

---

# LES CONDITIONS D'UNE PENSÉE POLITIQUE DE LA CULTURE

## *Les « tiers lieux » de la créativité territoriale au cœur d'un travail de la culture*

Hugues Bazin – septembre 2013 (bazin@recherche-action.fr)

### **TABLE DES MATIÈRES**

<b>Introduction</b> .....	<b>2</b>
<b>Pour une approche systémique de la culture</b> .....	<b>3</b>
La culture et le culturel .....	3
Les trois fonctions de la culture.....	4
La culture vivante .....	4
La culture transmise .....	5
La culture artistique.....	6
<b>Le travail de la culture comme référentiel du projet</b> .....	<b>6</b>
Le projet culturel interrogé par la « commande » artistique .....	7
L'art du bricolage, une autre manière de faire projet .....	9
La prise en compte de l'aléatoire dans une culture de l'incertitude .....	9
L'absence de projet au profit du processus .....	9
Le dialogue avec les matériaux pour de nouvelles formes .....	9
La revalorisation des situations marginalisées.....	10
Atelier résidence au service d'un art hybride .....	10
La relation systémique agent, acteurs, auteurs.....	10
Agent .....	11
Acteur .....	11
Auteur.....	11
Trois postures, une même situation.....	11
<b>Des tiers lieux de la créativité</b> .....	<b>13</b>
Le tiers lieu comme espaces du milieu .....	13
Le tiers lieu comme nouvelle forme de travail collectif .....	14
Le tiers lieu comme nouvelle gouvernance territoriale .....	14
Constituer des collèges d'acteurs.....	14
Valoriser la maîtrise d'usage .....	15
Créer des pôles de réflexivité pour une parole en acte .....	15
<b>Annexe : quelques articles de l'auteur en référence</b> .....	<b>16</b>

Ce document est issu de la journée rencontre-réflexion avec les acteurs des centres sociaux et socioculturels de l'agglomération bordelaise sous l'égide de la fédération de Gironde. Elle s'inscrit initialement dans le projet d'un « atlas culturel » auquel le présent texte espère apporter une contribution.

## INTRODUCTION

La culture est-elle réellement une priorité ? Les politiques culturelles semblent s'effacer des préoccupations du politique au profit d'un discours techniciste et économiste. Si l'on veut bien reconnaître aux centres sociaux et socioculturels (CSS) leur rôle dans un développement culturel, nous sommes confrontés à une situation complexe et contradictoire : « le politique dit que c'est bien ce vous faites, mais on ne peut pas vous aider. Il n'y a pas de vision politique, mais une orientation politique de la culture. À part le financement, il n'y a pas de véritable communication entre tenant d'une politique culturelle et ceux qui cherchent à développer une pensée politique de la culture. Dès que l'on met le mot "social", cela dévalorise, alors que nous posons des enjeux de société, c'est une action sur un plan sociétal ».

Aucune politique culturelle ne peut prétendre se refonder sans une pensée politique de la culture qui en restitue toutes les dimensions. Le récit d'un « atlas culturel » nous invite à cette refondation par un « travail de la culture ». Il nous dit que la culture est issue d'un processus qui se réinvite continuellement, un chemin qui se dessine en marchant. Rien n'est tracé à l'avance, rien n'est un fait de nature assigné à une appartenance.

Quels nouveaux récits écrits par les CSS pourraient-ils traduire cette pensée politique de la culture ? La culture est ce qui nous appartient en tant qu'êtres humains. Elle est universelle comme révélatrice de notre condition et elle est particulière dans la manière dont chacun répond à ses conditions de vie.

La culture est politique parce qu'elle renvoie à cette conscience d'être un acteur historique d'une transformation individuelle et sociale, de n'être pas seul, mais de « faire société ». Cette faculté émancipatrice est portée par un mode d'expression directement accessible au-delà des frontières à travers sa dimension artistique.

La culture est politique parce qu'elle constitue un enjeu dans notre manière de se représenter et donc de traiter les rapports en société. Elle sert d'argument dans les débats politiques. À la vision émancipatrice et transformatrice s'oppose une explication culturaliste des comportements contribuant à une ethnicisation des rapports sociaux. La manière dont est traitée la situation des Roms est une parfaite illustration d'une naturalisation des faits sociaux ou « racialisation culturelle ». Le vernis de scientificité des thèses culturalistes sert des arguments tout à fait profanes qui reflètent divers intérêts idéologiques et matériels. Cette instrumentalisation de la culture conduit à une crispation de l'ensemble du corps social en blocs identitaires que ces mêmes discours politiques prétendent combattre. D'autres voies sont possibles comme nous y engageons les penseurs antillais de la créolité. Ils se réfèrent à une « identité-relation » qui renouvelle une pensée politique de la culture au service du mouvement.

La culture est aussi politique parce qu'elle porte une nouvelle économie et renvoie à la question de la gouvernance. Elle dessine ce que seront nos futurs pôles d'activité autour desquels se reconfigurent les territoires. Une approche prétendant à une valorisation du territoire se résume bien souvent à une juxtaposition d'événements et de lieux, une mise en concurrence des associations dans une logique de marché. Cette démultiplication, si elle se résume à un simple saupoudrage, renforce une pensée sectorielle et clientéliste plus qu'elle ne favorise une logique de développement transversal « tirant vers le haut » l'ensemble du corps social. De nouveaux modèles économiques se sont accaparés le domaine culturel au service d'un « capitalisme cognitif » (totalité des matériaux humains comme ressources exploitables) dont l'esthétique marchande est coupée d'un mouvement de réappropriation. Cette déconnexion de la forme et du sens ne peut que favoriser une dépolitisation de la culture et de l'art qui doivent inventer de nouvelles stratégies de contournement et de détournement.

Les centres sociaux et socioculturels de par leur inscription historique et territoriale, leur mode d'implication multi-référentiel sont au cœur de ces débats et enjeux. Ils se placent comme « espaces du milieu » à l'interface géographique, sociale, mentale entre des formes d'émergence et des dispositifs institués. Ils constituent des plates-formes privilégiées pour observer et expérimenter, forger ainsi un nouvel outillage pour l'action et la réflexion.

Pour travailler sur réalité, il faut arriver à la penser autrement. C'est une approche complexe de la créativité sociale. La pensée complexe est une « pensée qui relie » nous dit Edgar Morin. Une approche systémique permet de comprendre comment les situations humaines s'auto-réorganisent plutôt que de chercher à les diviser pour les contrôler. Par exemple, la question est moins « l'intégration des personnes par la culture » que d'intégrer la culture pour les personnes en tant qu'agent, acteur et auteur. Ce n'est pas l'instrumentalisation de l'art pour la résolution de problèmes sociaux, mais socialiser l'art dans des processus de développement où les quartiers populaires pourraient jouer un rôle de nouvelles centralités culturelles.

Lorsque nous permettons ainsi à l'humain de travailler sur ses propres matériaux, nous déclenchons l'émergence de nouvelles formes sociales, culturelles et artistiques qui portent en elles-mêmes les réponses pour la société de demain. Ce sont dans de nouveaux « espaces du commun » que se travaillent ces matériaux. En accueillant ce type de « tiers espaces », les CSS pourraient devenir des « tiers lieux » de la créativité territoriale.

## **POUR UNE APPROCHE SYSTÉMIQUE DE LA CULTURE**

### **LA CULTURE ET LE CULTUREL**

Nous commençons par interroger l'épithète « culturel ». Elle est accolée à de nombreux substantifs (activités culturelles, pratiques culturelles, projets culturels, etc.), au point de croire que « tout » est « culturel ».

Le culturel caractérise selon les époques la façon dont les « acteurs culturels » se représentent un travail de la culture et instaurent les dispositifs correspondants action culturelle, développement culturel, démocratisation culturelle, démocratie culturelle, médiation culturelle, médiaculture, etc.). Si le travail de la culture est un processus sociopolitique qui traverse les époques, le culturel, lui, est propre à chaque époque et agit comme une « surcouche ». Certains désignent de manière peu élogieuse par « cultureux » les membres appartenant au milieu du culturel pour critiquer la façon dont un groupe socioprofessionnel établit ses propres codes et modes de reconnaissance. Ce qui est indéniable, c'est que la professionnalisation progressive de ce milieu valide des compétences et pérennise des actions tout en contribuant logiquement à la défense d'intérêts corporatifs qui peut être en décalage avec la réalité d'un travail de la culture. Ce « culturel » prend donc différents aspects suivant les périodes :

- « Démocratisation culturelle » dans les années 60, où il suffisait selon la vision de l'époque de rapprocher le public des œuvres artistiques majeures à travers le maillage déconcentré de lieux dédiés (Maisons de la Culture), pour que le peuple accède à la culture.
- « Démocratie culturelle » dans les années 80, qui veut reconnaître une multiplicité des formes d'expression artistique non institutionnelle et s'appuie sur des programmes d'action culturelle hors des lieux dédiés, en particulier dans les quartiers populaires avec de nouvelles catégories d'opérateurs culturels. L'époque connaît en même temps une explosion de l'industrie culturelle qui facilite l'accès à la culture par la consommation de masse mondialisée, mais également conduit à une uniformisation et un nivellement.
- L'avènement de l'ère numérique des années 2000 achève de bouleverser les repères. Non seulement les pratiques culturelles dites « légitimes », celles estampillées par le ministère de la Culture et les lieux dédiés, ne sont plus les seules à prétendre à l'universalisme d'un travail émancipateur, mais la

notion même d'« accès à la culture » est remise en cause. Profitant de la dématérialisation des supports, chacun élabore « sa » culture. C'est une culture « do-it-yourself » qui ira piocher ce qui l'intéresse sur différents supports (internet, multimédia, etc.).

Chaque fois le culturel prétend donner des réponses, mais peut se perdre dans des oppositions factices comme le débat entre démocratie et démocratisation culturelle. Il n'y a pas de pensée magique qui ferait croire que l'on peut résoudre les problèmes par la culture. Il y a seulement des matériaux, des processus propres à un travail de la culture qui répond à deux critères universaux : s'émanciper et transformer.

- L'émancipation est ce qui permet de se libérer pour faire de sa vie une œuvre. C'est un mouvement du corps et de la pensée, une réalisation toujours inachevée. Ce mouvement génère une culture de résistance et une créativité sociale qui ouvre des espaces de vie même dans les pires rapports de domination comme l'esclavage, la colonisation, l'exploitation du travail, etc.
- La transformation individuelle ou sociale est ce qui permet de « faire société ». Elle forge une communauté de destin dans la diversité des parcours quand les personnes ont le sentiment de participer au même mouvement. Elle rappelle le rôle central de l'humain dans tout processus de développement social et économique.

L'expérience esthétique est une manière de prendre conscience de cette relation entre émancipation et transformation. C'est ainsi que les œuvres d'art se socialisent, en prenant un sens social dans le contexte où elles sont reçues. Elles ont la propriété de révéler à travers une convention symbolique la partie universelle de ce mouvement d'émancipation et de transformation au-delà de ses conditions sociales d'émergence pour en faire une part d'humanité à partager.

## **LES TROIS FONCTIONS DE LA CULTURE**

Prenons l'exemple du graffiti comme approche multi dimensionnelle des fonctionnalités de la culture. C'est en sortant des cloisonnements disciplinaires et esthétiques que nous pouvons aborder l'articulation entre une culture vivante, une culture transmise et une culture artistique.

### **LA CULTURE VIVANTE**

Le graffiti reprend la tradition du muralisme hispano-américain qui traduit les scènes de la vie quotidienne. Cette traduction populaire resurgit dans les graffs « in memory » (en mémoire de...) qui rendent hommage aux personnes du ghetto tombées prématurément. Nous voyons ici qu'il n'y a pas de séparation entre expressions culturelles et la vie. Nous sommes dans une culture vivante correspondant aux besoins de répondre à des conditions de vie qui sont généralement hostiles au développement humain. La culture cherchera alors à faire en sorte que ce ne soit pas l'humain qui s'adapte à l'environnement, mais le contraire que cela soit l'environnement qui se transforme au bénéfice d'une meilleure condition humaine. Ce processus est à l'origine de toute émergence culturelle. Cette culture qui se crée en situation est par définition « populaire » en se réappropriant les outils disponibles, ce n'est pas une transmission académique. Il ne suffit pas de mettre un mur à disposition pour que cela fonctionne. Cette expression prend sens dans un processus dont le support mural offre une visibilité. Ainsi le graffiti aura toujours une partie illégale, non domptée. Il s'agit de prendre le processus dans son ensemble parce que la liberté de s'approprier un mur est une autre façon de lire la ville et de dire à ses occupants que « les murs appartiennent à ceux qui les regardent ». La culture ne se confond pas avec le patrimoine bâti, elle est dans ce que l'humain fait de ce patrimoine, c'est-à-dire la manière dont il occupe l'espace et habite les lieux, cela même dans des conditions d'existence précaire ou de relégation urbaine.

## LA CULTURE TRANSMISE

La culture transmise, à la différence de la culture vivante, n'est pas une culture qui se construit en situation directe d'interaction en fonction d'un contexte, mais qui est transmise comme forme constituée avec une intention pédagogique tout en laissant libre l'adaptation de la fonction culturelle.

Le graffiti apparaît comme une forme esthétique reconnaissable dans l'espace public. Il prend sens à travers le regard que nous posons en éclairant notre rapport à la ville et à la vie. Un graffiti « nous parle », une transmission agit par murs interposés entre celui qui a développé un travail ou une œuvre et celui qui la perçoit. Dans cette transmission par la médiation d'un support (ici le mur, cela pourrait être le disque ou la vidéo ou le livre, etc.), à chacun de reconstruire les codes de compréhension et d'utilisation de la forme.

Il existe d'autres types de transmission plus académiques qui passent par un transmetteur humain qu'on appelle « enseignant », « professeur », « éducateur », « technicien » qui vont expliciter un travail sur les formes à travers un sens, une utilisation. C'est le cas lorsqu'on organise un atelier graffiti avec un intervenant artistique. Un peu comme un artisan propose un outil et transmettre un savoir-faire et un savoir-être, c'est-à-dire des compétences pour utiliser l'outil et modifier le cadre. Les fonctions de l'outil peuvent varier suivant les manières de se l'approprier et le contexte dans lequel il sert.

Il ne peut avoir de transmission sans une forme culturelle et il ne peut avoir de formes culturelles sans capacité à intégrer ce processus comme moyen de structuration de l'individu dans son rapport au monde. C'est en cela que culture transmise et culture vivante sont liées dans la perpétuation d'une forme culturelle. C'est ainsi que la technique du graffiti plus particulièrement du « spray can art » (art à la bombe aérosol) a pu se développer comme pratiques dans le monde entier à travers une culture transmise puis réapproprier dans chaque contexte et dans chaque pays comme culture vivante répondant aux conditions sociales spécifiques.

Quand on passe de la culture vivante à la culture transmise, s'opère toujours une codification de la culture de façon à ceux qui n'ont pas participé à l'émergence de cette culture sous forme vivante puissent se l'approprier dans de nouvelles situations à travers des codes détachés de la situation initiale d'émergence. C'est le principe d'une mise en forme ou d'une formalisation telle qu'elle apparaît de manière visible à travers ses codes esthétiques. Ainsi un graffiti sera reconnaissable immédiatement à travers le monde comme une esthétique originale avec son vocabulaire à la fois culturel et artistique sans avoir assisté à l'origine de sa pratique. La forme peut ainsi « réémerger » dans de nouveaux contextes en fonction des conditions sociales et territoriales. D'un aspect formel, nous revenons à une culture vivante. La culture transmise est une « petite mort » de la culture vivante pour qu'elle puisse ensuite revivre ailleurs dans d'autres situations avec d'autres personnes.

L'exemple du graffiti diffère d'une transmission académique parce que nous sommes moins dans une logique de transmission verticale par filiation entre jeunes et anciens que dans une transmission horizontale dans un jeu d'interaction en situation. Il existe différentes cultures transmises et il est intéressant de comprendre les différences entre un mode classique d'enseignement et des nouveaux modes contemporains. En revanche, opposer formes émergentes autodidactes aux formes instituées académiques n'a pas beaucoup de sens. Nous devrions plutôt nous interroger en quoi ces univers esthétiques émergents nous apprennent sur la société d'aujourd'hui, en quoi les styles innovants renouvellent les spectacles vivants et la participation des publics.

C'est le cas par exemple entre la culture numérique et interactive (réseaux sociaux, nouvelles technologies) qu'importent les jeunes à l'école et la forme transmise par l'enseignant qui reste de manière classique le déplacement d'un contenu, le savoir, vers un contenant, l'élève. La culture numérique s'inscrit dans une logique de partage et de flux. Ce qui original, n'est pas l'objet original propriétaire, le « contenant », mais la manière de faire circuler le contenu et de se le réapproprier. Ce qui est vrai pour les pratiques artistiques l'est donc pour n'importe quelle autre expérience. Cela interroge les modes de transmission en matière d'animation socioculturelle et d'éducation populaire. Comment provoquer de nouveaux espaces en situation horizontale d'interactions par exemple en atelier autour d'un travail sur des matériaux communs ?

## LA CULTURE ARTISTIQUE

La troisième dimension de la culture concerne la portée symbolique des pratiques artistiques. L'œuvre artistique est une façon de mettre en récit le travail de la culture dans ces deux précédentes dimensions, la culture vivante et la culture transmise. C'est une énigme, car il y a toujours quelque chose de l'ordre de l'inachevé, de l'inassouvie, du mystère dans tout développement humain qui fait que cet accomplissement n'est jamais terminé, que nous ne serons jamais des êtres « finis ». Une œuvre n'est donc jamais finie. Ce « manque », cette attente qui apparaît en creux, c'est ce qui nous met en mouvement. Cette insatisfaction perpétuelle nous pousse à nous dépasser continuellement. C'est la fonction de l'art de nous montrer cette articulation entre la forme et le sens, le contenant et le contenu, le signifiant et le signifié, le mouvement intérieur et sa visibilité sociale. Par cette codification symbolique, nous pouvons accéder à une compréhension de nous-mêmes et du monde.

L'art n'est pas élitiste. Il ne devrait pas apparaître en opposition avec la culture populaire. Il est la continuité et le dépassement de notre condition humaine. C'est la couche du « culturel » qui fait de l'art une distinction pour une catégorie de la population qui s'emploiera à produire des codes hermétiques à tous ceux qui n'appartiennent pas à la même caste. Au contraire, la fonction artistique est de rendre accessibles la compréhension de la culture à travers des formes esthétiques, par tous et pour tous sans nécessité d'une médiation culturelle. On peut apprécier une œuvre artistique sans être baigné dans la culture de l'artiste qui l'a créée ou sans connaître le contexte dans lequel ont vécu les créateurs de cette œuvre.

Ainsi, un graffiti, pour rester sur notre exemple, est toujours singulier dans sa condition d'émergence en tant que culture vivante dans un contexte donné, mais aussi universel par sa dimension artistique qui nous renvoie à un accomplissement humain. Il provoque un décalage de notre point de vue sur le monde et nous permet ainsi de le comprendre autrement. Le graffiti peut être exposé en galerie ou dans n'importe quel autre lieu sans pour autant trahir le processus non académique de son émergence et rester en prise avec les espaces populaires.

Il s'agit donc de sortir de l'opposition entre cultures dites « émergentes », « contemporaines », « traditionnelles » ou « patrimoniales ». À l'instar du graffiti, la déclamation dans l'espace public est une forme populaire traditionnelle liée à une culture de résistance qui a été réactivée par le slam ou la beat-box des ghettos urbains. Ce qui fait lien entre formes traditionnelles et forme contemporaine, c'est la capacité de réactiver ses formes dans un contexte donné pour qu'elle prenne un sens actuel. Il s'agit alors d'ouvrir des espaces pour que ces formes se croisent, puissent être travaillées et réappropriées. La culture vivante peut ainsi être reliée à une mémoire collective comme faisant partie d'un patrimoine populaire immatériel. Cette manière d'envisager la culture comme un processus permet de travailler sur les représentations et d'éviter une naturalisation des faits culturels.

## **LE TRAVAIL DE LA CULTURE COMME RÉFÉRENTIEL DU PROJET**

Entre culture vivante, transmise et artistique, un CSS devrait donc pouvoir accueillir et travailler sur ces trois dimensions dans le même espace-temps, dans une même mise en mouvement. En tant que lieu « généraliste » non « spécialisé », il est en meilleur position pour prendre en compte l'ensemble du processus d'un travail de la culture que des lieux dédiés dits « culturels ». Une pensée politique de la culture, c'est une pensée de ce mouvement.

Revenir aux bases de ce travail de la culture comme projet culturel ne veut pas dire rester sur des visions et des dispositifs du passé. La portée novatrice résulte plus dans la possibilité pour tous les acteurs concernés de s'approprier ce processus fondamental que dans la « nouveauté » comme support de communication d'un projet.

Il ne s'agit pas de mettre en avant une culture artistique au détriment d'une culture vivante. Le propre d'un travail de la culture est d'affirmer une approche systémique et de ne pas cautionner une vision évolutionniste allant d'une « basse » vers une « haute » culture, la légitimation d'une culture savante opposée à une culture ordinaire. Le « bricolage culturel » comme l'indique Michel de Certeau, appartient aux pratiques populaires de détournement de contournement de la culture dominante. Ce bricolage peut être considéré comme un travail de la culture à part entière. C'est une création culturelle de l'ordre d'une culture vivante. Elle est d'une certaine manière bien plus pertinente que certains aspects d'une culture artistique institutionnelle, car elle correspond aux enjeux actuels et y répondre avec une force créative.

Rien de ce qui est culturel est naturel, c'est toujours une construction sociale et à ce titre il n'y a pas de cultures de « jeunes » de culture de « vieux », de culture pour telle ou telle catégorie de la population, il n'y a qu'un « un » travail de la culture. De même, il n'y a pas de culture légitime et de culture illégitime. Mais il existe des politiques publiques qui vont légitimer des pratiques culturelles plus que d'autres, tel aspect plus qu'un autre. Par exemple on voudra bien reconnaître la dimension sociale de la culture hip-hop comme support d'animation dans les quartiers populaires tout en réduisant la culture artistique pour cette forme artistique à une addition de pratiques dites « urbaines ».

L'opposition entre un « art utilitaire » et un « art pour l'art » est un vieux débat. Ce sont deux formes qui n'existent pas à l'état absolu. Il s'agit en fait d'une tension, mais souvent une fonction de l'art sera attribuée suivant la forme esthétique. Il est convenu de dire que le hip-hop est un art utilitaire, alors que l'art contemporain est un art pour l'art. Cette distinction arbitraire évidemment empêche un projet culturel intégrant ces formes artistiques de poser un enjeu politique puisque les fonctions sont déjà déterminées.

## **LE PROJET CULTUREL INTERROGÉ PAR LA « COMMANDE » ARTISTIQUE**

L'artiste ne parle pas au nom des autres, il parle aux autres. C'est en quelque sorte sa fonction sociale. Il n'est pas dans l'accompagnement ou le travail social, il décale, il provoque et permet à chacun de s'interroger sur ce qui fait œuvre dans sa vie et comment chacun peut être auteur en inscrivant ses pas dans un cheminement qui lui est propre. Il propose donc un point de vue, il pose un certain regard sur la société, il nous éclaire aussi sur notre propre point de vue que nous pouvons lui opposer. L'artiste n'a pas le même point de vue que le travail social, mais son implication dans le champ social comme artiste va peut-être permettre au travailleur social de décaler un peu son point de vue professionnel pour s'impliquer autrement, par exemple comme un « créatif social » et réciproquement l'artiste impliqué en situation peut être amené à décaler son point de vue dans le sens du processus collectif d'un travail artistique. Il n'y a pas en cela un point de vue qui est supérieur à un autre, ce sont des visions de la réalité qui coexistent, et c'est le croisement de ces visions qui fait de notre réalité une situation commune d'où nous pouvons tirer une expérience partageable.

L'art ne garantit pas une émancipation et une transformation. En revanche, il peut en éclairer la portée symbolique et politique. Cette confusion sur la fonction de l'art amène bien souvent des artistes à être envoyés dans les quartiers populaires sous le label « art contre l'exclusion » sans que l'on puisse évaluer de quoi cela relève. L'intervention artistique ne suffit pas à déterminer que la teneur du projet est en elle-même un travail de la culture, même si cette dimension artistique sert souvent à légitimer le projet comme projet culturel. Cela peut générer des malentendus ou des conflits de légitimité dans les modes d'implication et de validation. Qu'il s'agisse d'atelier ou de spectacle, « nous sommes souvent sollicités pour être des pourvoyeurs de publics. Il n'y a pas de complicité qui se crée ». Les structures de proximité sont-elles instrumentalisées pour chercher des publics aux artistes, servir en quelque sorte de « fixeur » dans les quartiers populaires pour remplir les ateliers ? « C'est une injonction difficile à suivre, établir des stratégies pour amener les gens ».

L'artiste, lorsqu'il répond à une demande d'intervention, développe d'abord sa propre intention, son propre projet indépendamment des projets de la structure qui l'accueille. Du moins, peut-il estimer que les dimensions socioculturelles, pédagogiques, environnementales, d'éducation populaire, ne sont pas de son domaine. Il

n'empêche qu'il est plongé dans un contexte social dont il se nourrit et qu'il nourrit. Il serait alors cohérent que toutes les parties concernées se rejoignent sur le principe d'un travail de la culture. Dans une situation idéale interactionnelle et écosystémique, chacun devrait pouvoir « faire son miel » et « faire du miel » dans un jeu d'interdépendance. Pour continuer sur cette métaphore bucolique, abeilles et fleurs ont besoin de l'autre et contribuent par ces échanges à la régulation du processus. Dans tous les cas, l'écosystème d'une situation sociale est toujours bien plus complexe que les projets censés les prendre en compte. Les situations sont investies par des personnes et cette matière humaine vivante à sa propre consistance, cohérence et résistance. C'est ce qui fait que l'on ne peut pas déterminer à l'avance les résultats d'une action, quelles que soient les compétences investies, mais que l'on peut faire confiance au processus pour qu'il produise toujours une richesse. Le travail de la culture renvoie justement à la teneur de ces situations en désacralisant le supposé pouvoir accordé aux postures socioprofessionnelles.

Tout cela renvoie à la question de la « commande » et comment à travers cette commande se construit l'« intervention ». Cela touche aux formes de transaction, de négociation entre des points de vue en rapport à une situation collective, un processus, un projet. « Peut-il arriver qu'un groupe refuse la proposition de l'artiste ? C'est une configuration qui n'est pas imaginée par l'institution. Ce n'est pas imaginable par exemple qu'un groupe de femmes d'un quartier refuse la proposition d'un artiste très connu ». « L'artiste est venu sur la Rive Droite (de la Garonne, N.D.L.R.) pour légitimer les financements politiques de la Ville. Il n'y a pas de financement de droit commun. On saisit toutes les opportunités pour avancer, mais c'était ficelé ».

Si l'artiste à sa propre fonction dans le projet culturel, le projet culturel ne se résume pas à la dimension artistique. Bien souvent l'artistique est appelé pour impulser une direction comme garantie de l'excellence de l'action culturelle selon les critères institutionnels.

Mais le projet culturel est-il justement interrogé dans cette dimension du travail de la culture ? On ne peut y répondre sans instaurer un espace réflexif, de discussion, éventuellement de confrontation, qui porterait sur le sens même de ce travail de la culture dès qu'il s'agit de solliciter une commande ou d'accueillir un artiste. Ces questions doivent être débattues de manière horizontale entre les différents intervenants et protagonistes de la culture et non pas simplement en termes d'évaluation en fin de projet.

Est-ce que les actions entrent dans une « case culture » ou est-ce que le travail de la culture constitue le fil conducteur du projet global du CSS ? Autrement dit, définir le projet global de la structure, c'est déjà en soi un travail de la culture. Les pratiques culturelles rejoignent une praxis, c'est-à-dire une compréhension de sa pratique comme sujet agissant en société, capable d'orienter le cours des situations. Il y a une légitimité du pratiquant en tant qu'acteur face à la légitimité de l'intervenant qui élabore toute une rhétorique sur sa démarche validée par l'institution culturelle. Il y a de la part de l'institution un choix sélectif selon une certaine représentation de la culture qui va orienter le choix vers telle ou telle artiste. Face à ces représentations officielles, il serait important que coexiste la légitimité d'autres acteurs à partir de la capacité d'expérimenter un nouveau travail de la culture. Élaborer une parole sur ce processus participe au fondement du projet culturel.

Qui détermine la « valeur » culturelle du projet ? Est-ce la présence d'un artiste ou la capacité pour les acteurs en présence de comprendre leur positionnement et leur mode d'investissement ? N'est-ce pas la définition même d'une « évaluation » de donner « valeur à ... » ? Ce type d'évaluation change d'objets et d'outils, décryptant les discours de légitimation et derrière les rapports de force ou de pouvoir. Profitons à ce propos pour préciser le sens de « populaire » qui n'indique pas une culture issue de « quartiers populaires » ou de « couches populaires », mais qualifie un processus de légitimation différent. Il ne passe pas par une transmission normative ou académique, mais par un processus de transformation et de production de connaissances empiriques que nous appelons « art du bricolage » que peut rejoindre la posture de « bricoleurs artistiques ». Les CSS ne sont-ils pas les mieux placés pour accompagner ce processus ?



## **L'ART DU BRICOLAGE, UNE AUTRE MANIÈRE DE FAIRE PROJET**

L'art du bricolage est une manière de légitimer un travail de la culture issu des pratiques populaires. Cela peut aussi être compris comme la reconnaissance d'un art à part entière qui déjà a fait l'objet d'un débat au siècle dernier, porté notamment par Jean Dubuffet à propos de la relation entre l'art brut et l'art officiel ou académique. Cycliquement, l'apparition de pratiques artistiques ou de nouvelles formes esthétiques interrogent la légitimation institutionnelle et développent des expériences « en dehors », comme le serait un art « outsider », « sociétal », « contextuel », « public ». L'art du bricolage s'appuie ainsi sur une gestion de l'imprévu : ses arrangements improvisés, ses contournements, marquent la créativité des acteurs privés de ressources matérielles, dotés uniquement d'un capital social.

La notion de « bricolage » oriente ainsi l'élaboration de l'œuvre dans un sens processuel. Il ne s'agit plus de déterminer ce qui « est ou non de l'art » dans une opposition normative entre art officiel académique et arts populaires mineurs, mais de concevoir autrement l'œuvre comme un processus de fabrication dont la forme finale ne peut être prédéterminée. Ce sont les matériaux, le contexte, les « accidents » de parcours qui l'orientent. Parce que cette mise en œuvre concerne l'ensemble de l'activité humaine, c'est un travail de la culture qui peut participer à la refondation d'un projet culturel. Ci-dessous à titre indicatif, quelques éléments structurants d'un art du bricolage :

### **LA PRISE EN COMPTE DE L'ALÉATOIRE DANS UNE CULTURE DE L'INCERTITUDE**

Comme un chat retombe toujours sur ses pattes, la gestion de l'incertitude est un mode de survie en milieu populaire. Apparemment instinctif et minimaliste, c'est pourtant un travail de la culture qui s'appuie sur les contingences humaines, un contexte social que l'on ne maîtrise généralement pas, un ensemble d'interactions plus ou moins aléatoires se confrontant à l'altérité, une « esthétique du chaos » traduisant l'absence de déterminisme, mais d'où peuvent naître des forces contestataires. Cette culture de l'incertitude s'oppose d'une certaine façon à la culture sécuritaire qui opère par fermeture de l'espace. L'innovation sociale dont nous avons tant besoin pour répondre aux problèmes socio-économiques naît comme toutes les formes d'innovation de rencontres hasardeuses, jamais d'une logique de contrôle.

### **L'ABSENCE DE PROJET AU PROFIT DU PROCESSUS**

Fêtes populaires et festival représentent deux formes événementielles de la culture qui n'emprunte pas les mêmes modes d'organisation. Avant de connaître les « opérateurs culturels », les quartiers populaires faisaient très bien la fête sans qu'on le dise où et comment la faire. Certaines déclinaisons carnavalesques jusqu'à la guinguette remplacée aujourd'hui par les « apéros Facebook » ou les « flashes mob » (mobilisations éclairées) peuvent témoigner d'un surgissement échappant à toute logique de projet. L'exemple de la fête indique bien qu'un travail de la culture, sans être totalement de l'ordre du surgissement, peut se concevoir autrement qu'une ingénierie de projet qui construit un cadre et y insère ensuite les éléments de manière bien ordonnée. Il peut très bien ne pas avoir d'intention précise préalable à l'action, c'est alors un processus qui se construit en se faisant. Il s'agit de faire confiance plus au mouvement que de chercher à le contrôler. L'avantage, c'est qu'il n'y a pas une catégorie d'acteur culturel qui monopolise le sens, chacun peut se réapproprier le sens de la production issue du processus et ainsi laisser émerger des alternatives.

### **LE DIALOGUE AVEC LES MATÉRIAUX POUR DE NOUVELLES FORMES**

C'est une autre caractéristique puissante d'un art du bricolage : la confrontation à la matière avec toute sa rugosité et ses imperfections, en particulier la matière humaine, oriente le processus et permet de comprendre les nouvelles formes d'organisation sociale. Il n'y a pas de forme préétablie, c'est là rassemblement des matériaux qui un moment donné "prend forme", articulant un contenant et un contenu, une apparence et un sens. À l'instar de l'art brut qui récupère les matériaux les plus anodins pour en faire des œuvres singulières nous éclairant sur le monde, ce travail de la culture nous aide à passer du micro au macro, du local au global, de l'infra ordinaire à l'extraordinaire, du mouvement quotidien au mouvement social. Si les cultures de rue

étaient comprises de cette façon comme travail de la culture, nous pourrions mieux résister à la marchandisation des cultures populaires qui enlève leur sens politique.

#### LA REVALORISATION DES SITUATIONS MARGINALISÉES

L'art du bricolage répond directement à des situations humaines dévalorisées, déclassées ou non légitimées par l'institution. Le travail avec les matériaux directement disponibles sans transiter par une forme académique d'apprentissage le rend d'autant plus accessible à l'homme du quotidien. C'est réintroduire une maîtrise sur la production finale en comprenant le sens des processus dans une logique de petite unité de production comme dans les « circuits courts » réunissant producteurs et usagers favorise les logiques autonomes et solidaires de type « open source », « do-it-yourself », « fab-labs », « jardins partagés », etc. Cette dimension écosystémique de l'autoproduction où l'on se réapproprie le sens de sa vie casse la logique industrielle de segmentation. L'art du bricolage valorise par l'inventivité les situations des personnes sans capital financier où elles sont considérées comme « rebuts inutiles ». Il favorise la constitution de minorités actives comme levier de transformation sociale. C'est bien le propre d'un travail de la culture.

#### ATELIER RÉSIDENCE AU SERVICE D'UN ART HYBRIDE

Quels dispositifs pourraient correspondre le mieux à un art du bricolage ? Certains ateliers résidences ou expérimentations approchantes offrent des situations ouvertes permettant aux participants d'accéder au sens du processus. Le travail sur les matériaux peut contribuer à la formation d'un art hybride, œuvre à la fois artistique et humaine. C'est un travail sur soi et la matière qui dépasse les cloisonnements disciplinaires et sectoriels. Cela correspond à un choix artistique de s'impliquer en situation, de chercher les matériaux dans un engagement social, de ne pas chercher la reconnaissance institutionnelle, se laisser interpellé par le surgissement. La différence entre amateur et professionnel s'estompe au profit d'une valorisation des compétences mobilisée en situation.

La dimension « résidence » indique comment une personne s'installe sur un territoire dans une durée. C'est une façon d'habiter qui peut renvoyer à un art contextuel. Ce n'est plus une personne qui « intervient sur un territoire ». L'atelier-résidence est un outil aussi bien pour l'artiste que pour les personnes qui l'accueillent. Tout dépend comment se passe la négociation, comment se construit ce cadre d'intervention. La dimension « atelier » ouvre la possibilité d'une coproduction dans le sens d'une œuvre collective. Dans tous les cas, la relation entre acteur et auteur est interrogée dans la manière dont chacun s'approprie ce processus et s'implique en situation.

#### LA RELATION SYSTÉMIQUE AGENT, ACTEURS, AUTEURS

Aussi pertinent peut-être la conception d'un projet culturel et ses dispositifs, il perd de son efficacité si nous n'avons pas la liberté de mouvement et restons sur des postures socioprofessionnelles rigides. Nous avons vu comment la couche du « culturel » pouvait contraindre un travail de la culture par la sectorisation des financements, des projets, des lieux, etc. Ainsi les processus de sensibilisation, de transmission, de création et de diffusion qui devraient entrer en synergie au bénéfice d'un développement culturel, social et territorial, ces processus sont séparés, parfois même opposés. La sensibilisation à la culture ne devrait s'opposer à l'aide à la création, pourtant ils sont généralement attribués à des lieux différents comme les centres socioculturels pour la sensibilisation et les scènes nationales pour la création par exemple. Le CSS est une place qui peut s'inscrire autrement dans une multi-référentialité, c'est-à-dire aborder les multiples dimensions de la culture dans une logique interdisciplinaire.

Mais ce n'est pas suffisant. Si nous voulons aborder une approche systémique, mobiliser les compétences au service de situations collectives, valoriser de nouvelles professionnalités au-delà des cœurs de métiers traditionnels, il est nécessaire non seulement de décloisonner les esthétiques et les disciplines, mais aussi de travailler sur les postures socioprofessionnelles entre agents, acteur et auteur. Présentons-les brièvement.

## AGENT

La professionnalisation de la culture en métier conduit à devenir « agent culturel ». Le rôle d'agent est défini par un poste dans une hiérarchie et une fonction qui s'incarne par une mission que l'on doit accomplir sur tel territoire en fonction de tel champ d'activité, en l'occurrence celui de l'action culturelle. Les animateurs socioculturels en tant que salariés d'une structure entrent dans cette catégorie d'agent. On leur donne des missions quand il s'agit d'accompagner l'accès à la culture, de promouvoir un projet culturel, d'inscrire l'accueil d'artistes, etc. L'agent est un acteur institutionnel, son rôle ne devrait pas simplement être courroie de transmission, exécutant d'un pouvoir ou représentant d'une structure, il devrait aussi provoquer un travail de l'institution sur elle-même, c'est-à-dire un travail de la culture. Il croise ici la posture d'acteur.

## ACTEUR

La posture d'acteur ne se définit pas par une mission, mais par une capacité d'agir, c'est-à-dire de transformer des matériaux physiques ou sociaux pour répondre aux conditions de vie. L'action provoque une réaction. Particulièrement lorsqu'il s'agit de matériaux humains, comme pour l'animation socioculturelle, on ne fait pas que transformer les matériaux, ce sont les matériaux qui vous transforment. L'acteur ne devrait pas simplement être réactif, mais aussi proactif. Ce que recouvre en partie la notion d'« empowerment » si nous la prenons dans son sens historique issu des luttes sociales et d'émancipation comme les méthodes d'organisation communautaire de Saul Alinsky dans les années 1930. Il ne fait pas que réagir à un contexte, l'acteur peut provoquer des situations pour imaginer des alternatives. Il croise ici la posture d'auteur.

## AUTEUR

Auteur renvoie la question à la fois de la maîtrise du sens d'un processus et la possibilité de signer la production issue de ce processus comme œuvre singulière. La seconde acception est survalorisée, masquant la première. Ce qui fait que la notion d'auteur est cantonnée principalement au domaine artistique. Mais être auteur d'un travail collectif ou de sa propre vie est bien plus important dans ces conséquences sociopolitiques. En permettant d'identifier des processus, l'auteur pose des référentiels comme nous le faisons avec le « travail de la culture ». Ces référentiels permettent à chacun de se repérer dans un cheminement. La culture numérique, sa logique « open-source », sa conception du partage des richesses, réactualisent dans toutes ses dimensions la notion d'auteur en faisant sauter le verrou propriétaire (exemple du « copyleft » qui renverse le principe du « copyright »).

## TROIS POSTURES, UNE MÊME SITUATION

Nous remarquons que les trois postures agent, acteur, auteur se croisent. Elles peuvent s'inscrire dans la même situation. Nous pouvons les adopter dans la vie courante alternativement de manière plus ou moins consciente. Cependant, les configurations socioprofessionnelles dans lesquelles nous sommes impliqués nous poussent à nous positionner plus sur l'une que sur l'autre. C'est alors qu'elles entrent en tension, parfois en conflits. Un agent d'une structure qui devient acteur ou auteur peut entrer en conflit avec sa mission institutionnelle.

Travailler sur les postures, c'est travailler sur les processus de légitimation. Les animateurs sont souvent délégitimés dans leur faculté à parler et agir en matière de culture. Pourtant, « même si on est des "sociocus", on sait aussi réfléchir, fabriquer, inventer en termes de culture et on peut même travailler avec des artistes ». Qui est légitime en tant qu'agent, acteur, auteur ? Comment est accordé un poids à la parole des différents protagonistes d'une situation pour qu'ils puissent intervenir sur cette situation ? La légitimité est la manière de reconnaître ce pouvoir. Sans la légitimation, il ne peut avoir d'action efficace ni de portée politique.

La gestion des malentendus entre les postures fait partie de la négociation dans un jeu d'ajustements continuels. « On ne doit pas être captif d'une injonction institutionnelle ou politique » dans une injonction paradoxale « innovez, mais obéissez ». Comment articuler au sein des CSS l'intention de transformation sociale et la réalité du fonctionnement des structures, selon quelles règles, quels modes d'intervention, quelles

interfaces ? Le travail de la culture conduit à réintroduire une liberté de mouvement entre les différentes postures. En jouant sur une posture d'acteur, un agent n'est plus simplement exécuteur d'une mission dans un dispositif, mais aussi agent de transformation en situation, il amène inévitablement à interroger le fonctionnement de sa structure, son projet culturel.

De même, la question de la légitimité se pose derrière le terme « habitants », leur place et leur rôle dans un CSS. Est-ce le fait d'habiter un quartier qui confère une légitimité d'acteur où la manière de concevoir une démarche, un mode d'organisation, un type de dispositif ? En quoi cet acteur peut-il être alors co-auteur du projet culturel ? Lorsque les populations sont appelées à être « actrices » et conviées à « participer » aux projets, nous restons dans l'ordre de l'injonction ambiguë si les personnes n'ont pas la possibilité de construire une parole légitime. Le problème n'est pas de participer, mais de construire une parole dans le groupe et l'espace public, que cette parole acquière un poids dans les décisions.

Ces habitants pourraient alors s'auto-missionner comme agent d'un processus de développement et ainsi être reconnus par l'institution dans leurs capacités à mobiliser des compétences en situation. Reprenons l'exemple de la fête populaire. On peut l'aborder comme une forme événementielle qui légitime la posture de l'opérateur culturel dans sa capacité d'ingénierie ou au contraire comme une forme populaire propre à un art du bricolage légitimant la capacité d'auto-organisation des habitants. Ici se confrontent deux modèles de projet culturel. Comment faire en sorte que la légitimité d'agent ne s'oppose pas à celle d'acteur. Sans perdre sa légitimité en termes de professionnalité, l'agent institutionnel peut reconnaître les compétences de l'acteur non professionnel et permettre ainsi à chacun de s'impliquer en situation dans une logique de coproduction. Des compétences sont mobilisées dans des situations collectives et contribuent à la mise en place de dispositifs.

La posture d'auteur permet d'interroger la notion de « public ». Qu'est-ce qu'un public et par opposition qu'est-ce qu'un « non-public » ? Sont-ce des populations non « cultivées », ou qui ne fréquentent pas les lieux culturels ? Un bénévole, un habitant, un militant ou un professionnel n'a-t-il pas une vision de la culture et des compétences en tant qu'acteur ? Un « public » n'est pas simplement un consommateur passif de la culture, il peut être aussi acteur de la ville, être créateur ou transformateur de culture en réponse aux conditions d'existence. Il pose des problématiques, des enjeux de vie et des envies de vivre. Il peut être ainsi reconnu dans sa propre recherche et « s'auto-missionner » pour faire appel à des intervenants extérieurs comme des artistes pour nourrir sa démarche. Dans ce cas, nous ouvrons une réciprocité dans cette logique coopérative éco productive, une forme écosystémique qui correspondrait peut-être à notre manière aujourd'hui de concevoir un travail de la culture. Cette « commande populaire » ne se substitue pas à la commande publique, elle instaure une logique de co-fabrication avec l'intervenant.

On peut encore imaginer le public coproducteur de spectacle et concevoir des mutuelles de public, des « AMAPS culturelles » où d'autres formes coopératives qui se structureraient pour concevoir des dispositifs de coproduction. Cette conception est d'autant plus facile à envisager que la production culturelle elle-même a éclaté de multiples manières, elle se fait de moins en moins dans les lieux consacrés, chacun fabrique sa culture et d'autre part la dématérialisation de la culture favorise les logiques coopératives.

Nous le voyons, le travail de la culture dans sa faculté émancipatrice et transformatrice ouvre la possibilité en situation d'intervertir les rôles, de décaler les postures dans une logique créative. Cela se traduit par la liberté de penser autrement son engagement et son environnement, de dépasser les oppositions dichotomiques « public / non-public », « population / professionnel », pour entrer dans une logique systémique.

## DES TIERS LIEUX DE LA CRÉATIVITÉ

Qu'est-ce qui constitue aujourd'hui un « espace du commun » où une diversité peut se rencontrer, se croiser, se confronter ? Qu'est-ce qui fait qu'un moment donné nous avons le sentiment que nous allons entrer dans une logique d'échange, de coopération, mettre en œuvre des projets collectifs, constituer une « communauté de destin » ? Nous allons décliner quelques qualités de ces « tiers lieux de la créativité ».

### LE TIERS LIEU COMME ESPACES DU MILIEU

Si les espaces du commun offrent la possibilité à une diversité de s'exprimer, ils n'évitent pas la confrontation à une altérité, même radicale, sans pour autant qu'une forme identitaire s'approprie l'espace. C'est une manière de se constituer en collectifs, de définir une « micropolitique des groupes ». Les tiers lieux instaurent un autre rapport entre espaces privés et publics. Les CSS pourraient alors être considérés en tant qu'espaces intermédiaires comme un « sas » où se joue une tension entre privatisation de l'espace public et publicisation d'un espace privé, entre espace du commun et appropriation de l'espace.

Certains endroits comme la rue, le bistro, le marché, la place publique, les transports en commun peuvent être considérés comme des lieux « neutres » d'une implication d'où peuvent émerger des dynamiques collectives, de nouvelles formes d'expression. Ils ont été le berceau et le terreau de nombreuses cultures et expressions artistiques. Comment instaurer ce type d'espace ouvert quand on est une structure ? « Un CSS s'est structuré, cela peut faire un frein, on est coincé dans des espaces qui restreignent les échanges selon nos disponibilités. On peut faire disparaître les opportunités s'il faut toujours un motif à la rencontre, ce n'est pas un gage de spontanéité ».

Comment garder des espaces libres ? Comment concevoir un « espace du milieu » qui fait bouger les limites et repousse les bords à partir des dynamiques générées à l'intérieur des situations ? C'est le principe des « Zones Autonomes Temporaires » (TAZ en anglais) : ouvrir des espaces plus ou moins éphémères, mais qui peuvent se définir comme des « contre-espaces », c'est-à-dire des situations collectives à partir desquelles on peut élaborer des alternatives.

Des projets peuvent reprendre ce principe : « le projet "place publique" au départ a été conçu comme une place de loisir. Ce regroupement a créé un nouvel espace aidé par la vision de trois artistes. Transformer un espace où les habitants ont posé des actes, comme espace de rencontre, de négociation ». Il s'agit ainsi d'insérer ces espaces dans une nouvelle cartographie, avec les lieux de rencontre possible et une circulation entre les lieux. Réfléchir en termes d'espace, c'est ouvrir un champ du possible. « On est allé chercher les lieux qui étaient inutilisés ou cadenassés et qui pouvaient devenir des lieux publics. Sur un espace éphémère, faire chaque semaine un concert dans un nouveau lieu. C'est la deuxième année où l'on explore de nouveaux lieux qui participent à de nouvelles façons, de vivre ».

Toute pratique sociale a besoin d'espace pour se déployer. « Les équipements et les événements se diversifient et se spatialisent, entraînant un jeu d'emboîtement culturel et de nouvelles configurations entre villes, banlieues et campagnes, entre cultures classiques et cultures émergentes, entre publics réservés et publics ouverts »<sup>1</sup>. Le territoire devient « apprenant » : c'est l'ouverture de ces espaces qui nous apprend sur la ville d'aujourd'hui, les enjeux qu'elle porte, les rapports de force politique à l'instar des « ZAD ». Ces « Zones À Défendre » détournent l'intitulé administratif « Zone d'Aménagement Différé ». La dernière illustration est la mobilisation autour de la construction du futur aéroport de Notre-Dame-des-Landes près de Nantes. La ZAD est un « bout de terre » très implanté dans l'imaginaire collectif comme fut le plateau du Larzac dans les années

---

<sup>1</sup> Louis DUPONT, université Paris IV-Sorbonne et Jean-Pierre AUGUSTIN, Géographie et cultures, n° 55, 2005, p.

70. C'est aussi rappeler qu'« habiter n'est pas logé. Habiter, c'est autre chose. C'est un entrelacement de liens (acteur de la ZAD Notre-Dame-des-Landes). »

## **LE TIERS LIEU COMME NOUVELLE FORME DE TRAVAIL COLLECTIF**

Nous avons noté que les CSS pouvaient être « multi-référentiels » par le croisement des points de vue dans une dimension interculturelle. Comment intégrer une configuration horizontale et interdisciplinaire avec une diversité d'acteurs dans un espace réflexif et réellement participatif ?

Impulsé par la culture numérique le « co-working » se présente comme un espace intermédiaire entre le milieu privé de l'habitation et le milieu professionnel de l'entreprise. C'est une manière de travailler ensemble dans un espace intermédiaire susceptible de croiser les savoirs et les compétences dans un cadre souple et convivial. Ce type d'espace fonctionne comme un incubateur de projet. Détaché d'une appartenance disciplinaire ou sectorielle, il favorise l'émergence d'initiatives innovantes. C'est une manière de ne pas être seul, échanger en réseau, former des collectifs qui ne sont pas structurés selon des corps métier et développent leurs propres capacités d'expertise.

C'est ce qui prévaut dans une économie contributive de type open-source, la richesse vient du partage, non de l'accumulation. L'idée est de déplacer les compétences d'un champ à un autre, échanger les outils, croiser les démarches. Comment dégager de nouvelles professionnalités qui correspondent à la complexité des situations ? Ce n'est pas un nouveau corps de métiers, c'est un champ de compétences qui se fixe sur des situations socioprofessionnelles.

Le tiers lieu peut agir ainsi comme levier de transformation sociale en accueillant ce tiers de la population oublié, celui dont on ne parle jamais, qui est absent des instances de décision. Cela peut être l'objet d'une nouvelle gouvernance du territoire.

## **LE TIERS LIEU COMME NOUVELLE GOUVERNANCE TERRITORIALE**

Les collectivités territoriales et les pouvoirs publics sont intéressés par certains aspects de la culture qui pourraient valoriser leur territoire, provoquer de la créativité et de la richesse. Les tiers lieux bouleversent le rapport du centre à la périphérie en créant de nouvelles centralités, en remettant en cause la notion d'équipements dédiés.

### **CONSTITUER DES COLLÈGES D'ACTEURS**

Poser la question de la gouvernance renvoie à la question de ceux qui ont l'autorité et la légitimité pour participer et définir une politique culturelle. Comment inclure dans la boucle décisionnelle tous les acteurs concernés pour qu'ils deviennent par exemple commanditaires d'interventions ?

Il existe déjà sur l'agglomération bordelaise un « collectif de ressources culturelles » regroupant quatre structures. « Il permet de défendre des projets communs, de mutualiser les moyens : halte-garderie ("les couches-tards" libérant les parents pour aller au spectacle), location de locaux à plusieurs pour des résidences, programme de sensibilisation, médiation culturelle sur les quartiers Nord, billetterie moins chère, aide aux projets des associations, présence sur les fêtes de quartiers, etc. »

Être capable de formuler collectivement une pensée politique de la culture est possible au-delà des différences individuelles ou des spécificités de chaque CSS. Le problème n'est pas l'outillage, mais la posture adoptée. Un collège d'acteurs peut jouer le rôle d'interface entre les différentes postures professionnelles et les programmes ou dispositifs institutionnels. Les agents, acteurs, auteurs, peuvent participer dans une logique interdisciplinaire à la constitution d'espaces réflexifs autrement que ponctuellement.

## VALORISER LA MAÎTRISE D'USAGE

La maîtrise d'usage permet de reconnaître des compétences qui s'acquièrent dans la façon dont on occupe et utilise un espace. « Les artistes n'ont pas intérêt à indiquer dans leur CV qu'ils exposent dans des CSS ». Selon cette perception, c'est le lieu culture dédié qui est censé apporter une légitimité. Mais on peut imaginer autrement que c'est la pratique d'usage des espaces qui accorde une légitimité à ceux qui investissent les lieux comme nouvelle centralité culturelle sur un territoire.

L'espace n'est pas dédié, il est en mouvement permanent. L'écrivain Georges Pérec a décrit ces micro-mouvements dans l'espace de l'infra-ordinaire. C'est une observation par épuisement d'un lieu : « vivre c'est aller d'espace à un autre en essayant de se cogner le moins possible » dit-il. Ce qui est important n'est pas de s'approprier un lieu, mais de circuler entre différents espaces tout en posant un lien entre ces espaces « habités ». Quel est l'usage de la ville à travers ces espaces vacants, comment les explorer ? Comme se réapproprier la ville par ses interstices comme les jardins partagés où l'on se « cultive » dans tous les sens du terme. La ville n'est pas une architecture rigide, mais fluide.

La gouvernance et la direction artistique des lieux peuvent être partagées avec les habitants et les collectifs comme ce fut le cas pour la négociation à Bordeaux de l'usage du marché des Doves à St-Michel ou encore un atelier chantier mobile donnant l'opportunité d'interroger la relation au politique à propos d'une salle des fêtes à rénover.

## CRÉER DES PÔLES DE RÉFLEXIVITÉ POUR UNE PAROLE EN ACTE

À travers des cycles de recherche-action ou de formation-action, il est possible de croiser des compétences pour produire de la connaissance, envisager un autre rapport au territoire (interstice, maîtrise d'usage, territoires créatifs, architecture fluide, accessibilité, etc.), se donner des outils, des axes à expérimenter suivant l'idéal-type d'un travail de la culture dans un aller-retour continu avec les différentes situations d'implication.

Les personnes sont prêtes à s'engager dans un projet à partir du moment où elles en cernent les enjeux. Que veut dire engager un projet s'il n'y a pas l'espace pour poursuivre la réflexion ? La réflexion dans l'action est souvent réduite à sa dimension la plus sommaire d'évaluation de projet. Nous pouvons concevoir autrement un aller-retour continu entre implication et prise de recul où l'on se prend soi-même comme matériaux de recherche. En introduisant dans les situations générées par les CSS un espace réflexif, nous comprenons comment émergent de nouvelles formes, comment ces formes nous aident à nous mettre en mouvement. C'est le cas lorsque nous cherchons à comprendre la relation entre forme sociale et forme artistique telle que nous l'avons décrit à propos d'un art du bricolage, comment s'élabore une capacité à symboliser et donner du sens aux formes. Il s'agit ici ainsi d'élaborer une pensée entre travail artistique et création sociale.

C'est le même mouvement réflexif qui prévaut lorsque nous avons abordé l'articulation acteur-agent-auteur afin d'élaborer des outils d'analyse et d'évaluation des situations socioprofessionnelles. Cela permet d'aborder une complexité autour de ces notions de commandes, d'intervention, d'implication, de situation, de légitimation, de posture, de professionnalité, etc. Il est par exemple intéressant de comprendre comment l'intervention participe à la construction de la réalité, de ce qu'on appelle le « terrain », légitime les représentations sur un territoire et ses habitants et en retour légitime la posture de l'intervenant plus que celle des habitants. Les modalités de financement cachent ces représentations de la culture lorsqu'on va soutenir telle forme esthétique ou tel projet culturel.

Il ne peut pas avoir de bonne évaluation si on ne cible pas le bon objet d'évaluation. Si nous parlons bien de processus et pas simplement d'activité culturelle, il n'est pas possible d'en mesurer toutes les dimensions sans entrer dans cette posture réflexive. Un travail sur les représentations est nécessaire autour de la culture. C'est ainsi que cette attitude réflexive permet de décrypter les modes de pensée sur la réalité actuelle en déconstruisant les discours sur la culture, d'en faire l'analyse et de proposer des contre discours, faire entendre une parole qui vient de l'expérimentation populaire, une manière empirique de produire de la connaissance.

## ANNEXE : QUELQUES ARTICLES DE L'AUTEUR EN RÉFÉRENCE

La majorité de ces articles sont consultables en ligne à l'adresse : <http://biblio.recherche-action.fr/personne.php?type=auteur&id=35> et pour les rapports téléchargeables à l'adresse <http://recherche-action.fr/ressources/docs-en-telechargement/>

- « Art du bricolage, bricoleurs d'art » in Les cahiers d'Artes « L'art à l'épreuve du social », Presses Universitaires de Bordeaux, 2013, pp 95-113.
- Pour une apiculture politique, livret édité par l'association La Forge, 2013, 17p.
- « Espace(s), territoire(s), culture(s) » in Macadam jeunesse: La rue, espace criminogène pourquoi, Harmattan, 2012, (Les Écrits de BUC Ressources).
- « Les espaces intermédiaires de l'existence », revue Arpentages No 9, Scènes Obliques éditions, 2012, pp 33-45.
- « Le hip-hop, un art du combat pour une pensée du mouvement », revue Horizons Maghrébins No 66, Presses Universitaires du Mirail, 2012, pp 15-26.
- « Tiers espaces : Les espaces du commun en contre-espaces », publication électronique, recherche-action.fr, 2012.
- « Quels enjeux pour un art et une culture populaire en France ? », in Cahiers de Recherche Sociologique No49, Université du Québec, Athéna Édition, 2011, pp. 123-146.
- « Investir des espaces pour créer » Introduction des actes du séminaire LISRA-MSH PN, documentation document électronique in biblio RECHERCHE-ACTION, 2011.
- « Approche de la relation entre art et social à travers la connaissance d'un tiers espace de l'expérience », publication électronique, recherche-action.fr, 2011.
- « Pour une pensée politique de la culture » in Projets culturels et participation citoyenne, L'Harmattan, (Col. Collection Animation et Territoires), 2010.
- « Quels espaces populaires pour la culture ? » in Revue Mouvement No57, Ed. La Découverte, 2009, pp. 57 à 66.
- « Les enfants non reconnus de l'éducation populaire » in Agora débats/jeunesses n° 44, L'Harmattan, 2007, pp.46-61.
- Un témoin dans la ville. Ou la place des acteurs populaires dans une refondation du rôle de la culture », document électronique, recherche-action.fr, 2007.
- Espaces populaires de création culturelle : enjeux d'une recherche-action situationnelle, Éditions de l'INJEP, 91p, (Collection « Jeunesse / Éducation / Territoires : cahiers de l'action »), 2006.
- « L'art d'intervenir dans l'espace public » in Territoires No 457, Adels, 2005, p.10-12
- Travail de La culture : Qu'est-ce qu'un "projet culturel ?", document électronique in [www.recherche-action.fr](http://www.recherche-action.fr), 2005.
- « L'argot graffiti ou l'art populaire comme rapport à l'art légitime », in Patrimoine, tags et graffs dans la ville : Actes des rencontres – Bordeaux - Juin 2003 / ed., Bordeaux : SCEREN-CRDP, 2004, pp.201-207