment cela se passe dans une société traditionnelle introduit une comparaison.

⁴⁵¹ Langue parlée du Maroc issue de l'arabe parlé avec beaucoup de mots français ou francisés.

Connaissant bien les difficultés de développement social au Maroc, j'avais envie de rechercher sur ce terrain la possibilité d'un lien avec le développement culturel. D'autant qu'ayant découvert les anciens abattoirs de Casablanca par « *Tourne Casa tourne* », documentaire de 52 minutes du réalisateur Fernando Favier, j'étais interpellée par une phrase de l'une des intervenantes à la fin du film : « c'est par la culture que la démocratie se fera ».

Ce film montre la vie culturelle dense et festive d'une population jeune, avide de libre expression. Tourné entre 2013 et 2014, il montre les associations qui font vivre le lieu atypique en bordure nord d'un quartier populaire de la mégapole africaine. Ce que le film ne montre pas parce qu'il a été tourné avant, c'est ce matin de juillet 2016, où les gardiens sur ordre des autorités municipales ont interdit l'accès aux artistes.

Je découvre à mon arrivée fin octobre 2017, la fermeture des Anciens abattoirs aux associations depuis juillet 2016, sans que mon contact à la mairie de Casablanca, ne pense utile de m'en informer alors qu'il travaille au cabinet de l'élue adjointe à la culture. Mes recherches apparaissent donc comme l'autopsie de la Fabrique culturelle L' Batwar.

Les difficultés rencontrées pendant mon séjour ont trouvé une explication dans l'analyse des données. Mon étude a provoqué une certaine méfiance chez les autorités et les acteurs culturels porteurs du projet. Selon Magali Boumaza et Aurélie Campana, « [...] *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*⁴⁵² ». Face aux rendez-vous annulés ou à la langue de bois, j'ai opposé des « [...] *stratégies d'enquête mises en œuvre quand la difficulté apparaît comme inhérente à l'objet étudié ou induite par un contexte de recherche*⁴⁵³ » j'ai élargi mon champ d'investigations parfois par des chemins de traverse qui se sont avérés justes, comme celui d'aller voir d'autres associations afin d'avoir une photographie des pratiques culturelles locales.

Au carrefour de l'architecture et de l'histoire, de la culture et des arts, de l'anthropologie industrielle, de la sociologie urbaine, les anciens abattoirs de Casablanca sont une « allégorie » du Maroc actuel, pour reprendre le mot d'Hicham Lasri, réalisateur de

⁴⁵² Boumaza, M., Campana, A., 2007, « Enquêter en milieu « difficile » : Introduction », Revue française de science politique, N° 57, p 5-25, <https://doi.org/10.3917/rfsp.571.0005>.

⁴⁵³ *Ibid.*

cinéma casaoui⁴⁵⁴, connu pour ses films dénonciateurs, qui tourne régulièrement dans les décors naturels du lieu.

Les conditions d'enquête difficiles, pour ne pas dire hostiles, de ce troisième terrain ont révélé les limites des pratiques associatives dans un contexte social rude et de politique autoritaire avec en arrière-plan le rôle ambigu que jouent les institutions européennes, schéma qu'on retrouve dans beaucoup de pays émergents.

Prenant appui sur l'analyse du jeu de différents acteurs dans un projet élaboré par des choix politiques, je dépasse l'habituelle dialectique démocratisation/démocratie culturelle pour aborder la Fabrique culturelle L'Batwar sous l'angle démocratique dans son sens le plus général.

Mes résultats auraient été différents si le projet avait été encore actif. Les personnes ayant joué un rôle dans l'ancienne fabrique culturelle et qui acceptèrent de me répondre furent au nombre de six : un architecte (deux fois président de l'association Casamémoire, conventionnée par la ville pour représenter et coordonner la Fabrique culturelle), une enseignante, membre de la même association, une plasticienne (un temps, chargée de communication de la même association, auteure d'un mémoire de fin d'études sur la Fabrique culturelle), un coordinateur culturel (directeur technique de la Fabrique culturelle, ancien membre de la même association), un musicien, une animatrice culturelle (la seule du collectif qui avait son activité dans l'arrondissement des anciens abattoirs).

Le récit d'une belle aventure culturelle m'était servi par mes différents interlocuteurs. Et pourtant cette belle aventure culturelle s'était arrêtée. Et pourtant autour des anciens abattoirs de Casablanca, la belle aventure culturelle n'était pas partagée.

De toute évidence, il y avait une version officielle et il y avait l'envers du décor. J'ouvris mon enquête à deux anciens travailleurs de l'abattoir, à un journaliste et un historien, nés et vivant dans le quartier, à d'autres associations culturelles du quartier et de la ville.

L'établissement d'une cartographie narrative des anciens abattoirs dans un premier point fait apparaître dans la répartition des espaces, deux mondes qui ne se rencontrent pas et qui ne parlent pas la même langue, qui n'ont pas les mêmes droits.

⁴⁵⁴ Casablancais en arabe.

Dans un second point, nous opposerons ces deux mondes à partir de leur discours. Un rapport dominant/dominé produit deux récits de la Fabrique culturelle, que je rapproche de la théorie de James C. Scott connue sous la dénomination de texte public/texte caché.

Les troisième et quatrième points mettent en évidence les raisons de l'arrêt de la Fabrique culturelle avec d'un côté l'exclusion de la classe ouvrière pour laisser toute la place au projet pensé et réalisé par un groupe issu de la classe sociale bourgeoise du Maroc et de l'autre un projet exogène inadapté au milieu de vie des abattoirs Lavillette, de leur nom d'origine utilisé seulement par les gens du quartier et les anciens travailleurs.



47 Carte de Casablanca avec l'emplacement « Anciens abattoirs ». (Source publique)

Les anciens abattoirs occupent 5 hectares dans le nord de l'arrondissement de Hay Mohammadi à Casablanca. Les limites du quartier sont : à l'ouest, une ligne de tramway ; au nord, la ligne TGV ; à l'est, le quartier des Roches noires ; au sud, la petite ceinture.

Tableau 17 Chronologie des Abattoirs Lavillette.

Chronologie

1918-1922 : construction des abattoirs de Casablanca.

1995 : création de l'association Casamémoire.

1997 : décision de la fermeture des anciens abattoirs.

2002 : -25 mai, les abattoirs cessent définitivement leur activité d'abattage.

-1er juin, visite du plasticien Georges Rousse à l'invitation de l'institut français dans le cadre d'une expo qui se déroulera au printemps 2003, premier projet culturel post-fermeture dans les murs des abattoirs.

2003 : -création de l'association Majazir Addar Al Baidâa (traduc. : abattoirs de Casablanca) dont le but est la défense du patrimoine bâti.

-inscription des anciens abattoirs sur la liste des monuments historiques de Casablanca.

-graffitis équipe G. Rousse organisés par l'Institut français.

2004 : préparation année du Maroc aux Pays-Bas.

2005 : -année du Maroc aux Pays-Bas. Nombreux échanges et perspectives d'installation d'entrepreneurs hollandais au Maroc.

-accord de coopération entre Rotterdam et Casablanca concernant le port.

-un incendie détruit une partie des entrepôts frigorifiques.

2008 : -projet de l'architecte hollandais Evert Verhagen déposé sur le bureau du maire de Casablanca.

-réflexions de plusieurs acteurs culturels de Casablanca qui feront un voyage de découverte des friches culturelles à Amsterdam.

-ateliers de réflexion toutes les deux semaines.

2009 : -signature d'une convention entre les villes de Casablanca et d'Amsterdam.

-11 et 12 avril, premières transculturelles multidisciplinaires sur un week-end.

- un événement mensuel jusqu'au 17 mai 2013.

2013-2014 : « Tourne Casa tourne », film du réalisateur Fernando Favier sur la vie des jeunes au Maroc à partir de l'exemple des anciens abattoirs.

2014 : -retrait de la fabrique culturelle.

-installation du Théâtre Nomade à la demande du président de Casamémoire.⁴⁵⁵

2016 : interdiction aux artistes, par les gardiens sur ordre des autorités de l'accès aux bâtiments et esplanades de la Fabrique culturelle.

(Sources diverses vérifiées, témoignages, presse.)

⁴⁵⁵ Entretien du président de Casamémoire du 03/05/2018, à son agence d'architecte, Casablanca.



48 L'allée principale à l'entrée. (Source personnelle)

2.1 Cartographie narrative des anciens abattoirs

2.1 a) Un décor de cinéma

De larges allées où le vent océanique soulève la poussière et où s'engouffre la réverbération du soleil sur la couleur jaune des bâtiments d'architecture néo-mauresque sont impressionnantes. Le lieu est vide. Je viens de pousser le battant d'un portail imposant malgré les attaques de rouille. Je me trouve au début de l'allée centrale longue de 250 mètres. Elle parcourt la profondeur du site de plus de cinq hectares. Je dois décliner l'objet de ma visite au gardien dans sa petite guérite. Annonçant en français que je fais une étude sociologique sur les anciens abattoirs et qu'il s'agit d'une première visite informelle, je suis accueillie par un *Marahba*⁴⁵⁶ de circonstance. Le gardien me laisse entrer seule dans ce site dont je m'apercevrais plus tard qu'on ne peut pas y entrer comme cela et d'ailleurs j'aurais par la suite des difficultés à le faire. Le gardien n'a pas dû comprendre ce que je disais, le fait d'avoir parlé en français et montré ma carte d'étudiante a suffi à m'ouvrir les

⁴⁵⁶ Bienvenue en arabe

portes des anciens abattoirs de Casablanca. Je vais en ce dimanche midi, marcher librement dans les allées désertes.

Les bruits de la ville me parviennent à peine, amortis par l'immensité des lieux qui se répartissent de façon binaire. Une première zone du côté entrée sur la droite se compose d'une partie administrative en activité avec une rangée de petits bâtiments en bon état où se trouvent des bureaux pour l'actuel marché de viande municipal et à gauche une maison de maître où exerce le vétérinaire directeur ainsi qu'une mosquée ouverte au personnel et aux gens du quartier. Une seconde zone caractérisée par de grandes bâtisses, de grandes esplanades pavées et ruelles évoquent des décors à l'abandon de studios hollywoodiens avec à gauche de l'allée centrale, de vastes entrepôts à la hauteur vertigineuse en raison de leur ancienne activité de transfert des bovins, qui sert aujourd'hui de garage aux bus et autres véhicules de transport municipaux.



49 De vastes entrepôts. (Source personnelle)

Plus en avant, sur la droite se trouve la fourrière municipale où sont euthanasiés les animaux errants, chiens, chats, mais aussi les ânes et chevaux ayant échappé à la vigilance de leur propriétaire employeur et qui peuvent parfois être leur seul bien professionnel. Une vente aux enchères a lieu deux fois par an. Je me souviens du film « *Tourne Casa tourne* » qui montre la détresse d'un homme à qui on a pris l'âne, sa seule fortune.

Les murs portent les traces d'une vie fantasmagorique figée dans le temps telle cette pancarte portant l'inscription « COLOKOLO cirque urbain marocain » ne tenant plus que par une vis ou les lambeaux d'affiches délavées, témoins silencieux de la fabrique culturelle. Les graffitis géants emblèmes d'une culture urbaine et internationale se superposent au matériel d'abattage industriel d'animaux.

Au-delà de la fourrière, le camion technique du Théâtre Nomade et le bibliobus offert par la ville de Lorient marquent le début d'une autre zone derrière une grille que surplombe une enseigne du Théâtre Nomade parfaitement visible de l'autre bout des 250 mètres. Ma première visite s'arrête à cette porte verrouillée surmontée d'une caméra.

Tandis que je remonte l'allée de 250 mètres vers la sortie, le gardien général du site venant de m'apercevoir de son logement de fonction au-dessus de la fourrière, me rejoint. Il ne cache pas son étonnement de me trouver là. Le gardien de la guérite se fait réprimander en darija tandis qu'il se renseigne sur la raison de ma présence. Après avoir passé un coup de fil, il m'invite à déjeuner chez lui où je fais la connaissance de sa famille après qu'il m'a fait visiter la fourrière dont il a la charge de l'entretien.

Là il m'informe que la fabrique culturelle est fermée depuis 2016 et que je pourrai rencontrer dans quelques jours l'un de ses anciens responsables, mais que si je le souhaite, en attendant le rendez-vous, je peux visiter le site.

C'est sa fille Maria, lycéenne de 18 ans, qui va m'accompagner. Elle m'ouvre la porte verrouillée sur la zone où s'était installée la Fabrique Culturelle L'Batwar, désormais entièrement employée par le théâtre Nomade. Une caméra surveille celles et ceux qui se présentent à la porte.

J'apprends que vivant là depuis dix ans, c'est la première fois qu'elle vient de ce côté. Je suis abasourdie. Il y a eu des festivals, des événements culturels pendant plusieurs années qui d'après les articles ont été suivis par des milliers de personnes.



50 La fourrière. (Source personnelle)



51 Témoins silencieux. (Source personnelle)

2.1 b) Le théâtre Nomade



52 Le camion technique du Théâtre Nomade. (Source personnelle)

Le Théâtre Nomade est un cirque contemporain qui s'est sédentarisé à cet endroit depuis fin 2014, je l'apprendrai plus tard, sur demande du président de Casamémoire.⁴⁵⁷

La porte s'ouvre sur un chapiteau rectangulaire portant le label de l'INDH (Initiative Nationale pour le Développement Humain), programme gouvernemental d'aide à la société civile depuis 2005 avec l'aide de l'Europe pour un tiers du budget total.

Ce chapiteau fut le premier du théâtre ; aujourd'hui il sert à l'activité cirque pour une cinquantaine d'enfants venant du quartier du Hay Mohammadi tous les week-ends. Encadrée par de jeunes acrobates-comédiens du théâtre, cette activité gratuite fait du lien avec le quartier.

Dans le prolongement de ce premier chapiteau, abrité par l'arrière des bâtiments des anciens abattoirs, se dresse un vrai chapiteau de cirque où le théâtre Nomade répète, crée, produit ses spectacles, mais aussi accueille d'autres compagnies nationales et

⁴⁵⁷ Entretien du président de Casamémoire, 03/05/2018, 14 h. — 16 h., à son agence d'architecture, Casablanca.

internationales. J'ai pu assister à deux spectacles, l'un en danse contemporaine par une compagnie française, l'autre en langue arabe d'après l'œuvre d'Aristophane, *Les Oiseaux*. À chacun des deux spectacles nous étions entre 12 et 15 spectateurs et à part deux ou trois personnes, européens. L'entrée au second spectacle était de 50 Dirhams, somme importante quand le Smic est à 2500 dirhams. À une demi-heure de la fin du spectacle, lorsqu'il n'y a plus de droit d'entrée, arrive une famille du quartier.

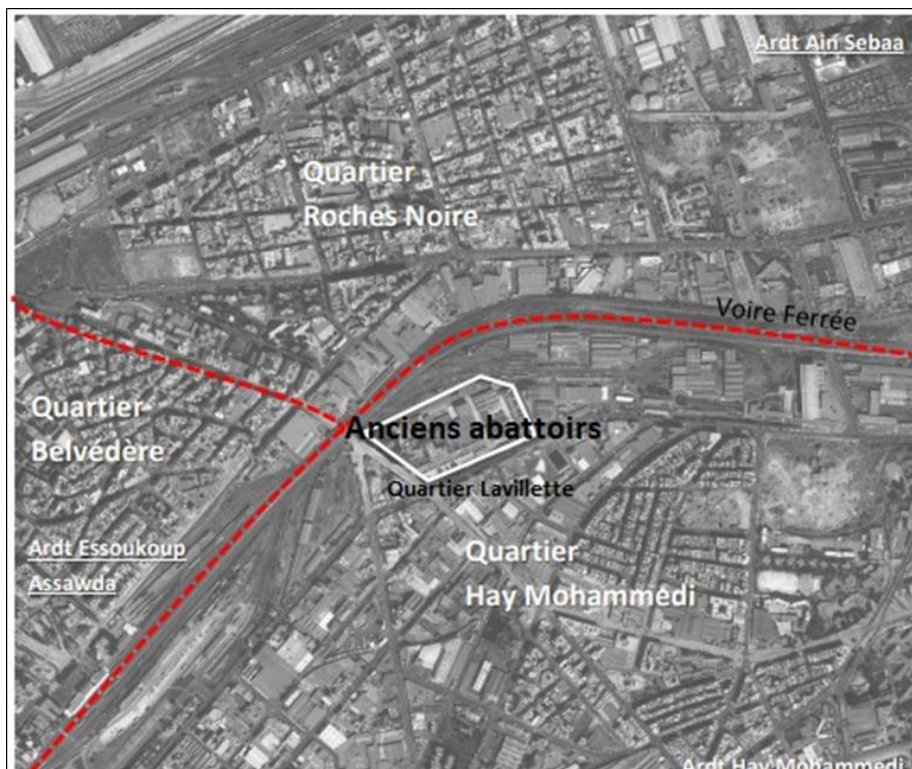
Dans le prolongement du chapiteau de cirque et contre le mur d'enceinte du fond derrière lequel se trouve la voie ferrée, le village des artistes et administrateurs composés d'une rangée de mobilhomes et de trois belles roulottes bleues héberge toute l'équipe du théâtre Nomade. En face, la terrasse des anciens locaux de la charcuterie, de la triperie et des cuirs transformés en ateliers de fabrication des décors, accueille les bureaux de l'administration et les logements de fonction notamment des volontaires internationaux de passage pour une mission d'un an. Tout cela bouillonne de créativité. Mais la cible est un tout petit public de culture européenne.

Dans l'entretien qu'il m'a accordé, le président de Casamémoire, me confia avoir fait fermer les anciens abattoirs aux artistes autonomes en juillet 2016 pour une raison officielle d'insécurité du site. Un peu auparavant, il a demandé au Théâtre Nomade de s'installer dans cette deuxième zone du site où il se trouve encore.

2.1 c) Les abattoirs Lavillette et leur quartier

En face des Anciens Abattoirs, de l'autre côté de la route, il y a une rangée de petits commerces de bouche essentiellement basés sur la viande, vestiges de l'époque de la pleine activité. Ces petits restaurants fournissaient entre 30 000 et 40 000 repas par jour. Ouverts 24 heures sur 24, c'était le rendez-vous des noctambules casablancais, de la jeunesse à la sortie des boîtes de nuit. Aujourd'hui la trentaine de restaurateurs qui reste, assurent 3000 repas par jour.

Administrativement dans l'arrondissement du Hay Mohammadi (136 000 habitants/4 km²), les abattoirs Lavillette ainsi baptisés par analogie aux abattoirs parisiens sont situés à l'intersection des quartiers Belvédère et Roches noires. Dessinés par l'architecte Georges-Ernest Desmarest, leur construction de 1918 à 1922 revient à Henri Prost, architecte urbaniste du Casa moderne.



53 Les anciens abattoirs à l'intersection de trois quartiers. (Source : Vill'Harmonie, Ergapolis, 2013)

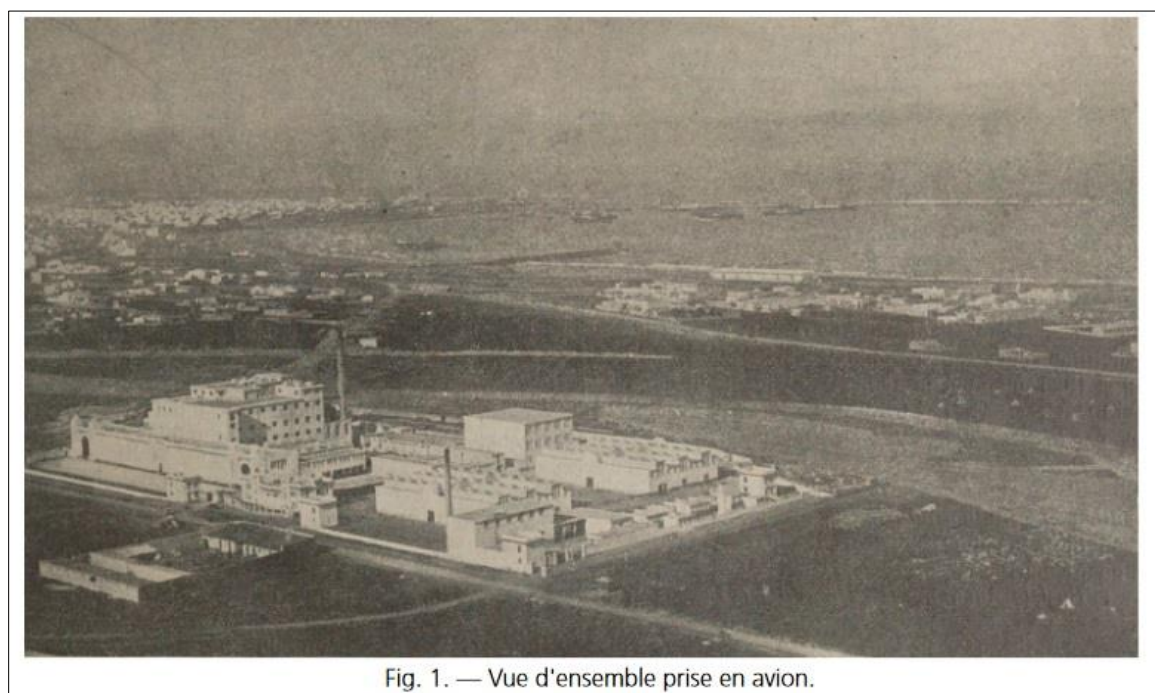


Fig. 1. — Vue d'ensemble prise en avion.

54 Le quartier des abattoirs vers 1924. (Source www.entreprises-coloniales.fr)

La construction de logements économiques dans une poche de quelques rues de part et d'autre des abattoirs Lavillette fait apparaître un sous-quartier éponyme, sédimentation à

une identification qui encore actuellement pousse les habitants à appeler de ce nom les magasins, écoles, associations...



55 Le quartier Lavillette. (Source : cartes publiques)

Les logements économiques devaient loger les ouvriers entassés dans le bidonville Ben M'Sik, l'un des 500 bidonvilles de Casa qui ont abrité jusqu'à 500 000 casaouis. Les derniers ont persisté jusqu'en 2014 avant d'intégrer le programme national de relogement. Les gens du quartier qui détiennent la mémoire parce qu'ils ont tous un rapport avec les abattoirs les désignent jusqu'à maintenant par le nom de Lavillette.

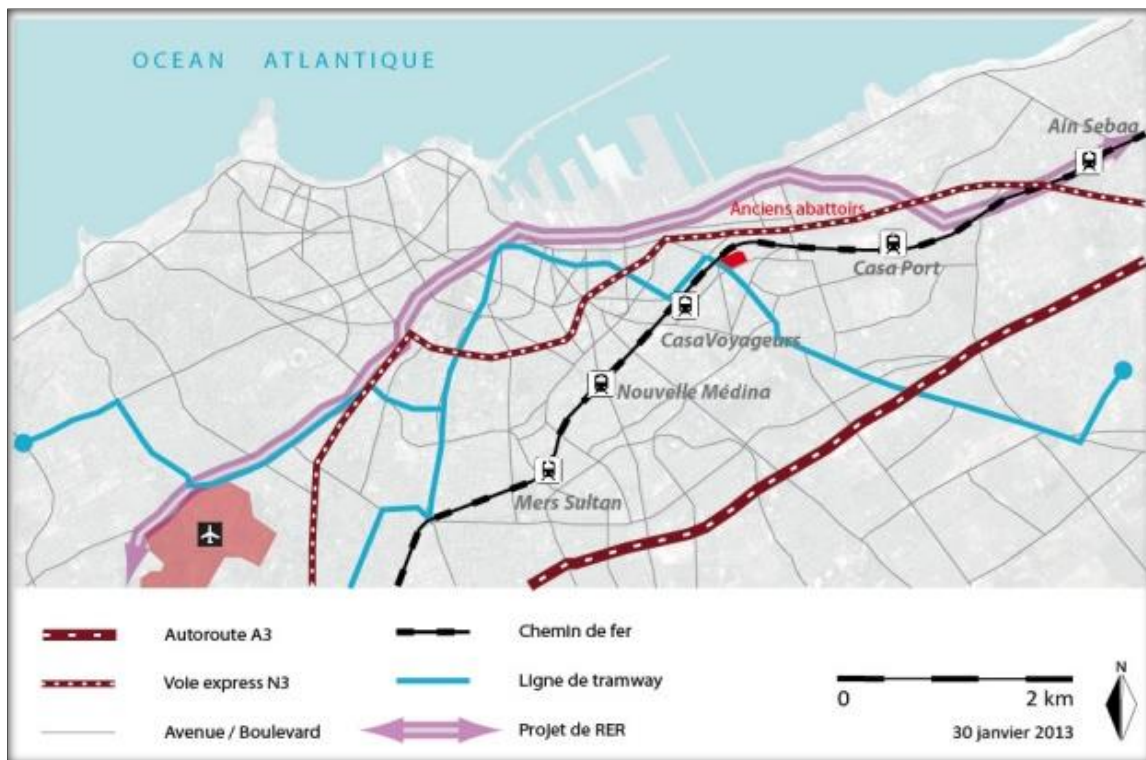
Ce point marque le début de mon attention au discours. En effet, aucun des membres de l'ancienne fabrique culturelle ni les membres du Théâtre Nomade ne parle de Lavillette, mais ils parlent des anciens abattoirs.

Selon l'historien, Najib Saki, « Les abattoirs Lavillette sont rattachés administrativement à Hay Mohammadi, mais ils n'appartiennent pas au Hay »⁴⁵⁸. En périphérie il y a un siècle, l'abattoir Lavillette se retrouve aujourd'hui à deux pas du centre. Sur sa gauche, un carrefour bruyant où passe le tramway en direction de l'hyper centre-ville à cinq minutes et à l'arrière la ligne TGV Casablanca-Tanger dessine un croisement de deux lignes : l'une d'ouest en est assure le déplacement des marchandises et des populations en

⁴⁵⁸ Entretien, 29 avril 2018, 15 h à 18 h, dans les locaux d'Initiative Urbaine, Hay Mohammadi.

activité professionnelle de leur lieu de résidence à leur lieu de travail, et l'autre du nord au sud relie le port et son pôle d'activités à l'autoroute qui dessert l'aéroport international et Rabat, la capitale administrative.

Sur le plan des communications, les anciens abattoirs occupent une place stratégique qui laisse deviner l'enjeu géoéconomique et politique de leur devenir.



56 Un emplacement stratégique. (Source publique)

2.2 Culture du pouvoir et hégémonie occidentale

2.2 a) Première période 1997-2008

Des architectes casablancais qui s'étaient saisis du devenir des Abattoirs La Villette après la décision de leur fermeture en 1997, regroupés avec quelques artistes au sein de l'association « *Majazir Addar Al Baidâa* » (les abattoirs de Casablanca), obtinrent le classement du bâti en s'adressant directement au Roi Mohamed VI en 2003.

Une période d'échanges entre le Maroc et les Pays-Bas à l'occasion de l'année du Maroc voit se concrétiser des accords commerciaux.

En janvier 2008 les maires d'Amsterdam et de Casablanca signent une lettre d'intention sur trois projets culturels : la construction d'un nouveau théâtre, la reconversion

de l'église du Sacré-Cœur et des anciens abattoirs. Dans cette négociation, deux présidents de l'association Casamémoire, tous deux architectes, obtiennent la rénovation de l'église du Sacré-Cœur pour l'un et la réalisation du Grand théâtre de Casablanca pour l'autre. L'étude des anciens abattoirs est confiée à l'architecte hollandais Evert Verhagen qui dépose en avril 2008, un pré projet sur le bureau du maire.

2.2 b) Deuxième période

« L'idée d'en faire un projet culturel avait fait son chemin. Il fallait donc définir quel type de culture, pour quel public, et associer les gens actifs dans le domaine, explique Abderrahim Kassou, le président de Casamémoire de l'époque qui participe, dès septembre 2008, aux ateliers de réflexion initiés par la Ville de Casablanca. »⁴⁵⁹, ateliers précédés d'une visite à Amsterdam, financée par la ville hollandaise.⁴⁶⁰

Treize associations de promotion culturelle ou d'activité artistique ont participé à ces ateliers de réflexion. Malheureusement « il ne fut pas tenu de rapport écrit de ces réunions, car c'était informel, venait qui voulait, c'était ouvert à tout le monde ». La réponse de l'ancienne coordinatrice de Casamémoire me donne à penser qu'une telle organisation tient forcément des archives, mais qu'il s'agit plutôt d'un refus de me confier des documents internes par méfiance envers ma recherche. C'est dommage, car ces périodes de gestation sont instructives sur la façon de « faire groupe », de développer l'idée collective, de poser les lignes d'un cadre commun à tous les membres.

« Toutes les deux semaines, il y avait un atelier, encadré par Selma Zerhouni. C'était une consultation large : tout le monde est venu au moins une fois. Casamémoire, l'EAC L'Boulevard, qui organise depuis 12 ans le Boulevard des jeunes musiciens, des associations de gens du théâtre, de créateurs de mode, de plasticiens, de danseurs ou de vidéastes sont au rendez-vous »⁴⁶¹

Les témoignages montrent que tout le monde n'a pas commencé au même moment. Mais il n'y a pas d'archives, pas de transparence. Un moment fort : celui d'une journée d'étude organisée le 12 décembre 2008 pour, dit Selma Zerhouni, architecte et animatrice

⁴⁵⁹ K. Sefroui, 25/08/2010,

https://www.lorientlejour.com/article/669148/5_hectares_de_culture_a_Casablanca.html.

⁴⁶⁰ A. Kassou, *in*, Casamémoire, 2013, *L'Batwar, Fabrique Culturelle des abattoirs de Casablanca, Histoire d'une reconversion*, éditions du Sirocco, Casablanca, Maroc.

⁴⁶¹ Sefroui, *idem*.

des réunions, « comparer le projet des Abattoirs avec des expériences similaires à Istanbul, Madrid, Amsterdam ou Sao Paolo », en présence des responsables de ces friches.

« Ce qui est retenu, c'est une orientation vers les cultures urbaines. Il s'agit de transformer le site en une « fabrique des Arts », résolument tournée vers toutes les créations contemporaines et surtout destinée à encourager les jeunes talents. Pour les associations qui ont participé aux ateliers, rien de tel qu'« un lieu d'avant-garde de création, de production et de diffusion des arts urbains », et surtout "un véritable espace public, libre et ouvert à tous", pour attirer l'attention sur ce patrimoine méconnu. »⁴⁶²

Un groupe de discussion, composé de treize associations, EAC L'Boulevard, Arts Métisses, Casaprojecta, la Fondation des Arts Vivants, La Source du Lion, la Compagnie 2KFar, l'UMJI, Irisson, AMS, Extramuros, Beldi Roumi, l'association marocaine des créateurs de mode et Casamémoire, décide d'un projet de culture urbaine pour les anciens abattoirs de Casablanca sans consultation des publics, sans consultation des anciens ouvriers, sans consultation des gens du quartier. Une poignée de personnes dont certaines très influentes proches de ministres, décident en quelques réunions sans faire de compte rendu officiel, de l'avenir d'un site de cinq hectares en centre-ville d'une mégapole africaine.

2.2 c) La fabrique d'un projet dans le mépris de la mémoire ouvrière

À aucun moment, dans aucun témoignage, je n'ai entendu évoquer la mémoire de l'activité industrielle à part chez le journaliste Mohamed Sakib qui avait proposé de faire un musée industriel dans une partie des bâtiments ; sa proposition n'avait pas été retenue.

La Fabrique culturelle n'est pas endogène, elle ne porte pas l'identité du lieu, mais l'investit d'un projet de culture urbaine, jeune, internationale de modèle européen correspondant aux pratiques du centre-ville casablançais. À aucun moment des discussions, ni à la journée d'étude n'apparaissent des personnes attachées à l'ancienne activité, ni même des associations sociales ou éducatives du quartier des anciens abattoirs.

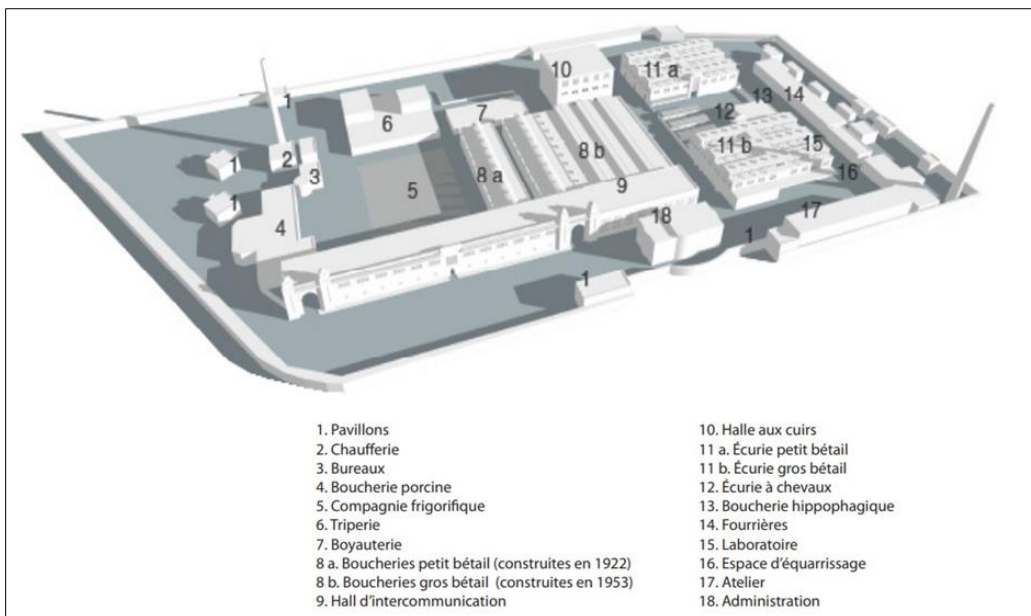
Deux cultures existent sur le site, séparées spatialement en deux zones. Si la première zone abrite l'organisation administrative du marché municipal de la viande, elle porte aussi les stigmates de l'ancienne activité d'abattage de 5000 travailleurs qui n'ont pas

⁴⁶² Sefroui, *idem*.

été invités à la table des architectes et des artistes pour discuter de la réhabilitation des lieux.



57 Les stigmates de l'ancienne activité. (Source personnelle)



58 Plan des abattoirs Lavillette. (Source équipe AI Boustane- Concours 2013 Ergapolis)

Derrière les bâtiments et les outillages encore en place, ce sont des métiers et des récits de travailleurs qui sont partis en fumée parce qu'on ne leur a pas donné la place qui

leur revient de plein droit dans la seconde vie des abattoirs. « Le savoir-faire des travailleurs des abattoirs est mort avec l'activité de l'abattoir Lavillette », commente Mohamed Sakib.

La Fabrique culturelle est portée par des acteurs culturels qui se connaissent puisqu'on retrouve les mêmes noms dans différents projets, notamment dans des programmes financés par les fondations européennes et dont les activités se déroulent jusque-là dans d'autres lieux, principalement le centre-ville de Casablanca.

Il y a deux groupes sociaux qui ne se voient pas. Youssef Saadani, économiste spécialiste des questions de croissance, de développement et d'éducation, estime la composition de la population marocaine à 20 % pour la partie dominante qui a tous les codes et accès et à 80 % la partie dominée. Il parle de « deux humanités sur un même territoire ». ⁴⁶³

La fabrique s'est arrêtée suite à des désaccords organisationnels internes. Des questions qui n'ont pas été abordées dans les ateliers de préparation rattrapent de plein fouet la jeune équipe.

Des associations devenues indépendantes après le retrait de la Fabrique culturelle ont continué à faire vivre le lieu, de l'animer et de produire jusqu'à un matin de juillet 2016 où les gardiens sur ordre des autorités municipales leur en interdisent l'accès. Pour la version officielle, les bâtiments et les esplanades montrent un fort risque de mise en danger d'autrui que ne veut plus endosser le président de l'association Casamémoire. Il met fin à la convention d'occupation.

2.2 d) texte public

Suivant les étapes techniques de la théorisation ancrée, les entretiens avec les acteurs de la Fabrique culturelle, livrent une récurrence de mots qui une fois codés, catégorisés et mis en relation donne le récit que je schématise ainsi :

« Un lieu abandonné se détériore. Sur proposition du Président du Conseil communal, des artistes et des architectes se réunissent toutes les deux semaines pour réfléchir à un projet de fabrique culturelle. En quatre mois est lancé un événement sur deux jours, les Transculturelles. Le lieu magique suscite l'engouement. En deux ans, 400 000 personnes ont visité les Anciens Abattoirs. Un changement de municipalité a entraîné par manque de moyens la chute de la Fabrique culturelle en 2013. »

⁴⁶³ <https://www.medias24.com/2019/07/22/y-saadani-cest-la-polarisation-sociale-qui-freine-la-croissance/>.

Ce récit est repris par tous et lui donne un statut officiel qui n'est contredit par aucun article de presse ni étude. James C. Scott appelle ces « *images flatteuses que les élites produisent d'elles-mêmes* »⁴⁶⁴ le texte public d'un groupe d'acteurs issus des 20 % de la population marocaine qui vit sans problème économique, de santé ou d'éducation et dont la culture est occidentale, le premier indicateur étant la maîtrise de la langue française, ce que Saadani explique dans le même discours : « [...] la maîtrise de la langue française qui est le passeport pour la réussite universitaire et l'insertion sur le marché du travail et qui est une ligne de fracture très forte qui sépare les 20 % de la population marocaine des 80 % ».

Lorsque l'accès au site de la fabrique culturelle a été interdit, le théâtre Nomade ayant installé son campement dans les lieux, ses comédiens et administrateurs ne purent être interdits d'entrer puisqu'ils étaient déjà à l'intérieur. Par contre depuis, ils doivent demander tous les quinze jours l'autorisation de se maintenir sur le site. La programmation doit, elle aussi être autorisée. Depuis cette date il est interdit de visiter et de photographier le site. Pourtant, on peut venir au spectacle du théâtre Nomade. On assiste plutôt à un jeu où chacun joue un rôle. Les autorités connaissent bien l'intérêt de garder un groupe sur la friche. Cela maintient la vie, la sécurité, le lien avec la population par l'activité qui s'adresse aux enfants le week-end... Maintenir une occupation sous contrôle, c'est permettre aux bâtiments de garder une certaine valeur marchande en empêchant le pillage des matériaux. Assigner les administrateurs du théâtre Nomade à demander l'autorisation toutes les deux semaines permet aux autorités de leur rappeler leur place.

Scott décrit ce mécanisme : « *Si la subordination rend nécessaire une interprétation crédible d'humilité et de déférence, la domination exige ainsi, de son côté, une interprétation crédible de supériorité et de grandeur* »⁴⁶⁵ quitte à en inventer des règles absurdes. Il faut comprendre que la domination peut s'exercer à l'intérieur même du groupe dominant selon les situations.

Dans la situation présente, le texte public correspond aux attendus de la culture bourgeoise occidentale légitime et ethnocentrée, l'idée que les personnes qui n'y auraient pas accès soient privées de culture étant encore bien ancrée ainsi que l'explique la coordinatrice bénévole puis salariée de la Fabrique culturelle :

⁴⁶⁴ Scott, J., 2009, *La domination et les arts de la résistance, Fragments du discours subalterne*, Éd. Amsterdam, Paris, p 32.

⁴⁶⁵ *Idem*, p 25.

*« Quatre années d'efforts pour bâtir un espace public entièrement dédié à la culture, gratuit, accessible à tous, surtout à ces publics dits "empêchés", ceux qu'intimident galeries d'art, théâtres et autres lieux par trop "solennels". La Fabrique ouvre ses portes en priorité à la population environnante (jeunes, familles, commerçants, associations locales de Hay Mohammadi) et répond à un souci de brassage social, assure Dounia Benslimane, la coordinatrice de la Fabrique. Ce projet représente un outil de lutte contre la marginalisation de ce quartier et une manière de contribuer à la construction et à l'unité de l'ensemble des classes sociales de la ville. La mixité sociale et le mélange des publics favorisant le dialogue et les rencontres sont des objectifs majeurs de la Fabrique culturelle. Bref, promouvoir le "vivre ensemble" dans notre société marocaine où le gouffre social est de plus en plus béant».*⁴⁶⁶

Copiée par cette partie des 20 % de la population pour légitimer leur domination en endossant la culture prise en exemple et auprès de laquelle il faudra rendre des comptes, la fonction de certaines personnes en étant dépendante, n'a pas été remise en cause dans les études européennes des étudiants et autres chercheurs qui ont repris le texte public. L'enquête auprès de ces personnes a livré les éléments qui permettent de comprendre la logique à l'œuvre. Ces personnes sont invitées par les acteurs de la Fabrique, elles sont donc sous leur contrôle. Pour celles qui ont passé du temps au Maroc, il s'agit de courts séjours n'excédant pas deux semaines. Leurs visites sont guidées par leurs hôtes qui resteront leurs uniques interlocuteurs.

2.2 e) À texte public, texte caché

La fermeture du site aux artistes a été soudaine et rappelle la fin de l'activité économique des anciens abattoirs. Dans les deux cas, l'être humain, son travail, son investissement et son attachement au lieu, son histoire avec celui-ci ne sont pas pris en compte. Les artistes en ont été marqués, disent les journalistes qui couvrent l'événement.

On imagine aisément que les ouvriers aussi et on imagine aisément que cela fut bien plus difficile pour une population invisibilisée. Mais dans l'abondante littérature que j'ai pu lire, pas un mot ne fait référence au sort des cinq mille personnes qui y travaillaient. Parmi

⁴⁶⁶ Guessou, S., « L'Batoir de toutes les convoitises », article, 04/03/2013, La vie économique.

une dizaine d'études d'architectes, paysagers, géographes, deux mémoires d'élève architecte et élève paysagiste belges, un article universitaire dans les actes du colloque de Rouen (2012), les huit projets du concours international Ergapolis en 2013 pour la réhabilitation des anciens abattoirs, menés par des équipes étudiantes maroco-françaises, une trentaine d'articles de presse écrite, seules quelques lignes dans le quotidien *Le matin* du 25 mai 2002 parlent très sommairement d'un sit-in des travailleurs de La Villette devant le nouvel abattoir, au moment des négociations avec le gérant espagnol choisi par la municipalité.

Pas une seule interview d'un ouvrier de l'abattoir Lavillette. Le chômage a été catastrophique. Le manque de mesures d'accompagnement a traumatisé la population ; des drames humains ont eu lieu, « des travailleurs sont tombés en dépression, l'un d'entre eux s'est laissé mourir »⁴⁶⁷, m'informent d'anciens travailleurs. L'État marocain ne verse pas d'indemnités aux chômeurs. Les ouvriers, les entrepreneurs de l'abattage, les chevillards, les tripiers, les tanneurs, les commerçants, les restaurateurs, et des personnes précaires vivant de petits métiers de bouche sans statut juridique se sont retrouvés brutalement sans revenu.

« On a arraché aux habitants du Hay une partie de leur histoire sans rien leur demander »,⁴⁶⁸ indique le journaliste Mohamed Sakib, enfant du quartier.

Scott explique qu'il y a deux textes cachés, celui des dominés et celui des dominants. « *Tout groupe dominé produit, de par sa condition, un "texte caché" aux yeux des dominants, qui représente une critique du pouvoir. Les dominants, pour leur part, élaborent également un texte caché comprenant les pratiques et les dessous de leur pouvoir qui ne peuvent être révélés publiquement. La comparaison du texte caché des faibles et des puissants, et de ces deux textes cachés avec le texte public des relations de pouvoir permettra de renouveler les approches de la résistance à la domination.* »⁴⁶⁹

Le texte caché des dominants est constitué d'une version que les sujets de ce groupe connaissent ou devinent, mais qui est tue, qui ne peut être divulguée sous risque de détruire

⁴⁶⁷ Entretien, 3 mai 2018, Hamed, ancien journalier aux abattoirs La Villette, à 19 h, face aux Anciens abattoirs

⁴⁶⁸ Sakib, M., in *L'Batwar*, *opus cite*, p 63.

⁴⁶⁹ Scott, *op. cit.*, p 12.

le texte public et ce faisant, perdre la face donc perdre sa place dans l'équilibre de la domination qui est souvent le fait d'une classe sociale puissante, mais inférieure par le nombre d'individus. Tel un recto, le texte public des porteurs de la Fabrique culturelle, celui de la belle aventure que tous les casablancais soutiennent, a son verso, le texte caché des dominants qu'ils connaissent tous, mais qu'ils gardent très discrètement, par quelques mensonges, une absence de précisions dans les dates, le manque de transparence dans les comptes rendus et un arrangement avec la réalité en la faveur de leur action.

Même lorsqu'il y a adversité entre les dominants, comme c'était le cas à la Fabrique culturelle L'Batwar, il y a solidarité dans le texte public sauf quand le navire commence à prendre l'eau et où chaque erreur nécessite une justification. Accueillie chaleureusement par la dissidence, je serai destinataire seulement des rapports d'activités et des articles de presse allant dans le sens du texte public. Pour exemple, personne ne m'informerait du détournement de fonds public mis à jour par la Cour des comptes. Je le découvrirai par moi-même.

Dès mon arrivée aux abattoirs, le gardien informe l'un des acteurs, professionnel de la culture, dissident, et en froid avec l'association Casamémoire. Pourquoi le gardien ne prévient-il pas le président de Casamémoire ? Jouissant d'une fonction indispensable pour les dominants, le gardien, personnage en adéquation avec le découpage dominant/dominé, est ici la main droite du dominant dissident qui lui a laissé probablement des ordres puisqu'il a son numéro de téléphone personnel. Scott explique : « *le système a ainsi probablement plus à craindre des subordonnés chez lesquels les institutions de l'hégémonie ont été les plus efficaces*⁴⁷⁰ ».

Rapidement des difficultés de fonctionnement sont survenues. Deux camps s'affrontent chez les porteurs de la Fabrique, le camp de Casamémoire, le sérail des architectes et des artistes qui ont leurs entrées au palais, et le camp de la dissidence qui ne fait pas partie du sérail, mais à qui les premiers qui en ont besoin, ont fait croire que oui. Dans cette dissidence on trouvera de jeunes artistes et activistes proches du mouvement du 20 février⁴⁷¹. On peut s'étonner de trouver dans le même groupe des gens influents proches du pouvoir et des jeunes en quête d'espaces d'expression. L'analyse des événements fournit

⁴⁷⁰ *Id.* p 121.

⁴⁷¹ Le mouvement du 20 février 2011 a été déclenché par ce qu'on a appelé le printemps arabe. La répression l'a complètement effacé, mais le roi, forcé de réagir, a entamé des réformes.

l'explication suivante : la Fabrique culturelle est apparue aux décisionnaires comme un concept occupationnel approprié à la situation sur deux plans, monnaie d'échange dans un partenariat entre Maroc et Pays-Bas et occupation du lieu pour éviter le pillage des matériaux qui avait commencé. Cette version corrobore le fait que des artistes proches du mouvement du 20 février se soient retrouvés dans le même groupe culturel que leurs adversaires traditionnels.

À partir de quelques détails dissonants dans l'encodage de mes données d'enquête, je mets en contradiction le récit officiel avec la réalité :

-le site annoncé comme abandonné depuis des années ne l'a jamais été puisqu'une activité professionnelle continue dans la zone 1.

-on peut vérifier par un rapide calcul que le nombre de visiteurs annoncé de 400 000 en deux ans ne correspond pas aux nombres d'événements de la programmation établie.

-l'animatrice des réunions date en 2006, des rencontres entre jeunes du quartier et des artistes aux Anciens abattoirs, sur les conseils du maire. L'information n'est ni reprise ni confirmée par les autres membres du collectif, ni par les habitants du quartier. Les conditions d'accueil pour une réunion étaient inexistantes ; l'absence de sanitaires, d'électricité, de sécurité exposait le site à de graves dangers. D'ailleurs des courts-circuits occasionnés par des vols à répétition de matières premières (fer, cuivre, câbles), ont provoqué des incendies qui ont ravagé le bâtiment frigo en 2005. Les riverains pensent à ce moment-là qu'un laisser-faire de la part des autorités est destiné à dévaloriser la valeur marchande du bâti, les promoteurs immobiliers ayant déjà montré leur intérêt pour le site. Le bâtiment se prêtait donc mal à des réunions publiques.

Les signes d'un texte caché des porteurs de la Fabrique culturelle sont les suivants :

-des périodes où il n'y a pas de communication sur les actions entreprises (1995 à 2002), (2003 à 2008),

-le type de relations entre les cercles d'acteurs (les autorités municipales, Casamémoire, Majazir addar al Beida, la Fabrique culturelle...)

-un fonctionnement opaque (absence de comptes rendus des réunions, absence d'écritures comptables dans le rapport d'activités),

-manque de transparence sur la distribution des rôles,

-manque de transparence sur les modalités de programmation des événements, l'établissement des partenariats (qui discute ? Choisit ? Décide ?) Etc.

2.2 f) La fabrique culturelle, un projet sous contrôle

Le collectif L’Batwar est composé d’artistes investis dans le projet et d’architectes, membres de l’association Casamémoire qui assure la coordination du projet. Créée en 1995 sous l’impulsion de l’architecte Jacqueline Alluchon née à Casablanca, en réaction à la démolition de la villa Mokri, un joyau architectural de la période coloniale, son action majeure est la sensibilisation des publics au patrimoine bâti de Casablanca et l’instruction de la demande de labellisation auprès de l’UNESCO. De 1995 à 2019, les président-e-s successifs sont tous architectes jusqu’en 2019, où est élue une guide référente.

À la fin de la convention liant Casamémoire à la ville de Casablanca, Casamémoire ayant été épinglée par la Cour des comptes pour mauvaise gestion des subventions publiques dans le projet de la Fabrique culturelle, la gestion des anciens abattoirs est confiée à Casa patrimoine, l’une des trois sociétés de développement local créées en avril 2015 : Casa patrimoine (sauvegarde du patrimoine), Casa events (gestion des infrastructures sportives et culturelles) et Casa prestations (abattoirs et marchés de gros). Ce sont des Sociétés Anonymes de Droit privé à capitaux publics dont les actionnaires sont le Conseil de la Région Casablanca-Settat (50 %), la commune de Casablanca (43 %), le Conseil Préfectoral de Casablanca (7 %).

En charge de la sauvegarde du patrimoine matériel et immatériel du grand Casa, Casa patrimoine affiche sa mission sur sa page Facebook : assurer la coordination entre les différents acteurs locaux, régionaux et nationaux en vue de la mise en place d’une stratégie de sauvegarde et de valorisation du patrimoine, en concertation étroite avec les collectivités territoriales et l’ensemble des partenaires impliqués. Son capital est de 31 000 000 de Dirhams. Casa events et animation, dont le Président du Conseil d’administration est le wali (gouverneur) de la région de Casa-Settat, semble vouloir récupérer le dossier des anciens abattoirs. Aucune de mes demandes de rendez-vous avec la directrice n’a été honorée.

2.3 L’échec d’un projet exogène

Le temps de la friche industrielle de la zone 2, de 2002 à 2008, n’a pas été celui du temps d’imaginer, d’inventer et de projeter. Six années après l’arrêt de l’activité d’abattage, « le président du Conseil de la ville de Casablanca lance le projet de fabrique culturelle pour contrer les squatters, dont les squatters artistes qui investissent les lieux régulièrement, les

pilleurs de matériaux qui auraient occasionné deux incendies et aussi pour contrer les ardeurs des promoteurs immobiliers déjà à l'œuvre », me confie le président de Casamémoire.

« C'est la coopération, en 2008, entre les villes de Casablanca et d'Amsterdam, qui donne lieu à une étude sur la reconversion des friches industrielles en lieux culturels et relance la réflexion. « Excellentes possibilités de réutilisation », s'enthousiasme Evert Verhagen »⁴⁷² », l'architecte hollandais qui a hérité du dossier à l'issue d'une répartition des chantiers de rénovation et de construction.

Le rapport de l'architecte déposé en avril 2008 sur le bureau du maire stipule qu'aucune étude des sols n'a été faite : « [...] Nous n'avons pas d'historique environnemental sur l'état des sols du site. Souvent de tels terrains sont pollués d'une façon ou d'une autre. Pour cette raison il est important et nécessaire d'effectuer une recherche sur ce point, ainsi que de faire un inventaire sur la possibilité de la présence d'amiante. L'abattage du béton en tant que tel n'est pas un processus générant de la pollution, néanmoins, il serait raisonnable d'étudier ce qui se passait auparavant sur le site. »

Dans un lieu qui s'avère hautement stratégique par son emplacement et dont toute une partie est encore en activité, l'idée d'une Fabrique culturelle apparaît précipitée (aucune étude technique) et inappropriée.

2.3 a) Un projet hors-sol stratégique

La fermeture d'un site industriel est chose normale et prévisible à un moment donné du développement du territoire. C'est une transition.

L'absence de prise en compte des populations qui en dépendent économiquement est préjudiciable à sa réhabilitation.

J'ai interrogé l'absent, c'est-à-dire la population qui, malgré les discours bienveillants faisant partie du texte public, est réellement absente de la Fabrique culturelle, car non associée à son élaboration.

Il s'agit d'une *culture-led-regeneration*, où la culture est vue comme un atout économique, pratiquée dans une vision large de développement urbain dépassant le territoire du quartier et même de la ville. À ce titre, les étudiants de l'équipe Vill'harmonie

⁴⁷² 5 hectares de culture à Casablanca, K. Sefroui, 24/08/2010, <https://www.zulma.fr/contributeurs/kenza-sefroui/>.

qui ont passé deux semaines sur place, lauréate du concours Ergapolis⁴⁷³ de 2013, déclarent : « Nous avons choisi de faire du site un grand espace de vie, de création, d'échange et de formation. Il constitue à la fois une extension intégrée de Hay Mohammadi et un parc culturel unique à Casablanca, générateur de divertissement, d'événements et d'attractivité [...]. Nous souhaitons que tout casablançais visitant le Parc Culturel de Hay Mohammedi reparte avec une sensation de cohésion, un bien être avec le sentiment d'appartenir à une ville dynamique en pleine expansion. »

Mettre cette déclaration en face des réalités de ce quartier urbain parmi les plus pauvres du Maroc, où une bonne partie de la population vit dans des conditions indécentes sans eau courante ni électricité, donne une idée de l'hégémonie culturelle que fabriquent les 20 % dominants de la population marocaine et tout acteur qu'ils cooptent et téléguident.

Huit équipes candidates totalisant 48 membres pour moitié des Marocains et pour moitié des Français ont présenté des projets de réhabilitation des anciens abattoirs à un jury composé de huit membres dont le président de Casamémoire et le secrétaire général de la commune urbaine du Grand Casa. Ces projets ambitieux pour la ville et le Maroc ne parlent pas du devenir de Hay Mohammadi, mais d'un Casablanca attendu par la classe sociale dominante à laquelle appartient le jury.

2.3 b) Une classe culturelle dominante

Pour comprendre le mode d'organisation très vertical du collectif porteur de L' Batwar, il faut retourner vers l'arrêt de l'activité d'abattage en 2002. Je ne trouvais pas la date précise de fermeture définitive dans les écrits ; les réponses des responsables étaient évasives. La réponse est venue des anciens travailleurs : « Les abattoirs La Villette ont fermé leurs portes définitivement en mai 2002 après une annonce en novembre 2001, le dernier jour d'activité a été le 27 mai 2002 »⁴⁷⁴.

Or, un article du quotidien *Le Matin*, datant du 6 juin 2002, relate la visite le premier juin du plasticien Georges Rousse aux abattoirs, donc au lendemain de sa fermeture. D'après les dates et la description du projet dans l'article, on comprend qu'il est dans les tiroirs depuis un moment. La venue, quatre jours après le dernier jour d'activité de 5000 personnes se retrouvant sans revenus, d'un artiste français qui n'a jamais entendu parler de ce quartier

⁴⁷³ Ergapolis, institut de formation, entreprise de l'ESS dédiée à l'aménagement durable des territoires à Paris.

⁴⁷⁴ Moustapha, entretien 3/5/18.

brutalement amputé de son activité économique a de quoi choquer. Que cette visite soit préparée de longue date par l'Institut français révèle un rapport de dominance de l'institution française sur laquelle nous reviendrons.

L'article de presse écrit par un journaliste marocain exprime très justement cette domination intégrée dans cette phrase « une manière bien à lui de conserver la mémoire de lieux qui vont disparaître, en portant sur eux un dernier regard du maître ». Cette presse locale de langue française est lue par une classe sociale dominante qui occupe les postes clés de l'appareil d'État.

L'article nous informe :

« Je suis déjà venu en touriste au Maroc pour visiter et découvrir la région de l'Atlas. C'est alors que j'ai pensé revenir afin de travailler sur la reconstitution de cette belle architecture de l'Atlas, avec des étudiants d'arts plastique par exemple, chose qui pourrait déboucher sur une exposition ici au Maroc», nous explique George Rousse, arrivé au Maroc samedi 1er juin pour une visite de 24h. Invité par l'Institut français de Casablanca, M. Rousse a en effet consacré cette brève escale à Casablanca à une discussion autour de la possibilité de venir créer au Maroc. Dans ce but, il a d'ailleurs visité l'Église du Sacré Cœur de Casablanca ainsi que les abattoirs de la métropole, plus particulièrement l'écurie du gros bétail. Il s'agirait dans ce

- la visite dure un jour
- la visite cible deux lieux : l'Église du Sacré-Cœur et les abattoirs (écurie du gros bétail)
- elle vise un projet de travail sociologique et ethnographique, à partir de lieux symboliques et de l'Atlas, qui aboutira à une exposition en mars 2003 à l'Institut français de Casablanca. Une exposition d'œuvres antérieures de Georges Rousse est envisagée à la même période.

La venue express de G. Rousse quelques jours seulement après l'arrêt définitif de l'activité de l'abattoir Lavillette et l'annonce d'une exposition neuf mois plus tard, confirment ce que les dates ont déjà évoqué : ce projet était programmé bien avant la fermeture.

travail qu'il projette sur le Maroc d'entreprendre un travail sociologique et ethnographique à travers un travail sur des lieux symboliques à Casablanca et peut être aussi dans l'Atlas, pour une exposition qui devrait avoir lieu en mars 2003 à la Galerie de l'Institut français de Casablanca. Une exposition d'œuvres antérieures de Georges Rousse pourrait aussi être envisagée à la même période.

Le travail de George Rousse consiste à créer des perspectives fictives dans des lieux abandonnés, désertés ou en cours de changement. Une manière bien à lui de conserver la mémoire de lieux qui vont disparaître, en portant sur eux un dernier regard du maître, immortalisé par un cliché photographique qui constitue la phase finale du travail de Rousse. «J'aime les lieux isolés, car dans les lieux que je visite et dans lesquels je crée, ce sont les endroits qui m'intéressent et non pas les gens». Les hangars vidés, les maisons en ruine ou encore les usines abandonnées, sont autant d'éléments qui regorgent de poésie et d'inspiration pour cet artiste, qui porte sur eux un dernier regard avec son troisième œil dans une démarche de création moderne. Ce qui est intéressant dans l'œuvre de George Rousse c'est aussi cette capacité à transformer les lieux, après un travail de sculpteur, peintre et plasticien, afin de finir par un regard photographique pour garder une trace de cette notion insolite de l'occupation de l'espace.

L'œuvre de Rousse

A ce propos, on a bien dit de l'œuvre de Georges Rousse «qu'elle se situe dans la lignée des travaux sur la perspective des peintres de la Renaissance, qui ont élaboré les règles permettant de créer l'illusion d'un décor en profondeur sur un support plan (mur, toile, papier)».

Dans un espace à trois dimensions, imposer un nouvel angle de vue qui joue avec les profondeurs et la composition des perspectives devient un jeu d'enfant pour Georges Rousse. Et pour cela, ce dernier n'a comme outils que des pinceaux et un appareil photographique. Allant du Japon aux États-Unis en passant par Paris, qu'il choisit pour vivre, et le Népal où il va souvent se ressourcer, Rousse est un artiste voyageur qui a besoin d'aller vers les lieux de ces œuvres pour continuer à créer.

«Georges Rousse questionne l'histoire de l'art avec son œuvre. C'est pourquoi on peut assimiler son travail à celui d'un historien. C'est pourquoi quand j'ai voulu inviter un artiste qui puisse nous offrir un regard nouveau sur l'histoire de la société et de l'art, j'ai tout de suite

Georges Rousse affirme créer « *des perspectives fictives dans des lieux abandonnés, désertés ou en cours de changement* ». On peut donc s'étonner de cette précipitation à occuper artistiquement l'abattoir Lavillette à peine l'activité économique principale arrêtée si ce n'est pour répondre à une obligation d'occuper l'espace en prenant de court les concurrents de la sphère culturelle casablancaise. On peut aussi s'étonner dans le contexte de la fermeture, de l'emploi de cette phrase que l'article lui attribue : « J'aime les lieux isolés, car dans les lieux que je visite et dans lesquels je crée, ce sont les endroits qui m'intéressent et non pas les gens ».

2.3 c) Causes et effets hégémoniques

Le projet complètement exogène vient d'en haut ou de ce qui est représenté comme le haut. Le rôle d'un institut français au Maroc, ancien pays colonisé par la France, n'est pas pour l'instant un simple partenariat d'échanges paritaires. Il s'inscrit dans un héritage de rapport dominant/dominé. La langue française est la langue la plus utilisée dans le monde des affaires, la langue des gens instruits et fortunés. La langue française introduit un rapport de domination. L'institut français qui est chargé des évaluations du niveau de français pour les étudiants qui souhaitent poursuivre leurs études en France est tout en haut de cette domination. Mais le français est aussi la première langue étrangère étudiée à l'école dès le primaire. Les radios et télévisions ont des émissions quotidiennes en français.

Plus généralement se pose la question du rôle joué par les fondations européennes d'aide au développement. Le développement économique est assimilé à un rapprochement avec les pays du Nord. Que ce soit dans les échanges interculturels, les échanges de pratiques professionnelles, bien souvent, ne sont concernés que les têtes de réseaux ou l'envoi de chargés de mission du nord vers le sud. Dans le domaine culturel, ce mouvement unilatéral entraîne une modélisation européenne des projets qui ne tient pas compte des problématiques marocaines. Ceci est facilité par le fait que les cadres d'association appartiennent à une classe sociale instruite, ont souvent fait leurs études en Europe et sont inscrits dans des réseaux socioprofessionnels occidentaux. Ils sont donc au courant des appels à projets des fondations européennes et ont les codes pour les remplir. On retrouve souvent les mêmes associations lauréates de différents appels à projets et excluant des aides par là même d'autres associations qui n'ont pas les mêmes réseaux.

Pour le seul théâtre Nomade, si l'on excepte les partenariats artistiques, une quinzaine de partenariats politiques et financiers : Ambassade des Etats-Unis, Ambassade de France, Institut français au Maroc, Illis de Monaco, Handicap International, Ville de Casablanca, INDH Maroc, Fondation OCP Maroc, France volontaires solidarité internationale, Fondation Drosos de Zurich, Fondation Alliances, la ville de Casablanca, La Fondation Anna Lindh créée en 2004 pour le dialogue entre l'Union européenne et ses pays partenaires méditerranéens.

Les questions que soulève le rapport des associations locales aux institutions internationales confrontent les acteurs culturels marocains aux conséquences hégémoniques d'une modélisation européenne.

N. administrateur français en service européen volontaire auprès du théâtre Nomade, dit :

« Ils sont acteurs, mais dans un rôle que je positionnerais plutôt à l'extérieur de la société : ils la questionnent, ils militent, mais dans des actions qui s'adressent trop souvent à une minorité sans prendre en compte les spécificités du public (et des citoyens) Marocains. Je pense que les financeurs occidentaux sont en partie responsables de ce problème (exportation des modèles et méthodes occidentales). »⁴⁷⁵

Valoriser les cultures marocaines est une façon de prendre à contrepied les modèles dominants.

2.4 L'inventivité populaire, texte caché contre texte public

2.4 a) Opération « anciens travailleurs » tardive

Le 17 avril 2015, soit trois ans après l'arrêt de l'activité d'abattage, sous l'impulsion du Théâtre Nomade, un événement en direction des anciens ouvriers est organisé. Programmé un vendredi à 18 heures, le public réunit une centaine d'amis et membres de famille venue écouter les quatre invités, anciens fonctionnaires des abattoirs municipaux.

Moustapha n'était pas présent à cet événement tombant sur ses horaires de travail. Il fait partie des 220 personnes qui ont été gardées par le nouvel abattoir à l'autre bout de la métropole. En raison de son emploi du temps chargé, il lui a été difficile de trouver un moment pour cet entretien. Moustapha qui ne parle pas du tout français, l'entretien est possible grâce à un traducteur, a un esprit entrepreneurial, il cumule trois métiers entre tripier, restaurateur et éleveur ; il a créé ainsi une dizaine d'emplois. Il m'accueille au restaurant qui lui appartient face à l'entrée des abattoirs, ce 3 mai 2018 à 19 heures.⁴⁷⁶

Je commence par lui demander la date exacte de la fermeture de l'abattoir Lavillette. « C'était le 27 mai 2002 », répond Moustapha qui y a débuté sa carrière d'ouvrier tripier à 15 ans une dizaine d'années avant l'arrêt de l'abattage : « Les deux secteurs bovin et ovin faisaient travailler 2000 personnes ainsi réparties : Entrepreneurs d'abattage, chevillards, tripiers et l'équipe administrative. Une énorme activité économique dépendait indirectement de l'abattoir Lavillette et bénéficiait à 2000 personnes de plus comme les

⁴⁷⁵ Entretien 08/04/2018, au théâtre Nomade, de 18 h à 19 h 30.

⁴⁷⁶ Entretien 03/05/2018, Lavillette, 19 heures à 21 heures, Traducteur : Mohammed Errahali.

tanneurs, plus environ 1000 journaliers. Il fallait avoir une carte professionnelle pour entrer dans les abattoirs, mais nous les enfants de La Villette, on savait par où passer et on se faufilait dès notre plus jeune âge. Nos pères travaillaient ici, on les suivait. C'était un spectacle impressionnant où se mêlaient la peur et le défi. »

Le nouvel abattoir est mécanisé et nécessite moins de personnes. Moustapha était un candidat possible à la formation sur les machines automatisées. Il m'apprend que chaque métier au sein de l'abattoir Lavillette était placé sous la responsabilité d'une corporation dont les représentants appelèrent à la grève et que le mouvement avorta rapidement, car la société espagnole délégua aux représentants de ces mêmes corporations le choix des candidats pour le nouvel abattoir : « Seuls ont été gardés des travailleurs jeunes pouvant recevoir une formation sur les machines. Mais aussi ceux qui pouvaient occasionner d'énormes problèmes s'ils n'étaient pas gardés. Enfin, ceux qui versaient le bakchich. Pas de place pour les plus âgés, les plus fragiles, les plus pauvres. Rien du côté des syndicats. En divisant ainsi les travailleurs, la communauté ouvrière de Lavillette fut balayée. »

Cela cassa toute dynamique mémorielle interne. Mohamed Sakib qui y avait ses entrées en tant que journaliste (il faisait un article par semaine dans L'économiste) raconte :

« L'abattage était séparé selon les cultes dans des salles différentes et nécessitait des sacrificateurs dans les trois rites ; des chants religieux dans plusieurs langues étaient chantés par un curé, un imam et un Rabin. » M. Sakib est intarissable sur le sujet : « les représentants de chaque religion, chargés de cet accompagnement, vivaient ensemble dans un logement de fonction du site ». Il avait proposé de faire un musée industriel, un lieu de mémoire. Sa proposition n'a pas été retenue. Il estime que si sa proposition avait été entendue, la jeunesse d'aujourd'hui tentée par le radicalisme aurait reçu, par des supports commémoratifs, une leçon vivante de l'histoire des religions.⁴⁷⁷

⁴⁷⁷ Entretien, 27/04/2018, 19 heures dans un café en bas de chez lui.



59 Les anciens ouvriers et leur famille à la commémoration de l'ancienne activité. (Source Théâtre Nomade)

2.4 b) Interroger l'absence

Les anciens travailleurs sont les grands absents. Relayer ce constat auprès des acteurs principaux de la transformation culturelle étonne, dérange, ne suscite aucune explication, mais tombe dans la justification d'un supposé de classe assimilant la condition sociale et la capacité créative de l'individu : « on ne pouvait pas, ils sont incultes ».

Au coin de la rue, un vendeur de fruits me raconte la transformation de l'église Sainte Marguerite en mosquée, à la décolonisation, en me montrant les signes chrétiens cohabitant avec les signes islamiques. Me voyant présente dans le paysage, l'ancien ouvrier nostalgique qui vient régulièrement devant l'abattoir Lavillette sans plus, ne jamais en franchir la lourde porte, juché sur sa vieille mobylette, m'interpelle. Il me fait le récit par le menu détail de tout un pan de l'histoire ouvrière marocaine du 20^e siècle. À l'entrée de SOCECA, le jeune Taha me fait l'historique de sa cité construite entre 1940 et 1942 par l'architecte Edmond Brion. « Le Hay fait partie des provinces reconnues pour avoir souffert de la violation des droits de l'homme »,⁴⁷⁸ dit-il en m'indiquant, à trois rues de chez lui, la prison Derb Moulay Chérif, inscrite au programme national de réparation des victimes, pour avoir abrité un centre de tortures pendant les années de plomb.

⁴⁷⁸ Lancé en 2017 et financé à hauteur de 58 millions de Dirhams (équivalent à presque 6 millions d'Euros), provenant de l'État marocain, de l'Union européenne et autres partenaires internationaux, ce programme finance les actions relevant de la promotion des droits humains.



60 Les cités ouvrières. (Source personnelle)

Le quartier de Hay Mohammadi, haut lieu de la résistance au protectorat français, est connu pour ses luttes syndicales et sociales tout au long du vingtième siècle et son opposition politique pendant les années de plomb. « Facilement identifiable par l'architecture de ses usines et son effervescence de jour comme de nuit. Un quartier maudit par le pouvoir qui n'aimait pas la classe ouvrière, ce que la jeunesse n'acceptait pas » indique le journaliste Mohamed Sakib.

Pourquoi au nom de cette culture ouvrière les associations n'ont-elles pas revendiqué la sauvegarde de la mémoire des abattoirs Lavillette ? Une première réponse a été faite par l'historien Najib Taki : Lavillette n'est pas au Hay Mohammadi ».

Surnommé le berceau de « la révolution culturelle » des années 1970 aussi pour avoir vu naître de nombreux artistes dont le très célèbre groupe marocain Nass El Ghiwane surnommé « Les Rolling Stones de l'Afrique » et des sportifs internationaux, le quartier de Hay Mohammadi a-t-il bénéficié de la présence de la Fabrique culturelle ? Les associations du quartier nommées dans les rapports d'activités des deux premières années, que j'ai contactées n'ont pas été sollicitées dans l'élaboration de la Fabrique culturelle, mais à la suite de l'ouverture. Elles ont donc participé à l'animation des anciens abattoirs, mais ont dû payer et organiser leur propre logistique. Les dépenses étant trop élevées, elles n'ont pu continuer à participer au projet culturel L'Batwar. En exemple, pour un spectacle fait par les

jeunes de l'association Initiative Urbaine pour Hay Mohammadi, la logistique (sonorisation, lumières, sécurité, déplacements) montait à 10 000 dirhams⁴⁷⁹ (1 000 €).

Toutes les personnes du Hay que j'ai questionnées, que ce soit dans des entretiens formels ou dans mes déambulations au hasard de mes pas, connaissent les anciens abattoirs qu'elles appellent Lavillette ou « le battoir », mais n'y vont pas.

Abdelljalil B., l'entrepreneur social à la tête d'un centre d'apprentissage des langues, précise qu'il est difficile de s'y rendre en transports en commun. Enfant du quartier, il explique que pour des raisons d'hygiène, nul n'avait le droit de franchir les grilles de l'enceinte des Abattoirs du temps de leur activité en dehors des personnes qui y travaillaient. Le lieu ne fait pas partie de leurs habitudes.

Moustapha, l'ouvrier tripier, habitant juste en face, déclare que ses deux enfants pratiquent des activités sportives ailleurs et que les seules manifestations culturelles auxquelles il a assisté en famille, sont les festivals du Boul'vard et de Tremplin.

2.4 c) Au cœur du quartier urbain le plus pauvre du Maroc, Initiative urbaine

Avec au nord Les Roches Noires, à l'est Aïn Sbaa, les Abattoirs Lavillette ont contribué à l'identité de Casablanca qui concentre 70 % de l'activité industrielle marocaine. La majorité des entreprises de la capitale économique se situe à Aïn Sbaa, au nord-est de Casablanca.

« Il y avait à Carrières Centrales, une activité économique florissante avec toutes ses usines. Les femmes répondaient au sonneur affecté par leur employeur pour leur signaler de son cornet la reprise du travail. Au son reconnaissable, elles partaient ensemble à pied pour plus de sécurité, chaque groupe étant identifié aux vêtements portant le sigle de leur usine » décrit Najib Taki, historien et auteur d'un ouvrage de mémoire sur le Hay, lui aussi enfant du quartier, faisant référence à la naissance de la classe ouvrière marocaine.⁴⁸⁰

« Les gens revendiquaient leur appartenance à l'usine pour laquelle ils travaillaient au point de porter même le dimanche, leur blouson de travail à la couleur de l'usine », se rappelle Abdeljalil B., enfant du Hay, entrepreneur social et l'un des co-fondateurs d'Initiative Urbaine pour Hay Mohammadi, une association très dynamique qui œuvre au

⁴⁷⁹ Le Smic marocain est à 2 500 dH.

⁴⁸⁰ Entretien 27/04/2018, 15 heures à 18 heures, locaux Initiative Urbaine, Hay Mohammadi.

quotidien pour la formation des jeunes et des femmes, mais aussi pour la mémoire du quartier notamment au travers d'un projet de défilé festif.⁴⁸¹

« À Casablanca, il y a Hay Hassani, Hay Masjid, Hay Hanaa, Hay Salama... Hay voulant dire quartier et aussi quelque chose de vivant, mais quand on dit Le Hay tout le monde sait qu'il s'agit de Hay Mohammadi, bien qu'il ne s'appelle ainsi que depuis 1955. Auparavant, le quartier s'appelait « Carrières centrales » ou dans sa forme marocanisée, karian Centra, du nom d'un bidonville de 40 000 personnes installé dans une carrière voisine des usines des Roches Noires à proximité du port où travaillait la population issue de l'exode rural. Elle vivait dans des nouala (tentes traditionnelles) qui se transformèrent peu à peu en cabanes en dur avec toutes sortes de matériaux oubliés sur les chantiers environnant dont des bidons, d'où l'apparition du mot bidonville. »⁴⁸²

« Une partie du bidonville s'est maintenue jusqu'en 2014, date à laquelle il a été complètement rasé, emportant dans les bulldozers les traces de la résistance au colonisateur français, qui s'était organisée dans les baraquements. Mohammed V à son retour d'exil, réserva sa deuxième visite officielle, le 9 février 1956, à Karian Centra pour remercier les habitants de leur contribution à la libération. Ceux-ci décidèrent alors de changer le nom de leur quartier en Hay Mohammadi (les fils de Mohammed). Le mythe du Hay était lancé. Il continua de grandir avec l'émergence d'artistes et sportifs internationaux, enfants du quartier formés dans le sillage des associations culturelles et sportives, notamment dans la seule maison des jeunes de Casablanca à cette époque-là ainsi qu'au cinéma Saada », dit Taki qui démontre comment la culture a été émancipatrice des enfants d'ouvriers dans les années 1970.

Le quartier de Hay Mohammadi est le quartier urbain le plus pauvre du Maroc, dans lequel près de 30 % des ménages ne sont pas encore reliés à la distribution d'eau courante et près de 20 % ne sont pas reliés à l'électricité, où seulement 17 % des ménages ont une douche et 16 % des ménages vivent dans une seule pièce. La population de cette commune est très pauvre et à cause de cet état et de la corruption, est devenue intégriste. Aux

⁴⁸¹ Entretien 22/04/18, 17 heures, locaux Initiative Urbaine.

⁴⁸² Traduction de l'arabe, N. Taki, 2012, *Les chemins de la mémoire*, éditions Casamémoire, Casablanca, p 22.

élections législatives de 2002, à peu près 70 % de la population ont voté pour le PJD⁴⁸³. Le niveau de vie est très faible dans cette commune et ne dépasse pas 20 dirhams par jour pour la majorité des familles.

Ces résultats électoraux ont réveillé la société civile et plusieurs associations à vocation sociale ont d'abord vu le jour. Puis une deuxième génération d'associations plus culturelles remplit un service d'intérêt général auprès de la jeunesse, mais aussi des femmes.

L'association Initiative Urbaine pour le Hay Mohammadi

Je suis entrée un dimanche après-midi dans une maison de la cité SOCECA, à la suite de Taha, mon jeune guide improvisé.

La première salle est son cyber associatif affichant complet sept jours sur sept. Un peu plus loin, il y a une salle de répétition où un groupe d'une trentaine de filles et de garçons à parts égales, âgés de 15 à 20 ans, est en pleine séance de danse hip-hop pour un prochain événement. Passant devant le studio radio, un groupe de femmes porteur d'un projet de coopérative se dirige vers la salle de réunion pour finir un dossier de demande de subvention. Le représentant d'un groupe de ping-pong handisport sur le départ pour une rencontre internationale à New York échange quelques mots avec Abdeljellil, l'un des fondateurs d'Initiative Urbaine qui vient d'arriver sur simple appel d'un des animateurs lui transmettant ma demande. Réactif, il se rendit disponible pour me faire visiter cette ruche bouillonnante. Tout ceci casse la représentation des classes populaires qu'ont les 20 % de Marocains appartenant à la classe dominante.

La créativité de l'agir individuel et collectif peut être engendrée par des conditions d'une grande précarité. Justement l'histoire du Hay le démontre.

2.4 d) La Créativité de l'agir collectif ou la nécessité des 20 % de regarder le savoir-faire des 80 %

Dans un pays comme le Maroc où la créativité de l'agir individuel pallie aux manques institutionnels, la forme associative est-elle une somme d'individus avec leurs logiques propres et le risque fort de reproduction d'un schéma social inégalitaire ou prend-elle, forte de l'expérience de chacun, la forme collective de la créativité de l'agir pour inventer de nouveaux modèles endogènes ?

⁴⁸³ Le Parti de la Justice et du Développement est un parti islamique.

Les journées du patrimoine

« Journées du patrimoine 2018, du 9 au 13 mai, 10e édition », annonce l'affiche. Les journées du patrimoine sont le fer de lance de l'association Casamémoire. Les deux membres du bureau de l'association que j'ai pu interviewer m'ont d'ailleurs abondamment parlé des éditions antérieures et de l'ingénierie qu'ils expérimentent à cette occasion sur la formation des guides bénévoles. Pour cette seule édition, 133 jeunes guides ont été formés sur quatre circuits proposés.

Je trouve dans la presse beaucoup d'articles sur cet événement annuel qui se veut principalement une sensibilisation à la défense du patrimoine de la ville et mobilise des ressources culturelles, matérielles et immatérielles. Les visites des quartiers qui ont lieu sur deux jours réservent quelques surprises quand les lieux s'y prêtent : concerts improvisés dans les jardins, galeries d'artiste peintre...

Je m'y rends avec empressement ce samedi. Au programme : les anciens abattoirs, le quartier de Hay Mohammadi et la cité Conumar. Le rendez-vous est d'ailleurs aux anciens abattoirs. Nous sommes environ une vingtaine de personnes pour cette visite démarrant à 14 heures. Je constate une fois de plus que le groupe est composé d'une grande majorité d'européens, je ne compte que cinq Marocains : deux jeunes femmes et deux jeunes hommes français, deux jeunes filles marocaines de langue française, un groupe d'étudiants (deux filles et trois garçons, dont un Marocain), deux jeunes femmes amies (une française et une marocaine) et un couple de Français expatriés, une famille française (un couple et leurs trois enfants), moi-même accompagnée d'un ami marocain.

La visite des anciens abattoirs est uniquement sur la zone 1 sans pénétration dans la zone du théâtre Nomade. Les propos de la jeune guide relèvent du discours officiel (mêmes arrangements avec la réalité, même absence de dates, même absence de Lavillette, même absence de la vie ouvrière, même absence de la vie du quartier, même absence des humains...) : « Les abattoirs étaient abandonnés depuis des années, mais un groupe d'artistes les a sauvés de l'abandon en y installant une fabrique culturelle, etc. ».

Nous prenons un car privé pour le centre du quartier Hay Mohammadi pour aller voir la cité nid d'abeilles, un principe architectural des années 1950. La guide nous signale de rester bien groupés, car le quartier n'est pas très sûr. À la fin de la visite, un groupe de musiciens et danseurs nous attend avant de repartir par le car. Ce sera la seule brèche dans la muraille qui sépare le monde des 80/20 % du ratio établi par l'économiste Saanadi.

Tandis que nous fraternisons le temps d'un chant et d'une danse avec les musiciens, j'en profite pour leur demander l'origine de leur répertoire. C'est un groupe qui se réunit le week-end pour animer des mariages, leur répertoire vient de différentes régions du Maroc parce qu'ils doivent répondre aux attentes de leur public familial. J'apprends aussi que l'origine de ce genre de groupes correspond à l'immigration intérieure des paysans du Sud et de l'Orientale venus chercher du travail à Casablanca au fur et à mesure de son développement industriel. Mais déjà la guide s'impatiente. Tout le monde est monté dans le car, « je suis la dernière et je retarde le groupe », me fait-on comprendre avec le sourire ; « il y a encore tellement de choses à voir ».

Nous poursuivons avec la cité Consumar, page d'histoire ouvrière de Casa qui a vu se conjuguer dans la première moitié du 20e siècle la prise en compte des conditions de vie des ouvriers et de leur famille avec la proximité de leur travail et aussi la volonté de contenir le nombre exponentiel des bidonvilles. Ces cités n'ont pas bénéficié de travaux d'entretien et de rénovation.

Il faut arriver à l'atelier du peintre avant 16 heures et nous reprenons le car. Malheureusement nous trouverons porte close.

Le lendemain, je me rends à la visite du quartier des Habous qui est tout entier un quartier à haut patrimoine architectural. Le ratio est inversé, dans un groupe d'une quinzaine de personnes, il y a une majorité de Marocains pour quatre européens. Le guide est un homme dans la quarantaine, historien qui maîtrise parfaitement son sujet. La partie artistique est assurée par un guitariste dans un jardin andalou. Son chant fait partie du patrimoine, car plusieurs personnes du public se mettent à chanter avec lui.

L'atelier de l'observatoire

L'atelier de l'Observatoire de Casablanca porte en 2018 et 2019 un projet intitulé « Hay Mohammadi, au fil des origines » et propose un processus partagé d'écriture de l'histoire du quartier par ses habitants : « Le récit de Hay Mohammadi se construit par l'histoire de ses familles, qui ont fait de ce quartier un lieu emblématique de Casablanca. De son passé marqué par l'exode rural à aujourd'hui, quels sont les parcours de ses habitants, et qu'est-ce que cela révèle de son identité actuelle ? »

L'atelier de l'Observatoire se présente comme « un espace d'art et de recherche qui développe des projets participatifs socialement engagés, en rapprochant artistes, étudiants,

chercheurs et habitants. Engagé dans des pratiques artistiques et citoyennes pour un changement sociétal, l'atelier de l'Observatoire concentre ses actions autour de la marge, qu'elle soit géographique (quartiers périphériques des villes, milieu rural, territoires marginalisés), historique (narrations invisibilisées) ou sociale (communautés les plus fragilisées). Pour cela, l'atelier de l'Observatoire expérimente des approches alternatives à travers des programmes qui peuvent prendre plusieurs formes : rencontres, enquêtes, ateliers, expositions, programmes pédagogiques, projets de préservation (restauration de films, archivage), production d'œuvres, projections et publications. »

L'atelier de l'observatoire installe son lieu de travail, une serre mobile sur le toit de l'association Initiative Urbaine. Ce lieu est ouvert tous les jeudis de 17 h à 20 h 30 pour recevoir le récit des habitants.

Les éléments favorisant la participation sont là : le temporalité longue, les rendez-vous à une heure possible, l'appui sur des personnes ayant une bonne connaissance du quartier comme l'association Initiative Urbaine, l'appui sur les ressources culturelles des habitants comme la tradition orale, la créativité à partir d'objets que les habitants apportent pour en faire un musée collectif, la valorisation de l'apport des habitants, l'imagination collective des formes de valorisation, le développement et la formation à des outils de reportage sonore, audiovisuel, etc.

L'atelier de l'Observatoire a développé un savoir-faire autour de la vie des gens et produit des projets culturels endogènes où les formes artistiques sont produites par les sujets.

Conclusion

Attendant mon tour pour passer devant le procureur pour situation illégale, toute une matinée dans une salle d'attente du tribunal de Mohammedia, avec des femmes et jeunes enfants, pour la plupart d'une très grande pauvreté, je bénéficiais d'une immersion très instructive. Dans la salle d'à côté, séparés par un demi-mur, se trouvaient les justiciables menottes aux poignets, sans chaussures, leur mari, frères ou père. Ma voisine qui était là pour avoir grillé un feu rouge fut mon interprète spontanée pour toute la matinée. J'appris que la grande famille était là pour un problème d'héritage sur fond de corruption. Il y avait aussi ce couple de jeunes d'à peine 18 ans cueilli au petit jour qui comparaisait pour relation hors mariage sur dénonciation d'un voisin. Une jeune femme, candidate à un concours de mannequinat, était convoquée pour des photos jugées immorales. Il y a dans cette salle d'attente une photographie d'une partie de la population marocaine en prise avec des lois d'un autre siècle.

Cette salle d'attente me rappelle le film « *Tourne Casa tourne* ». Reprenant des images du mouvement du 20 février tournées par Hicham Lasri qu'il mixte avec des images des groupes de lycéens venus participer à l'usine à films, Fernando Favier montre les jeunes d'une société dont un tiers a moins de 20 ans, avides de pouvoir s'exprimer. Les lycéens sont des quartiers alentour. Ce n'est pas la jeunesse dorée des quartiers ouest. C'est celle des quartiers ouvriers qui ont donné leur force de travail à cette zone est de Casablanca. Les *scenarii* qu'ils ont écrits tournent autour de leur vie d'adolescent dans une société qui ne les entend pas. « Une jeune fille assise sur la plage près de son amoureux est brutalement arrachée par deux voisines qui vocifèrent qu'elles la ramènent à sa mère. Le lendemain c'est un policier qui les arrête à la terrasse d'un café. » Selon leur professeur accompagnateur, il y a dans les films une grande violence à la hauteur de la censure vécue au quotidien et de leur soif de liberté d'expression. Pendant un moment donné à l'usine à films, ils ont pris la liberté de s'exprimer en dehors du carcan familial, de la surveillance sociale exercée par le voisinage, en dehors des règles judiciaires qui interdisent à un garçon d'embrasser une fille hors du mariage.

La transformation culturelle des anciens abattoirs émane d'un processus commencé avant-même la décision politique de leur fermeture en 1997. Elle s'appuie sur un groupe d'acteurs culturels du centre-ville de Casablanca contrôlé par le pouvoir dans un jeu d'autorisations et de subventions. La Fabrique culturelle pensée en peu de temps par une

poignée de personnes influentes, concrétisée par un groupe d'acteurs sous contrôle des autorités, stoppée par décision autoritaire, présente ce que Deleuze et Guattari appellent un emplacement temporaire d'un échange futur, dont « *le décodage et la déterritorialisation des flux définit le processus même du capitalisme, c'est-à-dire son essence, sa tendance et sa limite externe.*⁴⁸⁴ »

En état de déterritorialisation relative, les anciens abattoirs font l'objet d'un projet de reterritorialisation, à deux vitesses : l'une est immédiate, accélérée et obéit à une injonction occupationnelle ; l'autre la contrôle, la freine puis la bloque. En 2021, il n'y a toujours aucun projet officiel, d'après la nouvelle présidente de Casamémoire, pour le devenir de ces cinq hectares à une station de tramway de la gare TGV de Casablanca, reliant l'Afrique à l'Europe.

L'intérêt au lieu se base sur une combinaison de temps passé et de futur projeté. La première prémisse est le temps des ouvriers, la seconde celle des architectes qui les premiers se sont intéressés au devenir des abattoirs. Le temps des ouvriers est lié au temps passé dans les murs, à la nature de l'activité dans laquelle ils se sont impliqués et qu'ils ont partagée. Le temps des architectes est celui de la projection dans un futur partant d'éléments en leur connaissance parmi lesquels la décision politique de 1997, les rapprochements avec les investisseurs hollandais, les projets immobiliers. La combinaison résulte de l'addition des deux prémisses. Mais celle-ci n'a pas eu lieu pour deux raisons : l'inégalité d'information que détiennent les deux groupes et la raison de cette inégalité, le séparatisme social de la société marocaine (le 80/20 %).

Tandis que le groupe des architectes a été informé au moment de la décision politique en 1997, les ouvriers, eux, ne l'ont appris qu'en novembre 2001 au moment de l'annonce officielle de l'arrêt de l'activité d'abattage. Ainsi le groupe des architectes a eu tout le temps de projeter un avenir aux abattoirs, un avenir qui correspond aux attentes de leur groupe social, sans opposition. Les ouvriers quant à eux n'ont même pas eu le temps de préparer leur propre devenir.

Si la classe ouvrière avait retenu l'attention des responsables et des autorités, une autre démarche aurait pris place. L'intention du groupe d'architectes est bien la patrimonialisation du lieu. Celle-ci ne peut se faire sans la participation effective de ceux qui y sont liés, les anciens travailleurs et les gens qui vivent autour, car la patrimonialisation

⁴⁸⁴ Deleuze, Guattari, *L'Anti-Œdipe*, *opus cite*, p 382.

tient autant à l'immatérialité (mémoire ouvrière) qu'à la matérialité (bâti architectural). Les associations sociales, éducatives, culturelles du même territoire sont nécessaires à un accompagnement technique et humain de la transition. Le concours d'autres acteurs concernés par la patrimonialisation du lieu devient complémentaire et non décisionnaire. En ne retenant que la matérialité du lieu, les décideurs ont copié-collé un concept de fabrique culturelle totalement exogène au milieu de vie de l'abattoir Lavillette.

Deux mondes, celui des ouvriers et celui des architectes, ne se sont pas croisés. Ce douloureux constat vient renforcer et enrichir ma définition d'une friche culturelle, à la fois espace-temps en phase de déterritorialisation/reterritorialisation et ensemble de personnes agissant dans cet espace-temps selon des règles de partage et d'inclusion par l'égalité reconnue en chacun-e, terreau d'un commun culturel qui se fait dans le temps, espace de création/réception émanant de coproducteurs, quelle que soit le statut du coproducteur.

La culture est souvent citée comme levier de développement dans les pays émergents par les personnes qui justement peuvent agir dans le secteur culturel. Cela représente un espoir aussi, lorsque la situation par ailleurs paraît complètement bouchée, il reste encore la culture à laquelle on attribue d'emblée des vertus, un supposé qui ne tient pas compte du contexte. Ce malentendu provient de la confusion culture cultivée et culture anthropologique.

L'omniprésence des fondations européennes et plus généralement étrangères dans les montages financiers des structures culturelles marocaines objective les cultures, cherche à les rendre utiles. La Fabrique culturelle L'Batwar en est un exemple et le président de l'association qui coordonne le projet en lien avec les autorités municipales l'illustre par cette phrase extraite d'une interview : « *L'idée d'en faire un projet culturel avait fait son chemin. Il fallait donc définir quel type de culture, pour quel public, et associer les gens actifs dans le domaine, explique Abderrahim Kassou, le président de Casamémoire* ». ⁴⁸⁵

Cette vision résume le scénario du déroulement des activités à L'Batwar, déterminé par un groupe de personnes pour un type de public attendu.

La reprise du texte public par les auteurs européens dans des études urbanistiques, architecturales, sociologiques pose un problème éthique lorsque ce texte correspond à la domination d'un groupe social qui représente 20 % de la population dans le contexte d'un

⁴⁸⁵ Sefroui. *Op. cit.*

pays qui compte des écarts sociaux extrêmement importants entre une population urbaine plus instruite et une population rurale exclue des systèmes d'éducation, de santé, de communication malgré la vivacité d'un vaste tissu associatif. Les derniers chiffres de l'Unicef donnent 4 enfants sur 10 en situation de pauvreté dont 3 vivent en zone rurale. L'institut des statistiques de l'UNESCO relève en octobre 2019 qu'au Maroc, le nombre moyen d'années de scolarisation est d'à peine 6 ans.⁴⁸⁶

Les logiques dominantes décrites dans le processus de la Fabrique culturelle ne sortent pas de nulle part. Elles sont issues d'un système qui produit des inégalités structurelles.

Par l'implication d'acteurs culturels issus de ses rangs, à l'exemple des associations Initiative Urbaine et L'atelier de l'observatoire, les acteurs culturels dans les quartiers créent leurs propres espaces émancipateurs, leurs projets endogènes qui prennent pour point de départ, les individus et non les objectifs.

Les gens de Hay Mohammadi m'ont parlé avec nostalgie de la Halqa, ce cercle de la tradition orale formé par la foule autour d'artistes de rue, sur la place publique.

Mohamed Sakib se souvient : « Une Halqa se tenait plusieurs fois par semaine, et les gens s'y précipitaient à la sortie de l'usine, de l'école. La Halqa était un marqueur social. Sur le cercle chaque personne voit et est vue de l'intérieur. Au fur et à mesure que les gens viennent, au fur et à mesure que les personnes s'associent dans un acte volontaire, le cercle grandit. »

⁴⁸⁶<https://www.unicef.org/morocco/media/2046/file/Situation%20des%20enfants%20au%20Maroc%202019.pdf>.

Chapitre 3

L'en-commun culturel ou l'expérience de l'égalité dans la diversité

« Ils se déplacent ensemble [...] sûrs de l'accord de leur corps et de la réponse de leurs sens. »⁴⁸⁷

Introduction

« Nul besoin de mots. Nous travaillons dans le silence que rythment nos respirations, la résonance de nos pas sur le sol, nos glissements, frôlements, rencontres, confrontations, tensions, relâchements. Le trio que nous formons est sédimenté dans la même culture faite d'héritages et d'ouvertures. Notre matériau est la danse qui vit en chaque personne si elle l'écoute à la manière des bébés qui se dandinent au moindre son répété.

Tel que les pieds montent seuls les marches d'escalier qu'ils connaissent, notre pied se pose au bon moment, ni avant, ni après. Nos mouvements tissent une connaissance de nous-mêmes et de l'autre où chaque geste réalisé anticipe sur celui qui suit.

Mon regard qui croise le tien m'informe de la distance à parcourir dans le temps qu'il nous reste jusqu'à la première note de la prochaine mesure.

Dans cette danse, mon geste n'est plus le mien ou le tien, mais celui qui s'imbrique dans la création d'un moment de pleine réalisation de soi en connexion avec le monde qui passe par toi. »⁴⁸⁸

Ce texte, écrit en 2000 à l'issue d'une répétition, tente de traduire mon ressenti de l'interaction sociale de la danse. C'est dans cette antériorité d'expérience artistique que j'ai abordé cette recherche de terrain. L'expérience esthétique est une action collective se vivant comme une démarche du commun dans une approche philosophique et éthique. Je reviens tout au long de ce chapitre sur cette démarche que je nomme un « en-commun culturel » et qui trouve son point de départ dans cette phrase d'Howard Becker : « Telle

⁴⁸⁷ Anonyme, 2000, Paroles de danse, textes recueillis par Stéphanie Roux, Albin Michel, Paris, p. 39.

⁴⁸⁸ S. Jolivet, texte écrit le 23 juin 2000 entre la répétition et le spectacle, Cachan.

*personne sait ceci, telle autre personne sait cela, moi je sais encore autre chose, et nous devons déterminer ce que nous savons en commun.*⁴⁸⁹ » Ma rencontre avec les écrits de cet artiste chercheur à qui l'on doit une rupture épistémologique de l'art « à part » a renforcé mes choix de recherche.

Artiste musicien sociologue, c'est de son rapport à la musique qu'il est devenu chercheur de terrain. Il l'exprime à plusieurs reprises dans « *Les mondes de l'art* » (1988) et « *Propos sur l'art* » (1999) : c'est de sa pratique de la musique qu'il interroge les rapports entre les gens, les choses, les mots... Et ceci bien avant qu'il ne devienne sociologue. Plus tard, ses expériences de musicien lui inspirent des thèmes de recherche sociologique. Howard Becker joue du piano dans des bistrots et des cabarets avec des formations (orchestre de jazz). Les musiciens de jazz doivent trouver des lieux et des contrats pour des événements qui ont lieu pour la plupart, le samedi soir. Becker s'appelle lui-même et les musiciens avec qui il joue et qu'il ne connaît pas avant le concert : « les musiciens du samedi soir⁴⁹⁰ ». C'est en observant les musiciens du samedi soir parvenir presque immédiatement à jouer ensemble, alors qu'ils se voient pour la première fois, qu'il met au point sa notion de convention :

« Les conventions rendent possibles les activités collectives grâce auxquelles les produits d'un « monde » voient le jour, et surtout qu'elles les rendent possibles sans qu'il soit nécessaire d'y investir beaucoup de temps et d'énergie. »

La convention évoque un langage commun partagé. L'autre notion qu'il mentionne est celle de « monde » : « *un réseau de coopération au sein duquel les mêmes personnes coopèrent de manière régulière et qui relie donc les participants selon un ordre établi. Un monde de l'art est fait de l'activité même de toutes ces personnes qui coopèrent*⁴⁹¹ ».

De la même façon que la musique guide Becker dans ses recherches, je suis guidée par mon expérience de la danse dans les miennes, particulièrement sur la notion du sensible, c'est-à-dire une vision de l'individu dans son intégrité, sans dualisme corps/intellect. Ma considération de l'individu dans sa globalité, sans externalisation du corps, rejoint John Dewey :

⁴⁸⁹ Azaïs, C., Bachir-Loopuyt, T., Saint-Germier, P., 2010, « Du jazz aux mouvements sociaux : le répertoire en action. Entretien avec Howard Becker », entretien à Paris le 09/11/2009, Tracés. Revue de Sciences humaines, p. 223-236. DOI : <https://doi.org/10.4000/traces.4625>.

⁴⁹⁰ Becker, 1999, *Propos sur l'art*, L'Harmattan, Paris, p 19.

⁴⁹¹ Becker, N. Dumont, D. Pasquier, 1983, « Mondes de l'art et types sociaux », in : *Sociologie du travail*, octobre-décembre 1983. Les professions artistiques, p 404-417, https://www.persee.fr/doc/sotra_0038-0296_1983_num_25_4_1945.

« il revient à l'art d'être unificateur, de frayer un passage à travers les distinctions conventionnelles [...], de même il revient à l'art [comme expérience (imaginative) esthétique] de faire concorder les différences au sein de la personne individuelle, de supprimer l'atomisation et les conflits entre les éléments qui la composent, et de tirer parti de leurs oppositions pour construire une personnalité riche. »⁴⁹²

Hans Joas déclare que le déclencheur de la créativité de l'agir individuel est bien de l'ordre du sensible, *« il ne suffit pas de mieux savoir combiner les possibilités d'expression existantes : il s'agit d'instaurer une relation nouvelle avec ses propres sensations. »⁴⁹³* Avant qu'un projet ne se réfléchisse théoriquement, il se suggère dans une première étape sensorielle. Les futurs acteurs d'un projet sont des sujets en situation, en appropriation d'espaces motivés par une cause commune. Voilà pourquoi un projet endogène a bien plus de chances d'aboutir qu'un projet réfléchi en-dehors de ses acteurs principaux et en-dehors de la situation. S'agissant de matériaux artistiques, la phase d'appropriation passe par le sensible. Cela fonctionne pour toute situation située, car le sujet s'engage corporellement, ses capteurs sensoriels en lien avec son environnement. Cette phase d'appropriation sensible est essentielle à la visibilité des sujets agissant dans les démarches participatives.

Becker met en avant que toute production artistique provient d'une *« chaîne de coopération »*, entre artistes créateurs et des personnes qui interviennent de la fabrication de l'objet artistique jusqu'à sa distribution. Il s'intéresse à la sociologie des activités collectives par *« la notion de convention [...] normes, règles, culture ou [...] compréhension partagée »⁴⁹⁴*. Ses recherches portent sur la compréhension qu'ont les artistes de leur discipline et comment cette compréhension partagée les aide à travailler ensemble, à s'adapter les uns aux autres, unis dans un but commun, mais reconnus dans leurs compétences propres. Ce qui relève de la division du travail. D'ailleurs, Becker affirme que l'art est *« le produit d'une action collective »*, dont les acteurs partagent *« des présupposés communs, les conventions, qui leur permettent de coordonner ces activités efficacement et sans difficultés »⁴⁹⁵*.

⁴⁹² Dewey, 1934, *Art as experience, L'Art comme expérience*, (trad. J-P. Cometti, Gallimard, 2010 (1^{re} éd. française, 2005), p 292.

⁴⁹³ Joas, 1992, *La créativité de l'agir*, op. cit.

⁴⁹⁴ Becker, *ibidem*, p 12.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p 99.

Se démarquant de la sociologie de l'art contrairement à ce que laisse penser le titre de son livre phare *Les mondes de l'art*⁴⁹⁶, Howard Becker, sociologue interactionniste, explique que lorsqu'il a écrit « Les mondes de l'art »,

« [...] la sociologie de l'art était un champ sous-développé. [...] Les livres des penseurs européens qui avaient produit l'essentiel de ce qui était alors disponible étaient très philosophiques, centrés sur les problèmes classiques de l'esthétique, préoccupés par des questions de valeur artistique et ainsi de suite.[...]»⁴⁹⁷.

Becker rompt avec une vision enchantée de l'art (ou une vision de l'art enchanté) pour une vision réaliste d'une activité humaine de l'individu qui implique forcément l'activité d'autres individus. C'est une étape initiatrice de la dimension collective de l'art produit par une chaîne de compétences reconnues chez des personnes « avec leurs présupposés » et mobilisées dans cette action.

Une friche culturelle est une chaîne coopérative dans le sens de Becker, chacun-e a une place et reconnaît la place des autres. Cette reconnaissance préside aux règles implicites ou écrites du groupe. Mais on voit tout de suite qu'elle ne suffit pas, car elle n'empêche pas de reproduire les inégalités sociales dans les faits, dans le déroulement des activités, dans la constitution même des groupes. C'est ce que nous avons vu dans l'analyse des trois études à Caen, à Brest et à Casablanca. Mais nous avons vu aussi, dans chaque cas, les éléments d'une créativité de l'agir collectif à des degrés divers et en responsabilité partagée par chaque membre.

Je propose une analyse comparative de ces trois études afin de mettre en relief les éléments constitutifs d'une vision culturelle qui attribue à chaque membre d'un groupe une égalité de place et de statut, une exploration permanente de ses capacités créatives individuelles et contributives à l'intérêt général, une conscience émancipatrice constructive de socialités heureuses.

Pourquoi utiliser le mode comparatif ? Tout d'abord parce que ce mode d'analyse est intrinsèque à la théorisation ancrée, nous l'avons déjà évoqué, chaque cas d'étude découle du précédent, ce qui donne un continuum comparatif. Ensuite parce que nos trois cas sont représentatifs des trois types de friches culturelles : les friches dues à l'initiative de quelques

⁴⁹⁶ Becker, 1988, *Les mondes de l'art*, Flammarion, Paris.

⁴⁹⁷ Becker, 2013, *Howard Becker et les mondes de l'art*, in introduction, P-B Benghozi, T. Paris, (dir.), Actes Colloque de Cerisy, 2010, Ed. Ecole Polytechnique.

personnes souvent des artistes, c'est le cas de La Centrifugeuz ; les friches d'initiative institutionnelle à partir de la reconversion d'un lieu décidée par une collectivité et qui depuis une dizaine d'années sont plutôt désignées sous le nom de tiers lieu, c'est le cas des Ateliers des Capucins ; les friches issues d'un arrangement entre une institution et un collectif culturel, c'est le cas de la Fabrique culturelle de L' Batwar.

Présentation de l'analyse comparative

Pour choisir des critères de comparaison cohérents avec l'état de ma question de recherche sur le rapport innovation sociale/créativité artistique, je suis un ordre plus ou moins chronologique : un premier ensemble d'items sur la constitution du groupe, un deuxième ensemble d'items sur son fonctionnement dont le rapport aux institutions et un troisième ensemble d'items sur ses rapports à l'environnement.

Les items retenus pour ces trois ensembles proviennent de ce que les analyses produites précédemment pour chaque cas ont révélé et permis de catégoriser au fil des terrains : la place des habitants voisins, la participation, le mode de gouvernance.

L'analyse produite à ce stade, après la codification, la catégorisation et la mise en relation des données doit aboutir à la quatrième étape de la théorisation ancrée⁴⁹⁸, c'est-à-dire à, selon Pierre Paillé, « *une analyse complète qui explique le phénomène* »⁴⁹⁹ des espaces de type « friches culturelles ». Ceci permettra de mettre en évidence ses mécanismes fonctionnels afin d'en évaluer la « *modélisation*⁵⁰⁰ ».

Dans le point 3.3 de ce chapitre, je procède à une comparaison à partir des points de convergence et de divergence des lieux étudiés afin d'en dégager les points forts et les limites du phénomène des friches culturelles.

Les observations ethnographiques que j'ai recueillies pour chaque étude donnent à voir des actions collectives prendre place dans des milieux sociaux avant de prendre place dans des lieux. Le premier point de ce chapitre recense les éléments issus de la comparaison de nos cas singuliers selon les trois dimensions décrites plus haut : la constitution des groupes, le fonctionnement, le rapport à l'environnement.

Le deuxième point discute de ce qui fait d'une pratique collective artistique, un en-commun culturel. Pour des raisons pratiques, je propose une formule réduite à sa

⁴⁹⁸ Voir le tableau explicatif page 21.

⁴⁹⁹ Paillé, *op.cit.*

⁵⁰⁰ *Id.*

symbolique, l'en-commun, que Hervé Le Crosnier employait déjà en 1993⁵⁰¹ et qui pour lui signifie : « *la capacité à discuter en commun à faire en commun des activités sociales les plus diverses de l'activité économique jusqu'à l'activité de service jusqu'à l'activité démocratique* ».

Cette capacité à faire en-commun relève d'un équilibre entre une créativité de l'agir qui vivifie des « conventions » implicites, et des « institués » éprouvés. Tout ne peut être fixé, car faire en-commun requiert une souplesse de repositionnement en fonction des problèmes éventuels autant internes qu'externes.

Dans une perspective ouverte par Becker et sa notion de « chaîne de coopération », mon intérêt pour la notion du commun s'est focalisé sur la démarche philosophique et éthique. La mise en évidence des lignes d'appui d'un en-commun culturel au travers d'une expérience artistique est une première étape de changement des représentations sociales des pratiques culturelles qui, dans un système hiérarchique des cultures, sont sources de violences symboliques et d'exclusions, et d'auto-exclusions. Cet en-commun culturel est transférable dans tout domaine où la coopération est de mise, particulièrement dans le monde du travail.

Le troisième point présente un lieu en train de se faire, qui n'a pas encore son nom et qui se projette ici comme réalité atteignable. Il se veut l'aboutissement d'une réflexion entreprise dès les résultats de mes premières observations de terrain. Celle-ci n'a cessé de s'épaissir tout au long de ma recherche, car dans chaque cas d'étude, l'état des relations des membres des lieux culturels alternatifs avec leur environnement humain, avec leur milieu de vie, m'a interpellée. J'en ai fait une problématique, intitulée dans cette thèse « L'absence signifiante » de « l'autre », celui qui n'est pas acteur du lieu : l'habitant, le citoyen, l'individu, la personne : qui est-il ? Comment le nommer ? Tout dépend de la place de cet « autre ».

Cette thèse défend la créativité de l'agir individuel et collectif. L'autre est un sujet agissant, acteur du territoire. Ce lieu en train de se faire doit imaginer comment une démarche de l'en-commun sera l'affaire de tous à l'échelle d'un territoire. Les acteurs culturels ne peuvent continuer à ignorer les premiers concernés, les personnes qui vivent sur le même territoire.

⁵⁰¹ Hervé le Crosnier, entretien réalisé par Alain Ambrosi, lors de la Conférence Internationale sur l'économie et les communs qui se déroulait à Berlin du 22 au 24 mai 2013, <https://youtu.be/BArFFoh5V8c>.

Ce chapitre prend la forme d'un scénario que le scénariste écrit seul ou à deux, mais en réalité à plusieurs, à des milliers, à des millions, car une histoire ne sort jamais de nulle part. Nous avons vu dans la première partie de cette thèse que ce mouvement s'inscrit dans l'histoire plus large de la société avec ses moments de bouleversement où les individus doivent s'affirmer dans l'espace public. Ces affirmations essaient en retombées d'imagination, de création et d'expérimentation ainsi que le décrit Becker : « *Les mondes de l'art connaissent des transformations incessantes, graduelles ou brutales. De nouveaux mondes de l'art voient le jour, d'autres vieillissent et disparaissent. Aucun monde de l'art ne peut se protéger longtemps ou complètement contre les forces de changement, qu'elles proviennent de l'intérieur ou de tensions internes* ». ⁵⁰²

3.1 Un préalable à l'en-commun culturel

Je me suis souvenue dans les premières lignes de ce chapitre combien j'étais subjuguée par le pouvoir de la danse d'entraîner des individus dans une volonté, une intention, une envie de faire, le désir tout simplement.

Indéniablement, les expériences esthétiques font vivre, ressentir, concrétiser un rapport essentiel à notre condition humaine, notre rapport aux autres. Danser, écouter de la musique ou en jouer, lire ou écrire pour être lu, peindre, sculpter ou entrer dans l'œuvre par tous nos sens nous fait réaliser notre connexion aux autres dans notre nature profonde et partagée. N'est-ce pas dans ce partage existentiel, que réside le désir de l'action collective ?

Qu'est-ce qui fait que des gens ont envie d'agir plutôt que « d'être agis » ?

3.1 a) Le partage, déclencheur d'action collective

Il y a donc un matériau sur lequel vient s'appuyer le partage. On trouve ce mécanisme dans toute expérience qui concilie les sens, la créativité et le partage, dans les arts, le sport, l'artisanat, l'agriculture et la pêche lorsqu'elles sont non intensives. Ma liste n'est pas exhaustive.

Pour nos trois terrains, les arts sont soit à l'origine de la formation du groupe, soit faisant partie des éléments constitutifs, soit utilisés. La production artistique d'un lieu en

⁵⁰² Becker, 1988, *opus cite*, p 301.

transition est sa carte d'identité, sa partie visible. Sa portée médiale atteint les personnes qui sont dans son environnement. Elle révèle le groupe d'acteurs qui anime le lieu, ses pratiques, ses rapports avec le territoire, les habitants et les institutions.

Cette thèse est traversée du rapport individu/collectif. Rapport à l'origine de ma thèse, il sous-tend la première théorie qui m'accompagne : « La créativité de l'agir individuel et collectif », de Joas⁵⁰³. C'est presque naturellement que cette logique de l'action collective m'a conduite vers la démarche en-commun d'un groupe, d'une communauté, d'une société.

Et si la démarche est ancestrale, elle prend aujourd'hui des habits de modernité, réactualisée par la révolution numérique qui a créé de nouveaux accès à de nouvelles ressources.

Malgré l'engouement des chercheurs dans différentes disciplines (économie, sciences politiques, sociologie...) et une multitude d'expérimentations dans la société civile, le commun souvent présenté comme une troisième voie entre un service public devenu déficitaire et un secteur privé exclusif, n'est pas pour l'instant identifié comme une démarche à mettre en application dans la vie d'un groupe. On peut revendiquer d'être dans l'Économie sociale et solidaire, mais on n'annonce pas qu'on fait du commun, car bien souvent les groupes qui ont une pratique du commun, ne le verbalisent pas. Les acteurs sont dans le faire, ajustant leur démarche aux contraintes rencontrées, ainsi que le mentionne Pascal Nicolas-Le Strat dans la présentation de son livre « Le travail du commun » :

*« Le travail du commun témoigne de la volonté d'agir en commun pour construire les communs indispensables à une vie plus juste et plus égalitaire, que ce soit dans notre vie quotidienne avec le désir de renouer avec des formes de vie plus conviviales et plus solidaires ou que ce soit dans nos activités professionnelles et militantes dans un idéal de coopération et d'autonomie. »*⁵⁰⁴

La notion d'un commun culturel apparaît dans mes premiers résultats en 2016 et fait l'objet d'une communication aux Rencontres Inter Universitaires de l'Économie sociale et Solidaire (RIUESS) de Montpellier : « *Du squat artistique à la friche culturelle, la construction de communs* ». J'adoptais une écriture du commun au singulier pour la démarche et le processus et une écriture plurielle des communs pour la diversité des ressources qui font un

⁵⁰³ Joas, 1992, *opus cite*.

⁵⁰⁴ Nicolas-Le Strat, 2016, *Le travail du commun*, éditions du Commun, Rennes.

commun, structure même de la démarche collective reconnaissant la diversité et la place égale de chacun dans le collectif.

Les collectifs d'artistes sont dans l'expérimentation permanente d'un fonctionnement de l'informel qui tâtonne. C'est une revendication que j'ai trouvée dans mes trois cas singuliers et dans la vingtaine de lieux que j'ai visités. Parce que justement c'est cette liberté d'agir, disent-ils, cette souplesse de fonctionnement qu'ils sont venus chercher dans une friche. Elle laisse la place à chacun-e des membres de proposer des idées, des actions, des projets, même s'ils ou elles ne sont pas dans le conseil d'administration. Bien souvent, on trouve dans le fonctionnement des friches, cette possibilité de le faire à la réunion hebdomadaire. Il s'agit de préserver cette créativité de l'agir individuel et collectif, car c'est le sens même de la friche : chaque sujet agissant met au service de l'intérêt sa créativité individuelle. Ce qui est différent de l'individualisme. C'est au contraire la reconnaissance de chaque acteur dans le groupe. Ainsi des idées périphériques au projet central de la friche, viennent vivifier le groupe. Par exemple, K. membre active de Rast'art a lancé une *gratifieria* qui, depuis la proposition, a lieu régulièrement sur le site Jacquard (foire gratuite, importée d'Argentine, où on donne - objets, mais aussi savoir-faire- sans condition (ni troc ni rétrocession). Ce type d'initiative contribue à changer les représentations culturelles à deux niveaux : l'action du don, relativement rare et l'engagement de la bénévole. La prise d'initiative et de responsabilité est une réalisation de la créativité de l'agir individuel et collectif.

Il y a aussi l'exemple de F., musicien cofondateur de La Centrifugeuz, qui avait initié des mini-concerts chez les habitants-voisins à la fin du squat, lorsque le collectif n'avait plus de locaux. Se greffant sur un programme de la CAF qui réserve la colocation d'appartements sociaux à des étudiants, sollicités en retour pour l'aide aux devoirs des enfants résidant dans les mêmes immeubles, F. a voulu mettre en place avec les étudiants musiciens des initiations musicales en direction des enfants dans leur cadre familial, dans les appartements. La CAF très enthousiaste devant l'idée, ne put agréer le projet qui n'était éligible à aucun dispositif connu ».

Les façons de faire collectivement, croisant les démarches sociales, culturelles et artistiques sont programmées dans les politiques publiques participatives et nous l'avons vu dans les différents cas, cela reste difficile à mettre en œuvre à cause de facteurs divers issus des représentations sociales des cultures. Ces façons de faire collectivement dans des inter-

champs social, culturel et artistique émergent dans un contexte créatif de libre appropriation. Les savoir-faire acquis sont mutualisables à d'autres groupes dans ce champ ou en-dehors. La reconnaissance par l'institution de ce savoir-faire bénéficierait au changement des représentations culturelles.

Analyser l'action collective au prisme du commun ouvre des perspectives de réflexion très larges. Mon propos est de traiter le rapport de l'individu au groupe sous l'angle du comportement individuel et collectif dans la production des communs pour laquelle s'est formé le groupe.

Les biens communs, les communs ou le commun sont désormais associés à la créativité collective et de ce fait, présentent des niches de « *démocratie créative* » pour emprunter les mots de Joas. À ce titre, l'économie du commun est une voie alternative aux limites aliénatrices du capitalisme et aux limites de plus en plus autoritaires des politiques publiques nationales et internationales qui réduisent les capacités d'agir de l'individu. La récente actualité pandémique illustre bien cette incapacité.

Qu'est-ce qui relie les trois cas que nous avons explorés ? Qu'est-ce qui les diffère ?

Ces trois cas singuliers livrent des modalités d'engagement différentes des acteurs que nous mettons en comparaison.

3.1 b) La constitution du groupe

De la façon dont se constitue le collectif découle la forme d'engagement de ses membres et les facettes de son fonctionnement. La constitution du collectif se fait autour d'une cause commune, ici, le manque d'espaces d'expression, le besoin de cohésion, le besoin d'être reconnus, etc.

Le mode de constitution du groupe joue indubitablement sur sa façon de fonctionner, du moins à ses débuts. La poursuite d'un but commun pour faire groupe tombe sous l'évidence, Caroline Garland, spécialiste de la psychanalyse de groupe affirme que « [...] tous les groupes viennent à exister pour un but, une tentative ou tâche principale, et pour en garantir la réussite, ils fournissent un travail, par exemple élever une famille, éteindre un incendie, effectuer une opération chirurgicale, donner un concert ou piloter un canot de sauvetage.⁵⁰⁵ »

⁵⁰⁵ Garland, C., 2015, « Introduction, Groupes et constitution de groupes, in, C. Garland, Psychanalyse de groupe : De la psychothérapie au travail de groupe », Érès, Toulouse, p 19-31.

On peut néanmoins se demander si le but commun est primaire ou secondaire : a-t-il réuni les membres ou ceux-ci réunis par autre chose ont-ils fait naître le but commun ? De la même façon, on se demandera si le but commun a le même sens pour tous les membres du groupe, car on peut avoir rejoint un groupe par partage d'une cause commune et ne pas être totalement en accord avec le but décidé ou la façon de l'atteindre. Par exemple, certains des centrifugeurs n'étaient pas d'accord avec le squat de l'école Desnos, ils ont rejoint le groupe, une fois, rassurés par le déroulement des choses.

Le collectif, groupe étendu et limité à la fois, de personnes réunies autour d'une idée ou d'un projet commun générateur de liens, est un fait social. Selon Philippe Bernoux, « *L'entreprise, son organisation, sa politique ne sont pas des réponses, mais un construit par des acteurs intégrant les contraintes comme élément des stratégies*⁵⁰⁶. »

Double dynamique inclusive/exclusive

Chacun de mes terrains laisse transparaître une double dynamique constitutive inclusive/exclusive : le partage d'une cause ou d'un but commun engendre l'exclusion des individus qui ne les partagent pas. L'exclusion n'est pas intentionnelle et admise dans le cas où le but poursuivi ne concerne pas ou n'intéresse pas tout le monde. Le problème est de savoir et définir qui est concerné par la cause et le but commun.

Nous l'avons vu dans les trois études, les exclus du partage sont les habitants du quartier et les occupants antérieurs du lieu parce qu'ils ont été présumés par les nouveaux occupants comme non concernés par l'élaboration du projet. Par contre leur participation aux événements mis en place est vivement souhaitée dans une logique de légitimation du projet. Alors un problème surgit. Celles et ceux qui n'ont pas été invités à la concertation seront-ils présents aux moments de participation qui leur sont réservés ?

En cas de non-participation des habitants, celle-ci suscite des positions ambiguës chez les acteurs culturels :

- Leur absence est déplorée à La Centrifugeuz, mais elle est justifiée par le statut défavorisé du quartier. Le problème est pris en compte et est à l'origine du développement du projet. Préoccupés par cette contradiction à leurs valeurs, les acteurs ont renversé cet état de choses par l'ouverture des espaces et du projet.

⁵⁰⁶ Bernoux, P., 1985, *La sociologie des organisations*, Éditions du Seuil, Paris.

- Leur absence est éludée aux Ateliers des Capucins, par la présence de participants venant d'autres quartiers et communes à l'invitation des organisateurs et de leurs réseaux. Le problème est pris en compte dans une recherche de partenariats avec des associations et établissements scolaires du quartier.

- Leur absence est infirmée à la Fabrique culturelle L'Batwar. Un « récit officiel » est fabriqué. Les publics sont instrumentalisés à des fins politiques. Des événements se déroulant habituellement en d'autres endroits de la ville sont déplacés en ces murs avec pour conséquences, l'appropriation des lieux par des acteurs extérieurs, pour ce qu'ils représentent symboliquement, et donc l'exclusion des habitants qu'il sera difficile de solliciter par la suite. Le lieu est aujourd'hui occupé par le théâtre Nomade qui propose aux enfants du quartier, une initiation gratuite aux jeux du cirque, chaque week-end.

Dans le cas de La Centrifugeuz, des habitants-voisins participent concrètement au projet ; certains sont devenus administrateurs. Le projet continue de se développer de façon endogène. Le nombre d'adhérents progresse.

Dans le cas des Ateliers des Capucins, le second volet du projet « Mobilier urbain » a été suivi par une douzaine de personnes soit dix fois moins qu'au premier volet. La longue période d'interruption entre le premier et le second volet a été préjudiciable à une dynamique de groupe guidée par des objectifs événementiels. La responsable communautaire en charge de ce dossier m'avait confié que les services souhaitaient faire une pause entre les deux volets pour évaluer la démarche participative, car bien souvent des idées proposées par les citoyens ne se concrétisent pas, les services chargés de la mise en œuvre bloquant sur certaines, jugées incompatibles avec les normes en vigueur.

La pandémie a rajouté des reports. L'effet Covid a révélé les faiblesses des projets. Ici la dynamique mise en place n'était pas prévue pour résister à une longue interruption.

Tableau 18 La vie des groupes.

	La Centrifugeuz	Les ateliers des Capucins	La Fabrique culturelle L' Batwar
Constitution du groupe	Suite à des réunions hebdomadaires sur la culture, ouvertes à tous	Suite à la communication dont lettres de diffusion, de prestataires pour une collectivité	Suite à la décision municipale de la fermeture d'un abattoir, un premier groupe se forme (groupe réduit de personnes influentes)
Composition du groupe	En 1 temps (groupe social ouvert) Des artistes et des militants issus des réunions culturelles ayant pour but de trouver des locaux.	En 3 temps (groupe social) 1-Organisateurs et représentants de la collectivité 2-Adhérents ou inscrits sur une liste de diffusion 3-Personnes sans adhésion, cooptées.	En trois temps (groupe social) Un noyau de décideurs Deux associations 3- Artistes et artistes, cooptés)
Profil des personnes	Classe moyenne Classe ouvrière (2e période) Artistes Enseignants en retraite Activistes Artistes Militant-e-s Ouvrier-e-s Employé-e-s Demandeur-se-s emploi Sans activité	Classe moyenne ayant une pratique régulière des activités culturelles et artistiques. Étudiants Employés 1 ouvrier en retraite Enseignants Indépendants Cadres	Classe supérieure Puis + moyenne Architectes Artistes Artistes
Évolution des groupes	<u>Le groupe augmente</u> 1-Groupe de départ (réunions culturelles) 2-Groupe Squart (issu du 1) 3-Groupe installation (issu du 4-moins certaines personnes pour lesquelles les locaux n'étaient pas adaptés à leur activité. 5-1 coordinateur salarié 6-Développement du projet (Personnes se rajoutant) 7-Ouverture du projet (personnes habitant le quartier se rajoutant) 8-Groupe actuel + 3 salariés	<u>Le groupe diminue</u> 1- Groupe organisateurs 2- Groupe des habitués 3- Groupe éphémère selon les actions	<u>Les groupes restent distincts</u> 1-Noyau 2-Association coordinatrice 3-Association de fait 4-Artistes indépendants

Le tableau révèle les différences de statut au sein des acteurs qu'il est utile de classer en fonction des dates d'entrée dans le projet.

Au tout départ, quelques personnes font le constat d'un problème, d'un dysfonctionnement, d'un déficit ou d'un manque. Pourquoi et comment ces quelques personnes observent-elles le même problème au même moment ? Le panorama historique de la première partie de cette thèse montre le lien entre les bouleversements que vit une société et les changements qui s'enclenchent dans l'affirmation des individus. La créativité de l'agir individuel est au démarrage de l'action collective. Les groupes sont des groupes sociaux ouverts pour la Centrifugeuz, fermés pour les deux autres cas.

Pour le cas de La Centrifugeuz

On trouve en amont du constat, le mouvement des intermittents du spectacle démarré en 2003 et qui s'est poursuivi pendant une dizaine d'années, au gré des négociations avec le gouvernement. Des artistes participant à ce mouvement ont l'idée d'ouvrir leurs réflexions, d'en débattre avec la société civile, estimant que tout le monde est concerné par la culture. La rencontre avec des universitaires est décisive du lancement d'ateliers de discussion en ville, ouverts à tous, c'est l'action de l'ADADA (partie 2, Point 1.2 a)). Les artistes marqués par la précarité (voir point suivant sur le fonctionnement) sont les premiers à s'investir dans ces ateliers. Ces espaces de paroles et d'échanges montrent à l'individu que ses propres difficultés sont vécues aussi par les autres. Ce qui déclenche le désir collectif de les faire connaître. Dans la verbalisation des raisons du problème naît une première idée. Un noyau de trois ou quatre personnes lance les premières lignes du cadre. Autour de l'idée émise par ce noyau se forme un groupe de départ, plus ou moins défini de façon souple, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de système d'adhésion à ce stade. Mais les membres se parlent entre eux, liés par un but sous-jacent.

Le noyau de départ est rejoint par les personnes qui participent aux réunions sur la culture, d'après les réponses des fondateurs, majoritairement des artistes en situation de précarité et en recherche de locaux pour travailler et qui expriment le besoin de rompre leur solitude et d'échanger sur leurs difficultés afin de trouver des solutions ensemble.

Le groupe s'agrandit avec l'ouverture vers le quartier. Il y a une carte d'adhésion au tarif de cinq euros annuels. Les habitants-voisins sont entrés au Conseil d'Administration et au bureau exécutif. La présidence est une collégiale qui change tous les trois ans. Le vice-président actuel est un habitant-voisin. Le président est un des fondateurs.

Le nombre de salariés est actuellement de trois : une coordinatrice ; une chargée du DD (développement durable) ; un chargé de sécurité et technique, ancien administrateur.

Pour le cas des Ateliers des Capucins

Les participants sont ciblés. Ce sont des habitués qui ont les codes sociaux pour entrer dans ce type d'actions. Il y a beaucoup d'adhérents aux associations organisatrices. Les groupes se font en fonction des actions et des projets. Dans un deuxième temps, les organisateurs cherchent à élargir les publics bénéficiaires en s'appuyant sur les têtes de réseau du quartier.

Il n'y a pas d'adhésion à prendre pour faire partie d'un groupe projet, mais il faut s'inscrire sur une liste de diffusion.

Pour le cas de la Fabrique culturelle L'Batwar

N'ayant pas eu accès aux comptes rendus des réunions, je ne peux que me baser sur les témoignages des personnes qui y ont joué un rôle.

Les participants sont ciblés et cooptés. Il n'y a pas d'adhésion à prendre.

3.1 c) Le fonctionnement des groupes

À la Centrifugeuz

Lors de mon terrain en 2016, les règles de fonctionnement étaient limitées aux besoins et faisaient rarement l'objet d'un débat même si la présence effective à différents degrés des huit points⁵⁰⁷ retenus par Elinor Ostrom pour aider à la gouvernance des biens communs témoigne d'une volonté dans ce sens : (voir tableau 11)

Les difficultés de gestion ont motivé le recrutement d'un coordinateur. Ce poste a apporté une meilleure lisibilité de rôle de chacun-e dans le collectif. La difficulté pour les Centrifugeurs est, alors, de prendre la responsabilité de la fonction « employeur ».

Ce qui apparaît de façon récurrente dans les entretiens, c'est la précarité des personnes qui vivent de leur présence dans une des associations résidentes à La Centrifugeuz qui a aussi ses propres salariés. C'est hélas à l'origine de contraintes comme de

⁵⁰⁷ Ostrom, 1990, traduction 2010, *opus cite*. (Rappel : limites définies-ressource bien délimitée-adaptation conditions locales (argent, matériel)-dispositifs choix collectifs incluant la plupart individus-modalités surveillance-sanctions graduelles individus qui transgressent règles-mécanismes résolution conflits-reconnaissance autorités).

prendre un autre travail à côté. C'est un fait récurrent dans le milieu culturel, ça l'est encore plus dans le milieu alternatif où la gestion est reléguée en arrière-plan.

« La masse salariale se résume la plupart du temps à un coordinateur en CDD à temps partiel (20 heures/semaine), de type contrat aidé CUI-CA⁵⁰⁸. Moyennement à hautement diplômé et qualifié, jeune sortant de formation initiale ou plus âgé en reconversion, le profil du salarié est de niveau largement supérieur à ce que son salaire mensuel (entre 600 et 750 € net) pourrait indiquer. L'incertitude de leur avenir dans le contexte social actuel est déterminante dans leur acceptation de cette précarisation.

Il y a comme une contradiction avec les valeurs mises en avant. Les artistes n'ont pas la culture du salariat et de l'entrepreneuriat. Peu sont conscients d'exercer la capacité employeur et les devoirs et responsabilités qui vont avec. Certaines associations d'accompagnement, alarmées par la précarité salariale des friches culturelles, font connaître la démarche de groupement d'employeurs et quelques postes mutualisés commencent à être créés. »⁵⁰⁹

La fin des contrats aidés en 2017 a accéléré la baisse des emplois (moins 1,3 % du troisième trimestre 2017 au troisième trimestre 2018⁵¹⁰) sans renouveler le débat de fond sur le financement des emplois justement rémunérés. Dans le même temps les missions de service civique (473,04 € net par mois plus 107 € pour l'hébergement et le déplacement au 01/01/2018), augmentaient de 20 000 places (source INJEP).

L'exemple de friches culturelles de longue date comme L'Usine à Genève n'est pas optimiste. Dans un entretien, Damien S. l'un des premiers résidents de L'Usine, il y a trente années, est formel : « plus de deux tiers des résidents ont un autre travail en dehors de la friche culturelle pour pouvoir s'en sortir⁵¹¹ ».

La création de l'emploi de coordination au sein de La Centrifugeuz est suivie de près par l'élargissement du projet et l'arrivée des habitants-voisins dans le Conseil

⁵⁰⁸ Contrat Unique d'Insertion, Contrat d'Accompagnement dans l'Emploi

⁵⁰⁹ Jolivet, 2016, *opus cite*.

⁵¹⁰ <https://www.associationmodeemploi.fr/article/le-come-back-des-contrats-aides.68795>.

⁵¹¹ Entretien visio, 25/08/2021, 13 heures à 15 heures.

d'administration. S'en suit la création d'un second poste, celui de chargé-e du Pôle DD sur une mission de service public de novembre 2018 à juillet 2019.

La présidence de l'association est assurée par une collégiale plutôt qu'une seule personne. Les Centrifugeurs trouvent plus d'un avantage à cette collégiale : partage des responsabilités, risque d'erreur divisé par deux, solidarité juridique.

Aux Ateliers des Capucins

Les ateliers des Capucins répondent à une commande institutionnelle mise en place par des opérateurs de terrain choisis à cet effet ; la créativité artistique devient dans ce cas une aide recherchée dans le cadre d'une politique territoriale définie. Les groupes qui ont participé aux actions inaugurales n'ont pas d'existence propre au-delà de l'événement. Ce sont des groupes éphémères. Les participant-e-s ont répondu à un appel à événements.

Ce n'est pas une démarche participative suivie.

Pendant la saison inaugurale axée officiellement sur une démarche participative, j'avais questionné les opérateurs de terrain sur le fonctionnement à venir du lieu. Fin 2016 et 2017, le projet affiché était de le laisser dans une plus grande accessibilité possible aux acteurs locaux, aux associations. Le choix d'une équipe de sécurité reposait sur cette orientation.

En avril 2016, la Métropole et la ville de Brest créent La Société Publique Locale (SPL) Les Ateliers des Capucins. L'équipe de la SPL est composée d'un directeur général, directeur technique et sécurité, régisseur général, responsable événementiel, chargée de projets événementiels, responsable communication, assistant communication, responsable administrative et financière, assistante administrative.

Elle se présente ainsi sur son site⁵¹² :

⁵¹² SPL des Ateliers des Capucins : <https://www.ateliersdescapucins.fr/fr/propos/spl-ateliers-des-capucins.html>.

Elle propose et conduit, pour ses actionnaires publics, une stratégie de promotion et d'animation du site à la hauteur de ses caractéristiques. À ce titre, la SPL Les Ateliers des Capucins détermine les modalités opérationnelles permettant de construire et de pérenniser le positionnement du site ainsi que des nouveaux équipements qui y prennent place.

L'objet de la SPL Les Ateliers des Capucins consiste donc à diriger, gérer, promouvoir et animer le site des Ateliers des Capucins.

L'action doit porter sur 4 axes majeurs :

- Faire du site des Ateliers des Capucins un des moteurs de l'attractivité de la métropole brestoise
- Conforter la qualité de vie urbaine (offre culturelle, loisirs, commerces...)
- Assumer la gestion et la maintenance patrimoniales du site
- Contribuer à faire du site une force d'entraînement pour un projet urbain visant à densifier l'hypercentre de la métropole brestoise et de valoriser le nouveau quartier des Capucins.

La SPL a le statut juridique d'une société anonyme S.A. et est l'un des outils privés permettant à une collectivité publique d'éviter l'emploi de fonctionnaires pour accomplir des missions de service public. « Les SPL peuvent créer des filiales, sous les conditions d'un accord exprès de tous leurs actionnaires et sans être un moyen de contourner le respect des dispositions des articles L. 2253-1, L. 3231-6 et L. 4111-1-6° du CGCT qui interdisent toute prise de participation d'une collectivité territoriale dans le capital d'une société commerciale ou d'un organisme à but lucratif, sauf autorisation accordée par décret en Conseil d'État. Jugée risquée pour les pouvoirs publics, la création de filiales est déconseillée par la circulaire SPL du ministre de l'Intérieur du 29 avril 2011. »⁵¹³ Le 19/04/2016, la Société Anonyme à Conseil d'administration était créée dans le domaine Culture, Activités de soutien au spectacle vivant, inscrite au Greffe de Brest. Son capital social est de 1 742 030,00 €. Le bilan de la S.A. Les Ateliers des Capucins est de 8 343 200 € au 31/12/2020.

⁵¹³ Source : Legifrance.

Dans ce contexte politico-financier, la démarche artistique participative apparaît comme le faire valoir démocratique d'une politique territoriale. Les politiques ont actuellement un engouement pour les projets qui mettent en action la démocratie participative, car elle répond à une demande forte des citoyens qui remettent en question le système de démocratie représentative. La Fabrique citoyenne et poétique (encadré de présentation officielle ci-dessous) remplit une fonction d'intérêt pour la collectivité territoriale. En revanche, la question des non-participants n'est jamais posée.

La Fabrique citoyenne et poétique des Capucins est une démarche artistique participative d'aménagement des espaces publics du Plateau des Capucins, portée par Brest métropole aménagement pour le compte de la Métropole et la Ville de Brest, financée avec le concours de la Caisse des dépôts et du Projet Investissement Avenir et développée par Le Fourneau Centre National des Arts de la Rue et de l'Espace Public, et Passerelle Centre d'art contemporain d'intérêt national avec la complicité d'équipes artistiques.

À la Fabrique culturelle L'Batwar

Le phénomène des friches culturelles inspire des municipalités qui y voient un moyen de faire vivre des lieux en attendant leur nouvelle affectation sans s'attarder sur les modalités de fonctionnement. S'appuyant sur un partenariat choisi, elles associent des acteurs culturels connus qui répondent à leurs attentes. Ce fut le cas de L'Batwar.

Pour comprendre le fonctionnement de cette fabrique culturelle, on pourrait dessiner des cercles concentriques. Le noyau central est le groupe décisionnaire composé de personnes influentes dont au moins une est en lien étroit avec le pouvoir, d'après son propre témoignage. De ce noyau viennent les présidents successifs d'une association connue sur Casablanca pour son activité de sauvegarde du patrimoine et qui, de ce fait, a bonne réputation. Le noyau influenceur se sert de cette association pour coordonner le projet et les actions sur le terrain ; c'est le deuxième cercle. Enfin un troisième cercle est celui des artistes et activistes qui ont cru dans le projet. On y trouve des gens connus, liés à l'organisation de grands événements, principalement des festivals de musique qui seront déplacés un temps à la fabrique culturelle pour aider à son lancement. Quand le projet se désagrège, ces acteurs

retournent dans leurs lieux habituels. Seuls restent les petits artistes qui s'accrocheront au projet jusqu'à ce matin de juillet 2016 où les gardiens leur interdiront l'entrée.

Le rapport aux institutions

Dans le cas de La Centrifugeuz, le projet est lié à l'institution municipale par l'autorisation conventionnée d'occuper les lieux. Il y a une entente entre les acteurs culturels et l'élue à la vie associative ainsi que les élus de quartier. Le projet est soutenu par les pouvoirs publics communautaires à hauteur d'une petite subvention de 5 000 €. Les élus viennent régulièrement partager la soupe à DD.

Dans le cas des Ateliers des Capucins, le projet institutionnel existe en fonction d'un but à atteindre, lié à l'urbanisme ; les acteurs sont choisis pour leur capacité à s'inscrire dans cette perspective. Entre l'institution et les acteurs s'opère un jeu de pouvoir et d'équilibre de chaque partie. Les populations voisines, ne sont ni sollicitées ni associées aux réflexions. Les intentions sont configurées au but à atteindre, décidé et programmé par l'institution.

Dans le cas de la Fabrique culturelle L'Batwar, le noyau central est en lien étroit avec l'institution municipale, communautaire et gouvernementale. Il est aussi un acteur majeur du partenariat avec la ville d'Amsterdam. Les artistes du troisième cercle sont absents de ces enjeux. Ils subissent le jeu du pouvoir : quand ils ne sont plus utiles, la porte leur est fermée.

Tableau 19 L'institutionnalisation.

	La Centrifugeuz	Les Ateliers des Capucins	Fab. Cult. L' Batwar
Actions	-Demande de locaux à la mairie -Squat lieu public -Négociations avec mairie -Fabrique culturelle	Ateliers participatifs Ateliers de menuiserie Inauguration Réception mobilier Ateliers danse	-Voyage -Réunion internationale -Réunions préparatoires hebdo. -Grands événements
Projet	Se construit au fur et à mesure -Arts -Arts + DD	Déterminé par prestataires et décisionnaire	Déterminé par groupe décisionnaire (autorités de l'État et personnes influentes)
Statut juridique	Association loi 1901	-Groupe coordinateur Association loi 1901 -Décisionnaire :coll. publique	Association de fait coordonnée par association déclarée
Fonctionnement	-Gouvernance partagée -Conseil d'administration -Collégiales pour la direction -Réunions hebdomadaires du Bureau exécutif -Coordinateur-trice salarié-e -Chargé pôle DD, salarié -Sécurité préventive, salarié	-Associations organisatrices sous tutelle de la collectivité locale	1 coordinatrice rémunérée 1 directeur technique
Rapport à l'institution	-Dépendant des autorisations -Collaboration, convention	-Dépendant des décisions -Subordination	Dépendant Subordination

3.1 d) Analyse spatio-temporelle

Les trois lieux ont une histoire patrimoniale très forte et sont dans un quartier comme des îlots au milieu d'un océan. De la qualité des accès dépend le rapport au territoire. Accéder au cœur des espaces par un téléphérique ou attendre devant une lourde porte surveillée par une caméra ne donne pas la même impression.

D'initiative artistique, l'occupation relève d'un acte d'appropriation transgressif, dans le temps et l'espace, et qui se concrétise dans les actions. Lorsqu'il s'agit de productions artistiques, celles-ci provoquent, interrogent, interpellent, rallient ou au contraire détournent, mais ne laissent pas indifférentes les populations du territoire. Le projet qui en sort est forcément endogène.

D'initiative institutionnelle, l'occupation réunit élus, techniciens et acteurs culturels autour d'un projet programmé, fabriqué, qui peut aussi mettre en place des activités de patrimonialisation sous forme d'hommage ou de mémorisation du passé du lieu, mais elles seront alors des actes légitimant l'occupation du lieu.

Dans les deux cas, il s'agit d'un processus de reterritorialisation où les strates de ces activités qui ont sédimenté le lieu, ressurgissent. Les artistes y trouvent une source d'inspiration et valorisent un lieu abandonné auquel les voisins et/ou les anciens occupants sont souvent attachés en raison de l'histoire qui les lie.

La friche culturelle patrimonialise le lieu, son ancienne activité, ses environs.

Tableau 20 Le cadre spatio-temporel de chaque étude.

	La Centrifugeuz	Les Ateliers des Capucins	La Fabrique culturelle L' Batwar
Espaces	Ancien collège voué à la démolition pour cause d'amiante	Usine militaire réhabilitée	Partie désaffectée d'anciens abattoirs Site non entretenu
Temporalité	En cours	Programmé et terminé	Terminé

Cette comparaison des rapports des collectifs avec leur environnement nous indique qu'ils sont favorisés dans une temporalité longue où s'inscrit une vraie démarche commune.

Ainsi est née l'idée d'un rapprochement et d'un croisement avec les recherches de Pierre Servain⁵¹⁴ sur les habitats participatifs, alors doctorant comme moi au Labers. Une

⁵¹⁴ P. Servain, Faire de l'habitat un espace commun, le travail d'appropriation habitante dans les habitats participatifs, Thèse soutenue le 17/03/2020 à l'Université de Brest.

journée d'étude « *Les lieux du commun* », le 6 avril 2017 réunit universitaires et acteurs de la société civile dont les témoignages sont venus alimenter mes premiers résultats : il se passe dans ces lieux des expérimentations qui dépassent les possibles et aboutissent à des savoir-faire innovants avec toutefois l'écueil de reproduire les inégalités entre les sachants et les autres.

3.2 La démarche de l'en-commun culturel

" la culture n'est ni un champ ni un secteur, mais une dimension du réel, celle par laquelle les humains donnent sens à leur vie en commun."
Luc Carton.

Dans une démarche désirée,
*« Ostrom s'attache à démontrer que certaines ressources sont mieux gérées quand elles le sont selon un mode de gouvernance collectif, par la collectivité usagère, formée par ce qu'elle appelle des « commoners » -« appropriateurs » en français- qui élaborent eux-mêmes et collectivement leurs propres règles de gestion, plutôt que si elles étaient gérées de manière strictement marchande ou étatique, c'est-à-dire de façon extérieure. [...] »*⁵¹⁵

En travaillant sur le mode de gouvernance, Ostrom, montre que « *la forme de gestion des biens par leurs co-utilisateurs, co participants et co-responsables* » est un bien commun. Elle ouvre la porte au commun vu comme un processus.

La question déontologique est apparue avec les usages numériques qui ont ouvert aux communs immatériels de la connaissance et de l'information, objet d'un livre d'Elinor Ostrom et Charlotte Hess⁵¹⁶. Il fallait se démarquer des biens communs physiques, environnementaux (eau, air, terre, forêts ...) pour assoir les communs de la connaissance sans pour autant jeter les règles qui gèrent les premiers. Mais comme le précise Philippe Aigrin :

« [...] la gouvernance des communautés et des projets n'est pas sujette aux mêmes contraintes que pour les biens physiques. Pour les communs de l'information, de nombreux chemins sont explorés en parallèle, là où pour la

⁵¹⁵ Jolivet, Servain, 2017, Croiser habitat et culture, deux objets pour une cible : De la mise en commun à la production de commun, projet, démarche et processus, <https://corpus.fabriquesdesociologie.net/author/soazpierre/>.

⁵¹⁶ Hess, C., Ostrom, E., 2007, *opus cite*.

*gestion de certains communs physiques, ceux qui sont liés à un territoire, à une ressource particulière, un seul mode de production ou d'entretien, une seule façon de prendre des décisions peut être expérimentée à un instant donné.*⁵¹⁷ »

Contrairement aux communs physiques et aux communs naturels qui sont produits ou entretenus par des groupes identifiés auxquels il faut se référer si on veut bénéficier de ce bien commun, les communs culturels sont gérés par l'ensemble de la communauté qui les partage. Les communs physiques et les communs naturels sont extérieurs, en tout cas externalisés, alors que la démarche de création appartient au sujet. Le commun ne me semble pas suffisamment traduire cette démarche « ensemble » de la coproduction collective artistique. L'en-commun ajoute au sens collectif, la place égale de chacun-e dans le collectif.

L'usage du commun au singulier comme signe d'un processus est une question essentielle qui touche à la gouvernance des communs immatériels.

*« Elle passe par l'instauration de modes de gouvernance constitués de règles formelles, délibérées, et d'autres règles plus informelles, créées de manière contingente dans le quotidien, les habitudes et les arts de faire. Dans le langage des théoriciens du commun, il est question là de formes d'« institutions », c'est-à-dire de mise en place de règles qui régulent les relations entre les membres d'un groupe, et par là même qui fondent la réalité de ce groupe. »*⁵¹⁸

« Commun » au singulier, est revendiqué chez Dardot et Laval comme un projet politique.⁵¹⁹ Les communs sont situés par l'adjonction d'un second mot comme les communs urbains, les communs numériques, les communs naturels, les communs culturels. L'usage du pluriel marque la diversité des ressources qui font commun. Mais le commun au singulier est le signe de la démarche ou du processus. Il est issu de la gouvernance du groupe qui le revendique. Il est à la fois, à l'origine de la démarche comme philosophie et produit par elle.

⁵¹⁷ Aigrin, P., 2014, *Droits de propriété intellectuelle et communs*, L'université du vivant.
https://ressources.semencespaysannes.org/docs/2014-droits_depropiete_intellectuelle_et_communs_universite_du_vivant.pdf.

⁵¹⁸ *Ibid.*

⁵¹⁹ (2014), *opus cite*.

La forme organisationnelle, qui prend place pour stabiliser une friche culturelle, commencée bien souvent par un squat d'artistes, est productrice d'un bien commun immatériel. Adhérent à la théorie de Dardot et Laval, je nomme cette forme organisationnelle, un commun comme un concept économie/politique dans le sens où les artistes squatteurs « appropriateurs » produisent de l'activité reconnue et rendue visible par le groupe qu'ils forment. Ils produisent de la créativité individuelle et collective, expérimentant de nouvelles formes culturelles basées sur la mise en commun de l'espace, du matériel et des compétences ; leur gestion génère des ressources immatérielles visibles dans la reconnaissance publique de leurs œuvres.

La définition de la démarche du commun telle que je l'entends à l'issue de cette recherche : le commun est à la fois la source, la ressource et le produit de la démarche. C'est une définition qui a commencé à se construire lors de la préparation de notre journée d'étude « Des lieux du commun »⁵²⁰ sous forme d'un dialogue entre Pierre Servain et moi-même :

« De l'objet -ce qui est mis en commun, ce autour de quoi s'organise le groupe- découlent plusieurs questions. Premièrement, qu'est-ce qui motive les individus du groupe ? À cette première question, nous empruntons à Pascal Nicolas-Le Strat, pour qui le commun « se définit par ce que nous cherchons à construire ensemble, et non par ce dont nous disposerions dès à présent »⁵²¹. C'est ce que nous entendons par la notion de projet (jeter en avant), "anticipation opératoire partiellement déterminée" selon Boutinet⁵²². Cela suppose la recherche d'une démarche adéquate, ce qui nous amène à notre seconde question : comment les individus concernés agissent et interagissent-ils ? Pour Dardot et Laval le commun "implique d'emblée la mise en place de structures collectives de démocratie participative"⁵²³, c'est-à-dire un processus d'institutionnalisation dont les caractéristiques (construire, expérimenter ensemble pour partager et transmettre) garantiront la pérennisation du projet au-delà de ses acteur-trice-s. »

L'institutionnalisation d'un projet se joue dans une double dynamique externe/interne : vers l'extérieur, dans le rapport à son environnement naturel et humain, et

⁵²⁰ 06/04/2017, Faculté Victor Segalen, Université Bretagne Occidentale, Brest.

⁵²¹ Nicolas-Le Strat, 2015, *Agir en commun-Agir le commun*, éditions du commun, Rennes.

⁵²² Boutinet, 2009, « Projet », in Jean-Pierre Boutinet, *L'ABC de la VAE*, ERES « Éducation Formation », p 181-182, DOI 10.3917/eres.bouti.2009.01.0181.

⁵²³ Dardot, Laval, entretien Médiapart, 04/06/2014.

par sa confrontation aux institutions du territoire ; vers l'intérieur du groupe au travers des relations entre ses membres.

Pour Pierre Servain, qui travaille sur l'habitat participatif, « le commun commence par la mise en commun de l'espace et du matériel. Mais cette mise en commun n'est pas encore suffisante. Notre définition du commun va au-delà du simple partage, ce que l'on pourrait appeler du commun de fait, comme il y en a dans tout habitat collectif, dans les HLM ou dans les copropriétés, ne serait-ce que dans les espaces de distribution, les couloirs, les escaliers, les halls d'entrée, ou les parkings. Ces espaces communs-là sont des existants de fait. Ils ne correspondent pas à un projet particulier, à des intentions particulières. Ils sont strictement fonctionnels. Dès lors, toute appropriation y est illégitime. Ces espaces communs-là se doivent de rester anonymes et ne pas outrepasser leurs fonctions. Théâtre des plus grandes tensions entre voisins, justement parce que leur appropriation est jugée abusive, elles sont vécues comme altérant la qualité des espaces privés. Ces espaces sont aussi le théâtre des conflits de gestion. En effet, le concept de « tragédie des communs », inventé par Hardin dans les années 1970, s'applique parfaitement bien à ce type de biens communs de fait. Hardin entend par cette expression la gestion de biens qui ne peut que mal se passer dès lors que les usagers ne s'en sentent pas responsables dans la durée, car ces biens ne sont soumis à aucune régulation délibérée collectivement. »⁵²⁴

En changeant le mot habitat par le mot friche, l'explication de Pierre Servain vient éclairer les différences de fonctionnement. Être résident d'une friche culturelle, c'est l'habiter.

3.2 a) De l'instituant à l'institutionnalisation

En squattant un bâtiment inoccupé, le collectif culturel envoie un message aux politiques. En prolongeant l'occupation, le projet s'installe et s'adresse aux habitants du quartier. Le projet qui s'y développe contribue à enrichir son capital social par la création artistique et l'organisation d'événements culturels dont l'impact va toucher les habitants dans leur quotidien. Le collectif culturel devient un acteur du territoire et réactive à la façon

⁵²⁴ Jolivet, Servain, *opus cite*.

décrite par Joas, « *l'action collective comme le processus dans lequel se forment de nouveaux liens de solidarité*⁵²⁵ ». Il s'appuie sur les compétences des habitants pour changer leur regard sur leur environnement. Des actions festives, artistiques et culturelles, éducatives et pédagogiques, intergénérationnelles et interculturelles sont pensées et réalisées ensemble. Se sentant reconnus, certains habitants rejoignent le collectif contribuant à vivifier le lien social dans leur propre quartier. Le partage de la connaissance, de l'information et de la communication construit un « commun » organisationnel dans lequel chaque individu reconnu comme force de proposition fonde l'intérêt collectif au-delà du groupe lui-même. Ce que Hans Joas nomme « *la créativité dans l'agir collectif* »⁵²⁶.

Le passage de l'action au projet repose sur la mise en place d'une « *convention*⁵²⁷ », deuxième notion importante de Becker que notre raisonnement sollicite, un institué implicite, par lequel chacun-e connaît sa place dans le groupe, point de départ à l'existence d'un lien entre création artistique et fonctionnement de groupe, car « [...] *les « conventions » sont des normes, des règles, des principes, plus ou moins formalisés, mais partagés et reconnaissables par les acteurs d'un monde et à un moment donné.*⁵²⁸ »

Pour René Lourau, « *Dans « l'institué », on mettra non seulement l'ordre établi, les valeurs, modes de représentation et d'organisation considérés comme normaux, mais aussi les procédures habituelles de prévision (économique, sociale, politique)*⁵²⁹ ». À l'institué, Lourau oppose l'instituant défini comme contestataire et de ce fait, lui attribue : « [...] *la capacité d'innovation et en général la pratique politique comme « signifiant » de la pratique sociale*⁵³⁰ ».

L'instituant entre en dialectique avec l'institué.

Les membres de la friche culturelle construisent leurs représentations sur leur expérience esthétique qui se situe le plus souvent en dehors des normes académiques : *street-art* contestataire, *sound-system dub né dans la rue*, hip-hop des banlieues, théâtre engagé, poésie du slam, *land-art*, etc. Dans cette logique, ils établissent une organisation, affirment des valeurs et des présupposés. Le collectif s'institutionnalise par des conventions

⁵²⁵ Joas, *opus cite*, p. 212.

⁵²⁶ *Ibid*, p. 210.

⁵²⁷ Becker, 1988, *opus cite*.

⁵²⁸ Girel, « Mondes de l'art », in A. Gliroer et D. Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*, URL : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/44-horizon-d-attente>.

⁵²⁹ Lourau, R., 1969, *L'instituant contre l'institué*, Anthropos, Paris, p 11.

⁵³⁰ *Ibid*.

résultant d'un consensus, non sans tension ou conflit qui demandent un repositionnement régulier en fonction de la survenue de contraintes externes ou d'altérations internes. Ce côté formaliste dans l'informel est « une des richesses du fonctionnement⁵³¹ » souple des friches culturelles, une caractéristique à laquelle sont attachés les acteurs de La Centrifugeuz qui ont exprimé de craindre la perdre dans une formalisation plus importante. Ce qui ne les empêche pas de pointer les faiblesses de ce trait de caractère comme le manque de rigueur des adhérents et les difficultés à appliquer un règlement intérieur pour optimiser les usages des locaux (tour de ménage, maintien de la propreté, réservation des salles, perte des clefs, etc.).

La friche culturelle est une opposition à la culture légitime (« *modes de représentation et d'organisation considérés comme normaux* »⁵³²), l'instituant étant la capacité à faire de cette opposition des propositions innovantes de dimension politique et sociale.

Les mondes de l'art fonctionnent dans un ordre établi où chacun-e connaît sa place à la façon d'une « *chaîne de coopération* », où la contribution de tous, quel que soit le contenu de cette contribution, est nécessaire à la production de l'œuvre. Néanmoins, l'ordre établi se fait sur une échelle de valeurs selon la représentation collective et du groupe et de la société. Prenons l'exemple d'un manuscrit qui pour devenir livre doit être édité. La représentation collective dans notre société ne reconnaît pas l'écrivain non publié et tient une forme de mépris pour l'auteur autoédité. La chaîne de coopération n'est donc pas garante d'une égalité des individus.

Quand un groupe s'installe dans le temps, une recherche de fonctionnement émerge à tâtons, entre difficultés et prises de risques ; des processus se mettent en place presque à l'insu des acteurs. Ils institutionnalisent des façons de faire qui leur sont satisfaisantes. Des rapprochements ont lieu avec les acteurs de l'Économie sociale et Solidaire par le biais d'accompagnement des structures, mais aussi des formations continues pour les permanents et les bénévoles.

Les règles de gouvernance démocratique établies par le groupe se précisent dans la phase d'institutionnalisation.

⁵³¹ Cette expression est revenue au cours des entretiens de tous les acteurs de La Centrifugeuz.

⁵³² *Ibid.*

« Dans la pratique, elles sont souvent en danger, car elles dépendent de l'implication des appropriateurs, la qualité de celle-ci dépendant de leur nombre. Plus ils sont nombreux, plus leur tâche est réduite, car partagée. On est alors dans l'équilibre de l'intérêt général avec l'intérêt personnel car répondant aussi à leurs souhaits et non aux seules obligations du groupe. »⁵³³

Un petit nombre de personnes dans les instances de décision met la vie du groupe en danger. L'équilibre entre intérêt collectif et intérêt individuel est un des signes de garantie de la pérennisation du collectif. Sur ce point précis, il est habituel de penser que les individualités disparaissent dans l'intérêt du groupe, que celui-ci doit primer sur les intérêts personnels. C'est une valeur mise en avant dans les chartes ou les réglementations des associations et qui a pourtant un effet néfaste sur certains membres qui s'épuisent en se surinvestissant dans le fonctionnement du collectif au détriment de leur propre intérêt, parfois de leur santé, et très souvent de leur propre activité.

3.2 b) Une gouvernance basée sur une démarche philosophique et éthique

Le mode de gouvernance des friches culturelles est le plus souvent apparenté à un système d'auto-organisation et d'autogestion qui s'appuie d'une part sur la coopération des membres « associés » et d'autre part sur la collaboration avec les autres acteurs concernés (propriétaires, collectivités, institutions, autres associations du territoire dont les associations d'habitants, comités de quartier ou groupes d'habitants formels ou informels). Les deux composantes coopératives de la gouvernance, interne et externe, interagissent sur les relations entre les membres et entre les groupes impliqués et pour cela, elles doivent être équilibrées c'est-à-dire que l'importance donnée au fonctionnement interne doit être équivalente à l'intérêt porté aux relations de dépendance avec les collectivités et les institutions à qui reviennent, finalement, les autorisations d'existence des friches culturelles.

La gouvernance d'une friche culturelle n'obéit pas à des règles pré-édictees par une administration, car il n'y a pas un modèle de friche définie pouvant servir de référence. Autant de friches culturelles, de fabriques, de tiers-lieux, etc. autant de diversité de gouvernance. Nous pouvons cependant retenir les règles similaires ou présentant une

⁵³³ Jolivet, 2016, « Du squat d'artistes à la friche culturelle, la construction de « communs » », *op.cit.*

certaine similarité afin d'observer si elles sont le cadre de manières de faire collectives, formelles et informelles.

L'exemple de l'Usine, une friche culturelle de grande taille

Je prends l'exemple de l'Usine à Genève, ouverte depuis 1989, et de statut juridique associatif. Elle est assez représentative de l'organisation d'une friche culturelle. Elle est présentée comme un centre culturel autogéré important en Suisse et plébiscité par ses voisin-e-s européen-ne-s.

« L'association faîtière revendique une éthique de travail fondée sur l'autogestion, le multiculturalisme et l'ouverture aux autres. L'Usine est une association faîtière qui regroupe une vingtaine de collectifs et associations dont les plus visibles sont les lieux publics qui proposent une programmation de spectacles vivants, concerts, cinéma, expositions, performances, festivals et fêtes. L'Usine accueille aussi une multitude d'ateliers et d'espaces de création. Si chaque groupe possède son fonctionnement propre, certaines idées et pratiques sont partagées par toutes et tous : rejet du profit comme seul but des activités, de toute forme de concurrence ou de hiérarchie entre les individus ainsi qu'entre les disciplines. »⁵³⁴

« Une trentaine de personnes y travaillent, mais comme moi sans pouvoir en vivre correctement. Le niveau de vie à Genève est tellement cher. Il y a beaucoup de concerts gratuits ou à billet d'entrée très modeste. Cela attire un public de classe populaire.

La réunion de fonctionnement a lieu le lundi en fin de journée : on discute des plannings d'activité, du programme des événements, de la gestion courante et des projets. Les adhérents peuvent venir, ils avertissent, et viennent pour proposer un projet ou faire connaître un problème. Les résidents s'acquittent d'un loyer. C'est avec cet argent qu'on paie les deux permanents qui coordonnent le projet. »⁵³⁵

On rencontre de plus en plus ce type de friches culturelles : les locaux sont mis à disposition par le propriétaire public, la ville de Genève ; le projet est pluridisciplinaire, il compte une galerie, un cinéma, une salle de théâtre, deux salles de concert, un restaurant et de nombreux ateliers et studios pour l'activité des résidents ; les 18 associations autonomes

⁵³⁴ Présentation de leur site, <https://www.usine.ch/usine>.

⁵³⁵ Entretien Damien S. (Urgence Disk Records) un des premiers résidents de l'Usine. (25/07/21)

résidentes paient un loyer modique qui sert à salarier un ou deux coordinateurs ; les coordinateurs ont un profil de poste polyvalent pouvant aller de la gestion comptable à la planification événementielle en passant par la sécurité ; chaque résident (particulier ou association) mène son activité de façon indépendante ; une réunion hebdomadaire pour discuter et décider du fonctionnement quotidien à laquelle vont ou pas les résidents, mais seuls les présents ont pouvoir de décision conformément aux principes d'autogestion qui n'admet pas la délégation de pouvoir ; l'éthique du lieu est implicite et découle des valeurs de la contre-culture, tout le monde sait ce qui est admis ou pas, ainsi un groupe de rap qui avait des paroles homophobes a été déprogrammé récemment. Il n'y a pas de sponsoring ou location de salles par refus de toute forme de profit. La ville de Genève subventionne à hauteur de 550 000 francs suisses, le fonctionnement de la galerie, du cinéma, du théâtre et des salles de concert.

L'Usine a maintenant plus de trente années d'existence. De nombreux artistes ou acteurs culturels y ont fait leurs premières armes. C'est une friche culturelle centre urbaine. Elle tient une place culturelle internationalement connue. Les artistes cherchent à s'y produire.

On retient que les résidents ne peuvent en vivre, même après trente années, ils doivent trouver un emploi en complément. « L'alternatif ça fait joli, mais ça use », dira Damien pendant l'entretien.

La Centrifugeuz, un exemple

Pendant le premier confinement de mars à juin 2020, une personne du quartier du Chemin-Vert visitait le site chaque jour ; sa présence quotidienne garantit la préservation du site en l'état (dissuasion de dépravaion et entretien du jardin et du poulailler).

Chaque membre du groupe apporte de quoi faire vivre le projet. Il y a là l'utopie d'une égalité d'être dans le projet, l'utopie d'une égalité d'agir qui casse la vision d'un ordre établi sur une quelconque valeur attribuée en fonction de la représentation collective du groupe.

« *C'est autour des notions universelles de partage, de solidarité et d'engagement que nous avons créé et animons un réseau d'échange et de diffusion enrichi des compétences de nos membres* », exprime Aurel le coordinateur de Rast'Art, l'un des fondateurs de La Centrifugeuz.

Une expérimentation permanente de nouvelles façons d'agir, de s'organiser, de faire projet... bref, de s'associer favorise le partage de la connaissance, de l'information et de la communication, base d'un « commun » organisationnel dans lequel chaque individu reconnu comme force de proposition fonde l'intérêt collectif. C'est une dynamique de groupe qui régule les enjeux de pouvoir.

La gouvernance au sein du collectif des coproducteurs est le bien commun du collectif, garante de sa pérennité. Si une des contributions vient à manquer, la coproduction ne peut se réaliser. Ceci donne par principe une égalité à chaque membre du collectif.

Les représentations collectives communautaires et sociétales du rôle des contributions individuelles dans la coproduction collective interagissent sur la chaîne de coopération. Donner à chaque membre du collectif, la reconnaissance de l'égale valeur de sa place au sein du collectif, de son droit à participer, est sans doute une révolution de pensée et nécessite de renverser bien des préjugés, même au sein des collectifs tant nous sommes empreints d'un système de valeurs élitistes. Il nous faut alors veiller à ce que l'action collective culturelle renouvelle les représentations sociétales vers la déhiérarchisation des cultures.

Ce renversement de représentations interroge les formes de gouvernance des collectifs. Celles qui produisent de l'en-commun culturel sont basées sur la coopération qui s'exerce dans la réciprocité, ce qui implique de pouvoir répondre aux attentes des personnes comme de savoir mettre leurs compétences au profit de l'intérêt commun. C'est une étape nécessaire à l'ouverture des groupes afin d'éviter l'entre soi.

La coopération s'exerce dans la proximité de la personne, la prise en compte de son parcours et de ses désirs afin de favoriser son engagement, son implication réelle dans le respect de ses droits.

En reconnaissant les apports de chacun-e à la cause commune autour de laquelle s'est constitué le collectif, en faisant preuve de solidarité avec les personnes en difficulté, la coopération devient une économie sociale au sens où l'entend l'écologie sociale,

« L'écologie sociale est avant tout un projet de refonte de notre société. Elle revoit les fondements mêmes de nos institutions afin de les rendre plus écologiques, démocratiques, égalitaires et éthiques. Elle aspire à présenter une société avant tout libérée des dominations, guidée par la raison et basée sur des valeurs réconciliant la société avec la nature de même que l'être humain avec lui-

même et sa nature propre. Une société qui dépasserait ce qui est pour tendre vers ce qui devrait être. »⁵³⁶

L'écologie sociale est une thèse fondée par Murray Bookchin dans les années 1960. Il liait déjà l'environnement au social : « *Tout problème écologique trouve sa cause dans un problème social ; résoudre le problème social c'est résoudre le problème écologique*⁵³⁷ ».

3.3 Un lieu en invention dans son milieu de vie

Vendredi 20 janvier 2017 à Augan,

Un barman,
Un sociologue porteur de projets,
Des cuisiniers,
Un épicier postal
Des brasseurs de bière,
Des animateurs d'une radio associative,
Des ouvriers déjeunant,
Des joueurs de belote,
Un sociologue gestionnaire,
La famille et les amis d'un défunt,
Des mamans et leurs enfants achetant des légumes dans des sacs en tissu,
Des musiciens en train de faire leur balance,
Des cuisiniers,
Un barman
Des gens qui viennent écouter de la musique autour d'un bon repas
Des musiciens qui jouent de la musique, des gens qui chantent avec les musiciens.

⁵³⁶ <http://www.ecologiesociale.ch/lecologie-sociale/>

⁵³⁷ M. Bookchin, 1982, *The Ecology of Freedom : the Emergence and Dissolution of Hierarchy*, (trad.) 1989 *Qu'est-ce que l'écologie sociale* (trad. de l'anglais, préf. Hervé Kempf), Lyon, Atelier de création libertaire.

Cette liste à la Prévert est un extrait de mon journal de terrain que j'ai eu envie d'écrire comme le poète, après une journée dans un ancien magasin d'électroménager devenu « Le champ commun », une ruche bouillonnante d'idées, d'actions et de projets. Bourg de 1 500 habitants subissant la désertification, Augan est à 60 kilomètres de Rennes, en pleine campagne. C'est là qu'en janvier 2010, est née une coopérative dont l'idée avait été lancée quelques mois plus tôt par deux sociologues rejoints par 70 coopérateurs qui ont acheté une part sociale à 100 euros. Le champ commun est le seul commerce du bourg, le plus gros employeur avec treize salarié-e-s à temps plein, le fédérateur d'un mouvement qui compte trois associations partenaires, une soixantaine de producteurs (paysans et artisans) et la participation des habitant-e-s associé-e-s au Champ Commun.

L'organisation n'est pas centrale dans les collectifs d'artistes, elle ne fait pas l'objet de grands débats. Rationalisée aux besoins, elle peut être source de conflits. C'est souvent par manque d'organisation que les collectifs éclatent. La place des cultures et des arts dans des lieux comme Le champ commun favorise la porosité entre acteurs culturels. Un pas de côté permet de changer d'angle de vue. J'ai souvent entendu que l'État doit donner des moyens aux friches culturelles. Mais il y a aussi une richesse non marchande au sein des collectifs, comme l'échange des savoirs, l'échange des compétences, la mutualisation des moyens matériels, la mutualisation des professionnels, un réseau de disponibilités, un réseau de prêts de matériel, les colocations de locaux, etc. Il s'agit d'économie des communs basée sur la réciprocité « [...] visant à tisser une culture entrepreneuriale créative, coopérative et émancipatrice. »⁵³⁸

La friche culturelle est le lieu du changement et de l'expérimentation. Capitaliser ces expériences et agir en responsabilités partagées présente une voie de sortie de la précarité.

Dans cette perspective, l'organisation collective s'inscrit dans la lignée de l'écologie sociale dont Jean-Louis Laville dit qu'elle « *promeut l'idée de l'apport de la diversité, de cette « complexité » positive, qui apporte un gain réel à l'ensemble face à l'uniformisation et la simplification de nos cultures. On retrouve chez elle des principes traditionnels tels que « à chacun selon ses besoins, de chacun selon ses moyens », de « l'unité dans la diversité » ainsi que de « l'égalité des inégaux ».* »⁵³⁹

⁵³⁸ Jolivet, 2019, *opus cite*.

⁵³⁹ Eme, B., Laville, J-L., « *L'économie solidaire ou l'économie comme écologie sociale* », texte.

3.3 a) Genèse d'un en-commun culturel

Le développement de la créativité artistique augmente le capital social d'un groupe dont la gouvernance est en responsabilités partagées. Comme l'a démontré Howard Becker à propos de la production artistique d'une chaîne coopérative, les collectifs ne sont jamais le fait des seuls artistes, il y a toujours d'autres acteurs avec eux ; l'identité singulière des artistes est controversée. Ces paroles vont heurter tous ceux qui croient encore en un art autonome, idéalement transcendantal de la vie terrestre et de ses problèmes et au contraire ravir, celles et ceux qui envisagent les arts dans une approche écosophique, c'est-à-dire, l'idée de l'individu en relation avec son milieu de vie environnemental et social. Pascal Nicolas-Le Strat écrit :

« Cette qualité écosophique se manifeste par une conception de l'acte artistique, non comme une œuvre achevée destinée à un public éclairé, mais comme un « centre de perspective » qui s'ouvre sur une multiplicité de processus, en lien avec un territoire, des personnes ou une population ; par la volonté de déhiérarchiser les relations qui s'établissent entre les différents contributeurs à un même projet, en particulier la relation entre l'artiste et les autres personnes ; par le choix de s'inscrire dans une durée pour travailler aussi bien les antériorités que les contemporanéités d'une action, loin de la facilité événementielle dans laquelle se complaît si souvent la politique culturelle. Ils pratiquent donc leur « art » en situation d'interface (co-création, co-action) et dans une perspective d'intermédiation (co-habitation et co-habilitation de pratiques d'horizons différents, relevant aussi bien des « arts de faire » du quotidien que de savoirs spécialisés). »⁵⁴⁰

La démarche d'un en-commun est fortement liée aux espaces qu'on partage, au périmètre où elle va prendre place, car elle se réalise sur ce « faire et être ensemble ». Ça ne peut être décidé, projeté, programmé, ni exporté, reproduit, modélisé.

Identifiée à un groupe, si ce groupe disparaît, éclate par désaccord, la démarche n'existe plus. Des membres de l'ancien groupe qui voudraient créer un nouveau groupe pourraient bien sûr s'appuyer sur les archives (les statuts, les règles écrites, les rapports d'activité, les comptes rendus de réunion, les modalités de délibérations et de décisions

⁵⁴⁰ Nicolas-Le Strat, 2010, <https://pnls.fr/faire-politique-lateralement-la-fonction-intermediatrice-du-recit/>.

comme le « 1 personne=1 voix », la non-délégation de pouvoir, etc.). Mais la démarche de l'en-commun doit aussi à la capacité de ses acteurs de s'adapter, d'adapter son projet, de l'agencer en fonction des contraintes ; elle est produite dans une configuration d'espaces, de temps et de personnes présentes, un monde à la façon de Becker :

« Avant tout, la métaphore de monde n'est pas spatiale, l'analyse se centre sur une activité collective quelconque, quelque chose que des gens sont en train de faire ensemble. Quiconque contribue en quelque façon à cette activité et à ses résultats participe à ce monde. La ligne que l'on trace pour séparer le monde de tout ce qui n'en fait pas partie est une commodité pour l'analyse et non pas quelque chose qui existe dans la nature, quelque chose qui puisse être trouvé par l'investigation scientifique. Ainsi le monde n'est pas une unité close.⁵⁴¹ ».

La mise en évidence des caractéristiques rencontrées dans cette recherche peut aboutir à identifier une démarche de l'en-commun dans ses grandes lignes.

Un groupe se constitue autour d'une cause commune. Il se pérennise dans l'institutionnalisation endogène de son projet. Si l'idée du périmètre et celle du groupe peuvent évoquer des appartenances rigides, nous avons pu voir dans l'exemple de La Centrifugeuz que même en cas de territoire isolé, fermé, il y a une ouverture possible. Cette ouverture se joue aussi par l'intermédialité des coproductions artistiques ainsi que le démontre le graffiti du manifestant grec.

Ces ouvertures matérielles et immatérielles déclenchent la circulation des idées et agissent sur les représentations.

L'action créative collective dans ce cadre de partage de communs culturels et artistiques, où les sujets, quel que soit leur statut, sont reconnus comme maillon indispensable de la chaîne coopérative, construit des socialités d'égalité.

La démarche de l'en-commun casse la hiérarchie au sein du groupe. Elle responsabilise chaque membre, bénévole ou salarié, administrateur ou juste adhérent, sur la sauvegarde de l'intérêt commun.

Elle se développe dans le temps. Cela peut prendre plusieurs années.

⁵⁴¹ Girel, S., *ibidem*.

3.3 b) Un concept naissant d'écologie sociale/culturelle

Qu'y a-t-il de commun entre un atelier de sculpture et un groupe de reggae ? Un hameau isolé sur la commune de Plouguerneau (Finistère), le Grouanec est à plusieurs kilomètres du centre du bourg. Un habitat dispersé n'aide pas à faire de cet endroit un lieu de vie. L'école a fermé il y a longtemps. Un groupe de reggae de renommée internationale, mais originaire du Finistère, s'y est installé. Les bâtiments donnent la place à chaque famille de s'y installer et de créer des studios pour l'activité professionnelle.

La créativité artistique en tant que mode d'action relie les individus. Presque naturellement, à l'issue d'une fête de quartier, les sculptrices et les musiciens du groupe de reggae se sont rapprochés et ont lancé un premier concert dans une salle attenante à l'atelier de sculpture qui était autrefois, un bar. Depuis ce jour de 2016, le bar associatif du Grouanec accueille un concert chaque premier vendredi du mois, réunissant toutes les générations vivant dans ce hameau. Une association est créée avec le soutien de la commune. Au bout de quelques mois, les premiers acteurs se mettent en retrait, laissant les habitants du hameau se charger de la gestion et de l'animation du bar, devenu un rendez-vous incontournable de la commune.

Un écosystème

Ce type d'actions créatives naît un peu partout dans les campagnes et dans les quartiers périphériques, là où les propositions culturelles publiques sont totalement absentes, et contribuent à un changement des représentations culturelles où les arts retrouvent leur place dans un milieu de vie.

La métaphore de monde comme « *réseau de coopération au sein duquel les mêmes personnes coopèrent de manière régulière et qui relie donc les participants selon un ordre établi.*⁵⁴² », qu'on peut rapprocher de celle du territoire artistique, mobilise l'autonomie émancipatrice des sujets agissant dans leur milieu de vie qui est selon le dictionnaire « un ensemble de facteurs extérieurs agissant sur l'intérieur contraint de s'adapter pour survivre ». Le conflit, la tension font partie du milieu de vie. Le lieu en mutation, en devenir culturel, agit sur le milieu de vie, le hameau, le quartier, la cité.

L'activité créative et l'activité gestionnaire du lieu s'imbriquent dans des jeux d'interactions relationnelles verbales et non verbales qui renforcent le collectif.

⁵⁴² *Ibid.*

Un écosystème où on retrouve les trois composantes :

- la territorialisation (en-jeu(x) d'acteurs dans des espaces transitionnels)
- le groupe (constitution, activités, gouvernance en-commun)
- la coproduction (égalité dans la coopération) et égalité pour un commun culturel).

Un ancrage politique

Les expérimentations culturelles autonomes dans le sillage des friches culturelles qui naissent et se développent un peu partout, sous des formes multiples et renouvelées répondent à un besoin démocratique direct et local des sociétés qui ont perdu confiance dans un appareil politique éloigné des préoccupations quotidiennes des citoyen-ne-s.

Le mouvement des friches culturelles n'est pas à détacher de son ancrage politique. Il a ouvert une voie il y a une soixantaine d'années. Il est aujourd'hui rejoint par un ensemble de la population rassemblant chercheurs et acteurs d'un nouveau modèle de société plus respectueux de l'humain et de l'environnement.

Le mouvement culturel alternatif est contemporain d'un autre mouvement politique. Un précurseur, Murray Bookchin a émis dans les années 1960, des idées qui sont devenues une théorie philosophique et politique connue sous le nom d'écologie sociale ou communalisme. Elle s'oppose à toute forme de hiérarchie et de domination donc au capitalisme de la surproduction. Le développement humain ne peut se réaliser sans la prise en compte des problèmes environnementaux, autrement dit dans une approche écosophique d'une société juste et solidaire guidée par l'intérêt général. L'émancipation est indissociable de l'écologie.

D'un côté des populations de plus en plus dans le mal-être et qui le font savoir de façon insurrectionnelle, de l'autre l'urgence climatique qui donne aux citoyen-ne-s des impératifs d'agir, ont fondé l'écologie sociale.

Parallèlement, les chercheurs en économie, en sociologie, en sciences politiques et de nombreuses expérimentations dans la société civile font avancer l'idée que la gouvernance des communs est affaire de chacun-e. Ce qui n'est pas démenti par le traitement lent et souvent contradictoire que les dirigeants de ce monde ont de l'environnement.

Une synergie, dont nous voyons qu'elle a commencé à se former depuis les années 1960, entre culture, social et politique aboutit à un rejet des modèles sociétaux

consoméristes pour une nouvelle représentation de l'humain capable d'agir dans ses responsabilités directes sur son environnement.

Les adversaires de cette vision invoquent l'impossibilité de voir cette relocalisation de l'agir citoyen face au système de mondialisation irréversible dans lequel nous sommes.

Et il est vrai que malgré la prise de conscience massive des populations sur le non-sens d'une surconsommation débridée mettant notre planète en péril, l'immobilisme des dirigeants est dramatique.

Dans ce dilemme, une nouvelle voie issue de cette synergie –culture-social-politique– est apparue, que reprend en ces mots Hervé Defalvard :

« La notion de translocalisme est porteuse d'un nouveau lien entre le local et le global. Alors que la mondialisation les avait rendus contradictoires, il s'agit avec ce nouveau lien et pour reprendre l'heureuse formule de Latour (2017) « de s'attacher à un sol, d'une part, de se mondialiser, d'autre part »⁵⁴³. Dans le champ scientifique, la notion de translocale émerge de manière encore éclatée. Pour notre part, son élaboration systématique est porteuse d'un nouvel horizon pour les communs. »⁵⁴⁴

Cette voie initiée par des chercheurs a l'imminente charge de convaincre les populations de mobiliser leur créativité de l'agir individuel et collectif pour sortir de l'impasse.

Dans cette perspective, le rôle des acteurs culturels qui couvrent le territoire devient celui de passeurs d'une philosophie du commun. Dans les renouvellements devenus indispensables, celui de l'éducation populaire actualisée aux problématiques contemporaines et celui de l'Économie sociale et Solidaire sont des chantiers importants.

Cette approche par les actes jette un pont entre le politique et les populations.

⁵⁴³ B. Latour, 2017, *Où atterrir ?*, Ed. La Découverte, p. 22.

⁵⁴⁴ Defalvard, H., 2019, *L'économie sociale et solidaire à l'âge du translocalisme des communs*, conférence à Cerisy.

Conclusion

Le monde occidental peut-il se tourner vers une vision écosophique des arts ?

Théoriquement, il n'y a pas de problème majeur pour les personnes qui vivent de leurs compétences artistiques, ou d'un autre métier au service des arts (commercial, communicant, technique, gestionnaire, alimentaire, éducatif, soignant, etc.). Leur situation professionnelle n'est pas toujours très confortable, la pandémie l'a démontré. Un nouveau modèle basé sur le bien-vivre son art n'a rien d'irréaliste.

Ce qui se passe dans les friches est une écosophie des arts en actes. L'analyse comparative confirme l'état transitionnel de ces lieux et non un état définitif. C'est une caractéristique qui modèle les fonctionnements en perpétuelle recherche : rien n'est jamais acquis. Ce qui est satisfaisant est gardé, ce qui ne l'est pas est remis en question ; selon Pascal Nicolas-Le Strat : « *Le travail du commun induit des dynamiques de dépropiation/réappropriation qui font émerger de nouveaux territoires d'existence, de nouvelles manières d'habiter sa pratique, de l'investir et de l'explorer.*⁵⁴⁵ »,

Le point fort des friches culturelles est la gratuité des activités. Ceci participe d'un état d'esprit éloigné de toute cumulation ou spéculation en faveur d'une relation de libre appropriation des espaces créatifs par les personnes qui le désirent.

Le point faible est la précarité des acteurs culturels dans les friches. La juste rémunération des personnes pour vivre correctement doit faire partie des projets au même titre que la recherche de locaux, la recherche de liens aux habitants, la recherche de partenariats.

Cette précarité est conséquence de la hiérarchie opérée par notre système culturel, parfaitement assimilé par la population dont les artistes alternatifs qui s'opposent à cette hiérarchie, mais finalement sans la remettre fondamentalement en question. L'artiste-entrepreneur qui s'occupe de sa carrière lui-même, reste mal considéré.

Le changement de représentation culturelle a commencé lentement sous l'action des lieux culturels alternatifs. Les acteurs culturels ont à s'emparer de la dimension politique du changement.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p 152.

Conclusion de la troisième partie

C'est une photographie à un moment donné qui correspond au moment de mon étude : pour La Centrifugeuz à deux ans d'âge, pour Les Ateliers des Capucins à son tout début, et pour L'Batwar, après son existence. Les trois cas montrent des territoires qui ont une histoire forte, un patrimoine bâti ou social, ou immatériel ou les trois : le Chemin-Vert est porteur d'une histoire sociale puissante et douloureuse ; les Capucins d'une culture populaire, d'une culture ouvrière, d'un patrimoine bâti et d'un patrimoine immatériel ; Hay Mohammadi, quartier résistant au Protectorat français, détient une page de l'histoire du Maroc, une culture populaire dynamique, un héritage ouvrier, un patrimoine bâti exceptionnel, une vie sociale très misérable. Les trois lieux intermédiaires se situent au sein de ces quartiers, ils ne peuvent donc pas échapper à leur histoire.

Deux images me paraissent symboliser l'étude comparative entre les trois lieux étudiés, celle d'une porte qui s'ouvre au Chemin-Vert à Caen et celle d'une porte fermée surveillée par caméra à Casablanca.

Ces deux portes parlent du projet culturel qui se trouve derrière. À Caen, le projet est endogène, à Casablanca, le projet est exogène. Parce que le projet endogène est plus solide, il ne craint pas d'ouvrir la porte. Lorsque le projet répond à des exigences extérieures, il ne répond pas aux besoins et envies de son environnement proche.

Nous avons vu au travers de ces trois études approfondies et des cas complémentaires, une logique se mettre en place. Le rapport entre culture dominante et culture dominée est omniprésent, très visible à Casablanca, moins frontal, mais aussi contrôleur à Brest. Ce rapport s'exerce dans des cercles d'influence entre acteurs et organisateurs, entre organisateurs et décisionnaires, et aussi à l'échelle internationale.

L'affirmation des acteurs culturels alternatifs se fait en fonction de la culture dominante qui continue d'exercer son influence par sa structure. Parmi les groupes rencontrés, certains réussissent à s'émanciper de cette tutelle.

J'ai recueilli dans chaque groupe des éléments qui permettent d'élaborer théoriquement une démarche d'un en-commun culturel que je développe dans la conclusion générale.

Conclusion générale

Tout d'abord il faut remarquer que la friche culturelle est un terrain d'observation, un laboratoire citoyen où des acteurs s'investissent avec passion et un certain courage dans des manières d'agir avec d'autres buts que celui de la consommation. À partir de cette intuition, ils explorent des voies inhabituelles qui demandent une capacité d'innovation et d'adaptation. L'image d'une friche culturelle idéale où l'artiste peut décider librement de son activité sous-entend un mode de fonctionnement indépendant des groupes. Or, la gestion des friches passe forcément à un moment donné par la « demande d'autorisation », que ce soit pour l'occupation, pour l'organisation d'activités, pour l'accueil des publics, pour différents agréments, etc. L'obligation d'en référer aux autorités qui justement détiennent des représentations d'une culture de référence confronte les acteurs à un rapport dominant.

Ma problématique d'entrée en thèse s'inscrivait dans une réaction à un vécu : « la créativité artistique est-elle productive de nouveaux procédés d'organisation collective et d'innovation sociale en matière de fonctionnement ? Les friches culturelles ont engendré une action collective permettant de nouvelles manières de penser la culture. Le passage au projet engendre une action de régulation. Ces collectifs, résultant du refus de l'assujettissement au modèle institutionnel et de leur volonté de replacer l'acteur au centre de l'action, parviennent-ils dans la précarité juridique et financière qui est la leur et le souhait légitime d'en sortir, à préserver leur liberté et leur « créativité d'agir » face au risque instituant de tout processus d'organisation ? Dans une démarche de pérennisation, le mode de fonctionnement des friches culturelles basé initialement sur un idéal de démocratisation culturelle réussit-il à maintenir des règles de gouvernance démocratique ? »

Je donnais un premier titre à ma thèse : « *Les friches culturelles, une utopie nécessaire à l'idéal de démocratisation ?* » Le terme de démocratisation est à prendre dans son sens étymologique (rendre démocratique) et non dans le sens qui symbolise l'action du ministère de la Culture (rendre accessible au plus grand nombre une culture dite légitime) et qui finalement fait de la culture un outil de reproduction sociale. De même je me suis expliqué dans l'introduction de cette thèse sur l'emploi de l'utopie comme d'un but atteignable.

Au fil de ma recherche

Au fil de ma recherche, en observation participante ou en visite, j'ai noté les traits de caractère de lieux en transition culturelle que je rencontrais. À partir de ces notes, je relève quatre piliers de la friche culturelle :

- Un lieu délaissé ou abandonné
- Un groupe de personnes unies dans un but
- Un acte d'appropriation
- Une démarche d'un en-commun culturel émancipateur

Sur le lieu

Le lieu délaissé de son activité est une conséquence. Au contraire, l'abandon évoque une décision forte et décidée. Il résulte aussi d'un temps écoulé qui ne laisse pas l'espoir d'une quelconque reprise de l'activité antérieure. Le temps qui passe laisse la place à l'imagination d'un autre projet.

Sur le groupe

Le groupe part toujours d'un noyau stable dans le temps, de trois ou quatre personnes qui très souvent se connaissent et s'unissent autour d'une idée majeure. Pour que celle-ci devienne un but, le noyau s'entoure d'un deuxième groupe de personnes qu'elles connaissent par réseau, ayant les compétences techniques pour les aider à atteindre leur but. Dans l'établissement des moyens pour l'atteindre et dans les premières actions pour le médiatiser, le deuxième cercle fait appel à des personnes qui sont dans le même champ et dans la même classe sociale. D'autres personnes peuvent rejoindre volontairement ce troisième cercle quand le projet est médiatisé. En général, elles sont de même classe sociale. Ce sont les personnes du deuxième cercle qui peuvent quitter le groupe facilement, leurs compétences pouvant s'exercer ailleurs. Le troisième cercle est très hétérogène ; le nombre de personnes et leur profil fluctuent.

Sur l'appropriation

Je distingue trois temps dans l'appropriation. Au début, les actes sont forts pour marquer le territoire. Ils peuvent être transgressifs. Puis des actes de consolidation du groupe prennent place, c'est souvent un temps d'entre soi. Le troisième temps ouvre vers l'extérieur, c'est là que d'autres personnes peuvent rejoindre volontairement le groupe sur la base de l'objectif connu. Dans le champ artistique, les actes de la première heure passent par des créations dans l'espace public (scènes de théâtre de rue, graffiti, concerts sauvages, improvisations de danse, etc.) afin de montrer les intentions du collectif. La créativité artistique est partie prenante de l'action des groupes. Elle ne se décide pas, elle fait partie du langage à mobiliser. C'est sa portée intermédiaire qui entre en jeu.

Sur la démarche de l'en-commun culturel

La démarche s'installe dans le projet en train de se faire. Elle se tisse à partir des actions. Elle ne peut pas être antérieure, ne peut pas être édictée ni projetée. Elle est présente à l'état d'une valeur implicite au groupe qui se forme et s'affirme dans la mise en place des actions. Elle se concrétise en mode de gouvernance du groupe, dans le partage équitable du projet où chaque sujet présent apporte une part et prend une part. Elle est basée sur l'enrichissement humain et rejette toute idée de profit marchand ou spéculateur. Les actions ouvertes au public sont gratuites en général ou lorsqu'il y a un tarif par obligation, il est très modeste.

C'est le mode de gouvernance qui constitue le commun ; il est culturel parce que la démarche se situe dans le champ culturel. Ainsi la démarche de l'en-commun réconcilie la culture « artificielle » avec la culture anthropologique.

Cette réconciliation est devenue une nécessité et une urgence démocratique.

Robert Weil, sociologue en retraite, à l'origine de l'ADADA avec son épouse Anne-Marie me confiait dans un entretien : ⁵⁴⁶

« La culture s'est « artificielle » au détriment des cultures transmises traditionnellement familialement. Les cultures familiales ont été vilipendées. On a créé une caste de privilégiés de la culture. Les friches ont un rôle à jouer dans un retour à la culture anthropologique. Les friches ne peuvent rien contre la

⁵⁴⁶ R. Weil, entretien, 18/06/2016, 20 h à minuit, à son domicile, Caen.

distorsion culturelle, la séparation des arts et de la population sans revoir tous les aspects culturels, l'alimentation, l'hygiène de vie, l'habitat, etc. Si l'art n'est pas enraciné dans la culture anthropologique il reste aux mains des spécialistes. »

La transition culturelle de l'ancien collège Albert Jacquard à Caen avait été pensée sans les habitants-voisins avant la fermeture du collège, de l'automne 2012 à l'été 2013. Une réflexion sur une réhabilitation culturelle est confiée à un comité de pilotage composé de 23 personnes pour moitié d'élus et de professionnels des institutions communautaires, pour moitié de personnes choisies parmi lesquelles on ne comptait aucun habitant du quartier ni aucun des artistes de La Centrifugeuz pourtant en négociation dans la même période. L'un des participants au comité de pilotage, professeur des arts de la scène à l'université de Marseille souligne que « c'est la première fois à travers cette concertation que le politique et l'artistique travaillent de manière aussi proche sur ce territoire, et qu'il s'agit en soi d'une évolution remarquable, dont il importe désormais de préserver les effets et les bénéfices, en la poursuivant sous quelque forme que ce soit. »

La réflexion a duré huit à neuf mois. La réflexion du comité de pilotage aboutit à un socle de valeurs : lieu public d'expérimentation pluridisciplinaire -gouvernance multipartite (artistes, associations, habitants, professionnels, pouvoirs publics) -obligation d'une relation artistes -habitants dans un projet de résidence -nécessité de travailler avec les lieux institutionnels -adhésion aux valeurs de l'Économie sociale et Solidaire.⁵⁴⁷

Dans cette représentation de la culture, le sens du politique semble être de « faire pour » et non « de faire avec » les premiers concernés qui sont les habitants-voisins, par leur proximité et leur histoire d'ancien élève ou de parent d'élève du collège ni même les artistes de La Centrifugeuz. Tant que la culture est assimilée à l'objet artistique, elle ne trouve pas sa dimension anthropologique. Les représentations culturelles restent ethnocentrées, la classe dominante continue de développer son capital culturel. La classe dominée développe ses propres projets, mais dans une attente de reconnaissance de la classe dominante, dans l'attente de moyens financiers, de locaux, d'un agrément c'est-à-dire d'une autorisation à exister.

⁵⁴⁷ Compte rendu du 04/07/2013 validé par le maire.

Le changement de représentations culturelles est devenu indispensable. Il est bien entamé dans les couches médianes de la population, mais dans ce changement justement, il ne s'agit pas de laisser des groupes sur le côté de la route et renouveler les écarts que la démocratisation culturelle a formalisés. Le changement des représentations passera par le jeu des acteurs culturels s'ils veulent bien l'exercer dans une dimension politique critique.

Retour sur ma problématique

J'avais formulé une problématique sur la créativité d'agir dans la régulation qu'opère l'institutionnalisation d'un projet culturel autonome à l'issue d'une pré-enquête où mes interlocuteurs associaient leur précarité à leur liberté d'agir. Ce qui questionne une possible pérennisation.

Je n'avais pas tort de croire au projet de personnes avides de vivre leur culture en harmonie avec leur activité artistique. L'équipe qui m'a ouvert son territoire, ses espaces et son projet est riche d'une démarche endogène qu'ils ont d'abord pensée, puis imaginée collectivement et enfin réalisée : un lieu de cultures et d'arts indépendant, La Centrifugeuz. Les résultats que je détaille ci-dessous, ont été mis en comparaison avec deux autres lieux en transition culturelle, le tiers-lieu des Capucins à Brest et la fabrique culturelle L'Batwar à Casablanca.

Sur le fonctionnement

Une réticence culturelle à considérer les choix de gouvernance indispensables à un bon fonctionnement entraîne des difficultés et se retourne contre les membres du collectif qui s'épuisent à la tâche sans assurance d'amélioration. Le manque de clarté du rôle de chaque membre, l'entre soi et le huis-clos relationnel, la précarité financière, l'incertitude de l'avenir, la fragilité du statut une insatisfaction qui peut mettre fin à l'action du groupe. Deux à trois événements fédérateurs annuels donnent l'image d'un projet collectif avec les habitants, répondant à l'injonction municipale.

L'entre soi est le signe d'un fonctionnement centripète voire exclusif dont témoignait l'absence des habitants sur la friche, marquant un écart avec les valeurs démocratiques du groupe. Un poste de coordination facilite l'organisation d'événements et d'activités fédératifs à niveau intérieur pour l'ensemble des résidents et à niveau extérieur pour l'ensemble friche/habitants-voisins.

Le fonctionnement d'un groupe est fait de relations internes et de relations externes. Il interroge ses rapports au territoire.

Sur l'ancrage spatial

La configuration spatiale est symbolique du fonctionnement : magnifié pour les Capucins, sous contrôle pour L'Batwar, isolé pour La Centrifugeuz. Celle-ci se situe au centre de trois territoires concentriques compartimentés en lieux qui ne parviennent pas à se joindre. Le manque de rues traversantes permettant une circulation de liaison pour que les gens se rencontrent a été révélé brutalement à la fermeture du collège qui jouait un rôle de centre et même de rond-point concentrant la circulation à certaines heures. La fermeture du collège supprimait d'emblée ces espaces de vivification des liens sociaux dans la population.

L'ouverture des espaces doit être un fondement de la friche culturelle qui sans cette disposition reste un espace partagé à la façon d'une colocation entre artistes, un espace de *coworking*.

L'ancrage humain

Les relations externes sont tournées vers les partenariats de réseau, et vers les institutions du quartier, de la ville et de la circonscription. Elles ne sont pas pensées d'emblée envers les habitants dont la participation est demandée, voire exigée. Dès lors, l'habitant est recherché comme un participant justifiant la présence du collectif artistique et le rôle médiateur de l'institution.

D'où la nécessité de s'affranchir de la tutelle institutionnelle pour apprendre à travailler en complémentarité entre artistes, habitants et techniciens des collectivités territoriales, éloignant définitivement le schéma vertical.

Sortir de la précarité

La précarité des artistes est un construit du schéma vertical.

Remplissant un intérêt général en lieu et place de l'institution culturelle absente dans les quartiers périphériques ou en ruralité, les artistes sont en attente de reconnaissance et de moyens matériels et financiers. Il y a un lien de dépendance à l'institution qui maintient les acteurs culturels dans une forme d'attente doublée d'une forme d'acceptation de leur

statut précaire « en attendant que leur travail soit enfin reconnu et qu'ils obtiennent les subventions en conséquence⁵⁴⁸ ».

Sans dimension politique critique, le projet ne peut contrer les enjeux de pouvoir.

Pour le philosophe Luc Carton, vice-président de l'Observatoire de la diversité et des droits culturels, « *la perspective est du côté des acteurs, du jeu des acteurs d'une redéfinition de l'éducation populaire, du jeu des acteurs culturels et politiques.* »⁵⁴⁹

Agir par la formation des acteurs

L'avancée des réflexions sur la gouvernance des communs doit être transmise aux acteurs de l'Économie sociale et Solidaire par le biais des formations et par l'Éducation populaire.

« *Le conflit est massivement culturel* », poursuit Luc Carton, « *il nous faut mobiliser les forces d'un travail culturel, mobiliser l'attention de tous les acteurs sur le sens et le non-sens de ce qu'ils font. Par rapport au vivant, à l'égalité des humains, par rapport au sens et au non-sens de nos manières de nous représenter le monde.* »⁵⁵⁰

L'éducation populaire enfermée dans la gestion d'activités socioculturelles doit être réactualisée comme les communs l'ont été par la révolution numérique.

L'éducation populaire a été pensée pour l'éducation des populations non instruites à la fin du 19^e siècle. Elle doit être aujourd'hui pensée pour donner aux « sans-part » la possibilité de s'inscrire dans la relation aux autres que décrit Marcel Mauss « donner-recevoir-prendre » à des fins de transformation sociale.

Afin que se reforme une puissance massive et créative de l'agir collectif et citoyen, les acteurs culturels qui sont des passeurs doivent être formés à un rôle « d'impulseurs », de révélateurs de la créativité individuelle, étouffée dès le plus jeune âge par un système qui a relégué l'expression artistique à des experts désignés au lieu de la préserver et aider à la développer en chaque individu.

Le partage et la diffusion des savoirs sont essentiels au renouveau démocratique d'une société fracturée par des écarts culturels entre les « sachants » et les « sans-part ». Jeter des ponts entre les groupes sociaux peut être un chantier de réaménagement des villes réunissant urbanistes, architectes et acteurs culturels.

⁵⁴⁸ Parole d'un des membres de La Centrifugeuz.

⁵⁴⁹ Luc Carton, entretien visio, 25/08/2021, 17 h à 18 h 30.

⁵⁵⁰ *Idem.*

Ce changement des représentations culturelles doit pénétrer tous les secteurs : éducatif, soin, alimentation, environnement, etc., et bien sûr le rapport au travail. Dans cette logique, le modèle associatif doit être réinventé pour qu'il soit moins pyramidal et moins de culture des leaders et des têtes de réseau. Le tissu associatif doit se former au travail des communs dans l'expérience esthétique et culturelle.

Le changement des représentations culturelles doit bénéficier à l'arrêt de l'hégémonie occidentale sur les pays du sud.

Forces et limites de ma thèse, ma proposition théorique.

La force de cette thèse repose sur le choix de la méthode qui m'a conduite à observer différents groupes sociaux d'une société dans des temps longs. Cette temporalité choisie favorise l'immersion au plus près des gens et l'appréhension des situations étudiées plus directement, sans les filtres. J'ai pu réaliser un corpus important.

Les terrains se sont révélés sensibles, car tout travail culturel s'adresse à l'humain. On touche à des positionnements hérités ou construits depuis l'enfance. Cela oblige à une attitude déontologique fine. Cependant, le caractère sensible du terrain a été à l'origine d'obstacles à mes recherches. Je pense que dans un autre champ que celui de la culture, je n'aurais pas subi la même méfiance.

Le travail culturel réserve aussi de belles rencontres avec des personnes actrices de projets passionnants.

Le travail de recherche par la théorisation ancrée est forcément long, car il exige des retours de vérification de résultats obtenus où l'intuition joue un rôle d'amorçage. Cette méthode pousse à des enquêtes fines, microsociologiques, qui réclament d'interroger sa propre posture dans la relation à la personne enquêtée, ne pas donner à voir ses propres réactions qui induiraient des réponses. Il faut aussi veiller à ne pas être utilisé dans des recherches de confidences ou de donner son avis même lorsque les personnes le demandent.

La recherche par théorisation ancrée est déroutante pour des chercheurs habitués à des méthodes moins empiriques. Moi-même, je me suis trouvée parfois déroutée, par exemple, par le fait d'étudier le fonctionnement interne d'un groupe par ses rapports

externes. Mais il y a toujours un sens. Dans ce cas, il me fallait comprendre l'absence des habitants sur le site.

Le terrain présente une telle hétérogénéité qu'il est difficile de savoir ce qu'on va trouver dans une situation avant d'y être vraiment. Il faut accepter d'avancer intuitivement, parfois de s'égarer, tâtonner. Il faut beaucoup observer, questionner, mettre en relation des éléments anodins qui pourront révéler des réalités plus importantes. La théorisation ancrée ouvre à une sociologie de la proximité, de la quotidienneté, de l'attention.

Cette recherche aboutit à l'impératif de déhiérarchiser les représentations culturelles pour libérer la créativité d'agir individuelle et collective. Les collectifs dans les friches contribuent, par leur activité de proximité, à déplacer les représentations culturelles. En cela, elles sont source d'innovation sociale. Il ne peut y avoir un modèle de fonctionnement figé. Mais il y a une démarche philosophique qui sert de socle à une façon de fonctionner en-commun.

Dans cette perspective, l'en-commun tel qu'il a affleuré dans l'analyse comparative, par élément tangible ou par élément déduit, ouvre à une représentation des arts et de la culture comme des biens communs à vivre au quotidien et non à consommer par événement, des biens communs à vivre dans une relation de don et non d'évaluation, qu'on en soit producteur ou récepteur, des biens communs à vivre entre générations pour éviter les ruptures de transmission familiales ou extrafamiliales.

C'est à ce titre que je théorise sur la notion d'en-commun et que je livre ici le résultat de ma recherche.

L'en-commun

C'est une démarche d'un en-commun culturel parce qu'elle s'expérimente dans ce champ. Il faut comprendre, ici, la culture dans sa définition anthropologique et en tout cas la plus large et globale possible. La culture étant partie intégrante de notre être, de notre vie, parler de commun culturel ne fait que préciser de quelles situations on parle. Il n'y a donc pas d'inconvénient à appliquer les principes décrits ci-dessous dans des situations hors champ culturel qui sollicitent un fonctionnement collectif.

Les éléments observés dans les groupes qui parviennent à un projet cohérent, harmonieux, partagé où les individus affichent de la satisfaction et du plaisir à se retrouver, à

travailler ensemble, à discuter, à chanter, à danser, à jouer, etc. tels que je les ai trouvés au fil de ma recherche, sont les suivants :

La cause commune

-Au départ, une cause commune choisie ou subie rassemble des individus. Ceux-ci sont volontaires. D'autres individus peuvent rejoindre le groupe à tout moment s'ils se reconnaissent dans la cause commune, le but commun et la gouvernance en cogestion.

Le but commun

-Un but commun, atteignable en partageant les compétences de chaque membre, est formalisé. Celui-ci peut se modifier en fonction des évolutions. Le but n'est jamais irréalisable, car il émane du groupe.

Une constitution égalitaire du groupe

-Les compétences sont reconnues égales entre elles, sans hiérarchie dans la nature des fonctions. Chacune d'entre elles est indispensable à la cohésion du groupe.

-Le groupe apprend à faire ensemble et crée des usages communs.

Les actions

Les actions sont étroitement liées à la cause et au but commun. Elles se déroulent dans le champ artistique, culturel, et dans tout autre champ.

Une gouvernance en cogestion

C'est dans ces actions communes qu'une gouvernance non figée et inclusive s'élabore. Ce processus est un commun : le fonctionnement, issu de l'action commune. Il produit des communs organisationnels (des usages répétitifs, fonctionnels, adaptables) devant pérenniser le groupe et des communs créatifs (des événements réguliers, contributifs, fédérateurs) devant médiatiser les actions collectives et individuelles du groupe et de ses membres. Les règles formalisées sont étroitement liées aux actions. Elles ne sont pas déterminées en dehors de la vie du groupe. C'est un fonctionnement totalement endogène. Les représentations institutionnelles et juridiques sont assurées par des collégiales élues pour un temps donné et renouvelées régulièrement. Les responsabilités sont partagées. Elles concernent les finances, les obligations administratives et la représentation auprès des institutions.

La démarche et ses retombées

-C'est l'ensemble de ces éléments qui constitue une démarche de l'en-commun.

-Cette démarche se construit dans le temps.

-L'intérêt commun se tisse au fur et à mesure. Il cimenter le groupe. Dans une connexion à son environnement, l'intérêt commun du groupe sert l'intérêt général de son milieu de vie.

Avant de mettre le point final

Par cette thèse doctorale, je suis entrée dans l'épaisseur de la recherche, le goût d'explorer, la curiosité des autres, la volonté de comprendre ce qui ne paraît pas compréhensible de prime abord, l'envie d'aller chercher la parole que d'autres ont à donner.

En travaillant sur la notion du commun, j'ai découvert que rien ne peut changer sans l'application permanente du principe d'égalité. Venant du monde associatif conventionné, je mesure l'importance pour ce secteur où les individus doivent apprendre à s'associer plutôt que d'associer, de se former à la philosophie du commun et d'appliquer une démarche de l'en-commun.

C'est en pensant à celles et ceux que j'ai rencontré-e-s pendant mes enquêtes de terrain que j'achève cette thèse, espérant que mes résultats puissent inspirer des acteurs en demande de cette démarche du commun.

Bibliographie

AKRICH, M. (dir.) ; CALLON, M. (dir.) ; LATOUR, B. (dir.). *Sociologie de la traduction : Textes fondateurs*. Paris : Presses des Mines, 2006.

Andres, L. et Grésillon, B. 2011, « Les figures de la friche dans les villes culturelles et créatives. Regards croisés européens », *L'Espace géographique*, 40, p 15-30, www.cairn.info/revue-espace-geographique-2011-1-page-15.htm.

Angot, C., 2013 « Gestes accomplis et paroles ouvrières. Approche anthropologique du travail au plateau des Capucins à l'arsenal de Brest, Culture ouvrière et savoir-faire entre mutations et patrimonialisation », UBO, Brest.

Augé, M., 1992, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, La Librairie du XX^e siècle, Seuil, p 100.

Autès, M., 1991, « Le territoire, un nouveau mode de gestion des populations », in *Le RMI à l'épreuve des faits*, p 197-213, Syros, Paris.

Azaïs, C., Bachir-Loopuyt, T., Saint-Germier, P., 2010, « Du jazz aux mouvements sociaux : le répertoire en action. Entretien avec Howard Becker », entretien à Paris le 09/11/2009, Tracés. Revue de Sciences humaines, p. 223-236. DOI : <https://doi.org/10.4000/traces.4625>.

Balandier, G., 2012, « La transgression dans l'itinéraire et le projet d'un anthropologue sociologue », in *Paradoxes de la transgression*, ouvrage coll. dir. M. Hastings, L. Nicolas, L. Passard, éd. CNRS, Paris, p. 31.

Barbier, R., Trépos, J-Y., 2007, « Humains et non-humains : un bilan d'étape de la sociologie des collectifs », *Revue d'anthropologie des connaissances*, N° 1, p 35-58.

Bardin, L., 2013, « L'analyse de l'énonciation », chapitre 3, *L'analyse de contenu*, PUF, Paris, p 223-242.

Bastide, R., in D. Cuhe, 2010, « L'étude des relations entre les cultures et le renouvellement du concept de culture », *Dans La notion de culture dans les sciences sociales*, p 56-76.

Baumgarten, A. G., *Esthétique*, 1750, vol. 1, trad. J.-Y. Pranchère, p 121.

Becker, H. S., « Sur le concept d'engagement », *Sociologies*, Découvertes/Redécouvertes, en ligne le 22/10/2006, URL : <http://journals.openedition.org/sociologies/642>.

Becker, H., 1988, *Les mondes de l'art*, Flammarion, Paris.

Becker, H., 1999, *Propos sur l'art*, L'Harmattan, Paris, p 19.

Becker, H., 2010, *Howard Becker et les mondes de l'art*, Actes du colloque, éditions de l'Ecole Polytechnique. p 12.

Becker, H. S., 1982, *Art worlds*, Univ. California Press, trad. J. Bouniort, 1988, *Les mondes de l'art*, Flammarion, Paris, p 49.

Becker, H., Dumont, N., Pasquier, D., 1983, « Mondes de l'art et types sociaux », in : *Sociologie du travail*, octobre-décembre 1983. Les professions artistiques. p 404-417, https://www.persee.fr/doc/sotra_0038-0296_1983_num_25_4_1945.

Bernoux, P., 1985, *La sociologie des organisations*, Éditions du Seuil, Paris.

- Boireau, N., 2000, *Théâtre et société en Angleterre des années 1950 à nos jours*, PUF, Paris.
- Bois D. et Austry, D. 2007, « Vers l'émergence du paradigme du Sensible », *Réciprocités*, <http://www.cerap.org/fr/paradigme-du-sensible/vers-l%E2%80%99C3%A9mergence-du-paradigme-du-sensible/>.
- Boltanski, L., Chiapello, E., 1999, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Gallimard, « Nrf Essais ».
- Bookchin, M., 1982, *The Ecology of Freedom : the Emergence and Dissolution of Hierarchy*, (trad.) 1989 *Qu'est-ce que l'écologie sociale* (trad. de l'anglais, préf. Hervé Kempf), Lyon, Atelier de création libertaire.
- Bordreuil, S., 1994, « Soho, ou comment le "village" devint planétaire » in *Villes en parallèle*, n°20-21, Paris –New York. p 144-182, https://www.persee.fr/doc/vilpa_0242-2794_1994_num_20_1_1.
- Boumaza, M., Campana, A., 2007, « Enquêter en milieu « difficile »: Introduction », *Revue française de science politique*, N° 57, p 5-25, <https://doi.org/10.3917/rfsp.571.0005>.
- Bouquet, B., 2015, « L'inclusion : approche socio-sémantique », *Vie sociale*, 11, 15-25.
- Bourdieu, P., 1972, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, p 157-243.
- Bourdieu, P., 1979, « Les trois états du capital culturel » in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 30, L'institution scolaire. p 3-6, DOI : <https://doi.org/10.3406/arss.1979.2654>. www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1979_num_30_1_2654.
- Bourdieu, P., 2003, « L'objectivation participante », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 150, 43-58. <https://doi.org/10.3917/arss.150.0043>.
- Boutinet, J.-P., 1990, *Anthropologie du projet*, PUF, coll. « Quadrige », rééd. 2005, Paris.
- Boutinet, 2009, « Projet », in Jean-Pierre Boutinet, *L'ABC de la VAE*, ERES « Éducation Formation », p 181-182, DOI 10.3917/eres.bouti.2009.01.0181.
- Brechet, J-P., Schieb-Bienfait, N., 2009, « Logique d'action et projet dans l'action collective - Réflexions théoriques comparées », <hal-00421180>.
- Burret, A., 2017, « Étude de la configuration en Tiers-lieu, La repolitisation par le service », discours soutenance, Thèse de doctorat de Sociologie, Université Lumière Lyon 2.
- Buydens, M., 2003, « Espace lisse/Espace strié », in, *Le vocabulaire de Gilles Deleuze* (dir. Robert Sasso et Arnaud Villani), Les Cahiers de Noesis n° 3, p 130.
- Cabon, G., 2012, *Abécédaire du parler de l'arsenal*, Éditions Dialogues, Brest.
- Callon, M., Latour, J., 1981, « Unscrewing the Big Leviathan : How Actors Macrostructure Reality and How Sociologists Help Them To Do So », dans Karin D. Knorr Cetina et Aaron V. Cicourel (dir.), *Advances in Social Theory and Methodology : Toward an Integration of Micro- and Macro-Sociologies*, Boston, Routledge and Kegan Paul, p 277-303.
- Callon, M., 1986, « Éléments pour une sociologie de la traduction. La domestication des coquilles Saint-Jacques dans la Baie de Saint-Brieuc », dans *L'Année sociologique*, n°36.
- Callon, in Latour 1992, p 65 in Paul Marc Collin, Yves-Frédéric Livian, Eric Thivant, 2016, *Michel Callon et Bruno Latour, La théorie de l'acteur-réseau*, in T. Burger-Helmchen et al., *Les Grands Auteurs en Management de l'innovation et de la créativité*, EMS Editions, Caen, p 157-178.

- Callon, Lhomme, Fleury, 1999, « Pour une sociologie de la traduction en innovation », in Recherche & Formation, N°31, Innovation et formation des enseignants, p 113-126.
- Callon, M., 2006, « Pour une sociologie des controverses technologiques », p 135-157, in M. Akrich (dir.), M. Callon (dir.), B. Latour (dir.), *Sociologie de la traduction : Textes fondateurs*, Presses des Mines, Paris.
- Callon, Latour, 2006, « Le grand Léviathan s'apprivoise-t-il ? », In Akrich, Callon, Latour, (Eds.), *Sociologie de la traduction : Textes fondateurs*. Presses des Mines. doi :10.4000/books.pressesmines.1190.
- Caune, J., 2006, *La démocratisation culturelle, une médiation à bout de souffle*, PUG, p 100.
- Charles, D., 2002, « Esthétique- Vue d'ensemble », Encyclopedia Universalis, tome 9, en ligne, p 81.
- Charue-Duboc, F., Raulet-Croset, N., 2014, « Confrontation de logiques institutionnelles et dynamique des routines organisationnelles », Revue française de gestion N° 240, p 29- 44.
- Citton, Y., 2012, *Gestes d'humanités. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, A. Colin, p 20.
- Coulangeon, P., 2010, *Sociologie des pratiques culturelles*, La Découverte, Paris.
- Couture, M., 2003, « La recherche qualitative : introduction à la théorisation ancrée », *Interactions*, Vol.7, N 2.
- Crozet, P., Rangeon, F., 2006, « Le public dans les contrats de ville : habitant, citoyen ou client ? », In: Politiques et management public, vol. 24, n° 4, 2006. L'action publique au risque du client ? Client-centrisme et citoyenneté. Actes du quinzième Colloque international – Lille, 16 et 17/03/2006, Tome 2. pp. 17-36.
- Dardot, P., Laval, C., 2014, *Commun: Essai sur la révolution au XXIe siècle*, La Découverte, Paris, p 150-193.
- de Certeau, 1980, *L'Invention du quotidien*, Gallimard, Paris, p 172.
- Defalvard, H., 2019, *Culture et Économie sociale et solidaire*, [dir.], PUG, Fontaine.
- Deleuze, G., Guattari, F., 1972, *L'AntiŒdipe*, éditions de Minuit, Paris, p 162-382.
- Deleuze, Guattari, 1976, *Rhizome*, Editions de Minuit, Paris, p 20.
- Dewey, J., 1934, *Art as experience, L'Art comme expérience*, (trad. J-P. Cometti et al., Gallimard, 2010 (1^{re} éd. 2005), p 12, 39, 292.
- Dewey, 2013 (trad.), *Expérience et Nature*, Gallimard, Paris.
- Dumez, H., 2007, La créativité de l'agir et l'analyse de l'action située. Le Libellio d'AEGIS, 3 (4), p 41-45, fihal-00263315.
- Di Meo, G., 2007, « Identités et territoires : des rapports accentués en milieu urbain ? », <https://doi.org/10.4000/metropoles.80>.
- Donnat, O., 1998, *Les Pratiques culturelles des Français, Enquête 1997*, La Documentation française, www.pratiquesculturelles.culture.gouv.fr/doc/enquete97/chap5.pdf.
- Donzelot, J., Epstein, R., 2006, « Démocratie et participation : l'exemple de la rénovation urbaine », Esprit N°7, p 5-34, in M. Bresson, 2014, « La participation : un concept constamment

réinventé », *Socio-logos*, <http://sociologos.revues.org/2817>.

Dubeaux, S., 2017, Les utilisations intermédiaires des espaces vacants dans les villes en décroissance. Transferts et transférabilité entre l'Allemagne et la France, Thèse de doctorat en Géographie et urbanisme (dir. Emmanuèle Sabot-Cunningham), 2017, Paris.

Dumez, H., 2015, *Méthodologie de la recherche qualitative*, Vuibert, p 7.

Eme, B., Laville, J-L., 2004, « *L'économie solidaire ou l'économie comme écologie sociale* », texte.

Ferraton, C., Petrella, F., Richez-Battesti, N., Vallade, D., 2019, « Quelle fabrique de la gouvernance au sein des organisations culturelles ? », in Hervé Defalvard (dir.), *Culture et économie sociale et solidaire*, PUG, Grenoble, p 27-34.

Florida, R., 2002, *The rise of the creative class, and How It's Transforming Work, Leisure and Everyday Life*, Basic Books, New-York.

Foucault, M., 1994, *Dits et écrits 1963*, Vol. 1, Gallimard, Paris, p. 236-237.

Francastel, P., 1956, *Art et technique aux XIXe et XXe siècles*, Gallimard, Paris, p 109.

Fortier, F., Mercier, A., 2004, « La narration du sensible dans la littérature contemporaine » in A. Mercier, *La narrativité contemporaine au Québec*, Presses Université Laval.

Frémont, A., 1977, « Espace vécu et pratique commerciale », RCP, éd. CNRS, 354, 236-248.

Garland, C., 2015, « Introduction, Groupes et constitution de groupes », *Psychanalyse de groupe : de la psychothérapie au travail de groupe*, Érès, Toulouse, p 19-31.

Girel, S., « Mondes de l'art », in A. Glinoyer et D. Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*, URL : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/44-horizon-d-attente>.

Glaser, B. Strauss, A. 1967, *The Discovery of Grounded Theory: Strategies or Qualitative Research*, Aldine, Chicago ; traduction : *La découverte de la théorie ancrée. Stratégies pour la recherche qualitative*, 2010, A. Collin, Paris.

Glevarec, 2016, « Le discours de l'échec de la démocratisation culturelle en France », *Revue européenne des sciences sociales*, URL : <http://journals.openedition.org/ress/3595> ; DOI : 10.4000/ress.3595.

Grésillon, B., 2004, « Le Tacheles, histoire d'un « squat » berlinois », *Multitudes* » n° 17, p 147-155.

Guattari, F., 1989, *Les trois écologies*, Galilée, p 70.

Guérin, M., 2016, « Qu'est-ce qu'un medium artistique ? Intention et condition », *Revue Appareil*, N°17, <https://doi.org/10.4000/appareil.2308>.

Guérin-Pace, F., 2007, « Le quartier entre appartenance et attachement : une échelle identitaire ? », in *Le quartier*, (dir.) Authier, Bacqué, Guérin-Pace La Découverte, Paris.

Halbwachs, M., 1950 (1^{ère} éd.), *La Mémoire collective*, p 70.

Hall, E. T., 1966, *The Hidden Dimension*, (trad. A. Petita), 1978, (1^{ère} éd. 1971), *La Dimension cachée*, Points, Paris.

Hans, D., 2019, *Institution scolaire: (school institution – institución escolar)*, in Agnès Vandeveldde-Rougale éd., *Dictionnaire de sociologie clinique*, Érès, Toulouse, p 370-373.

<https://doi.org/10.3917/eres.vande.2019.01.0370>.

Henry, P., 2010, « Quel devenir pour les friches culturelles en France ? D'une conception culturelle des pratiques artistiques à des centres artistiques territorialisés », Recherche menée dans le cadre du projet CPER 2008-2009 Hte-Normandie.

Henry, 2013, « Les friches culturelles d'hier à aujourd'hui : entre fabriques d'art et démarches artistiques partagées », suite du rapport de synthèse de l'auteur, 2010, « Identification des spécificités des bâtiments en friche recyclés en espaces de projets artistiques et culturels », projet CPER 2008-2009 Haute-Normandie « La friche, cadre d'une aventure culturelle et espace urbain polyvalent et durable », p. 4.

Henry, 2014, *Un nouveau référentiel pour la culture*, éditions de l'Attribut, Toulouse.

Hess, C., Ostrom, E., 2007, *Understanding knowledge as a commons*, MIT Press.

Judy H-P., (1999), *Les usages sociaux de l'art*, Circe, P. 7, Paris.

Joas, H. 1992, « Die Kreativität des Handelns », SuhrkampVerlag, Francfort, La créativité de l'agir, traduction française, 1999, Les Éditions du Cerf, Paris. p 14, 79, 84, 89, 156, 157, 158, 168, 170, 178, 179, 191, 193, 201, 210, 212.

Joffres, 2014, « *Le partage du sensible : braconnages sociologiques sur les terres de Rancièrè* », *Rusca*, en ligne : <http://www.msh-m.fr/le-numerique/edition-en-ligne/rusca/rusca-territoires-temps-societes/les-numeros-108/numero-6-alterite/article/le-partage-du-sensible-braconnages/>.

Jolivet, S., 2018, « Récits sensibles autour d'un graffiti », *Agencements*, N°1, éd. du commun, Rennes, p 161-171.

Jolivet, 2019, « L'intermédialité des coproductions artistiques dans l'ESS », *Culture et économie sociale et solidaire* [dir. H. Defalvard], PUG, Grenoble p 89-96.

Jourdain, A., Naulin, S., 2011, « Héritage et transmission dans la sociologie de Pierre Bourdieu, Réseau Canopé, « Idées économiques et sociales », N° 166, p 6-14.

Kant, 1790, *Critique de la faculté de juger*, chapitre 7.

Kroeber, A. L. et Kluckhohn, C., 1952, *Culture : a critical review of concepts and definitions*, Cambridge (Mass), Papers of the Peabody Museum of american archeology and ethnology, Harvard University XLVII.

Lahire, B., 2003, « La légitimité culturelle en questions » in Olivier Donnat éd., *Regards croisés sur les pratiques culturelles*, Paris, Ministère de la Culture p 39-62, DEPS. <https://doi.org/10.3917/deps.donna.2003.01.0039>.

Lahire, 2009, « Entre sociologie de la consommation culturelle et sociologie de la réception culturelle », *Idées économiques et sociales*, N° 155, p. 6-11, <https://doi.org/10.3917/idee.155.0006>.

Langeard, C., 2015, « Les projets artistiques et culturels de territoire. Sens et enjeux d'un nouvel instrument d'action publique. *Informations sociales* », 190, 64-72. <https://doi.org/10.3917/inso.190.0064>. »

Latour, B., 2017, *Où atterrir ?*, Ed. La Découverte, p. 22.

Laval, C. 2011, « *La nouvelle économie politique des communs : apports et limites* »,

Séminaire « Du public au commun » 09/03/2011, *Revue du MAUSS*, <http://www.journaldumauss.net/?La-nouvelle-economie-politique-des>.

Laville, J-L., *Participer. Essai sur les formes démocratiques de la participation*, J. Zask. *Le bord de l'eau*, Lormont (2011). 200 pp. *Sociologie du Travail*, Association pour le développement de la sociologie du travail, 2014, 56 (2), pp.266-268. Hal-02004261.

Le Breton, D., 2008, *Sociologie du corps*, PUF, Paris.

Le Breton, 2014, « Le corps entre significations et informations », C.N.R.S. Editions, Hermès, La Revue

Le Breton, 2000, *Eloge de la marche*, Éditions Métailié, Paris.

Le Coq, S., 2004, « Le travail artistique : effritement du modèle de l'artiste créateur ? », *Sociologie de l'art*, Le travail artistique, Opus 5, nouvelle série, Paris, L'Harmattan, p 113-131.

Le Crosnier, S. Rodotà in P. Aigrin, 2012, « Culture et partage : les conditions d'existence des communs culturels », communication journée « Les communs de la nature et des connaissances », ISCC (Institut des Sciences de la Communication du CNRS).

Le Crosnier, 2018, « Une introduction aux communs de la connaissance », *tic&société*, N° 1, p 13-41, p 85.

Levi-Strauss, C., 1958, L'analyse structurale des mythes (chapitre 11), *Anthropologie structurale*, Plon, Paris.

Leibniz, 1900, Recueil de lettres entre Leibniz et Clarke, Alcan, Paris in L. Brunet, 1979, « La conception leibnizienne du lieu et de l'espace », *Laval théologique et philosophique*, 35(3), 263–277. <https://doi.org/10.7202/705747ar>.

Lextrait, F., Groussard, G., Van Hamme, M., 2001, *Friches, laboratoires, fabriques, squats, projets pluridisciplinaires... : une nouvelle époque de l'action culturelle*, rapport à M. Michel Duffour, Secrétaire d'État au patrimoine et à la décentralisation culturelle.

Linebaugh, P., 2008, *The Magna Carta Manifesto*, University of California Press, in Le Crosnier, H., Ertzscheid, O., Peugeot, V., Mercier, S., Berthaud, C., Charnay, D. & Maurel, L., 2011, Vers les « communs de la connaissance ». *Documentaliste-Sciences de l'Information*, 48, 48-59. <https://doi.org/10.3917/docsi.483.0048>.

Lozach, F., 2014, « La création artistique comme paradigme de la création de soi : une lecture de l'individualisme à la lumière de la critique artiste », Thèse de doctorat en sociologie, Université du Québec, Montréal, p 4.

Lochak, D., 2010, *Le droit et les paradoxes de l'universalité*, PUF, p. 251-254.

Lucchini, F., 2010, *La fabrique des lieux culturels*, mémoire HDR Géographie, Université Rouen, p. 5

Lucchini, F., 2012, « La fabrique des lieux : Réappropriation des lieux par la culture », colloque international pluridisciplinaire : De la friche industrielle au lieu culturel, Rouen.

Lumière, 2015, « Jürgen E. Müller et le concept d'intermédialité », Cinémadoc.

Macel, C., 2016, Universalisme et art contemporain dans un monde globalisé, (chap. 6), *Dans Le Louvre Abu Dhabi*, p 107-120.

Maresca, B., 2003, « L'intensité de la consommation culturelle, signe d'urbanité », in

- O. Donnat (dir), *Regards croisés sur les pratiques culturelles*, La Documentation française, Paris.
- Marin, B. Edeine, 1985, « Sépulture du Hallstatt final, rue d'Isigny à Caen (Calvados) » dans *Revue archéologique de l'ouest*, volume 2, N° 2, p 109-111.
- Martel, 2015, « Trois générations de tiers lieux en Amérique du Nord », in A. Jacquet, *Bibliothèques troisième lieu*, Éd. ABF.
- Matarosso et Landry, 1999 ; Baeker, 2002 in Gattinger Monica (2011), *Démocratisation de la culture, démocratie culturelle et gouvernance*, École d'études politiques, Université d'Ottawa. Texte pour Assemblée annuelle (OPSAC) Orientations futures en matière de financement public des arts : Quels sont les changements nécessaires?
- Mauss, 1925 *Essai sur le don, Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, édition 2007, PUF.
- Mauss, 1971 (première éd. 1947), *Manuel d'ethnographie* [Cours professé entre 1926-1939], Payot, Paris, p 89, in T. de Duve, 1989, *Au nom de l'art*, Minuit, Paris, p 10.
- Méchoulan, 2003, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, n° 1, p. 9-27.
- Méchoulan, E., « Intermédialité, ou comment penser les transmissions », *Fabula/Les colloques*, Création, intermédialité, dispositif, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document4278.php>.
- A. Mercier, 2004, *La narrativité contemporaine au Québec*, Presses Université Laval.
- Merleau-Ponty, 1945, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris in Le Breton, *idem*.
- Michel Blay, 2006, *Dictionnaire des concepts philosophiques*, Larousse, CNRS éditions, Paris, p 50-53.
- Miklos Vetö, 2008, *L'eidétique de l'espace chez Merleau-Ponty*, *Archives de Philosophie*, N° 71, p. 407-438.
- Morisson, A., 2017, « A Typology of Places in the Knowledge Economy : Towards the Fourth Place », in Calabrò F., Della Spina L., Bevilacqua C. (eds). *New Metropolitan Perspectives*. ISHT 2018. *Smart Innovation, Systems and Technologies*, vol 100, p 444-451. <https://ssrn.com/abstract=3056754> or <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.3056754>.
- Müller, 1996, *Intermedialität: Formen moderner kultureller Kommunikation*, Nodus Publikationen.
- Müller, 2006, « Histoires, positions et options d'un axe de pertinence », *Vers l'intermédialité*, *Revue MédiaMorphoses*, INA, Bry-sur-Marne (FRA), p. 101.
- Müller, J. E., 2000, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision. *Cinéma*, 10(2-3), 105–134.
- Nicolas-Le Strat, P., 2010, <https://pnls.fr/faire-politique-lateralement-la-fonction-intermediatrice-du-recit/>.
- Nicolas-Le Strat, Pascal, 2015, *Agir en commun-Agir le commun*, éditions du commun, Rennes.
- Nicolas-Le Strat, P., 2016, *Le travail du commun*, éditions du Commun, Rennes.
- Noyer, B. Raoul, 2008, « Concertation et « figures de l'habitant » dans le discours des projets de

renouvellement urbain », URL : <http://journals.openedition.org/edc/766> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/edc.766>.

Oldenburg, R., 1989, *The Great Good Place*, Da Capo Press, Boston.

Ostrom, Basurto, 2011, p 323, in Olivier Weinstein, « Comment comprendre les « communs » : Elinor Ostrom, la propriété et la nouvelle économie institutionnelle », *Revue de la régulation, Capitalisme, institutions, pouvoirs*.

Ostrom, E., 1990, *Governing the Commons : the Evolution of Institutions for Collective Action*, Cambridge University Press, Cambridge, England ; Laurent Baechler, traduction française, 2010, *Gouvernance des biens communs, Pour une nouvelle approche des ressources naturelles*, De Boeck Supérieur, Paris.

Otabe, 2003, « La genèse de l’histoire de l’art » : l’universel et le particulier dans les théories esthétiques de l’époque des Lumières au début du romantisme », *Horizons philosophiques*, 13 (2), p 59–67. <https://doi.org/10.7202/801237ar>

Poirrier, 2008, « Culture populaire et politique culturelle en France : un rendez-vous manqué ? » *Retour vers le présent. La culture populaire en Suisse*, p 176-183, 978-3-03919-108-6. halshs-00565226.

Pacault, A., Vidal, C., 1975, *À chacun son temps*, Flammarion, Paris.

Paddeu, F., 2017, « Jardiner les friches urbaines comme de nouveaux communs, Détroit, États-Unis », in *Jardiner pour coproduire la ville, Géographie et culture*, N°103, p 87-108.

Pagès, 2020, « Journal de bord d’un néophyte : de la découverte de la notion d’intermédialité à la structuration du concept d’intermatérialité », *Cinémadoc*, <https://cinemadoc.hypotheses.org/4716>.

Paillé, P., 1994, « L’analyse par théorisation ancrée », in *Cahiers de recherche sociologique* n° 23, p 151.

Paillé, 1996, *Cahiers de recherche sociologique*, 23, p 147-181.

Paillé, P., Berger, E., 2011, « Écriture impliquée, écriture du Sensible, écriture analytique : De l’implication à l’explication. Recherches qualitatives, Hors-série, n° 11, p 68-90.

Paquelin, D., 2011, « La distance : questions de proximités » in *Distances et savoirs* 2011/4 (Vol. 9), 565-590.

Pasquier, D., 2012, « La sortie au théâtre. Réseaux de conseil et modes d’accompagnement », *Sociologie*, vol 3, n°1, p 21-37.

Paz, G., A. Miklos, D. Chateau, 2016, « Transgression dans les arts/transgression des arts », Introduction », *Artelogie*, 8, <http://journals.openedition.org/artelogie/419>.

Péchu, C., 2009, « Squat », in Olivier Fillieule, Lilian Mathieu, Cécile Péchu (sld), *Dictionnaire des mouvements sociaux*, Presses de Sciences Po, p 526.

Péchu, 2010, *Les squats*, Presses de Sciences Po, Paris, p 12. 87. 18-19.

Penven, A., 2013, *Penser la participation des acteurs pour agir collectivement*, in A. Penven, *L’ingénierie sociale: Expertise collective et transformation sociale*, p. 77-108. Erès, Toulouse, p 88-79.

Penven, 2014, « Innovation sociale et innovation institutionnelle, quelles articulations? L’exemple des

politiques sociales », <http://alainpenven.blogspot.com/2014/10/innovation-sociale-et-innovation.html>.

Penven, 2015, Reconnaissance et institutionnalisation des innovations sociales dans le champ des politiques sociales, De Boeck Supérieur, « Innovations », n° 48, p 129-150, <https://www.cairn.info/revue-innovations-2015-3-page-129.htm>.

Péquignot, B., 2013, *Domaines et approches, Sociologie des arts*, Armand Colin, Paris.

Pollien, A., 2007, « Pierre Sansot, sociologie itinérante d'un être sensible », *A contrario* Vol. 5, p 105-117.

Prieur, V., 2015, « Revendications des squats d'artistes et institutions », *Marges*, <http://journals.openedition.org/marges/1035> ; DOI : 10.4000/marges.1035.

Quéré, L., « Natures et formes de l'émotion collective », *Occasional Paper 32*, Institut Mauss – CEMS, p 4, http://cems.ehess.fr/docannexe/file/3689/op32_louis_quere.pdf/.

Raboud, 2020, « Opéra des émeutes: les musiques jeunes, de la rue à la reconnaissance », *Études de lettres*, 312, p 205-208.

Raffin, F., 2019, « Pourquoi la culture est un endroit de conflit social », Éd. de l'Attribut, « Nectart » N° 8, p 118-125, <https://www.cairn.info/revue-nectart-2019-1-page-118.htm>.

Raffin, 2020, « Débat : Trois idées (fausses) à l'origine des politiques culturelles françaises », *The Conversation*, en ligne. <https://theconversation.com/debat-trois-idees-faussees-a-lorigine-des-politiques-culturelles-francaises-128415>.

Raggi, P., 2013, « Industrialisation, désindustrialisation, ré-industrialisation en Europe, Le cas de la sidérurgie lorraine (1966-2006) », in *La désindustrialisation au regard de l'histoire* p 11-28, <https://doi.org/10.4000/rives.4478>.

Rancière, J., 2000, « Du partage du sensible et des rapports qu'il établit entre politique et esthétique », in J. Rancière, *Le partage du sensible: Esthétique et politique*, La Fabrique Éd., Paris, p 12-25.

Rathier, 2011, « Attention Aux voisins pour une éthique des arts mitoyens », *L'Observatoire*, n° 39.

Raymond, H., « Appropriation et chez soi », in M. Segaud, 2007, *Anthropologie de l'espace: Habiter, fonder, distribuer, transformer*, éd. Armand Colin, Paris.

Reynaud, in J-P Brechet, N. Schieb-Bienfait, 2009, *Logique d'action et projet dans l'action collective, Réflexions théoriques comparées*, <hal-00421180>.

Robert, 1968, *Ethos, Introduction à l'anthropologie sociale*, Ed. Vie ouvrière, Bruxelles, p. 19.

Rosa, H., 2018, *Résonance, Une sociologie de la relation au monde*, trad. Zilberfarb, La Découverte, Paris, p. 187.

Rouvellat, C., 2014, « Présentation du dossier « Démocratie : territoires et frontières » », *Cités* n° 60, p 147-148, URL : www.cairn.info/revue-cites-2014-4-page-147.htm. DOI : 10.3917/cite.060.0147.

Ruby, Desbons, 2002, "Des friches pour la culture ?", www.espacestems.net/articles/des-friches-pour-la-culture/.

Saez, 2012, *l'Observatoire*, N° 40, p 2, 107.

- Sakib, M., 2013, *in L'Batwar, opus cite*, p 63.
- Sansot, 1986, *Les formes sensibles de la vie sociale*, PUF, Paris, p 165. 176.
- Sapiro, G., 2014, IV, Sociologie de la réception, *in Sapiro, La sociologie de la littérature*, éd. La Découverte, Paris, p.85-106.
- Scott, J.,1992, La domination et les arts de la résistance. Fragments du discours subalterne, (trad.) 2009, Éditions Amsterdam, Paris, p 12, 25. 32, 121.
- Segaud, M., 2007, *Anthropologie de l'espace, Habiter, fonder, distribuer, transformer*, Armand Colin, Paris.
- Simonot, 2019, « Tiers-lieux ou l'art de la faire à l'envers » <https://www.profession-spectacle.com/tiers-lieux-ou-lart-de-la-faire-a-lenvers/>.
- Tackenberg, 2011, "Révoltes des jeunes", *in Dictionnaire historique de la Suisse (DHS)*, traduit de l'allemand : Ursula Gaillard, <https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/017349/2011-03-24/>.
- Taki, N., 2012, *Les chemins de la mémoire*, éditions Casamémoire, Casablanca, p 22.
- Theys, 2003, « La gouvernance, entre innovation et impuissance », *Revue Développement Durable et Territoires*.
- Tobelem J-M., 2016, « Il y a un risque de fragilisation de la démocratisation culturelle », *La Gazette*.
- Touraine, A., 1972, « Le système universitaire aux Etats-Unis », *Revue française de sociologie*, 13-1. p 112-121, DOI : 10.2307/3320459, www.persee.fr/doc/rfsoc_0035-2969_1972_num_13_1_2040.
- Touraine, A., 1984, *Le retour de l'acteur*, éditions Fayard, Paris.
- Touraine, 2018, « Mai 68, l'entrée du monde dans une ère dominée par des enjeux culturels », Entretien réalisé par Michel Wievorka, *Socio* N°1.
- Touraine, Wieviorka, 2018, « Du social au culturel », *Socio*, URL: <http://journals.openedition.org/socio/3123> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/socio.3123>.
- Tylor, E. B., 1871, *Cultures primitives*, volume 1, John Murray, Londres, p 1.
- Vivant, E. Charmes, 2008, « La gentrification et ses pionniers : le rôle des artistes off en question », *Métropoles*, URL : <http://journals.openedition.org/metropoles/1972>.
- Weinstein, O., 2013, « Comment comprendre les « communs » : Elinor Ostrom, la propriété et la nouvelle économie institutionnelle », *Revue de la régulation*, URL : <http://regulation.revues.org/10452>.
- Woessner, R. 2010, « La territorialisation : proposition pour la compréhension du phénomène par une entrée systémique », *Revue d'Économie Régionale & Urbaine*, p 669-685. <https://doi.org/10.3917/reru.104.0669>.
- Zask, I., 2011, *Participez, essai sur les formes démocratiques de la participation*, BDL éditions, Lormont.
- Zeitler, A., Barbier, J-M. , 2012, « La notion d'expérience, entre langage savant et langage ordinaire », p 107-118, <https://doi.org/10.4000/rechercheformation.1885>.

Annexes

Annexe 1 : la Charte de La Centrifugeuz

Charte de fonctionnement

Principes généraux

1.

La Centrifugeuz regroupe des structures et des artistes ne disposant pas de lieu de travail, mais aussi des structures et des artistes en situation de précarité économique telle qu'il leur est devenu très difficile de payer un loyer.

2.

Les membres de la Centrifugeuz conçoivent le lieu qu'ils occupent à la fois comme un lieu de création artistique, d'expérimentation et d'innovation culturelle, comme un lieu de travail mutualisé et comme un lieu de vie et de passage, ouvert sur l'extérieur.

3.

Les membres de la Centrifugeuz sont animés par un esprit citoyen de solidarité. Ils sont soucieux, à travers leurs actions, de répondre à des besoins d'intérêt général. Ils ne se préoccupent pas uniquement de leurs intérêts propres, ni même des seuls intérêts du secteur qu'ils représentent. Ils souhaitent participer à la vie culturelle du quartier au sein duquel ils sont implantés (en partenariat avec les habitants) et plus largement à la vie culturelle municipale et régionale.

4.

Les membres de la Centrifugeuz s'engagent à participer aux frais nécessaires à leur aventure, à hauteur et en fonction de leurs moyens.

5.

Les membres de la Centrifugeuz s'engagent à respecter le lieu investi et à participer bénévolement à son entretien.

6.

Les membres de la Centrifugeuz s'engagent à participer bénévolement à la vie du lieu qu'ils occupent et à son administration.

Annexe 2 : le questionnaire

Le 2 mai 2017,

Bonjour,

Je suis doctorante en sociologie. Mon sujet de thèse porte sur les friches culturelles et le processus du commun, c'est-à-dire le « faire ensemble » dans les espaces artistiques. Dans ce cadre, j'ai assisté aux répétitions de Las Sillas, en février dernier. Je ferai une communication sur Las Sillas comme production artistique partagée et co-construite collectivement au Congrès de la Société Suisse de Sociologie le 24 juin prochain sur le sujet suivant : « Selon quelles logiques individuelles et/ou collectives l'artiste et son œuvre sont-ils « produits » ou non par le public en un « bien commun » ? » Ma contribution s'intitule : **Les nouveaux territoires artistiques à l'épreuve du commun**

Dans cet objectif, je vous propose un questionnaire anonyme et vous serais très reconnaissante de prendre quelques minutes pour y répondre.

Amicales salutations,
Soaz Jolivet

QUESTIONNAIRE

Identité

Age : Cliquez ici pour taper du texte.

Sexe : H F

Etes-vous d'origine brestoïse : OUI NON Si oui de quel quartier : Cliquez ici pour taper du texte.

1- Résidence principale :

Habitez-vous à Brest ? Si oui, dans quel quartier ? Cliquez ici pour taper du texte.

Tout le temps ? Ou seulement en semaine pour votre activité ?

Si non, où habitez-vous ? Cliquez ici pour taper du texte.

À combien de kilomètres ? Cliquez ici pour taper du texte.

2- Votre activité (2 réponses maximum) :

-Etudiant ? Dans quelle discipline ? Cliquez ici pour taper du texte.

-Travailleur ?

Salarié Indépendant

Commerçant Artisan

Agriculteur/Pêcheur Autre Précisez : Cliquez ici pour taper du texte.

-Demandeur d'emploi ? Dans quel secteur recherchez-vous un emploi ? Cliquez ici pour taper du texte.

-Retraité ? Dans quel secteur étiez-vous ? Cliquez ici pour taper du texte.

3-Mode de mobilité :

-Comment vous déplacez-vous habituellement ? (Plusieurs réponses possibles)

Marche Vélo Voiture Co-voiturage Bus Tramway Roller/Trottinette Téléphérique

Si vous voulez préciser : Cliquez ici pour taper du texte.

-Comment venez-vous aux Capucins ? (Plusieurs réponses possibles) Marche Vélo Voiture Co-voiturage Bus Tramway Roller/Trottinette Téléphérique

Si vous voulez préciser : Cliquez ici pour taper du texte.

4- **En participant à Las Sillas, vous faites partie des Embarqués :**

- Combien d'autres événements des Embarqués, avez-vous suivi ? Cliquez ici pour taper du texte.
- Lesquels ? Cliquez ici pour taper du texte.
- Y-avez-vous joué un rôle précis ? Cliquez ici pour taper du texte.

5- **Etes-vous adhérent du Fourneau ?**

- Depuis quand ? Cliquez ici pour entrer une date.
- Suivez-vous ses événements ? -Combien de fois par an ? Cliquez ici pour taper du texte.
- Donnez 4 ou 5 mots clés qui symbolisent sa démarche artistique : Cliquez ici pour taper du texte.

6- **Etes-vous adhérent de Passerelle ?** -Depuis quand ? Cliquez ici pour entrer une date.

- Suivez-vous ses événements ? -Combien de fois par an ? Cliquez ici pour taper du texte.
- Donnez 4 ou 5 mots clés qui symbolisent sa démarche artistique : Cliquez ici pour taper du texte.

7- **Etes-vous adhérent d'une autre association ?**

- Laquelle ? Cliquez ici pour taper du texte.
- Suivez-vous ses événements ? -Combien de fois par an Cliquez ici pour taper du texte.
- Donnez 4 ou 5 mots clés qui symbolisent sa démarche : Cliquez ici pour taper du texte.

8- **Avez-vous participé au projet du Mobilier Urbain ?**

En cas de réponse négative, allez à la rubrique 9

- Si oui à combien d'étapes de ce projet ? Cliquez ici pour taper du texte.
- Lesquelles ? Cliquez ici pour taper du texte.
- Si oui, y a-t-il, pour vous, un lien entre le projet du mobilier urbain et celui de Las Sillas ?
- Donnez 4 ou 5 mots clés qui symbolisent pour vous le projet du Mobilier Urbain : Cliquez ici pour taper du texte.
- Donnez 4 ou 5 mots clés qui symbolisent pour vous la démarche du Fourneau et de Passerelle aux Capucins : Cliquez ici pour taper du texte.
- Expression libre et facultative sur le projet des Embarqués et la Marche des Capucins : Cliquez ici pour taper du texte.

9- **Les Capucins**

- Etiez-vous déjà venu sur le site des Capucins avant la première répétition de Las Sillas ?
Oui Non
- Connaissez-vous l'histoire des Capucins avant votre participation à Las Sillas ?
Oui Non
- Etes-vous adhérent-e à la médiathèque des Capucins ?
Oui Non
- Venez-vous vous promener aux Capucins ?
Oui Non
- Avec quelle régularité ? Cliquez ici pour taper du texte.
- En quelques mots, décrivez ce que vous avez ressenti, la première fois que vous avez pénétré dans ce lieu :

10- **Pratique artistique**

A- **Création :**

- Avez-vous déjà participé à une création artistique ?
- Si oui dans quelle discipline ? Cliquez ici pour taper du texte.

B- Pratiquez-vous ou avez-vous déjà pratiqué la danse :

en cas de réponse négative, passez à C

-Si oui dans quelle discipline ? Cliquez ici pour taper du texte.

-Dans un cours hebdomadaire ?

-Ce cours est-il : -dans le secteur marchand ?

-dans le secteur non marchand (associatif) ?

-à Brest -Commune limitrophe de Brest

-autre, à combien de kms ? Cliquez ici pour taper du texte.

-Date début pratique : Cliquez ici pour entrer une date.

-Date fin pratique si plus suivie : Cliquez ici pour entrer une date.

C- Pratiquez-vous ou avez-vous déjà pratiqué une autre discipline artistique ?

En cas de réponse négative, passez à D

-Si oui dans quelle discipline ? Cliquez ici pour taper du texte.

-Dans un cours hebdomadaire ?

-Ce cours est-il : -dans le secteur marchand ?

-dans le secteur non marchand (associatif) ?

-à Brest -Commune limitrophe de Brest

-autre, à combien de kms ? Cliquez ici pour taper du texte.

-Date début pratique : Cliquez ici pour entrer une date.

-Date fin pratique si plus suivie : Cliquez ici pour entrer une date.

D- Allez-vous voir des spectacles et combien de fois par an pour chaque discipline :

Arts de la rue Cliquez ici pour taper du texte.

Danse Cliquez ici pour taper du texte.

Théâtre Cliquez ici pour taper du texte.

Concerts Cliquez ici pour taper du texte.

Cinéma Cliquez ici pour taper du texte.

Expositions Cliquez ici pour taper du texte.

Cirque Cliquez ici pour taper du texte.

Plusieurs réponses possibles : Allez-vous seul ? en famille ? avec des amis ?

Avez-vous un abonnement spectateur à une salle de spectacles ? oui non

11- Las Sillas dans le cadre du festival DañsFabrik.

-Avez-vous été voir d'autres spectacles du festival ? Combien ? Cliquez ici pour taper du texte.

-Connaissez-vous ce festival ? OUI NON

- Avez-vous suivi ce festival avant ? OUI NON

-Avez-vous participé à une création de ce festival avant ? OUI NON

12- Las Sillas

-Comment avez-vous été invité à participer à Las Sillas ? Cliquez ici pour taper du texte.

-Connaissez-vous le travail chorégraphique de Satchie Noro avant Las Sillas ? Oui Non

-Pourquoi avez-vous participé à Las Sillas ? Cliquez ici pour taper du texte.

-Avez-vous participé à toutes les séances d'élaboration ?

-Si non à combien ? Cliquez ici pour taper du texte

- Donnez 4 ou 5 mots clés pour décrire ce que vous avez ressenti pendant :

-les répétitions ? Cliquez ici pour taper du texte.

-la création ? Cliquez ici pour taper du texte.

-le second spectacle ? Cliquez ici pour taper du texte.

-par rapport au lieu ? Cliquez ici pour taper du texte.

-Expression libre et facultative sur Las sillas : Cliquez ici pour taper du texte.

13- Avez-vous eu envie de vous documenter sur l'histoire du lieu suite au spectacle ?

OUI NON

-L'avez-vous fait ? OUI NON

14- Avez-vous envie de **participer** à une nouvelle production artistique ? OUI NON
-Avez-vous envie de participer à une nouvelle production de danse ? OUI NON

15- Qu'auriez-vous envie de dire qui n'est pas dans le questionnaire : Cliquez ici pour taper du texte.

Merci du temps que vous m'avez accordé.

Table des illustrations

1 Les engagements de la contre-culture. (Source : archives FLUXUS, Henry Flynt, publique)	41
2 La commande ministérielle (extraits). (Source : rapport Lextrait)	50
3 plan du quartier. (Source : mairie de Caen)	96
4 Tracé de l'ancien collège Jacquard enserré dans un quartier linéaire, caractéristique de l'urbanisme des années 1960 dans les villes et quartiers champignons. (Source : personnelle à partir d'un plan officiel)	96
5 Le bâtiment de la Centrifugeuz (530 m ² rez-de-chaussée et étage). (Source : La Centrifugeuz)	98
6 Le graffiti réalisé en mai 2015 dans le cadre de ABC Project (Athènes, Berlin, Caen). (Source : La Centrifugeuz)	98
7 Plan du rez-de-chaussée. (Source personnelle)	100
8 Le manifeste de Squart. (Sources : La Centrifugeuz)	102
9 Le programme culturel municipal (page 9). (Source : mairie de Caen)	104
10 coupure de presse sur le squat. (Source : archives de La Centrifugeuz)	106
11 Coupure de presse sur l'évacuation du squat (Source : archives La Centrifugeuz)	108
12 Porte ouverte du 27/01/2013, microconcerts, expositions chez l'habitant, rassemblement devant l'école Desnos. (Source : La Centrifugeuz)	120
13 Le graffiti du manifestant grec. (Source personnelle)	141
14 En rouge, le quartier du Chemin-Vert ; en bleu le territoire prioritaire. (Source : Plan local d'urbanisme, Caen La mer, 04/04/2017)	142
15 La façade d'un des 8 immeubles en papier doré. (Source La maison des architectes)	166
16 Le porche d'entrée. (Source : la maison des architectes)	168
17 La sieste sous le saule pleureur de l'espace Jacquard, métaphore d'une place centrale avec les coussins géants confectionnés par l'Épi vert. (Source : la maison des architectes)	170
18 Goûter sous le préau de l'ancien collège Jacquard. (Source : la maison des architectes)	170
19 D'un terrain vague à un jardin. (Source personnelle)	183
20 Le graffiti en arrière-plan du jardin pédagogique. (Source : La Centrifugeuz)	203
21 La page d'ouverture du site Internet. (Source : La Centrifugeuz)	205
22 Vue aérienne des changements sur le site Jacquard. (Source personnelle sur carte publique)	207
23 Le programme des ateliers Prévert.	211
24 L'atelier de masques. (Source : La Centrifugeuz)	212
25 Le dispositif des 3 R. (Source : La Centrifugeuz)	213
26 Le piano land art. (Source personnelle)	225
27 Plan des accès aux Capucins. (Source image publique et apports personnels)	248
28 Le téléphérique. (Source personnelle)	249
29 La salle des machines. (Source personnelle)	251
30 Le marbre. (Source personnelle)	252
31 En mars 2017, le spectacle sera donné deux fois. (Source : Site du Fourneau).	254
32 La communication. (Source publique)	260
33 Programme festival. (Source publique)	260
34 Textes des reportages (Source : Le Fourneau)	261
35 L., habitant du quartier, ancien ouvrier de l'arsenal, ouvre Las Sillas. (Source Le Fourneau)	262
36 Le mobilier urbain (Source publique)	263
37 La toponymie votée en conseil municipal. (Source publique)	269
38 Une place du sacré. (Source publique)	270
39 La prison Pontaniou voisine des Capucins. (Source personnelle)	271
40 Les vieux escaliers vers la rue Saint-Malo. (Source personnelle)	272
41 La rue Saint-Malo, sauvée des bulldozers par intervention citoyenne. (Source personnelle)	272
42 La prison de Pontaniou face aux Capucins. (Source personnelle)	276
43 Un groupe d'étudiants. (Source personnelle)	281
44 Une jeune danseuse classique. (Source personnelle)	282
45 Les breakers. (Source personnelle)	283
46 L'entrée. (Source personnelle)	287

47 Carte de Casablanca avec l'emplacement « Anciens abattoirs ». (Source publique)	291
48 L'allée principale à l'entrée. (Source personnelle)	293
49 De vastes entrepôts. (Source personnelle)	294
50 La fourrière. (Source personnelle)	296
51 Témoins silencieux. (Source personnelle)	296
52 Le camion technique du Théâtre Nomade. (Source personnelle)	297
53 Les anciens abattoirs à l'intersection de trois quartiers. (Source : Vill'Harmonie, Ergapolis, 2013)	299
54 Le quartier des abattoirs vers 1924. (Source www.entreprises-coloniales.fr)	299
55 Le quartier Lavillette. (Source : cartes publiques)	300
56 Un emplacement stratégique. (Source publique)	301
57 Les stigmates de l'ancienne activité. (Source personnelle)	304
58 Plan des abattoirs Lavillette. (Source équipe Al Boustane- Concours 2013 Ergapolis)	304
59 Les anciens ouvriers et leur famille à la commémoration de l'ancienne activité. (Source Théâtre Nomade)	319
60 Les cités ouvrières. (Source personnelle)	320

Table des tableaux

<i>Tableau 1 Récapitulatif de ma méthode.</i>	22
<i>Tableau 2 Caractéristiques des différents lieux intermédiaires.</i>	56
<i>Tableau 3 Chronologie de La Centrifugeuz.</i>	110
<i>Tableau 4 Données sociales.</i>	126
<i>Tableau 5 Comparatif des revenus.</i>	127
<i>Tableau 6 Comparatif du chômage.</i>	127
<i>Tableau 7 Données Insee sur pratiques culturelles.</i>	128
<i>Tableau 8 Formation d'un commun culturel par évidences sensibles.</i>	150
<i>Tableau 9 L'énoncé et l'énonciation des graffitis.</i>	154
<i>Tableau 10 Espaces et appartenance.</i>	164
<i>Tableau 11 Récapitulatif du programme municipal, modèle exogène.</i>	172
<i>Tableau 12 Une pratique du commun.</i>	195
<i>Tableau 13 Les Centrifugeurs 2016_2020.</i>	197
<i>Tableau 14 Évolution des perceptions.</i>	206
<i>Tableau 15 Types d'espaces dans les expressions des participants à l'installation chorégraphique.</i>	257
<i>Tableau 16 Grille d'observation.</i>	280
<i>Tableau 17 Chronologie des Abattoirs Lavillette.</i>	292
<i>Tableau 18 La vie des groupes.</i>	343
<i>Tableau 19 L'institutionnalisation.</i>	350
<i>Tableau 20 Le cadre spatio-temporel de chaque étude.</i>	351

Table des matières

Table des matières

Remerciements	3
Sommaire	5
Avant-propos, les raisons de cette thèse	7
Mon expérience professionnelle d'artiste travailleuse	8
Entre pouvoir institutionnel et réalités du travail artistique	9
Producteur/récepteur et espaces communs	10
Introduction générale	12
Un contexte culturel paradoxal (1980-2010)	14
De mes choix artistiques à mes choix de recherche	16
À propos de méthode	16
Une pré-enquête	16
Mes choix de méthode.....	18
L'enquête	19
Présentation succincte de mes terrains	20
Tableau récapitulatif	20
L'écriture	23
Plan de la thèse	26
Introduction	27
Partie 1	31
Un bouleversement culturel sociétal	31
Introduction de la première partie	33
Chapitre 1	37
Éléments de circonstance	37
Introduction	37
1.1 Émergence de la friche artistique	38
1.1 a) <i>Caractéristiques des friches</i>	38
1.1 b) <i>Période d'émergence des friches culturelles (années 1960-1990)</i>	39
Les années 1960, l'underground	40
Les années 1970, des reconversions de friches industrielles	42
Les années 1980, friches urbaines et politisations.....	43
Trans Europe Halles.....	44
1.1 c) <i>Évolution du processus sur trente ans</i>	45
De 1960 à 1990, l'appropriation culturelle de l'espace public.....	46
Hybridité des financements et diversification	47
1.2 La friche culturelle, besoin, envie, concept	48
1.2 a) <i>Le projet avant le lieu, exemples de friches culturelles pérennisées</i>	48
1.2 b) <i>Reconnaissance ministérielle et institutionnalisation d'un concept</i>	49
1.2 c) <i>Éléments de définition de la friche culturelle</i>	51
Conclusion	52
Chapitre 2	53
À la façon d'un dictionnaire, quel mot pour quel usage ?	53
Introduction	53

2.1 Inventaire des lieux intermédiaires	54
2.1 a) <i>Cartographie spatio-temporelle de l'évolution des lieux intermédiaires</i>	55
2.1 b) <i>De l'usage du lieu pour nom</i>	57
2.1 c) <i>Une orientation soutenable</i>	59
2.2 Le squat, espace du commun	60
Signification	60
Histoire	60
Évolution du sens	61
Détournement de sens.....	62
Contre sens	62
Sens commun	63
Squat contre-culturel	63
Squat, le squat artistique	63
2.3 Friche culturelle	64
Une définition de la friche culturelle	65
2.4 Le tiers-lieu institué	66
2.5 Les sites temporaires	67
Conclusion	68
Dans cette photographie de la diversité des formats que peut prendre le développement culturel alternatif, on constate une évolution chronologique dans laquelle l'activité artistique reste présente ; elle cohabite avec d'autres activités, tout en restant motrice du projet sauf dans le cas du tiers-lieu où elle est une des activités parmi les autres. On parle de tiers-lieu culturel quand l'activité culturelle est plus importante que les autres activités trouvées sur le site.....	68
Chapitre 3	69
« Nouveaux espaces culturels », « nouveaux territoires de l'art »,	69
<i>un mythe fondateur</i>	69
Introduction	69
3.1 Le récit	71
3.1 a) <i>L'invention de l'art</i>	73
Une politique centralisatrice	75
3.1 b) <i>La médiation culturelle</i>	76
3.2 Une dialectique culture légitime / culture alternative	78
3.2 a) <i>Les ferments de la démocratisation culturelle</i>	79
3.2 b) <i>Culture savante contre cultures populaires</i>	81
Porosité des cultures.....	82
Appartenance culturelle.....	83
Culture légitime.....	85
3.3 Le chapitre des friches culturelles	86
Le changement par les espaces.....	86
Conclusion	87
Conclusion de la première partie	88
Partie 2	89
De l'action créative au projet collectif	89
Introduction	91
Chapitre 1	93
Cartographie sensible de La Centrifugeuz	93
Introduction	93
1.1 Espaces, bâtiments et site, descriptif	93
1.2 Du squat à la fabrique culturelle	100

1.2 a) Cheminement d'une idée au projet	100
1.2 b) Le squat artistique, une revendication en action	103
Bilan du squat rédigé par le président	105
1.2 c) « La créativité de l'agir », de l'individu au collectif.....	111
1.2 d) La créativité artistique dans l'action revendicative	117
1.2 e) Rupture et repositionnement du projet.....	121
1.3 Transgression et créativité.....	123
1.3 a) La transgression du rapport au(x) politique(s).....	123
1.3 b) Transgresser les règles de l'art officiel.....	130
1.3 c) La transgression du rapport à l'œuvre.....	132
1.4 Qu'est-ce qu'un territoire artistique ?	133
1.4 a) Sémiologie du territoire artistique	133
1.4 b) La métaphore du territoire artistique.....	134
1.4 c) Phénoménologie du territoire artistique	136
Les espaces.....	136
Le territoire	136
1.4 d) Symbolique du territoire artistique.....	137
Conclusion	138
Chapitre 2	139
L'artistique au sein d'un quartier	139
Introduction	139
2.1 Le graffiti, un acteur non humain	141
2.1 a) Le graffiti, un actant.....	144
L'universalisme en contradiction	145
Un rôle actant.....	146
2.1 b) Un rapport producteur/récepteur impensé	147
Espaces	148
Temporalités	149
Formes d'activités	150
2.1 c) Evidences sensibles et controverse.....	151
2.1 d) Ce qu'en dit le graffiti.....	153
2.2 Éprouver l'artistique.....	155
2.2 a) Le poids de la culture officielle.....	155
2.2 b) L'expérience esthétique.....	156
2.2 c) L'actant artistique	157
Conclusion	158
Chapitre 3	159
Le quartier, lieu d'(en)jeux.....	159
Introduction.....	159
3.1 L'absence signifiante.....	161
3.1 a) Qu'est-ce que l'habitant habite ?.....	163
3.1 b) Paroles d'habitants	166
De la résistance à la créativité.....	167
Un récit commun.....	169
3.1 c) L'habitant-alibi des politiques publiques.....	171
Démarche artistique alternative libre	171
Innovation et participation, deux attendus des politiques culturelles publiques	173
3.2 Un jeu d'acteurs	174
3.2 a) Quels sont les acteurs ?.....	174
Les habitants-voisins	174
Les artistes du collectif de La Centrifugeuz	175
L'institution municipale.....	175
Un jeu d'équilibre.....	175

Le quartier, un territoire-acteur.....	176
3.3 (Re)Faire territoire	177
3.3 a) <i>L'annonce de la fermeture du collège, amorce de déterritorialisation</i>	177
3.3 b) <i>de la résistance au renforcement affectif, amorce de reterritorialisation</i>	178
Entre appartenance et attachement.....	179
Déterritorialisation-reterritorialisation	181
Conclusion	182
Chapitre 4	183
Quand la porte s'ouvre...	183
Introduction.....	183
4.1 L'acteur singulier/collectif	184
4.1 a) <i>Le stagiaire et le composteur</i>	184
4.1 b) <i>Le coordinateur et le jardin partagé</i>	186
4.1 c) <i>Le jardin acté/acteur/actant</i>	188
Une gouvernance partagée	188
4.2 Un récit commun se faisant	189
4.2 a) <i>De nouveaux biens communs, les communs culturels</i>	189
4.2 b) <i>Règles organisationnelles, source et limites du commun culturel</i>	192
Communs immatériels	192
La gouvernance en commun	192
Les limites.....	197
4.2 c) <i>Un commun culturel en usage</i>	199
Le fonctionnement de Rast'Art	199
Le groupe des membres actifs	200
4.2 d) <i>Définition du projet collectif par l'action</i>	201
Conclusion	202
Chapitre 5	203
Une dynamique intermédiaire, Le graffiti, acte II	203
Introduction	203
5.1 Des espaces...	204
5.1 a) <i>Ce qui change dans la perception du graffiti</i>	204
5.1 b) <i>Rééquilibrage des espaces</i>	206
5.1 c) <i>Les artistes, les habitants-voisins et le développement durable, une culture de proximité</i>	207
Acteur-réseau.....	208
Artiste-initiateur	209
Artiste-coordinateur.....	212
Une culture en devenir.....	212
5.2 ... aux matérialités.....	214
5.2 a) <i>Qu'est-ce que la matérialité artistique ?</i>	214
5.3 Une nouvelle vision du rapport producteur/récepteur	215
5.3 a) <i>Le changement</i>	216
Raisons et conditions du changement	216
5.3 b) <i>Le changement du rapport (Producteur/Récepteur)</i>	217
Gratuité et don.....	218
5.4 D'où vient la dynamique intermédiaire ?	218
5.4 a) <i>Un concept en définition</i>	219
Origines	219
Medium, media, intermedialité	220
5.4 b) <i>Une approche intermédiaire de La Centrifugeuz</i>	221
L'artefact	221
Le medium.....	222
Créativité et résonance	223
5.5 Une nouvelle distribution des rôles pour une redéfinition de la participation.....	225
5.5 a) <i>La participation contrariée d'un acteur non reconnu</i>	226

L'institutionnalisation de la participation	228
Reconnaitre le statut d'acteur, un pas vers la participation.	229
Des lieux d'intermédiation	230
Conclusion	231
Conclusion de la deuxième partie	232
Partie 3	233
À parts égales, vers le commun culturel	233
Introduction de la troisième partie	235
<i>L'égalité dans la diversité</i>	235
<i>Changement de vision</i>	235
<i>Changement de représentations</i>	236
<i>De l'objet au sujet</i>	237
<i>Un point de méthode</i>	238
<i>Une analyse comparative</i>	239
<i>De la participation</i>	240
<i>Casser les pyramides</i>	240
<i>Territorialisation et commun culturel</i>	241
Chapitre 1	243
Habiter, créer, participer, une démocratie culturelle	243
à reterritorialiser	243
Introduction	243
<i>Le lieu en devenir a une histoire.</i>	246
1.1 Les « ouvriers » des Capucins au sein d'une démarche artistique participative.....	248
1.1 a) <i>Las Sillas, des habitants en scène</i>	249
1.1 b) <i>Participer est une réciprocité</i>	254
L'appartenance	256
Participants	256
L'habitant prédéfini.....	258
1.1 c) <i>La fabrique des « entre soi » culturels</i>	262
Une concertation orientée	263
<i>Observation d'une démarche de participation, les tables rondes</i>	264
Analyse d'un processus de participation.....	265
Les paradoxes de la démarche participative	267
1.2 L'habitant doit-il participer ?	268
1.2 a) <i>La prise en compte de l'existant</i>	268
<i>Comment faire venir les gens du quartier ?</i>	268
La mémoire des lieux	268
1.2 b) <i>La rue Saint-Malo et la prison Pontaniou, des résistances constructives.....</i>	<i>271</i>
« Une rencontre avec la rue »	273
L'ancienne prison ne sera pas un immeuble résidentiel de luxe	275
1.2 c) <i>Citoyenneté créative</i>	277
1.3 De l'habitant au tiers-lieu.....	278
1.3 a) <i>Appropriation et reterritorialisation</i>	278
1.3 b) <i>L'appropriation par des pratiques spontanées</i>	281
Les breakers	281
1.3 c) <i>Une identité de tiers-lieu en concept</i>	283
Conclusion	286
Chapitre 2	287
Le pouvoir de la culture ou la culture du pouvoir,	287

La Fabrique culturelle des anciens abattoirs de Casablanca.....	287
Introduction.....	287
2.1 Cartographie narrative des anciens abattoirs.....	293
2.1 a) <i>Un décor de cinéma.....</i>	293
2.1 b) <i>Le théâtre Nomade.....</i>	297
2.1 c) <i>Les abattoirs Lavillette et leur quartier.....</i>	298
2.2 Culture du pouvoir et hégémonie occidentale.....	301
2.2 a) <i>Première période 1997-2008.....</i>	301
2.2 b) <i>Deuxième période.....</i>	302
2.2 c) <i>La fabrique d'un projet dans le mépris de la mémoire ouvrière.....</i>	303
2.2 d) <i>texte public.....</i>	305
2.2 e) <i>À texte public, texte caché.....</i>	307
2.2 f) <i>La fabrique culturelle, un projet sous contrôle.....</i>	311
2.3 L'échec d'un projet exogène.....	311
2.3 a) <i>Un projet hors-sol stratégique.....</i>	312
2.3 b) <i>Une classe culturelle dominante.....</i>	313
2.3 c) <i>Causes et effets hégémoniques.....</i>	316
2.4 L'inventivité populaire, texte caché contre texte public.....	317
2.4 a) <i>Opération « anciens travailleurs » tardive.....</i>	317
2.4 b) <i>Interroger l'absence.....</i>	319
2.4 c) <i>Au cœur du quartier urbain le plus pauvre du Maroc, Initiative urbaine.....</i>	321
L'association Initiative Urbaine pour le Hay Mohammadi.....	323
2.4 d) <i>La Créativité de l'agir collectif ou la nécessité des 20 % de regarder le savoir-faire des 80 %</i>	
323	
Les journées du patrimoine.....	324
L'atelier de l'observatoire.....	325
Conclusion.....	327
Chapitre 3.....	331
L'en-commun culturel ou l'expérience de l'égalité dans la diversité.....	331
Introduction.....	331
<i>Présentation de l'analyse comparative.....</i>	335
3.1 Un préalable à l'en-commun culturel.....	337
3.1 a) <i>Le partage, déclencheur d'action collective.....</i>	337
3.1 b) <i>La constitution du groupe.....</i>	340
Double dynamique inclusive/exclusive.....	341
Pour le cas de La Centrifugeuz.....	344
Pour le cas des Ateliers des Capucins.....	345
Pour le cas de la Fabrique culturelle L'Batwar.....	345
3.1 c) <i>Le fonctionnement des groupes.....</i>	345
À la Centrifugeuz.....	345
Aux Ateliers des Capucins.....	347
À la Fabrique culturelle L'Batwar.....	349
Le rapport aux institutions.....	350
3.1 d) <i>Analyse spatio-temporelle.....</i>	351
3.2 La démarche de l'en-commun culturel.....	352
3.2 a) <i>De l'instituant à l'institutionnalisation.....</i>	355
3.2 b) <i>Une gouvernance basée sur une démarche philosophique et éthique.....</i>	358
L'exemple de l'Usine, une friche culturelle de grande taille.....	359
La Centrifugeuz, un exemple.....	360
3.3 Un lieu en invention dans son milieu de vie.....	362
3.3 a) <i>Genèse d'un en-commun culturel.....</i>	364
3.3 b) <i>Un concept naissant d'écologie sociale/culturelle.....</i>	366
Un écosystème.....	366
Un ancrage politique.....	367

Conclusion	369
Conclusion de la troisième partie	370
Conclusion générale	371
Forces et limites de ma thèse, ma proposition théorique.	378
L'en-commun	379
Avant de mettre le point final	381
Bibliographie.....	382
Annexes	393
Annexe 1 : la Charte de La Centrifugeuz.....	393
Annexe 2 : le questionnaire	394
Table des illustrations	398
Table des tableaux	400
Table des matières.....	401

Titre : CREATIVITE DE L'AGIR ET PRODUCTION ARTISTIQUE, UN EN-COMMUN CULTUREL

Mots clés : créativité de l'agir - arts- réciprocité - égalité- commun culturel - participation.

Résumé : la créativité artistique est-elle productive d'innovation sociale dans le fonctionnement des collectifs ? Pour tenter d'y répondre, cette étude porte un regard sociologique sur le mouvement des friches culturelles qui, dès les années 1960, en opposition à une culture dite légitime, envisage les arts dans leur quotidienneté et leur fonction relationnelle. Un tour d'horizon des différentes figures de la friche culturelle permet de clarifier les caractéristiques communes, les évolutions ainsi que les usages en particulier dans leur mode d'organisation selon les contextes sociaux. Ici, la démarche méthodologique s'appuie sur la théorisation ancrée (Glaser, Strauss, 1967 ; Paillé, 1994). L'exploration d'une friche culturelle dans ses formes successives donne matière à une monographie dont l'analyse a impulsé le choix de deux autres terrains d'étude, un tiers-lieu et une fabrique culturelle. Une analyse comparative des trois cas singuliers met en lumière deux récits distincts, celui d'un groupe dont la créativité agit sur son milieu de vie et celui d'un groupe institué autour d'objectifs déterminés. En suivant des acteurs qui s'engagent dans des formes novatrices de relations recherchant le partage des responsabilités, cette étude postule qu'une dynamique intermédiaire (Méchoulan, 2003 ; Besson, 2014) de la production artistique agit dans une forme d'échange (producteur/récepteur) de type don/contredon (Mauss, 1925), terreau d'une démarche en-commun (Nicolas-Le Strat, 2016), à la fois source et produit de la gouvernance du groupe (Ostrom, 1990 ; Dardot, Laval 2015).

Title: THE CREATIVITY OF ACTION AND ARTISTIC PRODUCTION: A CULTURAL COMMON

Keywords: creativity of action - arts – reciprocity – equality - cultural commons - participation.

Abstract: Is artistic creativity productive of social innovation in the working of collectives ? In an attempt to answer this question, this study takes a sociological look at the cultural brownfield movement which, since the 1960s, in opposition to a so-called legitimate culture, has been considering the arts in their everyday and their relational function. An overview of the different figures of the cultural brownfield makes it possible to clarify the common characteristics, the evolutions as well as the uses, particularly in their mode of organization according to the social contexts. Here, the methodological approach is based on grounded theorisation (Glaser, Strauss, 1967 ; Paillé, 1994). The exploration of a cultural brownfield in its successive forms gave rise to a monograph whose analysis led to the choice of two other study sites, a third place and a cultural factory. A comparative analysis of the three singular cases brings to light two distinct narratives, that of a group whose creativity acts on its living environment and that of a group established around determined objectives. By following actors who engage in innovative forms of relationships seeking to share responsibilities, this study postulates that an intermediary dynamic (Méchoulan, 2003; Besson, 2014) of artistic production acts in a form of exchange (producer/receiver) of the gift/counter-gift type (Mauss), the breeding ground of an common approach (Nicolas-Le Strat, 2016), which is both a source and a product of the group's governance (Ostrom, 1990; Dardot, Laval 2015).