



35 rue d'Hautpoul  
75019 Paris  
Tel : 01 42 45 29 78  
06 62 41 42 30

# Territorialisation de projets culturels en Ile-de-France

**Propositions pour un modèle d'analyse complexe**

Rapport final  
Recherche territorialisée

**Fabrice Raffin**



*Avec la collaboration de  
Rachel Pinget*

Avril 2007

## SOMMAIRE

<b>Introduction .....</b>	<b>5</b>
Lieux principaux d'investigation et terrains de contrôle comparés.....	6
Lieux, pratiques, projets culturels et production des territoires urbains .....	7
La culture et l'art comme action collective.....	10
<b>Méthodologie.....</b>	<b>14</b>
Posture de recherche .....	16
Construction d'une grille d'analyse .....	18
Les entretiens et les déambulations urbaines .....	19
Un travail documentaire .....	21
Observations <i>in situ</i> .....	22
Limites de la recherche .....	23
<b>Hypothèses centrales .....</b>	<b>24</b>
<b>Première partie .....</b>	<b>30</b>
<b>Contextualisation .....</b>	<b>30</b>
<b>Une approche socio-anthropologique des territoires de banlieue .....</b>	<b>30</b>
<b>Contextualisation : définition des « territoires » .....</b>	<b>31</b>
1 - Villes de banlieue et questions de centralité .....	32
Sortir de la dichotomie Paris/Banlieues .....	39
Le poids de la ville centre : Paris.....	39
Ordonnancement concurrentiel entre villes de banlieue .....	41
2 – Morphologie et physiologie discontinues – Recherche d'unité urbaine ...	43
Scission autoroutière – contraintes d'usages et façonnage des représentations .....	44
L'isolement central du Théâtre de l'Echangeur .....	46
Stratégie de distinction – créer un statut urbain original.....	47
3 - Un ordre banlieusard fragile et en construction .....	49
« Une nouvelle course » à la répartition des spécificités .....	49
4 - Enjeux urbains et politiques culturelles .....	52
Orientation prononcée vers la démocratisation culturelle.....	52
Modes d'instrumentalisation de la culture dans les trois villes.....	54
5 - Populations.....	56
Les nouveaux arrivants et le paradoxe local .....	56

<b>Deuxième partie .....</b>	<b>60</b>
<b>Analyse multidimensionnelle de la territorialisation.....</b>	<b>60</b>
<b>de trois lieux/projets culturels .....</b>	<b>60</b>
<b>Des projets culturels, de l'art et des villes.....</b>	<b>61</b>
1 - Militantisme culturel et rapport aux institutions locales.....	62
2 - Politiques culturelles, aménagements urbains et place des actions associatives.....	66
Bagnolet .....	66
Question de contenus – Logiques artistiques, les termes de la mésentente ..	69
Dispositif de diffusion et logique d'ouverture par la « convivialité » .....	70
Mantes-la-jolie.....	71
Le boulevard des arts de Vitry/Seine .....	71
3 – Réseaux et territoires artistiques entre Banlieues et Paris.....	75
La continuité territoriale avec les mondes de l'art parisiens.....	77
Détour par Vitry-sur-Seine.....	81
Un rapport à la centralité parisienne qui n'est pas à sens unique.....	82
La centralité parisienne importée et reproduite en banlieue .....	84
Échangeur et la Friche André Malraux : des situations franciliennes différenciées .....	85
Nuances et originalités de l'action culturelle des collectifs.....	86
Porosités des frontières et des territoires.....	88
Utilité sociale de l'action culturelle et inscription territoriale locale.....	89
Territoire de proximité – pouvoir local.....	93
Limites des liens artistiques et fermetures territoriales.....	93
4- Contour des projets et procès de territorialisation.....	95
<b>Des lieux, des histoires et des statuts urbains différenciés .....</b>	<b>97</b>
1- Le projet culturel marque le lieu .....	97
Aux origines : projet culturel, aménagement et architecture.....	98
Pratiques de lieu, inscription locale : l'exemple des ateliers.....	99
Des lieux ressources pour les mondes de l'art locaux .....	103
L'intensité de territorialisation : croisement de réseaux, augmentation des ressources et des prises territoriales.....	105
2- Lieu, architecture, dispositif urbain.....	109
Un bâtiment culturel dans un quartier.....	110
Espaces en friche et discrétion architecturale.....	113

<b>Des projets culturels inscrits dans les représentations urbaines.....</b>	<b>114</b>
1 - La capacité de production d'occurrences événementielles.....	115
2 - La ville occurrence – perception et connaissance des lieux.....	117
Le lieu événement.....	119
Le réseau d'interconnaissance comme premier écho territorial du projet ..	120
Au-delà du réseau d'interconnaissance – l'écho médiatique ..	121
3 - Dimension culturelle de l'urbanité – appartenance territoriale.....	123
Lieux/projets culturels et construction de centralité ..	124
Hauts lieux culturels et centralité : prises, adhésions et conflits ..	126
Appartenance sociale et rapport à l'art et au territoire, suite.....	128
<b>Culture, frontières urbaines et affirmation identitaire .....</b>	<b>129</b>
1 - Engagement culturel et parcours individuels .....	130
2 - Parcours collectifs différenciés et leurs implications locales.....	133
3 - Territoires internationaux, échanges culturels .....	135
Programmation et accueil en résidence.....	135
L'échelle régionale et échanges dans le réseau Actes If.....	136
Territoires internationaux – échanges durables.....	138
<b>Synthèse Générale.....</b>	<b>141</b>
<b>Pour une approche complexe de la territorialisation des projets/lieux</b>	
<b>culturels.....</b>	<b>142</b>
<b>Quatre dimensions de la territorialisation des pratiques culturelles.....</b>	<b>145</b>
Culture Protopique : Entre projet culturel, enjeux urbains et problématique	
d'identité .....	157
<b>Bibliographie.....</b>	<b>159</b>

# Introduction

Cette recherche propose d'analyser les modalités de territorialisations de projets culturels contemporains, dans un contexte de concurrence entre pratiques, et de métropolisation. Cette analyse tient compte des spécificités culturelles des projets et se focalise sur leurs interactions avec des territoires, eux-mêmes considérés comme *non homogènes*<sup>1</sup>.

L'orientation de notre analyse renvoie à un double questionnement sur la territorialisation des pratiques culturelles, en lien avec la production des espaces urbains :

- D'une part, d'un point de vue théorique, nous interrogeons le sens de la notion de « territorialisation des pratiques culturelles » en tant que telle : Comment l'appréhender, quels critères pour la définir, pour en préciser éventuellement l'approche, un modèle d'analyse ?
- D'autres part, nous interrogeons la territorialisation des pratiques culturelles dans un contexte particulier, celui de l'Île-de-France :

---

<sup>1</sup> La notion de *territoire* que nous mobilisons dans cette recherche peut être politique, économique ou géographique, notamment lorsque nous contextualisons les terrains étudiés. Néanmoins, d'un point de vue méthodologique, nous l'associons à une définition anthropologique du territoire, telle que M. Augé peut le définir comme espace relationnel, identitaire et historique. Nous y intégrons aussi les notions d'échanges et de mobilités à la manière d'A. Tarrus ou d'A. Boubeker lorsqu'il écrit que « Le territoire ne se suffit pas à lui-même; il ne vaut que s'il met en relation, s'il renvoie à d'autres lieux. Par le biais d'une offre technique, il s'agit toujours de mettre en mouvement ; faire circuler des personnes ou des biens matériels ou symboliques. Dans cette perspective, le territoire n'apparaît plus comme un simple gisement de ressources, mais comme une base de sélection ou de construction de celle-ci ; ses enjeux de développement nécessitent des métiers et des qualifications sociales comme techniques et conditions d'accès à des rôles professionnels et sociaux ; des compétences communicatives qui mobilisent un milieu, pour créer, mobiliser et réguler des solidarités spatiales et locales », dans, *Les paraboles de la médiation*, rapport, programme « culture, ville et dynamiques sociales », Ministère de la Culture, 1998.

Comment les lieux, les projets et leurs pratiques pris en compte, prennent place dans les villes concernées, leurs dynamiques territoriales. Quels sont les éléments de leur(s) activité(s) qui définissent cette place, leur rapport au territoire, leur image, les liens avec certains acteurs et pas d'autres ?

## ***Lieux principaux d'investigation et terrains de contrôle comparés***

Pour ce faire, cette recherche se focalise sur trois lieux culturels d'Ile-de-France :

D'abord, trois initiatives culturelles privées, situées à Mantes-la-Jolie, Bagnolet et Paris, respectivement : la Friche André Malraux et le collectif 12, l'Échangeur à Bagnolet<sup>2</sup>. Ce choix est justifié au regard de la situation territoriale des projets, concernant notamment les enjeux de métropolisation de l'Île-de-France, ainsi que par leurs spécificités culturelles et artistiques. Trois initiatives culturelles privées installées dans trois territoires, allant du centre à la périphérie lointaine de l'agglomération francilienne.

Puis, après concertation avec le comité de pilotage de l'appel d'offres, le choix d'un projet institutionnel est apparu nécessaire afin d'accentuer l'analyse territoriale et comme contre point comparatif des trois initiatives privées<sup>3</sup>. De ce point de vue, le musée d'art contemporain de Vitry-sur-Seine, le Mac/Val ouvert en 2005 est apparu pertinent à plusieurs égards.

Si cette recherche se focalise sur ces trois terrains, elle ne s'y limite pas. En effet, par rapport aux trois lieux considérés initialement, il est rapidement apparu nécessaire de prendre en compte d'autres lieux et acteurs des villes concernées, qui leur étaient liés d'une manière ou d'une autre.

---

<sup>2</sup> À l'origine nous avons porté notre attention sur le Point Ephémère situé sur le canal St Martin dans Paris. Des difficultés d'accès au terrain, notamment la non-réponse des acteurs concernés à nos sollicitations, mais aussi les enjeux politiques « sensibles » portant sur ce quartier, nous ont conduits à abandonner l'idée d'y mener nos investigations.

<sup>3</sup> Comme précisé ci-dessous, ce choix renvoie aussi à des considérations théoriques sur les processus d'urbanisation et la forme institutionnelle ou non des projets d'aménagement.

Ainsi, dès le début de ce texte, il convient de mettre en avant que la territorialisation, serait-ce de pratiques culturelles, relève d'un processus « à plusieurs » acteurs, en des espaces eux aussi multiples, qui dépassent bien évidemment le lieu occupé, pour « toucher » de manière inégale, le quartier, la ville et au-delà, jusqu'à la région et « à l'international ».

Dans les villes concernées, les terrains ont ainsi été étendus à d'autres lieux<sup>4</sup> : Gare au Théâtre à Vitry-sur-Seine, le Samovar à Bagnolet, ainsi qu'à l'ensemble des lieux du réseau Actes-if, qui, sans avoir été nécessairement tous visités, ont été pris en compte, par exemple à travers le discours produit par différents acteurs à leur égard, leur communication, leurs programmes, etc.

Enfin, il convient d'insister sur le fait que ce rapport s'inscrit sur un parcours de recherches et qu'il utilise les matériaux recueillis durant plus de quinze années sur des lieux culturels à travers l'Europe, pour beaucoup dans des situations urbaines et des problématiques culturelles et artistiques, tout à fait similaires à celles des trois lieux principaux de notre travail.

## ***Lieux, pratiques, projets culturels et production des territoires urbains***

Le questionnement sur la territorialisation des pratiques culturelles en Ile-de-France, se double ici d'une problématique plus générale sur le lien entre lieux, pratiques, projets culturels et production de la ville (des agglomérations) et de leurs territoires. Précisément, la place des pratiques, projets et lieux culturels dans le processus de productions territoriales et l'urbanisation contemporaine est interrogée.

Dans l'ouvrage collectif paru en 1997, intitulé *La ville émergente*<sup>5</sup>, Geneviève Dubois-Tainé s'arrêtait en introduction sur les deux types de processus qui, selon elle, participent de l'urbanisation contemporaine. Elle écrivait : « Si l'on met ici de côté les urbanisations produites par petites opérations (le logement entre autres).

---

<sup>4</sup> Selon leurs partenariats, coopérations, leurs réseaux.

<sup>5</sup> G. Dubois-Tainé, Yves Chalas (sous la direction de), *La ville émergente*, Editions de l'Aube, 1997.

### **La friche André Malraux – Mantes-la-Jolie**

Plasticiens, musiciens, comédiens, photographes, metteurs en scènes, chanteurs, costumiers, danseuses, chorégraphes et vidéastes se sont associés pour faire vivre un site basé à Mantes-la-Jolie (78). La "Friche André Malraux" s'est ouverte en juin 1998 à l'emplacement d'une entreprise désaffectée, rachetée par la mairie.

Cet espace original et modulable offre des opportunités nouvelles de créations, loin de l'esprit des théâtres traditionnels. Il permet d'appréhender un public différent, parfois hostile ou inaccoutumé aux représentations classiques dites frontales. Composée d'un ancien hangar de 450 m<sup>2</sup> (transformé récemment en salle de spectacle polyvalente), d'un atelier avec mezzanine de 70m<sup>2</sup>, d'une cour, d'un bâtiment de 350m<sup>2</sup> sur deux étages et d'une maison d'habitation, la Friche accueille de nombreux spectacles présentés de manière originale.

Au cœur de la ville et au croisement de ses différents quartiers, les artistes du Collectif 12 ont construit un projet fondé sur la participation des habitants au processus de création. "Notre intégration dans la ville a été difficile. Nous avons dû gagner la confiance des Mantais. Au départ, on a été traité comme des étrangers", se rappelle Catherine Boskowitz, codirectrice du groupe et initiatrice du projet.

Mais, peu à peu, des liens se sont noués avec des individus et des associations. Des ateliers artistiques d'enfants ou de femmes sont nés, un public s'est fidélisé. Le Collectif 12 a parallèlement développé des échanges avec des artistes des quatre coins du monde. Libanais, Turcs, Aborigènes australiens, Malgaches, Camerounais sont venus en résidence à Mantes ou ont accueilli des membres de l'équipe dans leur pays. Les créations étrangères ont été présentées au public de l'agglomération et ont contribué à enrichir les relations entre le collectif et la population. Le collectif propose des tarifs d'entrée modérés (10 euros, 5 euros, 3 euros pour les scolaires) et parfois gratuits. Pour favoriser les contacts avec les habitants, les artistes se produisent fréquemment dans la rue et dans les lieux publics. De la cité HLM du Val-Fourré au lac de Gassicourt, en passant par la vieille ville, les différents quartiers de Mantes-la-Jolie ont été exploités. Bars, squares, toits, vitrines, stations essence, appartements, cours ou jardins mais aussi les bibliothèques ont accueilli des représentations.

### **Le Mac/Val – Vitry-sur-Seine**

Situé sur un terrain de 20 000 m<sup>2</sup> au centre-ville, le bâtiment de 13 000 m<sup>2</sup> comporte 4 000 m<sup>2</sup> d'espaces d'expositions dont 2 600 m<sup>2</sup> d'exposition permanente et 1 350 m<sup>2</sup> dédiés aux expositions temporaires. Les réserves et ateliers de maintenance du musée représentent ensemble 1 700 m<sup>2</sup>.

Le musée réunit des équipements complémentaires aux espaces muséographiques, chacun avec son actualité propre. Le cinéma de 150 places est un espace transversal: lieu d'accompagnement de l'activité muséale et des expositions temporaires au travers de colloques, d'interventions d'artistes, de projections vidéos, documentaires... Une programmation liée à l'art cinématographique sera également mise en œuvre, mêlant films de l'histoire de cet art et musiques live, cycles de cinéastes et festivals thématiques.

Le centre de documentation de 480 m<sup>2</sup>, propose un fonds d'ouvrages sur l'art contemporain, son histoire et ses artistes. L'espace comporte un pôle de recherche, des salles de lecture indépendantes, un espace enfants, et bien sûr des postes multimédias et un espace audiovisuel accessibles à tous.

L'équipe des publics du musée met à disposition des groupes des espaces pédagogiques et de médiation culturelle de 395 m<sup>2</sup>, divisés en trois ateliers. Les activités culturelles et éducatives, gratuites, sont un service public d'accompagnement de la collection.

Deux ateliers-logements d'artistes permettront d'accueillir des artistes étrangers pour des résidences de trois à six mois. Une librairie, un restaurant et un parking complètent le musée. Enfin, un jardin public de 10 000 m<sup>2</sup> conçu par le paysagiste Gilles Vexlard constitue également un lieu d'exposition en plein air.

### **Le théâtre de l'Echangeur - Bagnolet**

59 avenue du Général de Gaulle

Tél. : 01 43 62 71 20

Ouverture : mars 1996

Lieu où diffusion, rencontres et pratiques artistiques alimentent la relation entre publics et artistes.

Salle de spectacles de 100 places assises, 200 debout.

Géré par la compagnie Public chéri.

Programmation théâtrale et musicale.

ou à l'initiative de particuliers, les grandes opérations qui structurent nos agglomérations se font, soit par la mise en place d'une organisation partenariale et de concertation complexe, soit par des promoteurs qui agissent seuls ». La mise au second plan des petites opérations et de l'initiative privée dans l'analyse de la production des villes et de l'urbanisation, rejoint une pensée de l'aménagement, dominante. Sans entrer dans un débat sur le « poids » de l'une ou l'autre de ces formes, l'un des partis pris de la présente démarche consiste à ne pas sous estimer la part des productions liées aux petites opérations, notamment celles initiées par des particuliers.

Cette recherche pose donc dès le départ, la nécessaire prise en compte d'autres acteurs que les spécialistes de l'aménagement (urbanistes notamment), acteurs économiques ou décideurs institutionnels. Ce faisant, elle propose la prise en compte d'autres domaines d'activités que ceux de l'économie ou de l'aménagement du territoire, dans l'analyse de la structuration et de la construction urbaine. Parmi ces domaines autres, cette recherche prend en compte des pratiques et activités artistiques et culturelles comme éléments à part entière, participant de la production des villes. Plus précisément nos terrains sont constitués d'actions culturelles<sup>6</sup>, avec ce qu'elles impliquent de pratiques singulières, de rapport à l'espace, de constructions urbaines et d'urbanité selon des modalités propres.

Tenant compte du double processus de production urbaine, indiqué par G. Dubois-Tainé, les terrains choisis relèvent à la fois des « grandes opérations », mais sont aussi « des initiatives de particuliers », même si cette dichotomie est discutable dans les faits. Il s'agit donc respectivement du Mac/Val (94), initiative du Conseil Général situé à Vitry-sur-Seine. Et d'un ensemble d'initiatives culturelles privées, au statut associatif : principalement l'Echangeur à Bagnolet (93), la Friche André Malraux à Mantes la Jolie (78) et de manière annexe et comparative le cas échéant, Gare au Théâtre à Vitry-sur-Seine (94), Mains d'œuvres à Saint-Ouen (93). De plus, ces lieux culturels et leurs acteurs sont regroupés dans un réseau, le réseau Actes-if, dont les activités et la ressource qu'il constitue, ont aussi été prises en compte à l'un ou l'autre moment de notre démarche.

---

<sup>6</sup> La notion d'action culturelle n'est pas utilisée ici dans son sens politique ou institutionnel nous y revenons dans les paragraphes suivants.

## ***La culture et l'art comme action collective***

La possibilité d'analyser des actions culturelles aussi différentes que le Mac/Val et des projets associatifs comme ceux du réseau Actes-If, implique une posture théorique de départ, à même de neutraliser leurs différences d'échelles, de logiques et de finalités. De même, considérant les lieux communs sur l'art et la culture, les considérations magico-religieuses (Jean Caune, 1992) systématiquement liées à cette activité, cette posture se veut une rupture épistémologique, une mise à distance de l'objet « action collective culturelle ».

Cette posture consiste à considérer ces projets comme des actions collectives comme les autres, comparables à celles d'autres mondes sociaux, par exemple des mondes politiques ou sportifs. Leur spécificité réside dans le fait qu'elles sont des actions collectives à dimension culturelle.

Le terme d'action culturelle est alors à employer dans un sens bien éloigné de celui des politiques publiques. Il s'agit d'une action collective, qui mobilise le registre culturel entendu comme préoccupation esthétique quelle que soit sa nature.

Le caractère culturel d'une action ou d'un évènement est défini lorsque les acteurs qui l'engagent, mobilisent le registre esthétique dans l'action. Il ne s'agit pas de préjuger du caractère artistique des formes produites mais bien qu'elles fassent référence pour ceux qui les appréhendent, à des qualités sensibles, de beauté, de sentiments, c'est-à-dire à des critères esthétiques.

La présence de la notion d'esthétique, articulée à d'autres registres (sociaux, économiques, urbains, politiques, etc.) dans ces actions, pourrait ainsi se définir de manière différenciée et non exhaustive, comme finalité, moyen, instrument ou décor. Plusieurs types d'actions collectives culturelles ayant leurs propres formes esthétiques, pourraient alors être dégagées sur des segments allant : de l'art pour l'art à une action artistique à forte revendication politique, en passant par des considérations plus ludiques ou d'animation, etc.

Ainsi abordées, les notions « d'action culturelle » ou « d'action artistique » se dégagent du sens politique.

Cette approche permet notamment de prendre en compte des pratiques habituellement négligées par les politiques publiques, pour appréhender des actions qui, bien qu'ayant peu de visibilité, n'en constituent pas moins des types d'actions culturelles qui fonctionnent selon un principe esthétique central.

Précisons donc que les différents types d'actions culturelles, pris en compte dans ce travail, correspondent à autant d'acteurs collectifs ou individuels, institutionnels ou non, publics et créateurs qui interviennent aux différentes étapes du processus de production artistique, terminée par la diffusion.

L'activité de diffusion artistique est l'activité principale des terrains analysés. Elle se double selon les cas et en proportions variables d'un lieu à l'autre, d'activités de production, de communication, de création, de formation et d'initiation culturelle et artistique. Alors que la diffusion du Mac/Val relève principalement de l'art contemporain, celle de l'Echangeur et de la Friche André Malraux, ainsi que de Gare au Théâtre à Vitry-sur-Seine relèvent du théâtre. Tous ces lieux proposent néanmoins des « activités » pédagogiques : sensibilisation à l'art contemporain, formations théâtrales en direction de différents publics (notamment les scolaires mais pas uniquement<sup>7</sup>).

À la manière d'H.S. Becker, il faudrait se représenter l'ensemble de ces intervenants, comme un réseau ou une chaîne de coopération. Néanmoins, l'approche de Becker ne prend pas véritablement en compte le fait que ce réseau de coopération artistique n'existe pas en dehors « du monde », du temps et de l'espace. Pourtant, l'ensemble des acteurs de la chaîne de coopération artistique qui définit un monde de l'art<sup>8</sup>, est localisé spatialement et se situe dans le temps.

---

<sup>7</sup> Par exemple, nous avons suivi un dimanche une visite guidée au Mac/Val, qui constitue une véritable initiation/sensibilisation/éducation à l'art contemporain pour les publics présents, motivation même de leur venue dans le lieu.

<sup>8</sup> H.S. Becker a montré combien la production artistique était redevable de l'intervention de nombreuses catégories de personnes et ne se limitait pas à la seule activité de l'artiste. Le processus de production artistique inclut aussi bien l'acte de concevoir et de réaliser l'œuvre, que l'ensemble des étapes qui mènent à sa diffusion auprès du public et qui chacune influent sur sa forme finale. Outre l'artiste, l'ensemble des personnes qui prennent part à ces différentes étapes de la production de l'œuvre jusqu'à sa diffusion, constituent ce qu'il appelle la chaîne de coopération artistique. Par ailleurs, le réseau d'activités coopératives comprenant tous ceux qui contribuent à l'élaboration de l'œuvre jusqu'à son état final, et qui, pour ce faire, partagent des modes de pensées conventionnels, constituent un monde de l'art. Dans *.-Les mondes de l'art.-* Paris : Flammarion, 1992.

En l'occurrence, cette recherche s'arrête sur un point particulier de localisation spatiale du réseau artistique, *le lieu culturel*. Dans ce lieu, plusieurs acteurs de la chaîne de coopération artistique se croisent ponctuellement, en fonction de projets, ou collaborent durablement, rassemblant des acteurs habituellement spatialement éclatés. Différentes étapes de la production artistique y sont ainsi localisées, de la création à la diffusion, en passant par l'élaboration, la production, l'éducation, la formation.

Il faudrait considérer *l'hypothèse* que ce réseau, ancré spatialement, fait intervenir l'espace et le territoire comme support, ressources et facteur de cohésion de son action<sup>9</sup>. Mais il s'agira surtout d'analyser comment il participe de la production de cet espace et par conséquent de territoires urbains plus généraux.

Cette recherche propose donc une analyse d'actions collectives, à dimension culturelle et artistique dans un contexte urbain, en y incluant l'univers des significations, auxquelles leurs acteurs se réfèrent (H.S Becker, 1963). Ces univers de significations sont appréhendés dans leurs constantes évolutions, selon un processus qui se construit au gré des interactions que connaissent leurs acteurs et de leurs cadres (E. Goffman, 1980), au gré également de *la carrière*<sup>10</sup> (E.C. Hugues, 1967) des acteurs eux-mêmes.

---

<sup>9</sup> Comme le note Yves Grafmeyer, « les lieux peuvent servir de support », ils apparaissent aussi comme « des opérateurs plus ou moins efficaces pour entretenir la cohérence et la cohésion d'un groupe. La cohérence, poursuit-il, connote plutôt la similitude des situations et pratiques ; la cohésion, les diverses formes de solidarité et la référence à un même ensemble de valeurs et de normes. » ; Voir Y. Grafmeyer.- *Sociologie Urbaine*.- Paris : Nathan Université, Sociologie 128, 1994.

<sup>10</sup> Tout au long du texte, la notion de *carrière* est mobilisée de manière privilégiée, d'un double point de vue analytique et narratif. Du point de vue narratif, les trois « mouvements » du texte peuvent être lus comme des étapes de la carrière des individus pris en compte, qui s'y engagent. Ce sont trois étapes qui définissent une carrière globale depuis leur adolescence mais dont la fin cependant reste en suspend. Avec Ulf Hannerz, « *Nous proposons d'appeler carrière, toute organisation séquentielle des situations vécues. Un certain nombre d'exemples tendent à montrer qu'on peut parfaitement limiter l'analyse d'une carrière aux rôles s'inscrivant dans un seul domaine. Mais, comme le suggère la définition que nous venons de proposer, nous pouvons aussi tenter de penser globalement l'agencement des domaines entre eux et la construction d'un mode de vie qui évolue avec le temps* ».- *Explorer la ville*.- Paris : Ed. de Minuit, 1983.

La prise en compte de l'interaction entre les actions collectives observées et la ville, nécessite l'éclaircissement de leurs spécificités artistiques et culturelles. Les spécificités artistiques et culturelles des actions appréhendées, les formes artistiques qu'elles produisent, leurs caractéristiques organisationnelles, sont déterminantes dans la définition de leur rapport à « l'urbain ». Il s'agit donc surtout ici de ne pas considérer *a priori* ces sens et les qualités artistiques des formes produites, mais de se donner les moyens de les analyser et de les définir. Pour ce faire, il est nécessaire de construire une approche à même de saisir ces spécificités culturelles et artistiques dans leur diversité.

# Méthodologie

Prendre en compte l'inscription territoriale de projets ou d'actions culturelles, c'est d'abord définir ces territoires et leurs dynamiques. Un cadrage/contextualisation territoriale constitue une première étape de notre travail. Dans un deuxième temps, une perspective anthropologique, prend en compte les modalités de territorialisation des projets culturels, par l'analyse des interactions complexes, effectives et *in situ*, entre des lieux culturels, des territoires et leurs acteurs.

À propos des pratiques et des projets culturels contemporains, un premier constat guide notre approche : la rupture apparue dans les années 1990, concernant les manières d'appréhender l'art et la culture en général<sup>11</sup>. Le caractère non homogène des projets culturels est mis en avant dans notre approche. Cependant, le caractère hétérogène des territoires dans lesquels ils s'inscrivent est aussi à prendre en compte, pour saisir les nuances de leur territorialisation, en tenant compte des spécificités de l'Île-de-France.

Cette double approche permet de répondre aux trois séries de questions implicites à l'analyse menée ici :

- Au niveau régional : De quelle manière les « aventures » culturelles analysées s'inscrivent, relèvent et participent d'évolutions territoriales par rapport notamment à la question de la métropolisation ? Quels liens avec les mouvements de populations globaux, les évolutions territoriales et les changements économiques ? Comment leur projet et leur action artistique en sont influencés ?

---

<sup>11</sup> Cette rupture est marquée par la prise de conscience de la diversité des pratiques culturelles en termes de qualités esthétiques, mais aussi des rôles des artistes et des publics, ainsi que des « manières de faire » et d'appréhender l'acte artistique. La difficulté désormais, du fait de la différenciation accrue des sens culturels et artistiques, est de prendre en compte, chaque fois, les qualités et caractéristiques des projets mais aussi celles de leur territoire d'élection.

- Au niveau des lieux, des villes, des quartiers : Quelles interactions entre des formes artistiques et des territoires locaux, récemment investis ou non ? Quelles relations notamment avec des héritages territoriaux locaux, par exemple identitaires ? Quelle(s) participation(s) pour les lieux au développement culturel, mais aussi à l'attractivité socio-économique par la culture de chacune des trois villes ?

- Au-delà des lieux et à l'intercommunalité : De quels éventuels maillages et « irrigations » culturelles régionaux participent ces acteurs ? Dans quelle mesure leur action, nécessairement *intercommunale*, s'effectue à l'écart ou en articulation avec des politiques urbaines, culturelles, ou autres ? Quels points de rupture ? Comment les dispositifs publics sont rattachés aux actions des lieux/projets et inversement ? Quelles interactions avec d'autres acteurs du territoire, politiques, sociaux, mais aussi ceux de l'économie traditionnelle, aménageurs publics ou non, professionnels de l'immobilier par exemple ?

## **Posture de recherche**

Cette recherche procède d'abord d'une double posture méthodologique. Elle met en œuvre simultanément/successivement une anthropologie *dans* la ville et une anthropologie *de* la ville. Commentant Ulf Hannerz, Isaac Joseph aimait ainsi distinguer anthropologie *dans* la ville et anthropologie *de* la ville.

*« L'anthropologie dans la ville définit son objet comme un milieu localisé (le quartier chinois de New-York ou Paris, le milieu de la délinquance...) où le chercheur tente de se faire une place pour en comprendre l'organisation interne et le mode de vie. (...). Quant à l'anthropologie de la ville, notons qu'à l'opposé d'un quartier populaire ou d'une cité de banlieue, une gare ou une station de métro n'est pas un milieu dans lequel on s'établit. La singularité « urbaine » du rapport du chercheur à son objet le situe d'emblée dans une pluralité des champs normatifs entre lesquels il va et vient. Le retour au terrain mobilise alors des compétences (de traducteur ou d'informateur) également mobilisées par d'autres procédures d'enquête, qui ne sont pas celles de l'immersion dans un monde étrange ou lointain, mais de l'accord entre plusieurs mondes proches et ordinaires. »<sup>12</sup>*

Cette distinction pose une part importante du rapport au terrain, adopté au long de ce travail. Entre une anthropologie de la ville et une anthropologie dans la ville, la posture participative (désintéressée ?<sup>13</sup>) a été un moyen utilisé mais ponctuel. Il s'accompagnait toujours du va et vient qu'évoque Isaac Joseph, entre des champs normatifs très différents (ceux du culturel dans les lieux, ceux du politique dans les municipalités de Bagnolet, Vitry/Seine, Mantes et Paris à la DRAC Ile-de-France, dans les Conseils Généraux).

---

<sup>12</sup> Isaac Joseph, *La ville sans qualités*, Editions de l'Aube, 1998.

<sup>13</sup> La posture objective désintéressée nous semble relever d'un idéal-type tel que M. Weber aurait pu le définir. La « mise à plat » du rapport que le chercheur entretient avec son terrain nous paraît plus importante, à même d'intervenir dans l'établissement de la « bonne distance » avec son objet, élément de neutralisation de la subjectivité lors de la mise en débat successive de ses résultats. Sur ce point et la posture personnelle adoptée ici, par rapport à la culture et à l'art, voir, F. Raffin, *Friches industrielles, un monde culturel européen en mutation*, L'Harmattan, 2007.

Dans ce va et vient, propre à son travail, le chercheur n'est pas sans subir des pressions, même le soupçon. Les compétences<sup>14</sup> (indicibles ?) de traducteur et d'informateur et j'ajouterais de passeur, permettent néanmoins la mise à distance et la restitution, si ce n'est totalement objectif, du moins selon une tentative de subjectivité contrôlée.

De plus, entre ces deux postures, se pose la question du passage de la micro-observation à l'analyse générale ou généralisée (question que nous n'évudons pas, contrairement à la majorité des recherches).

Pour notre part, nous mettons en avant le recul et la mise en perspective, permis par une connaissance de ces « terrains culturels », mais aussi urbains et surtout politiques depuis plus de 15 ans. D'autre part, d'un point de vue strictement méthodologique, l'analyse de réseau (mobilisée à plusieurs reprises dans cette recherche)<sup>15</sup>, nous a toujours semblé être un élément permettant de dépasser l'échelle locale pour, en l'occurrence, permettre un passage à une échelle plus large, notamment celle de l'agglomération.

---

<sup>14</sup> Avec Bernard Lepetit, nous définirons la notion de compétence comme : « La capacité à reconnaître la pluralité des champs normatifs et à identifier leurs contenus respectifs ; l'aptitude à repérer les caractéristiques d'une situation et les qualités de ses protagonistes ; la faculté, enfin, de se glisser dans les espaces interstitiels, que les univers de règles ménagent entre eux, à mobiliser à leur profit le système des normes et des taxinomies le plus adéquat, à construire, à partir de règles et de valeurs disparates, les interprétations qui organiseront différemment le monde. Sur tous ces points, aucune égalité n'est postulée entre les acteurs. Leur liberté est en proportion de leur position du moment, de la multiplicité des mondes auxquels leurs expériences biographiques leur ont donné accès, et de leurs capacités inférentielles » dans *Les formes de l'expérience*, Albin Michel, 1995.

<sup>15</sup> Cette méthodologie s'inspire des approches développées par Alain Tarrus : « Lorsque nous abordons un groupe, un collectif, une communauté, ce sont les interactions et les interdépendances qui les lient aux autres qui font aux mieux sens pour nous : il est des démarches de recherche, à tel point respectueuses de la singularité culturelle des formations sociales, qu'elles les enferment sur elles-mêmes, rabattent leurs lisières dans le centre, effaçant ainsi toutes les porosités, les adhérences des uns aux autres. » In *.-Fin de siècle incertaine à Perpignan.-* Perpignan : Ed. Trabucaire Perpinyà, 1998.

Dans tous les cas, si, bien évidemment, les notions de représentativité et d'exhaustivité ne sont pas au cœur de notre démarche socio-anthropologique, nous fondons le caractère scientifique de notre analyse sur le « principe de saturation » propre aux sciences sociales.

C'est-à-dire une observation des faits jusqu'à stabilisation de leur redondance, doublée de la répétition systématique des faits, des discours observés. Cette saturation pouvant être fondée sur les trois terrains principaux de ce travail, mais aussi sur des terrains plus larges ou sur nos terrains antérieurs, qui en l'occurrence ont été souvent mobilisés pour parvenir à la proposition d'une modélisation de la territorialisation des pratiques culturelles.

### **Construction d'une grille d'analyse**

Dans son déroulement, pour des raisons d'opportunité de recherche et d'accès au terrain, notre travail s'est d'abord focalisé sur deux villes : Vitry-sur-Seine et Bagnolet.

Sur ces deux terrains, nous avons d'abord effectué une première phase d'observation flottante (Pétonnet, 1989), dans les deux villes et les projets retenus, respectivement, l'Échangeur et le Mac/Val puis rapidement à Gare au Théâtre. Cette période était l'occasion de préciser notre questionnement et de construire une grille d'analyse autour de plusieurs axes problématiques, qui apparaissent pertinents par rapport à la question de la territorialisation :

- Perceptions, usages et non-usages des lieux-projets, choisis comme terrain de la recherche,
- Limites et usages urbains pour les résidents des villes, définitions des centralités, liens et rapport avec leurs pratiques ou « non pratiques » culturelles personnelles.
- Les lieux et leurs moments : perceptions, usages et non-usages liés à la problématique de la ville événement-occurrence (Antoine Picon, 2005). Cette notion permet d'introduire des dimensions de temporalité dans l'analyse territoriale de même que d'enrichir la notion de « citoyen » défini par rapport *au sentiment de possibilité d'accéder à certaines « occurrences urbaines »* par opposition notamment à un « style de vie non urbain ».

Cette perspective relève d'une analyse communicationnelle que nous tentons ici de rapprocher de l'analyse anthropologique. Elle paraît pertinente pour une analyse de l'action culturelle (prise dans le sens politique comme dans le sens que nous lui donnons), largement fondée sur la communication (surtout au niveau municipal).

- Inscription urbaine des lieux-projets pris en compte : analyses de leurs activités, de leurs réseaux, de leurs partenariats, coopérations, positionnement dans les jeux d'acteurs locaux jusqu'au niveau régional voir national et international.

Il faut insister sur le fait que ces quatre axes n'ont pas été choisis de manière arbitraire. La phase d'observation flottante a permis de les structurer<sup>16</sup>. Aux questions systématiques sur l'usage de lieux culturels (raisons de la fréquentation, ce que les personnes interrogées y font, raisons connexes, etc.) et aux questions de représentations, ces quatre thématiques apparaissaient systématiquement dans les discours, même si cela était de manière différenciée. Les fondements de ces différenciations étant eux-mêmes à analyser.

Pour approfondir ces quatre axes, trois types de méthodes ont été employées.

## **Les entretiens et les déambulations urbaines**

Une quarantaine d'entretiens<sup>17</sup> ont été réalisés avec trois types d'acteurs :

- Des responsables politiques et institutionnels : acteurs municipaux (techniciens, élus), départementaux et régionaux.

---

<sup>16</sup> Notons que le questionnement sociologique n'est pas figé selon un protocole strictement phasé. Les allers et retours sont constants, entre les moments de formulation d'hypothèses, le retour au terrain, la reformulation des hypothèses et ainsi de suite. Le présent travail constitue un arrêt dans le temps de ce processus, un précipité, pourrait-on dire non sans humour, que la poursuite de nos investigations permettrait de reformuler encore, de préciser au risque même de l'infirmier. Les limites scientifiques d'un tel travail sont ainsi posées et ouvrent donc au débat.

<sup>17</sup> Les personnes interrogées de manière formelle et enregistrées sont précisément au nombre de 20. Les autres entretiens sont des entretiens informels réalisés au cours de séances d'observations *in situ*.

- Des acteurs des lieux : responsables, personnels administratifs et publics des projets retenus.

- Des riverains, habitants des villes concernées. Parmi les variables retenues pour les entretiens, selon notre questionnement et tenant compte du contexte de métropolisation et notamment des mobilités résidentielles aux frontières de Paris, nous prenons soin de rencontrer des habitants récemment installés et d'autres présents de longue date. De même, nous rencontrons des résidents appartenant à des milieux différents.

Suite à notre phase d'observation flottante, l'appartenance à un milieu artistique en tant que « praticien », simple public ou non public, est une variable qui apparaît pertinente et importante, à prendre en compte dans le choix des personnes interrogées en fonction de notre problématique. Cette variable est apparue pertinente sous plusieurs aspects, notamment dans la structuration d'un rapport à l'offre culturelle, aux équipements culturels notamment, ainsi que du point de vue de la perception des territoires municipaux et au-delà, comme nous allons y revenir.

Sur la base de cette variable d'appartenance au milieu culturel, nous avons adopté une posture participante.

Nous avons aussi choisi nos interlocuteurs en fonction de leur lieu de résidence, ce qui, au cours de la phase d'observation flottante, est apparu comme discriminant dans le rapport à l'offre culturelle et à son « poids » dans la structuration des usages et perceptions territoriales. Ainsi, parmi nos interlocuteurs, l'ensemble des quartiers<sup>18</sup> de Bagnolet et de Vitry/Seine sont représentés dans ces entretiens, faisant varier la perception des lieux et des projets pris en compte, en fonction du quartier de résidence et de l'appartenance sociale des individus.

---

<sup>18</sup> En l'occurrence, nous nous sommes fondés sur les quartiers « administratifs » mais qui recouvrent des disparités socio-démographiques significatives.

Cette deuxième phase de notre travail a donc été l'occasion d'une enquête approfondie auprès des riverains des lieux et des habitants des villes de Bagnole et Vitry-Sur-Seine.

Précisons que nous avons réalisé 14 entretiens « déambulatoires », à travers les villes de Vitry-Sur-Seine et de Bagnole avec des résidents. Lors de ces entretiens, les personnes sont invitées à nous montrer les espaces et lieux de la ville qui font sens pour elles, et à se situer par rapport aux lieux culturels et aux quartiers/morceaux de ville, qui font sens pour eux. Ces déambulations ont pour but de dégager sans *a priori* les repères et les centralités urbaines ou autres des habitants, leurs géographies personnelles, leur rapport au territoire et la prise en compte des lieux de la recherche, des pratiques et de l'offre culturelle par rapport à ces questions.

Nous avons aussi effectué des entretiens sous forme de réunion avec des habitants de différents quartiers. Nous avons par exemple organisé, avec l'appui du centre social Balzac de Vitry/Seine, une réunion avec une dizaine d'habitantes de ce même quartier. Ces entretiens collectifs viennent compléter/préciser/valider les entretiens individuels.

## **Un travail documentaire**

De manière classique, nous avons pris en compte de nombreux documents internes et externes (statistiques, conventions, budgets, etc.) aux projets appréhendés. Parmi ces documents, deux types ont particulièrement attiré notre attention.

- *Les écrits extérieurs* sur les projets et notamment la presse dont nous avons rapidement appréhendé l'intérêt par rapport à notre problématique.
- *Les bilans d'activités*, importants à double titre. D'abord, par rapport à notre projet d'appréhender les réseaux dans lesquels les projets s'inscrivent, comme élément de leur inscription territoriale. Importants aussi en termes d'objectivation des projets, du point de vue financier mais aussi des publics.

Malgré le manque de données actualisées disponibles, nous avons néanmoins commencé un travail d'analyse statistique avec les données de 1999.

Il est complété par le recours à des données internes aux municipalités, par exemple les statistiques des transactions immobilières dans les communes, dont disposent les municipalités et qui indiquent le cas échéant l'origine géographique des acquéreurs, point significatif dans un contexte de métropolisation caractérisé, notamment par des mobilités résidentielles importantes.

Concernant la qualification des dynamiques territoriales, au cœur de notre analyse, nous avons également consulté des documents administratifs pertinents et disponibles dans les communes et les CG 94 et 93.

Enfin, Internet a constitué une source importante de matériaux, qu'il s'agisse des sites des lieux/projets pris en compte, ou des sites les commentant, ou apportant des données significatives sur leur action.

### **Observations *in situ***

À plusieurs reprises, nous nous sommes rendu dans les lieux à des fins d'observations, prenant parfois le rôle de public lors de spectacles, ou profitant d'opportunités liées à notre participation à des réseaux d'acteurs culturels d'Île-de-France, pour une appréhension à dimension participative. Nous réalisons ainsi des observations d'ateliers, des moments de diffusion artistiques (spectacles, expositions, etc.), des moments de réunions et de travail des équipes, supports d'analyses de situations.

En l'état actuel des données en notre possession, les éléments avancés ici sont à la fois des pistes de recherches non exhaustives et des hypothèses qu'il nous semble nécessaire d'examiner dans la suite de nos investigations. Elles n'excluent donc pas l'émergence de nouvelles thématiques et intérêts, qui apparaîtraient lors de nos prochaines observations.

## Limites de la recherche

Les entretiens avec les personnes que nous considérons comme centrales, ou que l'on nous indique comme telles, permettent de contextualiser, recadrer, confirmer. Les entretiens sont enrichis par les observations *in situ*. Ces entretiens constituent aussi une évaluation coopérative des usages, qui permet l'ajustement au plus près de la réalité. La méthode de validation des observations est celle de la saturation.

Sur ce dernier principe, les temporalités de la recherche n'ont pas toujours permis d'aller jusqu'à une validation totale des hypothèses. Des observations sont laissées en l'état sous forme d'hypothèse, du fait du manque de temps qui aurait permis de les préciser.

Certains résultats avancés dans ce texte sont donc à prendre comme des hypothèses ou des propositions à débattre et à enrichir, le cas échéant à préciser par des phases « de terrain » supplémentaires.

Ce rapport relève donc d'un programme de recherche, à même de prendre en compte, à l'avenir, les questions de territorialisation des projets et pratiques culturelles en Ile-de-France.

# Hypothèses centrales

## Vers une approche complexe de la territorialisation des projet/pratiques culturelles

L'approche de la territorialisation des pratiques culturelles, construite au cours de la démarche de recherche, articule<sup>19</sup> *simultanément* quatre niveaux interdépendants au cours d'un même processus :

### → Les qualités propres du projet culturel

Les qualités propres du projet artistique relèvent *des intentions* liées, connexes ou implicites à toute action culturelle. Elles renvoient à des critères évidents, comme les disciplines privilégiées dans le projet, le fait de se situer à tel ou tel endroit de la chaîne de coopération artistique (Becker, 1992) mais les qualités du projet relèvent aussi d'intentions qui dépassent la culture ou l'art pour eux-mêmes, intentions politiques, sociales, économiques, urbaines ou autres, parfois insoupçonnées.

Le postulat mis en avant dans toutes nos recherches, qui fut vérifié en de nombreux et différents terrains, met en avant le fait qu'une action culturelle ou artistique ne se limite jamais au seul registre artistique. Toute action culturelle mobilise simultanément, de manière centrale, une intention ou un registre artistique, mais elle mobilise toujours simultanément des registres plus larges, par exemple, sociaux, politiques, économiques et très souvent urbains.

Nous insistons dans ce texte sur les dimensions urbaines et territoriales, liées aux qualités du projet. De plus, implicitement au projet artistique, la mobilisation d'un paradigme d'action culturelle spécifique est prise en compte. Elle induit des implications territoriales notamment concernant un rapport à la centralité urbaine.

---

<sup>19</sup> Dans les 3 cas analysés ici mais cette hypothèse pourrait être reprise sur des terrains plus larges.

Néanmoins, les implications territoriales des paradigmes de l'action culturelle mobilisée, si elles révèlent un rapport à des centralités territoriales du monde de l'art (localisées dans Paris), ne déterminent pas complètement leurs effets locaux. Un autre niveau de territorialisation des projets renvoie aux manières dont les collectifs inscrivent leur action au niveau local, dans leur ville, leur quartier. Il s'agit là de prendre en compte des activités objectives (diffusion, création, ateliers, etc.), d'autre part, à travers *les logiques d'implications* qui ne sont pas épuisées par la logique artistique et la référence à un paradigme d'action culturel. La prise en compte des trajectoires individuelles à l'intérieur des équipes s'avère alors nécessaire pour comprendre une grande part de cette implication sur le territoire, du rapport aux différents acteurs, publics, riverains, politiques, économiques ou autres.

### ➔ La qualification et le « statut » du lieu dans lequel le projet prend place

Le propre des projets culturels, pris en compte dans ce texte, est d'être localisé dans un espace, un lieu, un bâtiment<sup>20</sup>. Support, ressources et élément de cohérence du projet culturel (Grafmeyer, 1992), c'est par cet espace occupé que l'interaction aux acteurs de la ville (publics ou non) et au territoire se structure fortement. La qualification d'un lieu culturel ainsi définie, relève donc de la territorialisation d'une action culturelle et de sa territorialité.

La « qualification » du lieu, espace de localisation du projet culturel, les pratiques que ses protagonistes y développent, sont des éléments majeurs quant à la définition de son statut urbain, de son usage et d'autres fonctions qui peuvent lui être associées.

La territorialisation se joue là dans une interaction, entre un projet qui marque un lieu, et l'interaction de ce lieu avec un environnement urbain aux équilibres plus ou moins stables mais préétablis.

---

<sup>20</sup> Le lieu est d'abord défini ici de manière anthropologique comme un espace relationnel, identitaire et historique. Voir Marc Augé .- *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité.*- Paris- Ed. Seuil, 1992. Le lieu est aussi pris en compte dans sa matérialité physique, son architecture et comme élément de scénographie.

Pour l'analyse de cette interaction, il convient de garder à l'esprit les qualités des projets analysés ici, qui, bien qu'étant originaux, sont avant tout des projets culturels et artistiques.

Sans tomber dans la pensée magico-religieuse (Jean Caune, 1992) concernant la capacité d'un projet culturel à entrer dans une dynamique de développement local, il convient de prendre en compte les spécificités d'un projet artistique par rapport au marquage d'un espace, la qualification d'un lieu, la participation à une dynamique urbaine.

Du même point de vue qualificatif, le lieu est aussi à considérer dans sa matérialité, son architecture et sa scénographie. Il est pris en compte comme élément de mise en visibilité du projet culturel, d'interaction au local.

Le lieu culturel est aussi appréhendé comme *nœud* pour une dimension de la territorialisation, qui relève de l'articulation de réseaux. Le lieu support de pratiques, pour reprendre les termes de Y. Grafmeyer, est l'un des garants de la cohérence du projet<sup>21</sup>.

### ➔ La capacité de production d'occurrences événementielles

En septembre 2006, lors d'une conférence à Montréal, Antoine Picon insistait sur la notion d'occurrence comme caractéristique majeure de l'urbanité dans une « société de l'information »<sup>22</sup>. Pour lui, la citadinité se définissait surtout par la multiplication des événements et *la possibilité* d'y accéder.

---

<sup>21</sup> Ici peut-on noter une différence importante entre des projets portés par des institutions publiques et des projets associatifs. Les uns trouvant leur cohérence dans l'institution, la réaffirmant dans le lieu, les autres ayant besoin du lieu pour continuer d'exister collectivement. Considérant des associations culturelles tout à fait similaires à la compagnie Public Chéri de l'Echangeur ou au Collectif 12 de la Friche André Malraux, il est notable que, « c'est à partir du moment où les associations obtiennent leur propre espace que des pratiques et des individus jusque-là dispersés dans les villes commencent à s'organiser de manière plus systématique. Si, dans les trois cas l'association donne un premier niveau de cohérence à la diversité des pratiques des collectifs en les organisant et en les « visible », l'espace commun leur donne un nouvel élan, accroît encore leur visibilité. » dans *Friches industrielles - Un monde culturel européen en mutation*, L'Harmattan, 2007.

<sup>22</sup> Antoine Picon, *La ville territoire des cyborgs*, Paris, Les Editions de l'Imprimeur, 1998. Voir aussi Antoine Picon, *Les Saint-simoniens. Raison, imaginaire et utopie*, Paris, Belin, 2002,

La notion de possibilité revêtait dans ce propos une importance particulière, parce que devant la multiplication des occurrences urbaines, c'est le sentiment « d'en être » ou de pouvoir y accéder qui structure une part de l'appartenance urbaine et définit la citadinité<sup>23</sup>.

Cette caractéristique immatérielle de l'urbanité, de l'ordre du sentiment ou de la représentation, est rarement prise en compte par les approches anthropologiques<sup>24</sup>.

L'hypothèse que nous suivons ici est que l'importance du projet et du lieu culturel dans la structuration des représentations territoriales, dépend de sa capacité à faire occurrence évènementielle.

On pourra rapprocher cette hypothèse aux questions d'image de la ville, soulevées en leur temps par K. Lynch ou R. Ledrut à sa suite. De cette analyse, nous reprendrons l'idée que les images de la ville s'ancrent dans des lieux physiques, pour Lynch : les voies, les limites, les quartiers, les nœuds. Nous citerons aussi les travaux de Kaj Nochis et son étude de la *signification affective du quartier* (1984), son analyse à Venise de hauts lieux, pour leur capacité d'offrir à nombre d'habitants la possibilité « d'émotions particulièrement intenses », parmi eux « les magasins, les marchés, les aires de jeux, les places et leurs arcades, les bistros, les images sur les murs, et enfin les cinémas ». Portant notre attention sur les cinémas comme lieux culturels, nous étendrons notre interrogation au rôle similaire de lieux culturels plus larges, dans notre travail, des lieux de diffusion de spectacles vivants et d'art contemporain.

Mais l'on interrogera cette capacité à faire référence de certains lieux, en l'étendant aux pratiques dont ils sont porteurs. Notamment, par rapport à la notion d'évènement, leur capacité à accéder aux espaces médiatiques, à se mettre en publicité.

---

<sup>23</sup> Plus récemment, nous renverrons aux travaux d'Alain Tarrus sur la centralité urbaine. De manière idéale-typique la « société urbaine » peut ici être opposée à une « société urbaine » par le relativement faible nombre d'évènements qui la caractérise. Allez en ville, c'est accéder à ce potentiel évènement, aller à l'endroit où il se passe toujours quelque chose.

<sup>24</sup> A. Raulin dans son ouvrage, *Anthropologie urbaine*, à propos de l'analyse de la territorialisation de la bourgeoisie engageait pourtant, bien que dans un sens un peu éloigné, à prendre en compte les émotions.

La capacité des pratiques portées par le projet (avec le lieu) à « suspendre le temps », pour faire événement et donc occurrence, temps à part d'un temps quotidien et donc repère et urbanité.

La place des projets culturels dans la ville se construit ainsi, à partir de leur capacité à faire référence et événement par la pratique pour les publics d'une part, mais aussi les non-publics. Dans la « société de l'information » décrite par A. Picon, le propre de l'évènement est de s'adresser à beaucoup, au plus grand nombre. L'urbanité est là dans la simple possibilité « d'y accéder », le sentiment « d'en être » qui oppose notamment à l'espace rural, marqué de récurrence de la quotidienneté sans rupture. La ponctuation territoriale des lieux culturels serait de cet ordre même, pour ceux qui ne les pratiquent pas.

Lorsque ces pratiques sont inscrites dans un lieu, c'est le lieu lui-même qui est qualifié par cette dimension événementielle. Faire événement, selon un temps propre à la centralité, qui n'est plus celui des micro-occurrences de banlieue, ce serait alors l'enjeu pour les banlieues.

L'hypothèse développée dans le texte est que le projet culturel permet de sortir « d'une urbanité faite de juxtaposition et d'accumulation, de milliers d'occurrences *anodines* » caractéristiques de la banlieue », pour permettre « l'évènement qui viendrait transpercer ce qui ressemble par bien des aspects à un fatras »<sup>25</sup>. Le lieu et le projet entrent alors dans les représentations individuelles comme repère territorial.

C'est à ce niveau *aussi* que le projet/lieu produirait des espaces et des territoires de référence pour les citoyens, de l'urbanité.

---

<sup>25</sup> Antoine Picon, op. cit.

## → La culture<sup>26</sup> du projet culturel et des productions esthétiques (l'art)

L'affirmation qu'un projet culturel relève d'une culture et renvoie à des questions identitaires, d'appartenances sociales et de vision du monde, est lourde de conséquence.

Cette hypothèse que nous travaillons depuis plusieurs années est reprise et développée dans la quatrième partie de ce texte. Il s'agit alors de faire le lien entre cette dimension culturelle de l'art et de la culture, et le territoire.

À l'opposé d'une idéologie de l'action culturelle, qui met en avant depuis Malraux, selon ses termes, « la neutralité opératoire de la culture », nous repérons la dimension expressive de toute production esthétique, qui dit une part identitaire et met en récit les caractéristiques de son producteur.

Dire ce que l'on est à travers une œuvre, sa vision du monde aussi « élevée » soit-elle, c'est affirmer un propos qui entre en interaction avec les publics. La pratique culturelle relève aussi de ces dimensions expressives.

---

<sup>26</sup> Au sens anthropologique du terme ici mais porteuse aussi d'une capacité à produire des formes esthétiques qui peuvent à certains moments et sous certaines conditions prétendre à un statut artistique.

# **Première partie**

## **Contextualisation**

### **Une approche socio- anthropologique des territoires de banlieue**

## Contextualisation : définition des « territoires »

L'approche territoriale présentée dans cette première partie prend sens par rapport à l'analyse socio-anthropologique au cœur de notre démarche. Les éléments retenus et développés maintenant ne sont pas exhaustifs. Ils répondent à un souci de mise à distance de notre objet, en même temps qu'à une volonté analytique de contextualiser les actions culturelles<sup>27</sup>.

Ces éléments de contexte interviennent à un moment ou l'autre de la structuration des projets, de l'apparition des lieux occupés par les acteurs et sont donc des modalités de leur territorialisation. Selon une perspective interactionniste, il s'agit alors d'appréhender comment ces cadres sont pris en compte dans l'action. Ces contextes participent aussi de la construction des analyses présentées dans les quatre parties suivantes, qui constituent le corps central de ce rapport.

Ce qui est présenté dans cette partie relève des représentations et conduites territoriales portées par les acteurs pris en compte, acteurs des projets culturels mais plus largement tous ceux qui y participent, proche ou lointain, qui en définissent une part du contexte, acteurs culturels, politiques, citoyens et autres.

Ces représentations fondent ou font écho à des projets urbains (Le projet de boulevard des arts à Vitry par exemple), des orientations politiques et d'autres actions qui traitent ou interviennent sur le territoire. Sans être exhaustif, nous les indiquons le cas échéant, surtout lorsqu'elles ont un lien avec les questions culturelles et les trois lieux/projets analysés.

---

<sup>27</sup> Rappelons que la notion d'action culturelle mobilisée tout au long du texte n'est pas la notion politique. Il s'agit d'une action collective à dimension culturelle, c'est-à-dire qui mobilise de manière centrale le registre esthétique, quels qu'en soient le but et les modalités.

## 1 - Villes de banlieue et questions de centralité

Toutes les villes de cette recherche sont des villes de « banlieue ». L'utilisation du terme de « banlieue » pour qualifier indistinctement l'espace, directement attenant à une ville-centre historiquement antérieure, paraît tout à fait inappropriée, imprécise, génératrice de confusion. En termes urbains, économiques, démographiques par exemple, quels rapports en effet entre Bagnole, Mantes-la-Jolie et Vitry/seine ? Quels rapports entre les banlieues de villes moyennes de province, desquelles on aperçoit déjà les espaces verts et calmes de la campagne et les villes de la banlieue parisienne, dans lesquelles on se perd dans un labyrinthe de routes à la signalétique imprécise et dont le nombre d'habitants est comparable à certaines capitales régionales ; Dans ces banlieues, quels rapports entre des zones pavillonnaires, les grands ensembles, les villes nouvelles ou les centres anciens ?

Les trois villes de cette recherche sont situées à distance croissante de Paris : Bagnole est en lisière immédiate, le long du périphérique, Mantes-la-Jolie est éloignée de plus de 50 Km, alors que Vitry-sur-Seine est simplement séparée de la capitale par la ville d'Ivry-sur-Seine, mais de ce fait et pour d'autres raisons, cette ville n'est pas dans la même situation urbaine et/ou socio-économique que Bagnole.

*« (La ville de Bagnole), elle est balafnée par les nombreuses voies rapides. L'absence d'un centre ville uniformément bourgeois nous rappelle que nous sommes en vieux territoire ouvrier. Chômage, pauvreté de masse, migrations diverses s'incarnent dans un habitat populaire dégradé et un commerce paupérisé et « ethnicisé », nous sommes bien dans ce que l'on nomme en France, depuis les années 1980, souvent sans autre qualification, la « banlieue ».<sup>28</sup>*

Selon cette perspective, l'impression urbaine dominante en banlieue relève bien d'une forte hétérogénéité, sorte d'amas architectural notamment, confus et incohérent, un « fatras » pour reprendre le terme d'Antoine Picon<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> Stephan ANFRIE, « De la « ville rouge » à la « ville monde » , *SOCIO-ANTHROPOLOGIE* , N°16 VILLE-MONDE.

<sup>29</sup> Antoine Picon, op. cit.

Il est vrai que les lisibilités fonctionnelles, symboliques, architecturales notamment, y apparaissent confuses, déroutantes.

Néanmoins, à l'inverse d'une vision stigmatisante, totalement anarchique et anomique sous plusieurs aspects, nous avons relevé certaines régularités ou éléments structurants, qui peuvent faire sens dans le cadre de notre analyse de territorialisation de pratiques et d'actions culturelles.

L'approche anthropologique se révèle ici pertinente pour contrer le sentiment d'hétérogénéité qui, s'il est bien présent, tend malgré tout à être « ordonné » par nos interlocuteurs (politiques, acteurs culturels ou simples citoyens). Si ces éléments d'ordonnement ressortent du discours des habitants des villes, des responsables politiques ou institutionnels, des « connaisseurs, commentateurs, des territoires analysés »<sup>30</sup>, ils croisent sur le terrain des éléments objectifs, observables, voire quantifiables.

Ainsi, les villes de Bagnole et de Vitry-sur-Seine peuvent être rapprochées du point de vue urbain, par une grande hétérogénéité (dont nous allons préciser les termes) partagée mais aussi, par une problématique de la centralité similaire.

Dans les deux cas, la notion de centre pose question sinon problème, d'un point de vue architectural et symbolique comme d'un point de vue fonctionnel (fonctions économiques, commerciales, administratives, politiques notamment, culturelles aussi). Des éléments de « centralité traditionnelle »<sup>31</sup> (place du marché, mairie, une rue commerçante dense) côtoient des éléments récemment introduits, grands ensembles d'habitations et de grande hauteur (Vitry-sur-Seine), centres commerciaux type grande surface (Bagnole), ensemble de bureaux de grande hauteur (Les Mercuriales à Bagnole), équipements administratifs (Mairie de

---

<sup>30</sup> Nous avons par exemple rencontré les employés municipaux du service des archives des villes.

<sup>31</sup> Ce que nous appelons les représentations traditionnelles du centre ville, renvoie historiquement au centre ville romain. Pour Anne Raulin, « la romanisation introduit le repère des deux axes centraux, le cardo (nord/sud) et le décumanus (est/ouest), et élabore un habillage monumental standardisé, que l'on retrouve à l'identique du nord au sud de l'Empire et d'est en ouest. Au croisement de ces deux axes ou à son voisinage, on trouve le forum qui constitue le centre de la ville en tant que place publique bordée de commerces et plantée d'édifices laïcs et religieux. ». Voir, Anne Raulin .- *Anthropologie Urbaine* .- Paris : Ed. Armand Colin, 2001.

Vitry, mairie de Bagnolet), équipements culturels (médiathèque à Bagnolet et théâtre, cinéma, Mac/Val à Vitry)<sup>32</sup>.

Pour nos interlocuteurs, la confusion autour de la notion de centre, provient aussi du « côtoïement » d'éléments architecturaux anciens et récents<sup>33</sup>. Le fait que les deux éléments, anciens et « modernes », soient relativement proches spatialement, interroge les représentations traditionnelles du centre ville.

Mais le manque d'homogénéité architecturale ne signifie en aucun cas, qu'il n'existe pas pour eux de centre dans chacune des villes. Tous deux en interactions, ils créent de l'incertitude et un centre ville oscillant, selon que l'on considère plutôt les éléments architecturaux, les fonctions privilégiées pour un centre : administratives, politiques, commerciales, économiques, voire culturelles.

À Bagnolet comme à Vitry/Seine, tous les éléments « traditionnels » qui font centralité sont présents sur un même périmètre, mais celui-ci est beaucoup moins dense et plus extensible que dans le cas de « villes traditionnelles » : l'ensemble des fonctions habituelles du centre ne se superposent pas exactement et se chevauchent plutôt sur de grandes étendues, de l'ordre de 2 Km. Le sentiment est celui d'un centre aux limites incertaines, quelque peu « dilué » par l'hétérogénéité architecturale et l'étendue spatiale de ses fonctionnalités.

La ville traditionnelle et le centre dont il est question ici, celui qui fait référence dans les représentations des protagonistes, ressemblent en de nombreux points à ce que décrivent Jean Rémy et Liliane Voyé comme correspondant à *la ville non urbanisée*. Cette ville non urbanisée apparaît en effet, « comme un espace composé de territoires distincts les uns des autres, mais en même temps articulés les uns aux autres, notamment à partir du rôle joué par le centre de la ville, (...).

---

<sup>32</sup> Parmi les éléments culturels qui participent de la construction du « centre traditionnel », le cinéma (présent à Vitry/Seine), le musée (Vitry/Seine, c'est le Mac/Val), la bibliothèque/médiathèque (Bagnolet et Vitry/Seine), l'école de musique (Vitry/Seine), le théâtre (Vitry/Seine). Éléments relevant d'une représentation de la culture légitimée.

<sup>33</sup> Pour ne pas dire « moderne » terme employé par les personnes que nous rencontrons mais dont la problématique sous-jacente n'est pas celle de la « modernité ». L'architecture est ici un élément qui distingue le récent de l'ancien, avec bien évidemment des niveaux d'incertitude notamment pour des constructions datant des années 1970.

Dans ce contexte, le centre est ainsi le lieu où les fonctions se superposent et surtout le lieu où se déroulent les activités vues comme particulièrement importantes, celles se situant au niveau hiérarchique le plus élevé. Il est en outre le lieu symbolique par excellence, celui de l'histoire et de la mémoire collective »<sup>34</sup>.

Cette ville traditionnelle, à prendre comme un idéal type, a son pendant, *la ville urbanisée* qui est l'autre idéal type que nous mobiliserons pour l'analyse de la ville de banlieue. Il s'agit donc de *la ville urbanisée*, telle que Jean Rémy et Liliane Voyé peuvent la définir et que je cite ici longuement : « Vue comme addition de lieux distincts, la ville urbanisée se trouve, en outre, perçue à partir du logement, lieu privilégié d'investissement affectif en référence, auquel les espaces extérieurs – lieux de travail, d'achats, de loisirs...- sont distribués. Ce n'est donc plus le centre commun de la ville, le centre historique où étaient souvent rassemblés les équipements importants, qui structure la perception de l'espace. D'une part, ce centre s'est souvent progressivement vidé d'un certain nombre de ses activités majeures qui se sont dispersées dans les périphéries en y prenant d'ailleurs fréquemment le nom de « centre » et en diluant ainsi la signification de ce terme. D'autre part, en même temps que cette diffusion d'équipements hiérarchiques réduisait la réalité et la perception d'une entité cohérente, la signification historique et symbolique du centre s'est entachée d'hésitations et s'est elle aussi démantelée. Le rôle et l'idée d'un centre unique et collectif sont devenus d'autant plus faibles que l'on a assisté à un éclatement de la symbolique : chaque groupe cherche un lieu d'identification qui, renvoyant à son histoire particulière, lui est propre et relativement exclusif – et la fête au sens fort, qui s'y déroulait et venait réaffirmer la mémoire collective à céder largement le pas à des activités de loisirs qui, au lieu de rassembler, dispersaient. »<sup>35</sup>.

Ainsi, à Bagnolet, le centre « triangulaire » ira de la rue Carnot (tissus urbains anciens à la fonction commerciale et résidentielle) aux tours les Mercuriales (fonction économique, commerciale, activité tertiaire) en passant par la mairie, sa place du marché et la médiathèque (fonction administrative, symbolique, commerciale de proximité et culturelle), sur un périmètre étendu et variable, selon que l'on se focalise sur l'un ou l'autre territoire et/ou une fonction.

---

<sup>34</sup> J. Rémy, Liliane Voyé, *La ville : vers une nouvelle définition ?*, Ed. l'Harmattan, 1992.

<sup>35</sup> J. Rémy, Liliane Voyé, *ibid.*



## VITRY-SUR- SEINE

Encore plus incertain et étendu, le centre ville de Vitry-sur-Seine s'étire entre l'imposante mairie au bord de la Nationale N304, l'immense place du marché, bordée d'une église et d'un grand ensemble résidentiel fait de tours des années 1960-70, certaines comptant plus de 20 étages. De l'autre côté, la rue qui va de la place du marché au RER, offre un tissu ancien associant densité urbaine, fonction résidentielle et petits commerces.

Si les centres des deux villes ont des limites incertaines, qu'ils associent<sup>36</sup> sur un même espace des éléments de la plus grande modernité et ceux de la ville classique proche de la ville non urbanisée évoquée ci-dessus (par exemple, une église et des tours jumelles aux façades de miroirs d'une hauteur de 100m à Bagnolet), ils existent néanmoins. Ces centres sont circonscrits à un périmètre dont les limites oscillent, mais ne peuvent pas être déplacées à l'infini. Sur ce périmètre se retrouvent les éléments habituels qui définissent la centralité : fonctionnels mais aussi symboliques et architecturaux, mais selon des agencements et associations originaux. Les éléments symboliques cependant, propres de la centralité<sup>37</sup>, sont présents.

Mantes-la-Jolie pour sa part, conserve une structuration urbaine traditionnelle beaucoup plus homogène. En effet, son centre « ancien » ne souffre pas de concurrences, pour une définition de la centralité locale, qui, de ce fait, reste « classique »<sup>38</sup>. Même si le faubourg et la banlieue ne s'étendent qu'à l'Ouest de la commune (Voir Plan)<sup>39</sup>, ce centre possède aussi bien des attributs fonctionnels que symboliques : autour de la mairie, les rues commerçantes anciennes, denses et animées, les bâtiments des pouvoirs laïcs et religieux, suffisent à le définir sans doute. Prise dans son ensemble, Mantes-la-Jolie se présente comme une ville classique selon une structuration centre/périphérie, qui n'est pas remise en cause, ne fait pas débat, même si des éléments de banlieue comme les cités résidentielles « populaires » de type « grand ensemble », font ici référence négative, comme le quartier du Val Fourré.

L'Echangeur à Bagnolet ainsi que le Mac/Val à Vitry-sur-Seine sont situés au cœur de ces centralités incertaines. Cette morphologie urbaine, les enjeux qui, de

---

<sup>36</sup> Association *déroutante* pour un citadin de ville traditionnelle, mais pas pour un habitant de banlieue, j'y reviendrai.

<sup>37</sup> « La centralité suppose un espace à signification symbolique prédominante, qui constitue le fond sur lequel viennent éventuellement prendre forme des activités commerciales et des services divers ». Voir Jean Rémy et Liliane Voyé, *Ville, ordre et violence*, Paris, PUF, 1991.

<sup>38</sup> Même si, comme on peut le voir sur la carte, au niveau administratif, le centre est situé à une extrémité de la commune. Néanmoins, la perception générale de la ville ne tient pas compte de cette dissymétrie et les personnes que nous rencontrons la vivent comme une ville traditionnelle sur un seul axe, est-ouest, même si le rapport aux autres communes tient compte de la conception d'une ville comme ensemble.

<sup>39</sup> Les faubourgs et la banlieue Est étant situés à Mantes-la-Ville.

fait, y sont liés sont importants pour les actions culturelles analysées, parce qu'ils vont participer de leur positionnement urbain (Territorialité), mais aussi de leur place dans les jeux d'acteurs locaux (Territorialisation).

À Mantes, de manière tout à fait différente, la situation de la Friche André Malraux relève d'une problématique de l'entre-deux et de la transition urbaine. Située entre le centre ville et les quartiers du Val-Fourré, la Friche André Malraux prend place dans les faubourgs, dans le quartier de Gassicourt, ancien quartier ouvrier. Dès lors, dans cet entre-deux, une problématique du lien est mobilisée par le Collectif 12, qui relève aussi de l'animation. Faire le lien entre le centre et les périphéries en travaillant avec les populations et les acteurs/équipements culturels locaux, tout en produisant une animation qui renforce ce lien.

Sylvie Bessenay arrivée en 1996 à Mantes-la-Jolie pour y créer la Direction des Affaires Culturelles de la Ville déclarait « *La municipalité a des attentes politiques. Nous offrons une possibilité de travail et des matériaux divers, mais nous ne sommes pas dans la négociation des contenus artistiques. Nous demandons à ce que soient produits ici des événements qui aient du sens pour la population, des événements qui puissent provoquer, montrer que ça vit, que ça bouge.* »<sup>40</sup>.

Notons néanmoins la complexité supplémentaire de la problématique du Mac/Val, née de la situation de Vitry par rapport à Paris. En effet, si le rôle du Mac/Val va se définir par rapport à la centralité de Vitry, il se joue aussi dans un entre-deux comme à Mantes, mais cette fois à Vitry et à Paris. Il s'agit comme à Mantes d'une problématique du lien/continuité urbaine, entre un centre traditionnel (Paris) et une ville de périphérie (Vitry/Seine). Continuité et lien qui se jouent, nous y reviendrons dans l'aménagement de la route N305.

---

<sup>40</sup> Cité dans le rapport de Fabrice Lextrait, *Une nouvelle époque de l'action culturelle*, La documentation française, 2001.

## Sortir de la dichotomie Paris/Banlieues

À l'inverse des images de « fatras », habituellement véhiculées sur la banlieue, c'est l'ordre urbain de banlieue et notamment *le positionnement* des communes dans les territoires « banlieusards », qui attirent notre attention. Cet ordre et ces positionnements renvoient à un équilibre historique pré-établi, construit de longue date<sup>41</sup> et à des évolutions contemporaines fondées notamment sur des stratégies d'acteurs.

Ces stratégies *de distinction* se déclinent selon une *double référence territoriale*<sup>42</sup> :

- D'un côté, la ville centre, Paris, pensée sur le mode d'un territoire de l'altérité et de la domination, territoire de référence « refoulé » mais présent comme modèle.
- De l'autre, la banlieue en elle-même, pensée en tant que territoire distinct de Paris, sur le mode de la proximité et du « même » identitaire, mais surtout de la concurrence.

## Le poids de la ville centre : Paris

La perception des territoires et par conséquent, les conduites et les projets territoriaux des acteurs des trois villes, se fondent en partie sur la dichotomie Paris/Banlieue. Cette dichotomie est bien présente, efficiente et mobilisée dans les différents projets que nous analysons ou les projets urbains des trois villes. Constamment mobilisée dans le discours de nos interlocuteurs, elle constitue un niveau à part entière de structuration des représentations du rapport à l'espace et des usages territoriaux.

---

<sup>41</sup> Sur la construction et l'organisation des municipalités en banlieue, nous nous référons notamment aux travaux historiques d'Emmanuel Balanger, dont on trouvera une synthèse dans l'article, *Agrégation de la « banlieue municipale » et implantation des services publics : du repli communal à la cohésion urbaine*, dans La région parisienne : Territoires et Cultures, Séminaire d'études 2003, n°9, Editions RATP, 2005.

<sup>42</sup> Selon notre posture de recherche, le terme d'acteur couvre les acteurs de l'aménagement politique, économique, etc, mais aussi les résidents des villes de banlieue.

En dehors des projets, au niveau individuel, il faut insister sur le fait que dans cette dichotomie, la référence à Paris n'est que rarement exprimée spontanément. Lorsqu'elle est exprimée clairement au détour d'une phrase, trois modes principaux apparaissent :

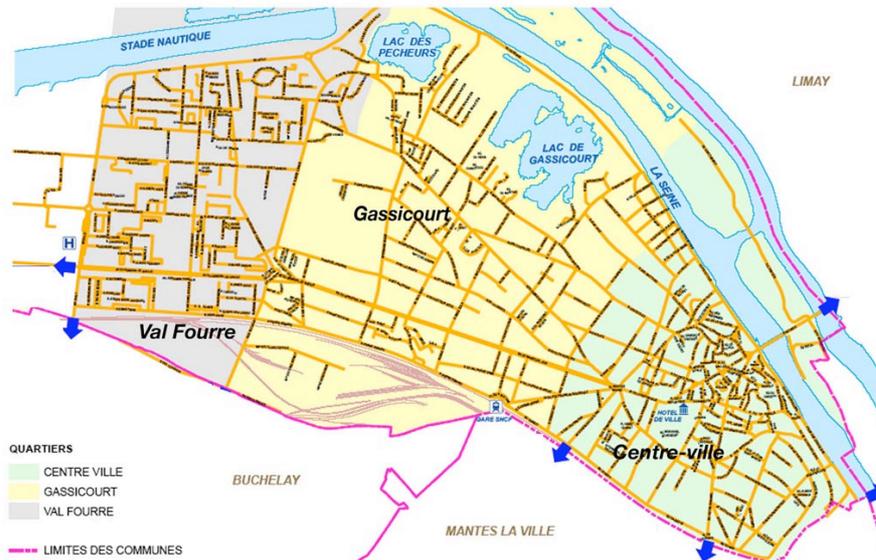
- Sur le mode de la nostalgie, pour ceux qui vécurent à Paris et furent contraints de venir habiter en banlieue,
- Sur le mode banalisé, lorsque la référence relève d'un usage « normal », « commun », pour le travail (professionnel) ou l'accès à certaines ressources culturelles, mais pas uniquement.
- Sur le mode concurrentiel, pour les « banlieusards d'origine », qui voudraient s'affirmer par rapport à « l'étouffement » ou la « domination », ressentis de la part de la ville centre.

Ce troisième mode de relation à Paris est souvent associé au premier ou au second. La domination de Paris est ainsi largement vécue de manière « résignée » ou « refoulée ». Mais la plupart du temps, Paris en tant que territoire est seulement évoquée, comme si son poids dominateur était si évident, si fort, qu'il n'était pas nécessaire de le mentionner. Ville capitale, évoquée mais bien présente dans les représentations et les usages urbains, notamment dans les mondes et les pratiques culturels, comme nous allons y revenir.

Il convient de mettre dès maintenant en avant les nuances que permet d'apporter la mise en comparaison des villes prises en compte. Si le poids de Paris « fonctionne » de la manière indiquée, de la même façon pour Bagnolet et Vitry-sur-Seine, il en va autrement pour Mantes-la-Jolie.

Mais comme nous l'avons dit, l'ordre urbain banlieusard ne se construit pas uniquement par rapport à la ville centre, les territoires de banlieues se construisent aussi selon un « jeu » interne. Et là encore, ce jeu interne de ville de banlieue à ville de banlieue n'est pas le même à Bagnolet et Vitry-sur-Seine, ainsi qu'à Mantes-la-Jolie.

## MANTES-LA JOLIE



### **Ordonnancement concurrentiel entre villes de banlieue**

L'autre niveau de référence territorial, pour les acteurs rencontrés, est donc la banlieue en elle-même. Ces territoires de banlieue sont pensés comme un territoire homogène distinct de Paris, mais dans lequel, on aperçoit paradoxalement des concurrences entre différentes entités.

D'une ville à l'autre, en effet, l'ordre urbain n'est pas un ordre univoque. Selon les discours recueillis, il serait possible de le structurer en fonction de trois niveaux, qui sont des échelles d'appartenance, auxquelles sont liées des représentations et des usages spécifiques.

Cet ordre territorial de banlieue va ainsi de l'échelle communale, à l'intercommunale et au régional (pour prendre des catégories administratives qui ne recouvrent pas nécessairement les réalités de terrain).

Banalement, les stratégies et usages urbains se font ainsi d'un référent, allant du plus proche au plus lointain :

- Les acteurs de banlieues rencontrés sont d'abord des acteurs de leur ville. Si la structuration anthropologique du territoire s'effectue dans la concurrence implicite à Paris, elle s'effectue surtout et en premier lieu dans la référence, souvent la concurrence cette fois explicite à d'autres villes de banlieue, mais limitrophes de la ville d'appartenance.
- Le deuxième niveau relève d'une appartenance à une aire géographique plus large, qui ne recouvre pas strictement le département, mais ne le dépasse pas. Elle peut se lire d'un point de vue administratif dans l'existence de communautés de communes ou d'agglomération.
- Le troisième niveau se joue à l'échelle régionale ou métropolitaine, de grandes aires géographiques distinguent les banlieues nord, nord-est, sud-est d'une part, et ouest sud-ouest d'autre part. On se dit donc ainsi d'une partie de la Région Ile-de-France, sans néanmoins que les frontières soient précises, à la différence des deux autres niveaux. De manière tout aussi imprécise, c'est la distance à la ville centre, Paris, qui établit un classement complémentaire, les villes plus éloignées du centre se pensant différemment des plus proches, raisonnement en termes de « couronnes » par exemple.

Dans la définition et la distinction des villes entre-elles, l'affirmation de leur identité et le rapport à la centralité fondent et jouent de cette distinction. La distinction et l'affirmation interviennent alors sur la construction des appartenances locales et la structuration des conduites territoriales.

## **2 – Morphologie et physiologie discontinues – Recherche d'unité urbaine**

Comme nous l'avons dit, les centralités existent dans chacune des villes. L'impression d'incohérence, de discontinuité de manque d'unité ressort néanmoins le plus souvent des représentations portées par les habitants, à Bagnolet comme à Vitry. De manière contradictoire avec leurs pratiques urbaines, se situant à l'échelle de leur ville dans son ensemble, la centralité à géométrie variable n'est plus assez structurante pour eux, pour les habitants comme pour les acteurs de l'aménagement urbain. C'est un paradoxe de banlieue, le sentiment de fatras général se mêle à une perception locale très organisée, des espaces et de leur identité.

Tous les acteurs des villes sont ainsi capables de citer précisément de manière organisée les quartiers de leur commune, selon une organisation réelle et très structurée. En même temps, ils disent avoir un sentiment d'incohérence, qui renvoie tantôt à des disparités architecturales, tantôt à des éléments de ruptures, voies ferrées ou navigables, routes et autoroutes. Ce sont précisément ces éléments de rupture, dans une cohérence unitaire souhaitée, qui font sens pour les représentations et les usages de la ville. Parmi ces éléments, les voies de communications de la mobilité, mais parfois aussi d'autres espaces publics, un espace vert, parcs et jardins, un cimetière, etc.

Sur la base de ce sentiment « d'inorganisation », voire d'incohérence, c'est au renforcement de la centralité et au gommage des éléments de rupture que les acteurs des villes dans leur ensemble font appel. Ce n'est pas un hasard si la construction de la centralité devient une priorité des acteurs municipaux rencontrés. Avouée ou non, elle transparaît constamment dans leur discours. Le renforcement de la centralité est l'élément fondamental du positionnement dans la concurrence aux autres communes.

## Scission autoroutière – contraintes d’usages et façonnage des représentations

L’autre élément majeur du contexte est la priorité urbaine au sens strict, rapportée cette fois à des éléments de *physiologie urbaine*<sup>43</sup>. Cette urgence renvoie à un effet que nous n’avons pas évoqué jusqu’ici, élément spécifiquement urbain majeur : la mobilité. Pour les trois villes, la requalification urbaine est un enjeu fondamental de restructuration des équilibres territoriaux, par rapport aussi à des questions de mobilité.

Les trois territoires pris en compte sont en effet très profondément marqués par le besoin de mobilité et en l’occurrence la mobilité liée à l’automobile. Comme le note Anne Raulin, la période 1946 à 1962 et ultérieurement pouvons-nous ajouter, est une période de prolifération du réseau routier et autoroutier, que connaissent les banlieues. Comme beaucoup de villes, cette prolifération a véritablement marqué les trois villes analysées.

Toutes trois sont coupées en deux par des axes routiers majeurs : la nationale N305 à Vitry/Seine, l’autoroute A3 à Bagnole (et le périphérique en direction de Paris), l’autoroute A13, qui mène en Normandie et passe à Mantes-la-Jolie.

Ces frontières physiques contraignent les usages autant qu’elles façonnent les représentations. La contrainte est double.

La ville de Bagnole par exemple est enserrée, en même temps que coupée en deux. Le piéton ne peut pas circuler, l’autoroute fait barrière, impose le détour par les rares ponts. Les autoroutes font bien plus frontières que les limites administratives, même si ces dernières ne disparaissent pas.

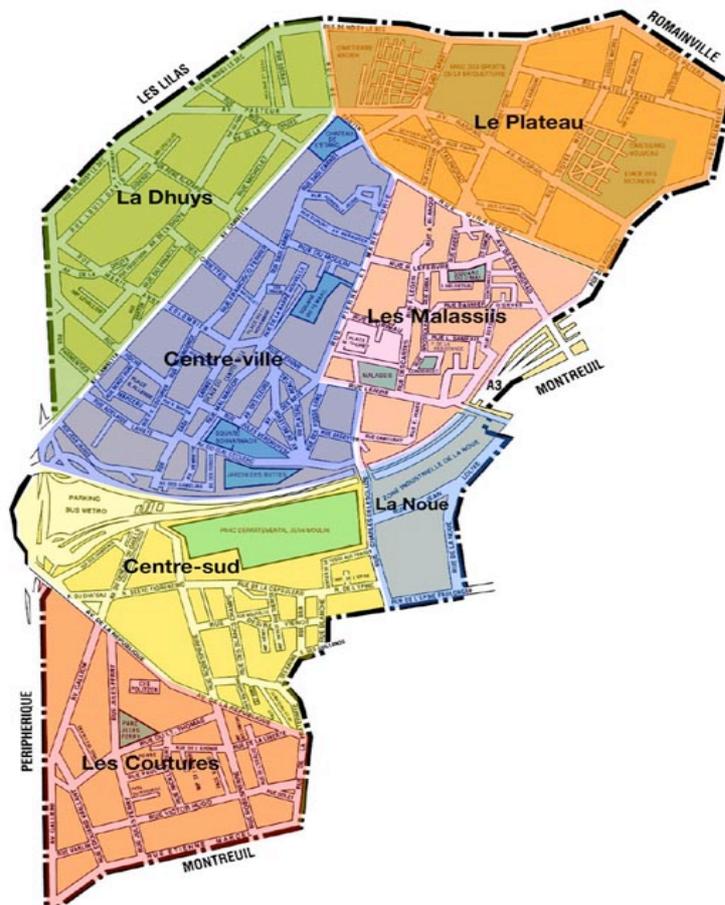
Nous avons été frappés par le quartier de la Noue à Bagnole, qui cumule les distinctions urbaines, architecturales, comme le grand ensemble construit sur une dalle ;

---

<sup>43</sup> Autant que le concept de morphologie, c’est celui de physiologie qui semble en mesure de rendre compte de la façon dont les citoyens habitent une ville, car il met en valeur l’importance des formes de circulation ininterrompue entre ces espaces, qu’elles soient automobiles, piétonnières, en transports publics ou à bicyclette... (...) L’essentiel est ce que l’on cherche à introduire dans l’observation et la réflexion : une vision cinétique de l’espace urbain rendant compte du mouvement constant qui anime une ville.

son rejet à l'extérieur du centre du fait de l'autoroute A3, sa grande proximité avec Montreuil dont la limite administrative et architecturale, coupe le quartier en deux. Malgré tout La Noue fait bien partie de Bagnolet au sens administratif comme au niveau de certaines volontés d'appartenances, manifestées sur place par des représentants des populations que nous avons rencontrés.

Liées à ce niveau très haut de contrainte des représentations, les autoroutes ou la nationale à Vitry-sur-Seine, sont des éléments dominants de la perception des espaces.



## BAGNOLET

## L'isolement central du Théâtre de l'Echangeur

La prise en compte de la gestion de cette mobilité, la requalification des axes de déplacements existants, sont des enjeux importants dans les trois villes. Au-delà des positionnements politiques et des projets déjà engagés, elle constitue même la priorité à Bagnolet.

Lors d'un entretien avec le directeur de l'urbanisme, celui-ci insistait sur les plaies du passé et leurs conséquences.

*« Bagnolet est aussi confrontée aux plaies du passé. C'est une ville qui a été traversée, coupée en deux par l'autoroute A3. La ville a été abandonnée du point de vue urbain. Les élus ont fait beaucoup pour la culture, vis-à-vis du passé, dans le domaine social. On se retrouve avec un retard important, c'est la priorité. »*  
(Le directeur du service urbanisme de Bagnolet)

Dans son discours, l'urgence d'aménagement était avant tout urbaine, relevant de la nécessité de désenclavement, autant que de mobilité, ainsi que d'un traitement paysagé. Ce discours s'appuyait sur une volonté de développement économique local, avec un enjeu de centralité autour de la porte de Bagnolet, où se trouve le Théâtre de l'Echangeur. Par rapport à une perspective d'aménageur, la présence culturelle était peu significative.

Contrairement aux deux autres cas, c'est sur *un mode invisible* que se joue aujourd'hui cette présence de l'Echangeur à Bagnolet, dans ce quartier du centre. La concurrence est définitivement insoutenable face « aux monstres » architecturaux et économiques que représentent les Mercuriales, mais aussi le complexe hôtelier qui est juste en face de son entrée, le plus important d'Île-de-France nous dit-on. La mise à l'écart « relative » mais effective des politiques municipales, participe de ce processus d'invisibilisation.

Dans ce contexte, le repositionnement urbain de ce lieu/projet culturel passera par l'autre dimension de la territorialisation, qui relève de la pratique/projet et de l'inscription dans les réseaux d'acteurs locaux, comme nous y reviendrons.

## Stratégie de distinction – créer un statut<sup>44</sup> urbain original

Dans la confusion symbolique, architecturale et fonctionnelle, caractéristique de la banlieue, chaque ville tente de mettre en avant un aspect de son tissu urbain, une thématique, une activité. Mais il est frappant de constater que les villes le font *par rapport aux villes qui les entourent*, prenant en compte aussi une échelle un peu plus large, qui va parfois jusqu'au département, rarement à l'échelle de la banlieue dans son ensemble (l'exemple de Mac/Val relevant néanmoins de ce dernier cas).

*« Il y a 5 autres grandes villes dans le département : Saint Maur, Vincennes, Champigny et Créteil. Le choix de Créteil d'être la préfecture n'était pas évident dans les années 70, car ce n'était pas une grosse ville. Créteil est forcément devenue un centre administratif et universitaire »*

*« Vitry a un positionnement particulier, en étant déjà assez proche de Paris, mais sans avoir forcément un réseau de transport en commun important. Notre difficile accessibilité a longtemps été vécue comme un ostracisme de la part de Vitry » (Le directeur des affaires culturelles de Vitry-sur-Seine)*

Souvent les concurrences locales les plus farouches sur nos terrains, fonctionnent par couple. Bagnolet<sup>45</sup> apparaît constamment dans la comparaison avec la ville de Montreuil sur le plan économique, démographique, politique et social, celui des équipements, celui de la culture aussi.

De la même manière, Vitry-sur-Seine fait fonctionner (quasi systématiquement) la ville d'Ivry-sur-Seine, comme référence comparative des domaines économiques, culturels, démographiques, sociaux, sportifs.

L'absence de gestion des questions culturelles, comme d'autres au niveau intercommunal, est flagrante et entérinée par l'absence d'administration.

---

<sup>44</sup> Avec Anne Raulin, nous dirons que « Le statut n'est pas seulement une question juridique mais il se marque aussi dans les murs ». op, cit.

<sup>45</sup> La ville, mais aussi les résidents de longue date que nous rencontrons, à l'inverse des nouveaux résidents qui n'ont que peu conscience de ces distinctions. Ce qui ne va pas sans participer de la structuration de leurs conduites territoriales comme nous y reviendrons.

« Vitry fait partie des grosses villes de la région parisienne. Nous ne sommes pas en communauté d'agglomérations, l'intercommunalité ne se joue que sur les projets de la mission locale pour l'instant. Au niveau de la culture, c'est vrai que nous ne sommes pas dans une logique intercommunale. Mais évidemment nous ne sommes pas fermés. On m'a d'ailleurs fait la remarque, à savoir si le Théâtre municipal Jean Vilar était un théâtre pour parisien »(Le directeur des affaires culturelles de Vitry-Sur-Seine)

Mantes-la-Jolie n'est plus dans ces problématiques, nous l'avons dit. Ville centre d'une communauté de communes, sa centralité est affirmée, et établit des rapports et relations traditionnelles dans ce domaine, avec ses villes périphériques, relations de domination notamment, même si certaines apparaissent plus spécialisées que d'autres<sup>46</sup>.

Avant d'aller plus loin, il convient donc d'insister sur la double référence externe (Paris) et interne (intra-banlieue) qui structure les représentations, certaines conduites et usages territoriaux de nos interlocuteurs, dans les trois villes.

Ce point est d'autant plus remarquable que les actions culturelles que nous analysons, se positionnent et développent leur action *systématiquement*, selon ce double ordre territorial. Tous les acteurs de nos terrains prennent en compte ses deux aspects territoriaux, la banlieue en interne et Paris en surplomb pour se positionner, contraints souvent ainsi de produire du double discours, parfois contradictoire.

Nous retrouvons ici la double problématique que soulignait Marie-Christine Jaillet et qui sous-tend bon nombre de projets d'aménagement urbain de banlieue. Il s'agit de la tension entre logique d'agglomérations et logique de pays<sup>47</sup>, un pays en l'occurrence ramené à l'échelle municipale. À Bagnolet mais aussi à Vitry-sur-Seine, les municipalités sont engagées dans une concurrence avec les communes voisines, en même temps que porteuses de nécessaires logiques de collaborations à l'échelle intercommunale.

---

<sup>46</sup> Même si des rééquilibrages économiques s'effectuent du fait de l'installations d'enseignes, type « grandes surfaces sur la commune de Buchelay.

<sup>47</sup> Voir Marie-Christine Jaillet, *L'espace péri-urbain : un univers pour les classes moyennes*, dans *La ville à trois vitesses*, Revue Esprit, Mars-Avril 2004.

Au-delà de collaborations techniques et plus ou moins ponctuelles, « la culture » comme politique ou dans sa substance, ne semble pas « partageable », « mutualisable ». Elle relèverait plus de l’affirmation locale et distinctive, comme nous y reviendrons.

### **3 - Un ordre banlieusard fragile et en construction**

Le double ordre territorial et les échelles de référence qu’il mobilise, sont alors à prendre en compte pour une approche plus nuancée des spécificités territoriales de l’Ile-de-France et des dynamiques urbaines des villes. Il convient de préciser maintenant certains fonctionnements, projets et usages liés à l’ordre territorial interne aux banlieues, qui sont des plus intéressants pour l’analyse de la territorialisation de l’action culturelle dans ce contexte.

#### **« Une nouvelle course » à la répartition des spécificités**

En effet, si le rapport à la ville centre (Paris) est établi de longue date et sur le mode (vécu mais non nécessairement exprimé) de la domination, l’ordre territorial interne à la banlieue, lui, est en cours de construction ou plutôt de reconstruction.

Au cœur de cette construction, ce qui apparaît dans le discours des responsables politiques et institutionnels c’est une tentative constante de distinction et d’affirmation de leur territoire, de leur ville par rapport aux autres villes. Se distinguer donc, au milieu d’un agrégat, d’un fatras pour reprendre le terme d’Antoine Picon, d’entités urbaines (la banlieue), perçues (de l’extérieur ou de Paris) comme similaires, indistinctes, ou tout au moins dont les fondements distinctifs passés sont remis en cause.

Les acteurs relient cette volonté d’affirmation territoriale, qui relève de la communication mais aussi de question d’identité, et des projets urbains concrets, à des enjeux économiques d’attractivité des territoires, de captation des populations et des entreprises, de dynamiques locales.

Les villes de la ceinture proche (cette analyse ne concerne pas Mantes-la-Jolie de la même façon), sont donc dans une concurrence forte pour la définition de leur place les unes par rapport aux autres, en termes de spécificité.

Chacune d'entre-elles essaye de s'affirmer par rapport aux autres. S'affirmer ne voulant pas dire ici entrer en concurrence directe sur un domaine, mais plutôt porter un domaine (économique, politique, *culturel*) qui sera érigé en spécificité à portée identitaire, par rapport aux autres communes. C'est le premier point sur lequel nous insistons. Plus précisément, nous constatons que les villes tentent de s'affirmer et de se définir par rapport à leurs communes limitrophes à l'intérieur d'un département. La logique départementale fait sens, de manière complémentaire mais secondaire à la logique municipale.

Nous avons parlé d'une *reconstruction* de l'équilibre territoriale, car cependant, la recherche d'un nouvel ordre territorial ne signifie, en aucun cas, qu'il n'en existait pas un antérieurement. Des équilibres existaient bien par le passé, les villes se distinguaient sur des spécialisations qui souffraient peu de contestation et faisaient donc ordre urbain et repère.

Dans les discours, ces spécialisations étaient surtout économiques. Précisément, la plupart des villes se définissaient par rapport à l'activité industrielle. La banlieue était composée de villes de production, de villes plus résidentielles, de villes plus tournées vers l'artisanat, spécialisées dans une activité, etc.

C'était le cas d'une distinction qui fait sens encore aujourd'hui entre Montreuil et Bagnole, la première, lieu de production industriel et artisanal, Bagnole espace plus résidentiel des populations ouvrières.

Notons que des spécificités renvoyaient à des héritages de périodes encore plus lointaines, comme la culture de la pêche à Bagnole, qui marquait l'activité et l'identité de la ville bien avant la Révolution<sup>48</sup> et jusqu'au début du XXI<sup>ème</sup> siècle.

---

<sup>48</sup> « Si les cultures maraîchères (légumes de plein champ) cohabitent très tôt avec la vigne, il faut attendre le XVII<sup>e</sup>, et surtout le XVIII<sup>e</sup> siècle, pour qu'une arboriculture élaborée s'implante sur le territoire. Sous l'impulsion d'Edme Girardot, à Bagnole, et de Nicolas Pépin, à Montreuil, les pêches cultivées en espaliers, suivant la technique du " palissage à la loque ", vont connaître une notoriété qui dépassera les frontières.

Ou encore les cultures horticoles et maraîchères dans les villes limitrophes, aux Lilas bien évidemment, comme à Vitry-sur-Seine, dans le quartier de l'actuel Mac/Val, installé sur un ancien espace de culture du lilas notamment.

Le déclin industriel, la fermeture d'usine, la pression parisienne, ont remis en cause cet équilibre, qui bien qu'évoluant, restait fondé largement sur l'activité économique industrielle. Pour Anne Raulin, « de 1946 à 1962 : cette période marque la fin de la croissance industrielle de la banlieue. Après une reprise entre 1950 et 1960, le déclin de la première couronne s'amorce. La « tertiarisation » des activités s'engage sur les terrains libérés par les transferts industriels en grande banlieue et en province et entraîne la multiplication des bureaux, des halls d'exposition ou des laboratoires, et la prolifération du réseau routier et autoroutier. »<sup>49</sup>

Le fondement de ces nouvelles affirmations territoriales n'a pas toujours les mêmes ressources. La course à la distinction entre les villes, relève en effet de *l'affirmation choisie* de spécificités, qui va puiser dans des éléments hétérogènes (par exemple, du domaine économique, du domaine culturel, du patrimoine, des faits historiques) qui relèvent, de plus, de temporalités très différentes : du passé des villes le plus lointain<sup>50</sup> à un passé plus récent, ou des éléments inventés très récemment. La cohérence des politiques, mise en place sur cette base, apparaît fragile.

Ce qu'il faut noter, c'est que c'est concurrence est tout à fait contemporaine. La culture apparaît comme un levier important de positionnement dans toutes les villes concernées, même si les municipalités investissent ce domaine en proportions et priorités très variables.

---

Présentes à la table de Louis XIV, où elles remplaceront celles de Corbeil, que l'on connaissait déjà sous Henri IV, ces pêches (la mignonne hâtive, la galande, la bonouvrier) ne seront cultivées à grande échelle qu'après la Révolution, quand seront divisées les propriétés seigneuriales et supprimés les droits de chasse qui entravaient l'extension des murs. L'enrichissement rapide de ces jardiniers créera dès lors de nombreux émules, et le village verra se développer au cours du XIXe siècle ces paysages morcelés typiques des " clos à pêches ". » Anne Grosmaire - Archiviste municipale – Document Ville de Bagnolet.

<sup>49</sup> A. Raulin, op. cit.

<sup>50</sup> Comme c'est le cas par exemple à Bobigny, qui a entrepris récemment de mettre en avant son patrimoine archéologique, antique (travail, mise en avant valorisation, de l'héritage gaulois, etc).

## **4 - Enjeux urbains et politiques culturelles**

Par rapport aux enjeux urbains évoqués, la culture et la politique culturelle sont présentes dans les trois villes, sous leurs formes les plus instrumentalisées. De manière parfois non explicite, dans les trois cas, les politiques culturelles et les actions menées sur le terrain ont une finalité directement liée à des enjeux urbains, soit en termes d'aménagement, soit en termes de structuration des territoires ou encore, en termes de création de dynamiques d'acteurs, sur les territoires concernés.

### **Orientation prononcée vers la démocratisation culturelle<sup>51</sup>**

Tout d'abord, revenons néanmoins sur l'analyse de la politique culturelle par rapport à sa « mission première » d'action culturelle (au sens politique cette fois).

La politique culturelle des trois villes se construit bien évidemment aussi par rapport à une « finalité » ou une « mission naturelle » de développement et d'action culturelle, d'aide à la création, à l'éducation artistique. Sur ce plan, il convient de noter une orientation de principe partagée dans les trois villes, qui renvoie aux dichotomies théoriques de politiques de démocratisation culturelle d'une part, et de démocratie culturelle d'autre part.

En l'occurrence, l'orientation de principe relève d'une volonté de démocratisation culturelle très prononcée. Des éléments de démocratie culturelle peuvent être présents, mais il s'agit avant tout pour les municipalités, comme me l'indiquent tous mes interlocuteurs municipaux « d'apporter la culture » (sous-entendue la « vraie culture » et donc l'art légitime nous y reviendrons), dans leur ville.

---

<sup>51</sup> En France, la notion de démocratisation culturelle était ainsi résumée d'un point de vue politique : « Rendre accessible les œuvres de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français » ; Décret du 24 juillet 1959 qui fait suite à la nomination d'A. Malraux. Précisons que si le paradigme de démocratisation culturelle est dominant dans l'action des quatre projets/lieux, tous mettent en avant de manière différenciée et selon des proportions variables, des logiques et des actions qui relèvent de la démocratie culturelle. De plus, dans la référence à l'un ou à l'autre des paradigmes, c'est toujours la notion de promotion et de développement des formes artistiques actuelles qui est significative par rapport à d'autres formes d'actions culturelles.

Chacune des villes possède son service culturel, chargé de mettre en œuvre cette politique culturelle et un budget correspondant.

Au cours de nos investigations, il est apparu que ce principe de démocratisation culturelle prend en banlieue un sens plus aigu qu'ailleurs. Cet « accroissement de sens » est fondé sur la perception « misérabiliste » des populations, une population stigmatisée par son « non-accès » à la culture, doublé de sa non-éducation en la matière et le tout associé de manière générale, à sa « pauvreté culturelle » comme économique.

Cette vision portée par les responsables politiques et certains techniciens<sup>52</sup> (dont nous ne discutons pas ici le fondement) sous-tend les politiques culturelles et les actions menées sur le terrain. L'art et la culture sont pourvus de vertus qui relèvent de capacités magico-religieuses, telles que l'analysait Jean Caune<sup>53</sup>. Ces vertus semblent d'autant plus grandes qu'elles « s'appliquent » à des populations perçues comme étant dans des situations de grande pauvreté, économique, sociale et donc culturelle (selon les raccourcis de nos interlocuteurs, eux-mêmes fondés sur la meilleure intention qui soit).

Un propos redondant renvoie à la télévision comme seul étalon culturel des populations. L'offre culturelle, en l'occurrence artistique, relève alors d'un moyen salvateur face à cette situation perçue comme généralisée et négative<sup>54</sup>.

Dans ce contexte, les trois lieux-projets culturels pris en compte devront répondre à une injonction à la démocratisation culturelle. Les notions d'excellence, d'excellence artistique et des notions complémentaires de professionnalisme, sont au cœur de la légitimité et de la légitimation de leurs actions.

---

<sup>52</sup> Précisément, nous l'avons retrouvé au cours de nos entretiens au CG 93, dans les trois municipalités et d'une autre manière dans les services culturels de la ville de Paris.

<sup>53</sup> Jean Caune .- *La culture en action*.- Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 1992.

<sup>54</sup> Nous n'insistons pas ici sur les fondements et les contours plus précis de ce propos, qui est néanmoins généralisé et nous semble sous tendre bon nombre d'actions culturelles et des formes renforcées d'instrumentalisation. Au supplément d'âmes des années 1960-70, on serait passé à une volonté de « sauver les âmes » selon une perception binaire de la réalité, et son « mal télévisuel absolu ». Éducation artistique salvatrice donc pour « un peuple » sans culture ou sans art. À noter que la confusion des termes entre art et culture est constante sur le terrain.

Le soutien des institutions locales passe, en grande partie, par la conjonction de la qualité artistique de leur action et leur intervention sur le territoire, dans une perspective éducative et de sensibilisation à forte dimension sociale.

Pourtant, les villes sont confrontées à des limites qu'elles s'imposent et qui sont largement fondées sur les représentations de la population. Tous les acteurs techniques ou élus que nous rencontrons insistent sur le décalage entre l'offre culturelle qu'ils construisent et son inadéquation pour la population.

*« Les pourcentages réservés à la culture sont importants et la ville doit aussi faire profil bas sur les questions concernant la culture. Il faut faire attention de ne pas donner l'impression de n'être que sur l'excellence, et se couper des populations »*

Néanmoins, fondées sur cette orientation à la démocratisation, au-delà « des vertus de supplément d'âme » de la culture, les politiques culturelles des trois villes renvoient à des choix non dénués d'une volonté « d'instrumentalisation », qui dépassent l'art pour « s'adresser » sans détour au territoire.

### **Modes d'instrumentalisation de la culture dans les trois villes**

Cette instrumentalisation est de différents ordres, d'une ville à l'autre, mais dans les trois cas, elle rejoint bien à un niveau ou à un autre les enjeux urbains et d'aménagement du territoire.

*« Au départ, il y a deux choses, un projet d'artistes et un projet municipal, et les choses se sont à peu près retrouvées. La mairie qui achète ce lieu, en faisant un pari, sans trop savoir, d'aménagement du territoire parce que sur la ville, le Val Fourré est là, le centre ville est là-bas, on est dans un quartier médian dans lequel il y a très peu de propositions de bâtiment public, et je pense que dans la tête du Maire et des gens de la mairie, c'est les artistes les médiateurs. Donc, faire un espace de médiation, où il se passe quelque chose, faire en sorte que les quartiers se retrouvent, il y a cette idée-là. Et puis, le boulevard du Maréchal Juin, c'est la nationale 13, c'est un peu le coup de couteau dans la ville, et il y a cette rencontre possible au début 1998 et six mois de négociations » (Un artiste du Collectif 12)*

Entre les trois villes, la différence d'instrumentalisation de la culture par rapport aux territoires croise des notions de priorité, de focalisation et de finalité.

*« L'idée, c'était qu'on s'installe une première année. On fait des choses, on s'implique dans la ville, sur un projet. Le collectif 12 c'était travailler localement, on est ici, on met des ateliers en place, on rencontre les gens, on les faire participer à la création artistique, trouver une manière simple de parler de l'art, inscrite dans le social aussi, dans les choix de programmations, comme quand on reçoit les rencontres de la Villette comme je le disais, avec le Hip-hop » (Un artiste du Collectif 12)*

De ce discours des politiques publiques, nous retiendrons ainsi trois niveaux qui contextualisent l'action collective des trois projets pris en compte :

- Un rôle de structuration du territoire, une fin identitaire :

On retrouve ici la volonté de faire repère temporel par la culture ; les municipalités citent des festivals ou des programmations qui sont le point d'orgue de l'année dans les équipements locaux. Capacité fondée sur l'excellence et l'invitation de grands noms de l'art et de la culture.

- Un rôle social « faire lien » et un rôle de développement économique :

À ce niveau c'est la capacité de la culture à « faire lien », à faire repère pour les populations, qui est mise en avant, dans la continuité de ce qui fut élaboré au tournant des années 1980 en France : faire se rencontrer les populations, intéresser les jeunes publics, recréer du lien, et en l'occurrence à Mantes, du lien entre des quartiers, entre le Val Fourré et le centre via le quartier de la Friche André Malraux et son action.

- Un rôle d'aménagement urbain :

Croisant parfois les deux niveaux précédents, il s'agit notamment à Vitry-Sur-Seine, d'entreprendre directement sur le territoire, par la construction de grands équipements à forte visibilité et à portée symbolique, ou aussi, en menant une politique d'acquisition et d'installation d'œuvre dans l'espace public. Ces deux types d'action sont le fait de Vitry-Sur-Seine, donc dans le cadre d'un projet de Boulevard des arts sur la route N103.

## 5 - Populations

Nous terminerons cette présentation contextuelle par un point sur les populations.

### Les nouveaux arrivants et le paradoxe local

Parmi les critères que nous avons pris en compte pour l'analyse de la relation des publics aux lieux, celui du temps de résidence dans la commune a été privilégié. En effet, nous savons aujourd'hui que les lieux développent leurs activités dans un contexte de métropolisation caractérisée, notamment par l'arrivée d'une importante population venant de Paris.

Notons d'ailleurs que lorsque l'on évoque à Bagnole, Vitry-Sur-Seine et ailleurs en banlieue, « l'arrivée massive » d'une population parisienne, pour les personnes interviewées, ce point fait référence systématiquement à une population d'artistes et de professionnels de la culture. Ce point ne nous semble pas anodin<sup>55</sup>.

Néanmoins, par rapport à ces phénomènes de mobilité résidentielle, les lieux positionnés au niveau artistique en continuité de la centralité parisienne, porteurs d'une exigence de qualité et répondant aux conventions des « mondes de l'art centraux », les lieux donc ne feraient pas sens pour les nouveaux arrivants, anciens parisiens appartenant aux classes moyennes. Ils ne feraient pas sens, c'est-à-dire qu'ils ne seraient pas supports de nouvelles pratiques, dans leur nouvelle ville, générateurs d'insertion urbaine tout au moins.

Plusieurs témoignages vont dans le sens de personnes qui, contraintes de quitter Paris pour des raisons économiques plus que par véritable projet de vie, se retrouvent dans les villes de l'autre côté du périphérique. Ces personnes continuent à développer des pratiques culturelles strictement limitées à l'intérieur de Paris.

---

<sup>55</sup> Dans le cas de Bagnole, l'arrivée « massive » de professionnels du cinéma est fréquemment évoquée. Ce point est corroboré par la municipalité, qui constate une multiplication des demandes de tournage dans la commune. Les professionnels du cinéma habiteraient Bagnole mais aussi Montreuil, par proximité avec leur lieu de tournage.

Les résidents de Bagnolet arrivés depuis quelques mois manifestent un intérêt contradictoire par rapport à leur ville. Entre nostalgie pour leur vie passée à Paris et valorisation des potentiels qu'ils trouvent dans leur nouvelle ville.

Une résidente, à la limite de Bagnolet et Montreuil, récemment arrivée de Paris nous explique ainsi :

*« Montreuil est plus calme et plus sauvage que Paris. On garde l'avantage d'être proche de Paris, de pouvoir continuer à fréquenter une population "branchée" avec les avantages que cela entraîne (animation, opportunités). Les populations sont très mixtes ici, il y a une histoire forte et une identité locale forte à Montreuil (banlieue rouge, coco, etc.), en même temps c'est assez familial, ça donne l'impression d'une dynamique de ville moyenne (il y a énormément de structures et d'activités pour enfants, famille, jeunes, etc.), beaucoup de parisiens ont acheté une habitation à Montreuil avec l'arrivée d'un premier enfant. Il y a encore des espaces à conquérir à Montreuil, il me semble, c'est encore un territoire qui offre des opportunités, enfin, c'est fini maintenant, à ce qu'il paraît et donc, la même personne m'a dit d'aller voir à Bagnolet. »* (une habitante de Montreuil)

*« Je fais beaucoup de sorties à Montreuil, surtout cinéma, mais aussi concerts, bars, etc. Je continue à sortir à Paris, souvent c'est lié à des amis qui habitent Paris, parfois des opportunités, ou la recherche de quelque chose qu'on ne trouve pas à Montreuil (c'est forcément plus limité ici). Je sors moins qu'avant, c'est très lié aux questions de déplacement (transports, car là où j'habite il n'y a pas de métro). »*

Il est frappant ainsi de constater que beaucoup de nouveaux arrivants poursuivent leurs activités/pratiques culturelles quasi-exclusivement dans Paris. Bien que ces individus connaissent les lieux comme l'Échangeur, dont ils peuvent, de plus, apprécier la programmation, ces nouveaux résidents de Bagnolet ne fréquentent pas ce lieu, *pas plus d'ailleurs que l'ensemble des équipements culturels de la ville* et des villes limitrophes comme Montreuil ou les Lilas.

Dans cette partie de notre travail à venir, nous rejoindrons des interrogations sur les problématiques de *gentrification* des communes limitrophes de Paris.

Nous devons néanmoins tenir compte de deux points :

D'une part, la nécessaire précision dans la mobilisation conceptuelle des questions de « gentrification ». Cette notion concerne avant tout les centres des villes. Les phénomènes que nous abordons concernent à l'inverse l'arrivée de populations de la ville centre dans une zone périphérique. Même s'il présente de nouvelles caractéristiques, ce phénomène correspond en fait à une reprise des phénomènes traditionnels de migrations des classes moyennes, antérieures aux années 1960 (C. Bidou-Zachariasen, 2004). Cette question prendra d'autant plus de sens par rapport à celle de la re-création ou non de centralité locale, ainsi que par rapport à l'analyse des modalités et possibilités de réinvestissement et de reproduction des classes moyennes en banlieue.

D'autre part, concernant les classes moyennes elles-mêmes, la plus grande précision sera aussi nécessaire pour leur traitement. S'il s'agit bien de prendre en compte des « classes moyennes », il faut garder en perspective la division de ces dernières (C. Bidou-Zachariasen, 2004). Le rôle des pratiques et des lieux culturels dans ces phénomènes de « gentrification » ou de métropolisation, est au cœur de notre approche à venir, en lien avec la diversité territoriale et sociale des nouveaux arrivants et celle des habitants de longue date des villes concernées.

## Annexe 1

### **L'ORIGINE GEOGRAPHIQUE DES PERSONNES ACCEDANT A LA PROPRIETE A BAGNOLET**

(Source : Mairie de Bagnolet, UNITE « FONCIER-GESTION » DU SERVICE URBANISME, dans la note de Synthèse 2005)

<b>Quartiers - Provenance</b>	<b>Bagnolet</b>	<b>Seine-St-Denis (93)</b>	<b>IDF</b>	<b>Paris</b>	<b>Province</b>	<b>Etranger</b>	<b>Non connue</b>
Centre-Ville	27	6	14	23	3	2	2
Centre-Sud	12	10	6	19	5	1	2
Dhuys	27	28	17	43	3		7
Plateau	20	20	11	21	1	3	5
Malassis	5	4	1	5			
Coutures	26	22	23	53	7	3	11
La Noue	17	3	13	19		2	5
<b>Total</b>	<b>134</b>	<b>93</b>	<b>85</b>	<b>183</b>	<b>19</b>	<b>11</b>	<b>32</b>
<b>Pourcentage %</b>	<b>24%</b>	<b>17%</b>	<b>15%</b>	<b>33%</b>	<b>3%</b>	<b>2%</b>	<b>6%</b>

Les Parisiens représentent 33% des acquéreurs à Bagnolet. Leurs acquisitions sont concentrées dans les quartiers limitrophes de Paris, c'est-à-dire la Dhuys et les Coutures. La Seine-Saint-Denis (y compris Bagnolet) totalise 41% des personnes qui accèdent à la propriété à Bagnolet.

## **Deuxième partie**

# **Analyse multidimensionnelle de la territorialisation de trois lieux/projets culturels**

## Des projets culturels, de l'art et des villes

Le projet culturel, sa définition et son positionnement représentent la première dimension qui participe de la territorialisation des pratiques culturelles qu'il génère. En lui-même, le projet n'a pas besoin d'espace. Dans les faits, sa mise en œuvre prend place dans l'espace. Elle prend place dans un espace déjà structuré, un « morceau de ville » avec ses citoyens aux rôles définis, habitants, acteurs économiques, institutionnels, possesseurs de leur propre espace, usagers des espaces publics. Un espace *qualifié* aussi, dont les sens sont élaborés antérieurement en termes d'usages, d'images et de représentations de la ville.

Mais si le projet se définit par rapport à une ville, un quartier, cette dimension locale n'est pas la seule dimension du rapport à l'espace, pour ceux qui le mettent en œuvre. Sur le mode des représentations, mais aussi de certains usages, le projet se définit par rapport à « un ailleurs », « des références », des pratiques qui ne sont pas nécessairement présentes dans la ville de son installation.

Les trois projets pris en compte définissent ainsi une part de leur activité au-delà de leur commune. Cette activité est ainsi directement perçue comme intention de leur projet (Collectif 12 à Mantes) ou est implicite à leur activité, qui les positionne dans des réseaux d'acteurs nullement limités à leur ville. La territorialisation, définie comme un processus d'inscription dans les systèmes d'acteurs spatialisés, dépasse toujours l'échelle locale.

## **1 - Militantisme culturel et rapport aux institutions locales**

À la différence du Mac/Val, le Théâtre de l’Echangeur de Bagnolet, comme le Collectif 12 à Mantes, Gare au Théâtre à Vitry-sur-Seine ou le Point Éphémère à Paris, sont des structures associatives d’origine privée. Comme nous l’avons déjà précisé, elles mettent en avant des modes de fonctionnement et de programmation relativement autonomes. Dans la relation aux institutions locales, ce point apparaît extrêmement structurant et de manière problématique<sup>56</sup>.

Fonctionnant sur un « mode militant », les projets sont identifiés par les institutions à un nombre limité de « personne(s) leader/passeur(s)<sup>57</sup> », une, parfois deux, rarement plus. Ce point structure profondément la relation aux institutions notamment à l’échelle municipale.

De fait, dans chacun des projets de Mantes, de Bagnolet, mais aussi dans le cas de Gare au Théâtre à Vitry-Sur-Seine, qui a été un support de cette analyse, une ou deux personnes sont présentes depuis la création des projets, en incarnant la « philosophie » et sont en même temps, les interlocuteurs identifiés des relations avec « l’extérieur », que ce soit avec les institutions ou des acteurs privés.

Le contenu et les orientations des projets, leurs programmations, comme d’autres pratiques qu’ils génèrent (ateliers, répétitions, formations, administrations) sont orientés par les acteurs des collectifs.

---

<sup>56</sup> Nous rappelons que ces projets émergent et fonctionnent sur des modes d’engagement culturel à dimension militante. Ce mode d’engagement et de fonctionnement est partagé par la quasi totalité des membres du réseau Actes-If.

<sup>57</sup> « En plus d’un rôle d’organisateur, *les leaders* vont montrer cette capacité à assumer un rôle d’intermédiaire, entre le collectif et les municipalités. Pour ce faire, ils vont jouer d’une connaissance des mondes politiques qu’ils ont chacun acquise, au cours de leur parcours. Lorsque les leaders ont, d’une part, cette capacité à se situer dans plusieurs mondes sociaux, d’autre part et surtout, la capacité à faire le lien entre les représentants de ces mondes, à construire des ponts relationnels entre des personnes qui habituellement ne se rencontrent pas, qui n’ont pas des codes et des compétences communicationnelles suffisamment proches pour se parler, ils adoptent une fois encore ce rôle de *passseurs*. Ces derniers ont un rôle dans le domaine artistique » dans F. Raffin, *Friches industrielles – Un monde culturel européen en mutation*, L’Harmattan, 2007.

Ces contenus sont d'autant plus spécifiques, qu'une logique qui prévaut à la constitution des équipes est celle du « manque » (Raffin, 1998). C'est-à-dire que les équipes proposent généralement une programmation et une action, par rapport à des disciplines que ne sont pas, ou peu, représentées localement, notamment dans l'offre institutionnelle.

Si une offre existe déjà dans les communes, dans des disciplines comme le théâtre pour les trois exemples cités, c'est *la logique d'offre* des collectifs de cette même discipline qui diffère par rapport à celle des institutions. Autrement dit, *la manière* dont le théâtre est diffusé à l'Echangeur se veut différente de la manière des institutions (si cette dernière existe dans la commune du collectif).

Ainsi, est concerné l'Echangeur à Bagnolet, qui s'adresse beaucoup à certains moments, à des publics scolaires en difficulté, selon *une logique de rigueur artistique*. Sont également concernés le Collectif 12, ou l'équipe de Gare au Théâtre, qui axent leurs efforts sur la diffusion « de qualité » en banlieue et le théâtre amateur, toujours selon cette même logique de rigueur et de qualité artistique.

Portés par des logiques collectives privées, les projets peuvent difficilement s'inscrire entièrement dans les logiques politiques institutionnelles, mises en œuvre dans le cadre des politiques publiques. Cette difficulté est avérée par rapport aux politiques culturelles, mais aussi par rapport aux politiques d'aménagement du territoire, lorsqu'elles les concernent, ou de simples orientations territoriales municipales.

Cette difficulté est accrue par le fait que les collectifs occupent un morceau de ville, qu'ils possèdent donc une visibilité et sont des éléments tangibles du territoire, en tant que lieu et en tant qu'acteur.

Leur situation dans la ville, leur présence dans des espaces restés à l'abandon, anciennes friches industrielles, sont le résultat de l'évolution du contexte économique, d'un choix opportun ou parfois par défaut, et d'un écart à l'action culturelle institutionnelle (Raffin, 1998). La construction du rapport aux institutions, mais aussi l'affirmation de leur place dans le jeu plus général des acteurs locaux, relèvent donc *d'une négociation constante* qui dépasse les simples aspects culturels de leur projet.

Néanmoins au-delà de l'opportunité spatiale, il convient de préciser que les trois collectifs ne sont pas des squatteurs. Leur présence a été dans chaque cas négociée avec les municipalités, notamment dans le cas de Mantes où une convention a été passée avec le Collectif 12.

Issu d'une volonté politique, le Mac/Val est inscrit directement en phase avec les politiques publiques. Lieu sous l'égide du Conseil Général du Val-de-Marne, il est néanmoins situé physiquement dans Vitry/Seine, et son histoire le rattache à cette ville, puisque c'est un membre de la municipalité et du Conseil Général, qui est à l'origine de la constitution de sa collection initiale. (*cf. encadré page suivante*)

Dans le discours du directeur des affaires culturelles de Vitry-Sur-Seine, il s'inscrit naturellement et comme « lieu majeur » dans la perspective d'aménagement d'un « Boulevard des Arts », projet implicite à la municipalité, pour l'aménagement de la Nationale 305, participant aussi de la construction d'une centralité pour Vitry-Sur-Seine.

Néanmoins, là encore, ce projet est formulé à la municipalité en interne, et l'on peut s'interroger sur les dimensions opportunes que tirent les actuels acteurs municipaux de Vitry que nous avons rencontrés, au service culturel comme au service de l'urbanisme, de la présence antérieure du lieu d'art contemporain en cet endroit de la ville.

**Regard sur un nouveau lieu de l'art contemporain**  
**OUVERTURE DU MAC/VAL A VITRY-SUR-SEINE (94)**

**Ouvert depuis le 15 novembre 2005, le musée oriente essentiellement ses collections autour de l'art français de 1950 à nos jours. Et en guise d'inauguration, il nous offre une rétrospective consacrée au peintre Jacques Monory. Petit aperçu des lieux...**

Doté d'une superficie de 13.000 m<sup>2</sup>, dont 4000 consacrés aux expositions temporaires et permanentes, le MAC/VAL ne paye pas de mine. Niché au milieu des tours de Vitry, composé de cubes de bétons blanc et bordé de larges verrières, le musée est encore difficile d'accès (il faut passer par le métro puis le bus pour y arriver). Pourtant, les oeuvres sont là, quelques 150 au total sur le millier de travaux que la collection compte. Mais le MAC/VAL (comprenez Musée d'art contemporain du Val-de-Marne), c'est avant tout l'histoire d'un homme, Michel Germa, passionné d'art contemporain et président du conseil général du Val-de-Marne de 1976 à 2001.

**Petit rappel historique**

Avec la politique de décentralisation amorcée en 1982, Michel Germa crée le FDAC (fonds départemental d'art contemporain). Peu à peu, avec l'aide de Raoul Jean-Moulin, critique d'art au journal 'L'Humanité', il fait l'acquisition de nombreuses oeuvres, des peintures pour la plupart, s'apparentant aux grands courants français de l'art contemporain de 1950 à nos jours. Ainsi, il finance des toiles de César, du mouvement 'Support-surface', des Nouveaux réalistes, d'artistes comme Olivier Debré ou Peter Stämpfli. **Devant la quantité croissante des oeuvres se pose bientôt la question de les montrer à un large public.** C'est en 1987 que naît vraiment l'idée d'ouvrir un musée en banlieue. Un musée accessible par son prix (l'entrée coûte entre 2 et 4 euros) et sa situation géographique. Financé pour une moitié par l'Etat et la région et pour l'autre par le Conseil général, le MAC/VAL voit finalement le jour en 2003, date à laquelle les 37 millions d'euros nécessaires à sa construction sont réunis. C'est l'architecte Jacques Ripault, auteur de nombreux logements dans le 13<sup>ème</sup> arrondissement de Paris, qui est désigné pour mener les travaux tandis qu'Alexia Fabre, ancienne directrice du musée départemental de Gap (Hautes-Alpes), est nommée conservatrice.. mêmes bleues) mettant en scène l'artiste dans des décors évoquant le cinéma hollywoodien des années cinquante.

Il y a là une cinquantaine de tableaux dont certains sont assez intéressants. Concrètement, l'idée de créer un musée, au-delà du jugement et de la pertinence des oeuvres, peut être une excellente chose pour l'art. D'une part parce qu'on le fait sortir de l'enclave parisienne en le montrant à des sommes raisonnables, d'autre part parce que **le lieu se veut une passerelle entre un spectateur parfois désabusé ou délaissé dans son regard et qui ne rêve que de reconquérir l'art.** C'est une intention louable que de montrer l'art au plus grand nombre. Le musée a pu également créer des emplois pour des jeunes de Vitry. Reste que l'on sera très vigilant quant au devenir de la structure. Car monter des expositions dans ce type d'espace, c'est en somme concilier une exigence de l'art avec une curiosité du spectateur. Et tout ce que l'on souhaite pour la prochaine exposition, consacrée à Claude Closki, c'est qu'elle aille dans ce sens. (...)

*Boris Daireaux pour Evene.fr - Décembre 2005*

## **2 - Politiques culturelles, aménagements urbains et place des actions associatives**

Par rapport à l'Échangeur, à la Friche André Malraux et au Mac/Val, les municipalités adoptent des postures différentes. À la croisée de paradigmes des politiques publiques de la culture et d'histoires plus locales et personnelles entre les individus, les projets se positionnent dans les jeux d'acteurs locaux, par rapport à leur originalité. Leur action apparaît toujours à même de combler (Mantes-la-Jolie), compléter (Vitry-sur-Seine) ou de souligner les manques des politiques municipales en matière culturelle et urbaine.

### **Bagnolet**

À Bagnolet, l'action culturelle de l'Échangeur n'est pas perçue comme complémentaire de l'action culturelle municipale. Selon les témoignages recueillis auprès des acteurs institutionnels (élus, techniciens) et les acteurs des collectifs, ce qui prime, c'est un sentiment partagé de concurrence.

Les acteurs municipaux de Bagnolet que nous avons rencontrés vivent l'action de l'Échangeur<sup>58</sup>, le plus souvent comme un doublon de leur propre action. L'action municipale ne s'appuie que très peu sur l'Échangeur et des situations d'ignorance et de concurrence mutuelles apparaissent. Des coopérations, partenariats existent ou ont pu exister avec les acteurs des équipements locaux, mais des impossibilités administratives ou de logique, les marquent<sup>59</sup>.

---

<sup>58</sup> Et d'autres lieux à dimension associative comme le Samovar.

<sup>59</sup> Nous retrouvons dans cette relation associations/institutions des éléments décrits dans nos précédents travaux dans le monde musical par exemple. « Les inadéquations renvoient d'abord au fonctionnement administratif des structures municipales (formalisme, horaires, etc.). (Les associations) « dénoncent le formalisme administratif alors qu'elles mettent en avant des cycles courts de production accompagnés d'une organisation du travail souple. Les associations contactent elles-mêmes les artistes. « Les concerts peuvent ainsi s'organiser dans un délai très court qui contraste avec les modes de programmation à long terme des salles municipales. Les acteurs des associations, dans certains cas, « se heurtent aussi à l'inadaptation technique des salles. En effet, jusqu'au milieu des années 1980 les structures de diffusion sont rarement adaptées aux musiques amplifiées que ce soit au niveau du plateau technique (éclairage, retour-scène, mixages etc.) ou des conditions d'insonorisation.

Mais il reste frappant que la notion de maillage territoriale s'arrête à l'échelle de la commune. Par exemple, la pertinence de la construction d'un nouvel équipement « phare » de Bagnolet récemment entreprise, ne s'est faite que sur la base d'une réflexion de son accessibilité, par rapport aux différents quartiers de la ville et à la notion « relative », dans ce cas de centralité.

Les lieux associatifs doivent une grande part de leur survie économique à des positionnements sur d'autres échelles, départementale (Conseil Généraux), régionale (DRAC, Région IDF), administration étatique centrale. Malgré le discours des acteurs, les collaborations ou co-productions apparaissent rares et problématiques. Au-delà d'une action culturelle événementielle, l'action municipale est ancrée dans le territoire local, dans une tentative de prise en compte des besoins et des offres adéquates, en direction des populations. Le paradigme de la démocratisation culturelle est central.

*« Tout cela pour indiquer que Bagnolet, par son évolution, a une politique culturelle structurée et innovante, s'inspirant de l'âge d'or des années 70.*

**Avec trois grands axes d'action :**

*Soutien adapté à la création contemporaine, avec formes originales d'aide : résidences, aides à la production, accompagnement de projets, lieux implantés dans le territoire). Travail sur les publics, avec une volonté d'élargir les cercles. Les équipes sont portées par cette orientation d'ouvrir au plus grand nombre. Innovation et croisement artistique, décloisonnement, passerelles entre les disciplines » (Le directeur des affaires culturelles de Bagnolet)*

Au niveau spatial aussi, des notions d'offre et de maillage équilibrés et exhaustifs sont présents, selon une perception rationnelle du territoire, qui fait peu de cas des spécificités démographiques ou urbaines.

---

Enfin, les membres des associations dénoncent l'impossibilité de développer certaines formes de sociabilités festives autour du concert. Le moment du concert est alors déjà pour eux synonyme de participations actives, de fêtes et de multiples formes d'échanges et de sociabilités. L'impossibilité d'accéder à ces pratiques durant le moment de diffusion est elle aussi liée à l'aménagement des salles ou simplement à l'hostilité des administrateurs d'équipement envers des pratiques qui mêlent aspects festif et artistique. » F. Raffin, op. cit.

De cette politique municipale ressort l'idée d'une recherche d'exhaustivité, une logique du « toujours plus » comme si une ville de 10 000 habitants devait assumer une offre culturelle dans tous les domaines, toutes les disciplines. Plus d'innovation, plus d'équipements.

Implicitement à cette politique, il y a la concurrence avec les villes voisines et notamment Montreuil souvent citée. Le cloisonnement municipal est flagrant dans la mise en œuvre et la programmation culturelle municipale. Les principes de distinction, évoqués dans la première partie de ce texte, sont ici repris dans le domaine culturel. Les actions sont fondées toujours plus donc, sur le mode municipal. Fermeture à l'intercommunalité et intégration des acteurs associatifs sont de mise, selon un mode *d'autonomisation distinctive de l'offre culturelle* à l'échelle municipale, par rapport aux autres communes. La ville se heurte néanmoins aux limites budgétaires.

*« La politique municipale s'est fortement développée, avec la création d'une direction du développement culturel, la création de nouveaux équipements municipaux comme la médiathèque. Les équipes des autres lieux ont été les témoins de ce développement municipal et certaines d'entre elles comme l'Échangeur, l'ont vécu comme un développement au détriment de leur aide et leur propre développement, comme un abandon » (Le directeur des affaires culturelles de Bagnole)*

Les lieux associatifs, pour leur part, sont ancrés dans les territoires locaux. Pourtant, ils se situent simultanément dans une perspective régionale, voire internationale de grande envergure, du point de vue de la collaboration artistique, en lien avec la ville centre Paris et avec d'autres lieux qui leur sont proches à l'échelle régionale. Les collaborations mises en œuvre dépassent largement les frontières locales, voire départementales<sup>60</sup>. D'un point de vue d'aménagement, ils n'apparaissent pas pouvoir être intégrés à des logiques politiques, tout au moins, ils ne le sont pas dans les premiers entretiens que nous avons recueillis, même si nous devons préciser ce point.

---

<sup>60</sup> Afin d'appréhender la réalité de ces échelles et l'effectivité et contenus de ces échanges, nous avons nous-même participé à un projet d'ateliers radiophoniques avec les habitants de Vitry/Seine et de Bagnole, collaboration entre l'Échangeur de Bagnole, Gare au Théâtre à Vitry/Seine et une structure inscrite dans Paris qui a pour nom Conteners, l'ensemble bénéficiant d'un financement du réseau Actes-If.

## **Question de contenus – Logiques artistiques, les termes de la mésentente**

En concurrence avec les acteurs et les lieux de l'action culturelle municipale, le projet artistique des collectifs relève pourtant d'une action publique traditionnelle.

Plus précisément, il s'agit d'une tentative de démocratisation culturelle radicale, qui pousse au bout la logique institutionnelle instaurée dans ce sens, depuis la création du ministère de la culture : donner accès, éduquer le plus grand nombre aux œuvres (sous-entendues les vraies, de qualité, passées mais aussi présentes) dans la perspective du « supplément d'âme ».

Posture du service public de la culture, traditionnelle en France, elle est ici radicale, dans le sens où elle tient un propos artistique qui se veut de la plus haute qualité. Paradoxalement les équipes vont, à certains moments, critiquer l'action publique notamment municipale pour son manque de qualité ou son manque d'ouverture aux « avant-gardes ».

Elle diffère néanmoins de l'action publique traditionnelle, dans le sens où elle prête plus attention à la jeune création, à des expériences artistiques non abouties, qui tirent leur valeur de la rigueur de leur démarche, attestée par un discours construit sur l'art, positionnée dans l'histoire de l'art et ses mondes contemporains, plus que par son « produit fini », l'oeuvre.

Soulignons enfin que des éléments de culture interviennent aussi pour caractériser le rapport à l'art des protagonistes. Cette dimension culturelle de l'action artistique est déterminante. Elle s'écarte en effet d'une culture politique et administrative des municipalités et peut, le cas échéant, générer des mésentes, nous y reviendrons<sup>61</sup>.

---

<sup>61</sup> Nous revenons dans la dernière partie de ce travail sur cette dimension comme une dimension à part entière du processus de territorialisation des projets culturels. Dans un travail antérieur, nous avons néanmoins qualifié cette dimension, valable ici pour les cas de Mantes-la-Jolie et Bagnolet.

## Dispositif de diffusion et logique d'ouverture par la « convivialité »

Il faut insister aussi sur une autre différence avec l'action publique. En effet, le paradigme de la démocratisation culturelle revisitée, est enrichi de considérations « hédonistes » ou de convivialités qui ne sont pas présentes dans sa définition originelle. Ce point est valable aussi bien pour les acteurs du Mac/Val que pour les initiatives associatives analysées.

Par exemple, dans les projets, le moment du rapport à l'œuvre dépasse un simple moment de contemplation directe, pour se poursuivre au-delà de l'espace de monstration en des moments, et des espaces conviviaux. La présence d'un bar, d'un restaurant, d'un parc dans le cas du Mac/Val, est ainsi systématisée et théorisée dans une problématique d'accès aux œuvres. Cette valorisation de la convivialité prête à confusion avec d'autres formes artistiques notamment indigènes<sup>62</sup> et des formes d'actions culturelles à but d'animation ou d'expressivité simples, telles que j'ai pu les définir dans des travaux précédents<sup>63</sup>. Par ailleurs, nous rappellerons qu'à l'époque de gestation du concept de démocratisation culturelle, Malraux aimait à dire que « si la culture existe, ce n'est pas pour que les gens s'amuse ».

La posture est ici singulièrement différente, même si les perspectives de rituel sacralisé du rapport à l'art sont loin d'avoir disparues au moment du face à face avec la production esthétique, considérée ici comme « une œuvre ».

On pourra néanmoins s'interroger sur les effets de fermeture liés à la stratégie commerciale du restaurant du Mac/Val. Ce dernier se positionne en effet comme un restaurant gastronomique. Ses tarifications paraissent en profond décalage avec le quartier populaire dans lequel il se situe.

---

<sup>62</sup> Voir R. Collins, *op. cit.*

<sup>63</sup> Voir par exemple, *La mise en culture des friches industrielles - Poitiers, Genève Berlin - De l'épreuve locale au développement de réseaux transnationaux*. Programme interministériel " Culture, Ville et Dynamiques sociales ", Ministère de l'Équipement, Plan Urbain, 1998.

## Mantes-la-jolie

Le Collectif 12 n'est pas historiquement dans une situation de concurrence avec la municipalité. C'est au contraire une relation de complémentarité qui serait à l'origine de son arrivage à Mantes. Opportunité partagée entre d'un côté, une municipalité à la recherche de solutions politiques urbaines et artistiques, pour un quartier situé entre le centre et la cité du Val Fourré. De l'autre côté, un collectif à la recherche d'espaces de création et dans une moindre mesure de diffusion.

Ces convergences n'excluent pas cependant des divergences fondées sur la dimension culturelle de l'action artistique, mais là encore, nous y reviendrons.

## Le boulevard des arts de Vitry/Seine

Comme nous venons de l'évoquer, pour le Mac/Val, au contraire, l'écart aux institutions n'existe pas. Équipement départemental, son activité se ramifie bien au-delà, à la fois en direction de la banlieue et de Paris. À Vitry, le nouveau « centre d'art contemporain » apparaît et est perçu par les habitants que nous avons rencontrés, comme relevant d'une logique urbaine de concentration d'équipements à même, selon eux, de créer ou d'asseoir une centralité municipale incertaine.

Centralité, continuité et distinction, le boulevard des arts mobilise des notions contradictoires, relevant de représentations urbaines autant que d'intentions politiques. L'instrumentalisation de la culture est paroxystique dans ce projet.

*« L'idée du Boulevard des arts, c'est venu à un moment, quand on a entendu que le Musée des Arts Contemporains serait Beaubourg 2. À mon niveau, c'est à ce moment-là que le concept a commencé à prendre forme » (La responsable du service urbanisme de Vitry/Seine)*

*« Le musée a revitalisé cette idée d'art dans la ville, idée qui date pour moi de Mario Capra dans les années 60. Il avait l'idée que dans le grand ensemble, l'art soit présent. Le Musée d'art contemporain arrivait, il y avait le centre chorégraphique qui était installé et aujourd'hui, le lieu d'accueil des artistes sera pas loin de la 305 justement (...) » (La responsable du service urbanisme de Vitry/Seine)*

*« On ne pensait pas au boulevard des arts au début » « L'architecte du musée qui a été retenu, a-t-il exprimé cette idée quand il a créé le projet ? Peut-être. L'œuvre de Dubuffet a été implantée pour le musée, mais je ne pense pas pour le boulevard des arts. Le terme est très récent. Il était peut-être dans la tête des gens sans qu'ils le sachent » (La responsable du service urbanisme de Vitry/Seine)*

Le dispositif se veut un moyen de lien entre Paris, Vitry-Sur-Seine, et la ville d'Ivry-Sur-Seine. L'axe de la Nationale 305 est support de ce lien, il met en visibilité la politique culturelle de la municipalité. Il joue de l'accessibilité, aussi facilitée ici par les nombreuses voies de communication, alors que le Mac/Val n'est pas desservi directement par le métro ou le RER.

*« Le Mac Val est placé là, car il y avait un grand axe. C'est une question d'accessibilité. On est au croisement entre la ligne 183, la plus fréquentée d'Ile-de-France et la 180 qui vient du RER C. Près de la gare, la difficulté était le manque de foncier. Là, on était sur des anciens terrains horticoles. C'était plutôt la zone moderne. Les abords de la 305, c'est là où il y a un potentiel » (La responsable du service urbanisme de Vitry/Seine)*

Continuité urbaine donc, lien, mais aussi distinction par la culture, comme nous l'avons évoquée. L'art est question identitaire ici, autant qu'urbaine ou de développement local. S'il s'agit de créer du lien, il s'agit aussi de créer les conditions d'une identité locale par la culture.

*« Ce boulevard des arts est symptomatique. C'est une forme d'ouverture, ce que l'on considère comme la principale entrée de la ville de Vitry. Aujourd'hui, l'ensemble des gros équipements culturels, à part Gare au Théâtre, est situé sur cet axe. Pour que l'identité culturelle de la ville soit lisible, il faut donner une lisibilité à cette forte implication culturelle de la ville » (Le directeur des affaires culturelles de Vitry/Seine)*

La logique de concurrence joue à plein, entre les villes de banlieue voulant se positionner en termes d'attractivité pour ce qui est perçu comme une saturation parisienne, en termes de logements, comme en termes d'offres culturelles d'ailleurs.

La ville de Vitry se saisit à la fois de ce qu'elle construit comme une tradition locale. Fondée a posteriori, certains acteurs la font remonter aux années 1970.

*« Le projet du Mac Val est né à la fin des années 80, car à la fin des années 80, la ville a commencé à acheter du foncier, pour un emplacement réservé à un équipement culturel. C'est l'époque à laquelle je suis arrivée à la ville. On ne savait pas à l'époque que ce serait un musée d'art contemporain. Pendant 5-6 ans, on a acheté le terrain, puis on a fait la déclaration d'utilité publique. Cela s'est précisé à ce moment-là, milieu des années 90. C'est un processus de jury de concours, qui a duré plus de 10 ans. (...)*

*Il y a comme une tradition et on s'en rend compte en regardant les documents d'urbanisme. Cela date des années 70. La place Saint Juste date de la même époque, celle de la rénovation urbaine. On retrouve les mêmes éléments et la même façon de penser l'urbanisme (...) Pour rester dans l'esprit de Mario Capra. Les gens l'appellent le « glaçon », car c'est un volume parallélépipède qui sort de terre, tout vitré. » (La responsable du service urbanisme de Vitry/Seine)*

De tous ces points de vue, l'aménagement du « Boulevard des arts » croise plusieurs types d'enjeux culturels, que l'on peut résumer selon trois niveaux.

#### Démocratisation culturelle

Il se fonde sur la logique de démocratisation culturelle et notamment la diffusion de l'art dans les banlieues, déjà évoquée et sur laquelle nous reviendrons.

#### Lieux culturels/ Équipements culturels

Il se fonde sur des aménagements urbains de deux types. Foncier, le Mac/Val et un élément déclencheur du projet, mais il faut ajouter au Mac/Val un centre chorégraphique, en cours d'aménagement sur le boulevard après la frontière avec Ivry-sur-Seine. Aménagement de l'espace public, mobilier urbain, voies de bus, voirie, etc.

#### Œuvres dans l'espace public

Il se fonde enfin sur une occupation de l'espace public par des œuvres. Cette dimension du projet consiste à mettre en visibilité les œuvres dans l'espace public. C'est une spécificité de la ville de Vitry-Sur-Seine, d'avoir appliqué le 1% culturel à l'échelle municipale.

*« Quand les équipements publics sont construits, il faut dégager 1% du budget de la construction pour les œuvres d'art. Il n'y a pas de problèmes pour les équipements publics, Vitry l'a toujours fait. On trouve des œuvres dans les équipements même, par exemple la fresque japonaise dans l'Hôtel de Ville, on en trouve aussi à proximité »*

*« On a voulu l'étendre par la suite, aux équipements privés, c'est-à-dire imposer aux promoteurs d'implanter des œuvres dans la ville, mais la ville a ses règles, ses projets et Vitry est un terrain favorable pour l'art contemporain» (La responsable du service urbanisme de Vitry-Sur-Seine)*

On aperçoit la territorialité d'une telle politique d'aménagement par la dimension culturelle. Les trois niveaux se font échos pour définir, façonner, aménager la ville.

Cependant, il ne faut pas perdre de vue les qualités de ce projet culturel en termes de contenus. C'est avant tout un projet artistique lié à l'art contemporain. Le dispositif d'aménagement par l'art de Vitry, va jusqu'à mobiliser une conseillère artistique, sorte de commissaire d'une exposition à l'échelle d'une ville, « exposition grandeur nature » pourrait-on dire, dont le Mac/Val est un élément.

Après l'intervention du service d'urbanisme, le commissaire intervient pour sanctionner les projets d'aménagement.

*« Notre rôle est de vérifier que, passé un certain seuil, les promoteurs sont tenus de rentrer dans cette règle du jeu. En général, il n'y a pas de problèmes, ils sont assez partenaires des villes (...). On les renvoie au domaine culturel et ce n'est pas facile pour eux. Ils vont voir la conseillère culturelle de la ville, Catherine Violet, qui leur expose les principes. Puis ils se mettent d'accord sur un objectif, un artiste, un projet »*

*On avait un problème car Catherine Viollet nous disait qu'il fallait travailler avec Varini, car c'était l'artiste en vogue et il fallait avoir quelque chose de lui. Catherine Viollet nous a alors proposé de le faire travailler sur tout le carrefour. Mais ce n'était pas le projet à la base, il fallait trouver une autre idée. Tout le monde a trouvé que l'idée que plusieurs programmes participent à une œuvre d'art était bonne »*

*« De plus, la ville a aussi ses exigences par rapport aux oeuvres. Vous ne pouvez pas décréter tout seul de ce que vous allez mettre. Un promoteur nous racontait un jour une anecdote, comme quoi il avait construit un immeuble dans Paris, et quand les gens s'approchaient de la porte d'entrée, une musique symphonique se déclenchait. Il adorait, mais pour nous, ce n'est pas ça » (La responsable du service urbanisme de Vitry-Sur-Seine)*

Notons donc que le projet culturel existe, bien que d'initiative municipale et que sa territorialisation renvoie bien à son contenu. Et comme l'indique nos interlocuteurs, le rapport à l'art contemporain, la qualification des espaces qu'il peut produire, ne manquent pas d'être problématiques.

*« L'art contemporain est souvent avant-gardiste et n'est pas toujours bien pris. C'est comme l'architecture contemporaine et moderniste. Globalement, c'est difficile. Ici, nous ne défendons pas de style particulier, mais participons fortement de la commande de construction sur la ville, donc on a un pouvoir » (La responsable du service urbanisme de Vitry-Sur-Seine)*

De plus, à la différence des autres projets de Mantes et Bagnole, concernant aussi l'origine artistique du projet, il ne faut pas perdre de vue non plus, qu'il s'agit d'un projet municipal. Au-delà des échelles différentes, les réseaux d'origines ne sont pas associatifs. L'inscription de ces pratiques culturelles artistiques dans le système d'acteur local, sa territorialisation donc, ne manquera pas d'être marquée par cette origine institutionnelle. Les questions de domination sociale liées aux pratiques culturelles ne manqueront pas ici de trouver une redondance, avec la domination politique, telle que perçue par des habitants que nous avons rencontrés tout au moins.

### **3 – Réseaux et territoires artistiques entre Banlieues et Paris**

Si les réseaux sont un indicateur majeur du territoire, il nous fallait un moyen complémentaire à l'observation directe pour en appréhender toute la mesure.

L'observation directe et les entretiens permettaient d'en saisir une grande partie, mais de manière insuffisante. Nous avons donc ajouté à ces deux techniques, la prise en compte des bilans d'activités, qui permettent de recenser bon nombre des réseaux qui traversent un lieu et qui montrent en plus, de différentes manières, les choix culturels des équipes et donc leurs logiques de positionnement.

Une forme privilégiée de valorisation des bilans d'activités est la revue de presse. Ces revues de presse présentent le double intérêt de montrer ce qui importe aux acteurs des lieux, par le choix des articles qu'ils mettent en avant<sup>64</sup>. Elles montrent aussi l'appréhension des collectifs et de leur action de manière externe, par des journalistes. C'est par la prise en compte de cet autre discours donc, externe, que nous avons pu prendre toute la mesure d'un positionnement territorial de milieu.

D'une manière similaire, le Collectif 12 à Mantes, possède une revue, grâce à laquelle l'équipe se positionne elle-même dans l'espace public médiatique. D'une manière générale, les programmes imprimés sont aussi des moyens de positionnement dans l'espace public et de communication auprès des publics, comme auprès des professionnels. Ce dispositif est complété par des sites Internet. Celui du Mac/Val apparaît le plus conséquent des lieux pris en compte ici, de même que le positionnement du projet dans l'espace médiatique en général, relève d'une stratégie avérée.

À l'analyse, ce qui frappe dans l'ensemble de ces moyens de communication médiatique, c'est l'appartenance à des mondes de l'art. En tenant compte de cette appartenance, de sa mise en avant récurrente, il est important d'en repérer les espaces, espaces dans lesquels l'enchevêtrement de réseaux fait véritablement territoire, un territoire à part entière des collectifs, *le territoire des pairs*.

Dans tous les cas analysés ici, en effet, nous avons rapidement remarqué et mis en évidence l'importance d'un élément médiatique indicateur de territoire et d'appartenance sociale. Il est palpable, notamment via une revue de presse que peuvent posséder les acteurs des lieux, élément rarement pris en compte dans l'analyse du domaine culturel, mais qui intervient ici systématiquement pour qualifier les lieux (chez des acteurs qui en sont « proches ou lointains »).

---

<sup>64</sup> Et à l'intérieur des articles, ce sont eux qui le plus souvent s'expriment, expliquant à nouveaux leurs logiques, pourquoi tel ou tel artiste est invité, etc.

On le retrouve aussi comme outil de positionnement des acteurs des projets eux-mêmes, dans le sens où la remise d'une revue de presse à d'éventuels observateurs (comme un sociologue) est une pratique tout à fait courante. La revue de presse est aussi mobilisée (partiellement ou intégralement) lors de la rédaction des bilans d'activités des structures.

Elle apparaît ainsi comme un outil majeur de positionnement et de structuration des collectifs, de légitimation de son action aussi, par l'œil « objectif » du journaliste, d'autant plus que ce dernier travaille pour un magazine, une revue artistique.

Notons enfin que nous avons aussi beaucoup exploité les sites Internet des collectifs, qui révèlent des informations similaires, bien que sous d'autres formes<sup>65</sup>.

## **La continuité territoriale avec les mondes de l'art parisiens**

Or, le positionnement des acteurs des lieux dans l'espace médiatique n'est pas neutre, *il révèle* selon l'hypothèse que nous avons suivie, un rapport au territoire (cette fois sociogéographique) singulier et participe de sa construction.

Travaillant ainsi sur la revue de presse de l'Échangeur de Bagnolet, le positionnement général du lieu apparaît très clairement : il est d'ordre artistique<sup>66</sup>.

---

<sup>65</sup> La référence à la sphère médiatique est mobilisée de manière différenciée selon les catégories d'acteurs. Comme nous l'évoquons ci-dessous et c'est une hypothèse qu'il conviendra de travailler à l'avenir, le positionnement dans l'espace médiatique ferait plus sens pour les acteurs politiques, les professionnels de l'art et de la culture et certains publics d'amateurs que pour d'autres. Ce qui n'est pas sans conséquences sur l'inscription dans tels ou tels réseaux, et les ramifications territoriales des pratiques des lieux dans les communes et au-delà.

<sup>66</sup> Rappelons une fois encore que le terme artistique ne se confond pas avec la dimension culturelle, il en est pour nous une restriction qui renvoie à un monde de l'art (cf. Becker 1992).

La fonction principale du lieu est réduite, dans l'immense majorité des articles, à la diffusion artistique, en l'occurrence à la diffusion du domaine théâtral<sup>67</sup>.

Cependant, il convient immédiatement de préciser et cela est significatif, que le terme « artistique » ne signifie pas ici culturel. Il s'agit d'une notion de l'artistique qui se rapporte aux mondes de l'art (Becker, 1992), centrée principalement sur la dimension esthétique de la création, une qualité qui se réfère à des codes établis (quitte à les interroger) et une action qui se positionne dans l'histoire de l'art.

Dans le cas de l'Échangeur, tous les articles insistent sur le travail artistique effectué par l'équipe gestionnaire du lieu, la compagnie Public Chéri, sa recherche constante de qualité, le refus de compromis à ce niveau.

Dans cette logique, quatre thématiques valorisées apparaissent systématiquement dans les articles, pour situer et former l'image, ainsi que le statut d'excellence artistique des pratiques développées à Échangeur, à l'exclusion de toutes autres dans un premier temps<sup>68</sup>:

- Le nom du metteur en scène et l'auteur des pièces diffusées, leurs qualités indubitables, attestées par leur expérience, ou légitimées par le programmateur à qui est reconnue la compétence d'expert.
- La qualité des artistes (comédiens) participants aux pièces, sur le même principe que pour les metteurs en scène.
- Les thèmes traités par la pièce, qui font écho à des thématiques dignes d'être traitées dans le monde de l'art du théâtre, « dignité de traitement » qui se construit dans les réseaux, en écho ou continuité à l'histoire du monde de l'art
- Les caractéristiques de la mise en scène, principalement son originalité.

---

<sup>67</sup> Nous attirons l'attention sur le caractère non évident de ce point. L'équivoque de l'image des lieux dans des milieux qui ne les fréquentent pas directement est constante comme nous y reviendrons.

<sup>68</sup> La non-présence de registres supplémentaires associés habituellement à l'action culturelle est significative.

Pour l'Échangeur, le positionnement dans l'espace public des médias<sup>69</sup> fait sens par rapport à un monde de l'art<sup>70</sup>, celui du théâtre, un théâtre de création contemporaine. Mais ce monde de l'art particulier, comme tout monde de l'art, est spatialisé.

Les mondes de l'art auxquels l'Échangeur, mais aussi le Collectif 12 et le Mac/Val (dans le domaine de l'art contemporain) sont ainsi affiliés par la presse<sup>71</sup>, sont inscrits spatialement dans Paris. La description qui est faite des lieux, les déclarations de leurs acteurs dans ces magazines et journaux (Libération, le Monde, Télérama et une presse de professionnels du théâtre, pour ceux qui « œuvrent » dans cette discipline) ne les situent pas en concurrence avec ce monde de l'art parisien, mais en égal, membre à part entière sur une base artistique.

Notons d'ailleurs la confusion qui existe entre le projet artistique et le lieu d'une part, mais d'abord entre les acteurs qui portent le projet et le lieu. Dans le cas de Mantes comme dans celui de Bagnolet, les deux projets sont portés par des compagnies de Théâtre, respectivement le Collectif 12 et la compagnie Public Chéri. Ce sont deux compagnies de théâtre qui sont porteuses du projet.

Or, même si les projets, tels qu'ils sont mis en publicité, élargissent leur propos à la pluridisciplinarité, à la formation des publics notamment des citoyens, etc., l'appartenance initiale des protagonistes aux mondes de l'art théâtrale est majeure pour leur identification dans la ville, leurs inscriptions dans des réseaux et donc sur le territoire.

---

<sup>69</sup> Nous avons commencé cette analyse avec le Collectif 12 à Mantes et le Mac/Val et il apparaît similaire.

<sup>70</sup> Sur la notion de monde de l'art, H.S. Becker a montré combien la production artistique était redevable de l'intervention de nombreuses catégories de personnes et ne se limitait pas à la seule activité de l'artiste. Le processus de production artistique inclut aussi bien l'acte de concevoir et de réaliser l'œuvre, que l'ensemble des étapes qui mènent à sa diffusion auprès du public et qui chacune influent sur sa forme finale. Outre l'artiste, l'ensemble des personnes qui prennent part à ces différentes étapes de la production de l'œuvre jusqu'à sa diffusion constituent ce qu'il appelle la chaîne de coopération artistique. Par ailleurs, le réseau d'activités coopératives comprenant tous ceux qui contribuent à l'élaboration de l'œuvre jusqu'à son état final, et qui, pour ce faire, partagent des modes de pensées conventionnels, constituent un monde de l'art. Dans *Les mondes de l'art*, Flammarion, 1992.

<sup>71</sup> Par la presse, mais à partir des déclarations des acteurs des lieux dans les interviews largement conscientes et donc stratégiques.

À tel point, dans le cas de Mantes, qu'au cours de nos investigations, il apparaît que le Collectif 12 est plus connu que la friche André Malraux à l'échelle régionale.

Le travail des deux compagnies donne ainsi une grande visibilité aux lieux, la confusion est faite entre le projet et la compagnie qui le porte. Dès lors, les lieux apparaissent surtout comme des lieux de théâtre, même si leur activité est plus large.

Le territoire de ce monde théâtral ne se limite pas à Mantes ou Bagnolet. En plus de leur inscription locale, le monde de l'art d'appartenance de ces compagnies se situe dans Paris<sup>72</sup>.

Le Collectif 12 vient encore plus étendre ce territoire et apporter de la confusion, lorsqu'il inscrit son travail à une autre échelle, jusqu'en Afrique et au Proche-Orient, au Liban notamment.

C'est ainsi un phénomène de *continuité* qui est palpable, entre les mondes de l'art parisiens et ceux des lieux appréhendés (l'Échangeur et la Friche André Malraux mais aussi le Mac/Val, ainsi que d'autres lieux que nous avons rencontrés comme Gare au Théâtre à Vitry/Seine et une grande partie des lieux affiliés au réseau Actes-If).

Cette continuité est artistique, mais elle a son importance territoriale, puisqu'elle est reliée à des réseaux. Des réseaux de professionnels de la culture et surtout de publics. Et c'est un fait qu'il faudra mesurer avec plus de précision à l'avenir, les publics des lieux qui sont pour beaucoup parisiens, porteurs des caractéristiques de l'amateur d'art<sup>73</sup>.

C'est aussi en termes d'image et de registres artistiques que se définit l'interaction aux acteurs politiques, même si la dimension territoriale locale est à prendre en compte dans ce cas comme nous y reviendrons.

---

<sup>72</sup> A de rares exceptions, la quasi-totalité des membres des deux compagnies habitent d'ailleurs dans Paris intra-muros, ce qui est à prendre comme un indicateur significatif nous semble-t-il.

<sup>73</sup> Les différentes définitions de « l'amateur de culture », mobilisées dans cette recherche renvoient notamment aux travaux d'Antoine Hennion. Voir *La passion musicale*, Editions Métailié, Paris, 1993.

Allant dans le même sens, ce qui est frappant dans les commentaires journalistiques, c'est l'absence de la référence au territoire géographique<sup>74</sup> dans lequel les lieux sont installés. Le registre artistique, la programmation, éclipsent le territoire local, pour mieux resituer les lieux dans le territoire légitime de l'art, qui est spatialisé dans Paris. L'Échangeur par exemple, est bien moins présenté comme un lieu de Bagnolet, que comme un théâtre à la programmation extrêmement pointue, au même titre que n'importe quel théâtre parisien.

Dans les médias, lorsqu'il est question du lieu, dans sa dimension physique, celui-ci n'est pas présenté par rapport à son inscription locale, appartenant à une ville en lien avec une population. Le lieu, l'ancienne friche industrielle qu'est l'Échangeur, par exemple, est avant tout présenté en lien avec une problématique de création, comme espace adéquat pour la diffusion ou espace au fort potentiel pour l'inspiration des artistes.

Ce positionnement médiatique<sup>75</sup> de l'Échangeur et de la Friche André Malraux indique un premier niveau de leurs ramifications territoriales (projet+lieu). Le projet rejoint les réseaux de professionnels de l'art, les mondes du théâtre dont la centralité reste parisienne. Il dit ainsi une partie de son accessibilité, tournée vers ces mondes. Il dit aussi son territoire, son origine, et un mouvement centrifuge irriguant les banlieues. Faire en banlieue ce qui se fait au centre, apporter l'art, participer de sa démocratisation.

## **Détour par Vitry-sur-Seine**

Au cours de ce travail, nous avons posé l'hypothèse que le Mac/Val procédait largement de mêmes logiques et nous allons revenir sur le dispositif médiatique qui le caractérise.

Il faut néanmoins noter dès maintenant le concernant, quelques effets d'échelle et de volume d'activités, qui le situent immédiatement dans un territoire qui dépasse la municipalité de Vitry/Seine. Il faudrait aussi prendre en compte dans son cas, un effet de volume d'activités qui multiplie, semble-t-il, son potentiel médiatique.

---

<sup>74</sup> Ce qui ne signifie pas qu'il n'est pas question du lieu et de l'espace, nous y reviendrons.

<sup>75</sup> Ce positionnement étant co-construit entre les journalistes et les acteurs des lieux.

Néanmoins, de la même manière que les autres projets dans le monde du théâtre, on observe des positionnements strictement fondés sur la qualité artistique. En l'occurrence, la mise en avant de grands noms de l'art contemporain, suffit à construire la continuité avec les mondes de l'art contemporain légitime du centre de Paris. Des coopérations existent aussi pour renforcer cette appartenance, avec le centre Pompidou par exemple.

Ce point n'est pas sans conséquence sur un positionnement, par rapport aux non-publics, tout au moins par rapport aux personnes qui ne le fréquentent pas, mais qui non seulement développent un discours à son égard et qui en plus lui font jouer un rôle dans la construction de géographie urbaine. Nous rejoindrons dans la suite du texte une interrogation théorique du lien, entre positionnement médiatique et capacité à faire événement et donc repère, en nous référant aux travaux d'Antoine Picon. Cette perspective permettant aussi de prendre en compte les « non-publics physiques » des lieux. Non-publics physiques, parce qu'ils ne se rendent pas dans les lieux, mais publics médiatiques puisqu'ils appréhendent l'activité des lieux par les médias (s'y intéressant parfois) et qu'ils construisent un sens territorial des lieux et projets de cette manière, mais nous allons y revenir.

### **Un rapport à la centralité parisienne qui n'est pas à sens unique**

L'éloignement géographique du Collectif 12 à Mantes-la-Jolie n'efface pas cet effet d'appartenance de milieu et donc d'espace, à la centralité parisienne. Des phénomènes similaires « d'accointance de milieu artistique » sont tout à fait palpables, à partir de nos observations. La plupart des protagonistes du lieu, personnels administratifs, programmeurs, direction, poursuivent des activités artistiques dans Paris, où la plupart des membres du collectif résident d'ailleurs<sup>76</sup>.

Le Collectif 12 à Mantes, est dans une posture artistique similaire à celle de la compagnie Public Chéri de Échangeur. Inscrite dans un monde de l'art de professionnels du Théâtre, son activité caractérise le projet de la Friche André Malraux, le situant d'emblée dans le monde de l'art du théâtre.

---

<sup>76</sup> Plusieurs membres de l'équipe font la navette quasi-quotidiennement entre paris et Mantes en RER.

On retrouve ainsi les mêmes commentaires d'experts et d'amateurs (Hennion, 1993) concernant le travail et la programmation du Collectif 12.

*« Les avis au sujet de cette Bérénice étaient assez divers. Son côté "épuré" et son choix de ne pas amplifier l'émotion, partageaient le groupe en une partie qui n'avait pas goûté ce choix, alors que l'autre trouvait qu'il conférait au texte un "caractère incantatoire" bien dans l'esprit de la tragédie. La césure entre les deux groupes semblait correspondre en partie à la distinction entre celles et ceux qui connaissaient déjà le texte, et les autres. La plupart des membres de notre groupe ont beaucoup apprécié les décors, les possibilités de jeu offertes par les coulisses transparentes. En ce qui concerne les comédiens, les points forts relevés par différentes personnes ont été notamment :*

- *La qualité avec laquelle Philippe Château dit le vers racinien*
- *Les superbes propositions corporelles de Marcel Mankita*
- *L'émotion intérieure de Nanténé Traoré*
- *L'étonnante plasticité de Radhouane El Meddeb, dans ses différents rôles de confident » (Commentaire de spectateur diffusé sur le Blog 6 avril 2007)*

Cristallisée dans des réseaux, la mobilisation de la référence à la centralité parisienne fonctionne néanmoins dans les deux sens. C'est-à-dire que si l'implication dans des réseaux spatialisés dans Paris permet la diffusion en banlieue de formes artistiques légitimées (relativement par « effet de référence »), elle permet aussi aux collectifs d'exporter/d'importer dans ces mondes de l'art centralisés, des formes produites en banlieue. La contamination mutuelle produit alors des brouillages de frontière.

Ce fut par exemple le cas début 2006, lorsque le Collectif 12 se produisait dans la salle de la Comédie Française au Carrousel du Louvre, dans le cadre d'un festival sur les Balkans. Cette participation illustre la dimension territoriale d'une action artistique, qui prend place au cœur de la centralité parisienne dans l'un de ses « haut lieux », en termes symboliques, historiques ou de prestige. La diffusion d'une production du Collectif 12 dans ce lieu est aussi l'indice d'une ramification de réseau.

Les réseaux et les rapports à la centralité ne sont pas à sens unique. S'il s'agit d'apporter une offre de qualité artistique avérée en banlieue, dont la référence est inscrite dans la centralité parisienne, il s'agit aussi de puiser physiquement une légitimité en même temps qu'une appartenance en accédant au centre.

Cet exemple montre donc aussi que la référence à la centralité n'est pas toujours abstraite ou médiatique et que le positionnement des collectifs leur permet d'accéder physiquement à la centralité artistique parisienne et à sa légitimation.

Enfin, par rapport à la promotion de formes de créations contemporaines, dont les collectifs sont porteurs, il s'agit aussi ici d'amener ces formes non totalement légitimées au centre, pour acquérir plus de reconnaissance. Par un effet circulatoire de va et vient, la création contemporaine de banlieue pourrait acquérir quelques-unes de « ses lettres de noblesses ».

### **La centralité parisienne importée et reproduite en banlieue**

Le positionnement médiatique, analysable dans les revues de presse, permet de lire des éléments de rapport à l'art et de rapport au territoire, qui positionnent les collectifs, ainsi que la manière dont ils sont pris en compte par les acteurs des mondes de l'art et leurs publics.

À un autre niveau, les commentaires médiatiques et territoriaux évoqués jusqu'ici, mobilisent des paradigmes culturels et artistiques « classiques », dont il convient de prendre la mesure sur ces terrains, pour leurs implications territoriales.

Ce qui est mis en avant dans ce positionnement médiatique, c'est la diffusion ou l'importation de formes artistiques (des formes culturelles à portée universelle, paradigme de la démocratisation culturelle) situées traditionnellement au centre, vers les banlieues. Ce n'est pas l'émergence de formes artistiques spécifiques aux banlieues, en lien avec un territoire local (des formes culturelles indigènes, paradigme de la démocratie culturelle).

Ce n'est pas non plus un refus de la banlieue de la part des acteurs des lieux, mais beaucoup plus la volonté d'y apporter une offre de qualité, dans une perspective de continuité avec le centre en complémentarité avec l'offre culturelle locale.

Une grande part de leur action tend ainsi à reproduire en banlieue, les pratiques et l'offre des mondes de l'art centraux, dont ils sont issus.

Il est ainsi notable que les acteurs des lieux sont parfois<sup>77</sup> dans une posture de critique de l'offre culturelle locale, une stigmatisation du manque de qualité de l'offre institutionnelle, de la non prise en compte de certaines disciplines.

Les collectifs adoptent alors une posture qui vise à combler le manque. Ce manque est défini parfois en termes de disciplines (par exemple le théâtre à Bagnole), mais aussi en termes de qualité. De même, l'action du Mac/Val à Vitry/Seine, vient combler la déficience de l'offre d'art contemporain « de qualité » en banlieue.

### **Échangeur et la Friche André Malraux : des situations franciliennes différenciées**

Concernant l'importation de pratiques issues de la centralité parisienne, la Friche André Malraux et Échangeur sont cependant dans des situations très différentes.

Le rapport entre distance spatiale et intérêt artistique atteint ses limites à Mantes. Bagnole, situé en lisière, est relativement aisément fréquentée par des parisiens. À l'inverse, la distance spatiale parisienne apparaît à Mantes comme un frein que ne parvient pas à combler l'intérêt artistique.

*« Quand les gens viennent et nous demandent : « Comment on fait pour exposer, on leur dit « attendez ça n'a aucun intérêt de faire une exposition à Mantes, aucun intérêt, personne ne va venir », alors il faut trouver un intérêt, c'est soit parce que la problématique nous intéresse et on va réussir à l'englober dans un événement thématique que l'on fait, deuxième chose vous avez un travail qui va intéresser les artistes du collectif ou d'ailleurs, mais c'est ici que va se faire la rencontre donc ça nous intéresse, si vous avez un projet de fabrication il faut qu'on ait un intérêt comme sur l'objet. L'intérêt n'est pas financier, il est artistique, moi je ne ferme jamais les portes, mais je dis aux gens : attendez, ce n'est pas un lieu d'expo ici. » ( Un artiste du Collectif 12)*

---

<sup>77</sup> Capable aussi bien évidemment d'apprécier certaines programmations municipales.

Le public parisien ne vient pas à Mantes ou très peu. Nous touchons là une limite de la métropolisation et des circulations qu'elle génère. Une distance physique autant que sociale se conjugue ici, pour définir la situation francilienne particulière du Collectif 12 par rapport à Échangeur de Bagnolet.

Échangeur est situé en lisière du périphérique. Malgré la frontière physique et symbolique que ce dernier représente, le lieu est en continuité directe de Paris, au carrefour de nombreuses lignes de transports, métro et bus, quasiment accessible à pied, tout au moins en deux roues.

Le vivier de public local, porteur d'un intérêt pour le théâtre et la danse contemporaine comme le propose le Collectif 12, est plutôt faible à Mantes. Le Collectif 12 ne peut pas compter non plus sur le public parisien, sur des temporalités quotidiennes. Le fait *de faire évènements* est alors nécessaire pour attirer le public parisien. Mais cette nécessité événementielle participe aussi de l'ancrage local, d'un collectif qui, malgré tout reste étranger, parisien, puisque ses membres restent résidents parisiens pour la plupart.

Pour le public local des amateurs d'art<sup>78</sup>, la présence des formes artistiques portées par le Collectif 12 remplit une fonction. Et comme le déclare la nouvelle directrice des affaires culturelles :

*« À certains moments, on est étonné du monde qu'ils arrivent à faire venir, des artistes très importants et des parisiens » (l'adjointe à la culture de Mantes-la-Jolie)*

## **Nuances et originalités de l'action culturelle des collectifs**

Avec la mobilisation du paradigme de la démocratisation culturelle, *les collectifs se trouvent dans une posture similaire à celle du secteur public français de la culture*. Localement, leur action apparaîtrait complémentaire des déficiences de l'offre institutionnelle.

---

<sup>78</sup> Et il conviendrait de nuancer cette notion, tant les formes artistiques proposées à la Friche André Malraux sont spécifiques et ne parlent pas nécessairement aux amateurs « d'art classique ».

Néanmoins, dans le discours des acteurs des lieux et des acteurs culturels locaux, c'est plutôt un discours de concurrence entre eux qui apparaît<sup>79</sup>. Pour comprendre l'un des niveaux de construction de cette concurrence, il est important ici de préciser les contours du paradigme de l'action culturelle, mobilisée par l'ensemble des projets pris en compte.

En effet, il faut noter trois apports, par rapport au paradigme classique de la démocratisation culturelle.

- Le premier apport concernant une différence vis-à-vis de l'action institutionnelle, relève du soutien à des formes de productions esthétiques et des artistes « actuels » ou contemporains. S'il s'agit de diffuser et de défendre des productions esthétiques de qualité, qui relèvent de formes d'excellence, ces dernières sont le fait de la jeune création et d'artistes qui peuvent apparaître à l'écart des conventions « indiscutables » des mondes de l'art.

- Le deuxième est l'introduction d'innovations dans le dispositif de diffusion artistique et l'accès aux œuvres. Par exemple à travers la mobilisation de notions hédonistes, auxquelles correspondent des aménagements architecturaux des lieux de diffusion (présence d'un bar, d'un restaurant, d'espaces transitoires de discussion, de repos, une cour, d'un parc au Mac/Val etc.).

- Enfin, si le principe de démocratisation culturelle est central dans les trois projets, il flirte bien souvent avec des logiques de démocratie culturelle, liées à une instrumentalisation des pratiques artistiques à des fins sociales, politiques, urbaines. Si la volonté de démocratisation culturelle procède d'un universalisme abstrait et utopique, la démocratie culturelle instrumentalisée procède d'un ancrage dans le local à des fins « utiles ».

---

<sup>79</sup> Ce fait n'est attesté que dans le cas de Bagnolet. Il est à vérifier dans le cas parisien et celui de Mantes. Il se pose en d'autres termes pour le Mac/Val qui est un projet institutionnel.

L'analyse du positionnement artistique public des collectifs renvoie néanmoins à une part réduite de leur activité, principalement la diffusion. D'autre part, les différents projets/lieux pris en compte ici, sont dans des postures médiatiques inégales, ainsi est notable la différence importante d'un lieu comme le Mac/Val avec les trois autres lieux appréhendés.

## **Porosités des frontières et des territoires**

Les territoires d'appartenance artistique des collectifs via leur projet sont en effet à préciser. Des différences notables existent entre les trois expériences. L'intérêt pour des formes artistiques contemporaines situe les acteurs dans d'autres réseaux, toujours en direction de Paris, mais pas seulement et selon des processus d'aller-retour.

L'intérêt pour des formes et des pratiques artistiques contemporaines innovantes, non reconnues voire « illégitimes », distingue le projet de la Friche André Malraux conduit par le Collectif 12. Ainsi de la programmation d'artistes issus du hip-hop, qui montrent d'autres réseaux d'appartenance artistique, mais qui là encore, renvoient pour partie à la ville centre Paris. Connexion qui se fait de plus, en direction des manifestations les plus institutionnelles de ce domaine, en l'occurrence légitimées artistiquement par les programmeurs de la Villette.

*« Par exemple on reçoit les rencontres de la Villette, ça a dépassé le cadre du collectif, c'était sur plusieurs lieux du territoire du mantois, mais ce sont des préoccupations sociales, esthétiques. Il se trouve que les rencontres de la Villette sont très liées à une préoccupation esthétique, mais c'est aussi un événement qui permet de rencontrer la société périurbaine, de cité » (Un artiste du Collectif 12)*

Monde des arts hip-hop, dont les membres du Collectif ne font pas partie initialement, mais auquel ils se rattachent par l'un de leur centre d'intérêt, la danse contemporaine. Pénétrant ainsi ce monde, ce lien situe leur projet dans le domaine de l'innovation et de la jeune création.

Intérêt pour le Hip-hop qui se double aussi d'une tentative de croisement des logiques artistiques à dimension sociale en l'occurrence.

En effet, non seulement le collectif se positionne par rapport à des disciplines tâtonnantes, mais en plus il se montre capable de construire des actions culturelles, dans lesquelles le statut de l'art est incertain, voire quasiment absent, à la croisée de registres sociaux, politiques, économiques ou autres.

Connexion avec la Villette qui illustre aussi comment une manifestation parisienne peut être diffusée sur le territoire du Mantois, par l'intermédiaire, en partie, des acteurs de la Friche André Malraux.

Cette préoccupation sociale montre que le projet des collectifs ne se territorialise pas uniquement sur une base artistique. C'est l'enjeu social que les acteurs donnent à leur projet culturel qui intervient ici manière toute aussi primordiale. Cet enjeu social montre une perspective utilitariste envers la culture, mais surtout envers l'art et l'œuvre. L'instrumentalisation de la culture est aussi le fait des collectifs, dans une perspective de lien entre leur projet et le territoire.

Le collectif dépasse alors ses compétences internes (en l'occurrence à Mantes, liées au théâtre) et les intérêts artistiques personnels de ses membres pour se positionner par rapport à d'autres disciplines (le Hip-hop dans notre exemple) et d'autres logiques que la démocratisation culturelle. L'engagement militant des acteurs des projets est ici mobilisé, même si, à ce niveau, les enjeux politiques participent aussi de ce positionnement.

### **Utilité sociale de l'action culturelle et inscription territoriale locale**

Ce croisement des paradigmes d'action culturelle présents dans le projet, leurs caractéristiques militantes et sociales, permettent d'appréhender une dimension singulière du rapport territorial au local, au quartier, à la ville. En effet, à certains moments, l'exigence de qualité culturelle toujours présente peut être mise en suspend au profit d'un intérêt plus social, voire politique ou économique. Cette dimension est présente au niveau municipal.

*« Par exemple l'an dernier, en novembre 2006, on a fait un petit événement d'une journée, qui s'appelait la Vie des gens dehors. Un jour il y a le libraire de la Réserve, un intello assez brillant du coin, qui a à la fois un bon carnet d'adresse, une grande ouverture d'esprit, un tempérament militant réel, qui vient, accompagné d'un architecte, et qui dit « voilà on a un projet, il y a eu un petit livre qui a été fait sur les gens du voyage est-ce que ça vous intéresse ? », alors la réponse à ça c'est : ce qui nous intéresse c'est pas la problématique sociale, c'est le travail de l'architecte, tout d'un coup un architecte qui est aussi un artiste s'intéresse à une problématique sociale fait un projet d'architecture, avec l'utopie que ça nécessite, va à la rencontre des gens, rencontre un instituteur, et oui, ça nous intéresse de présenter ça. » (Un artiste du Collectif 12)*

Il est fondamental pour qualifier ces projets, de ne pas perdre de vue que dans cette approche, l'action culturelle n'est pas dépossédée de sa qualité artistique. *Ce n'est pas la problématique sociale en tant que telle qui intéresse les acteurs mais comment une œuvre ou une production esthétique interroge le social, y apporte une contribution.* C'est toujours via l'œuvre ou la démarche artistique que le social est interrogé et abordé non pas, comme c'est le cas dans d'autres mondes culturels, par les pratiques qui l'entourent et la « demande » des publics.

Néanmoins, les acteurs du projet seront capables de mobiliser des œuvres et des artistes dont le travail n'est pas toujours achevé, voire tout à fait tâtonnant. Dans cette ouverture « au local », les acteurs du Collectif 12 se montrent capables d'intégrer des acteurs éloignés des mondes de l'art, à partir du moment où ces derniers sont dans une posture artistique ou lorsqu'ils peuvent greffer aux interrogations de leurs partenaires une problématique artistique.

*« Donc ce projet, ça été un bout d'expos à la librairie la Réserve, des projections de films au Chapelin, autour de Tony Gatliff. Nous on reçoit, il y a aussi le camping, car l'école de l'instituteur aménagé pour les gens du voyage, qui a circulée sur les lieux, qui a été présentée comme un objet, donc une assise locale importante, ça a eu un succès mitigé, il y a eu 50 personnes qui sont venues à peu près, il y a eu des associations mobilisées, la Fondation Abbé Pierre, mais en même temps c'est fait avec des bouts de ficelles, c'est 1000euros, et on en fait d'autres du même type » (Un artiste du Collectif 12)*

La posture artistique affirmée que nous venons de décrire ramifie territorialement le projet en certains lieux : les espaces culturels de la ville, des espaces associatifs, certains espaces publics. Dans le modeste projet « à un peu plus de 1000 euros » pris ici en exemple, pas moins de 5 espaces sont mobilisés pour sa réalisation et sa diffusion. En plus des 50 spectateurs (dont ne font pas partie « les gens du voyage » nous allons y revenir), une multitude d'acteurs y sont associés, du Collectif 12 aux personnes de la fondation Abbé Pierre, en passant par les acteurs de la librairie, aux écoles, élèves et professeurs, aux personnes de l'éducation nationale. Projet modeste donc, dont on aperçoit néanmoins l'envergure territoriale et participative même locale.

## **Autre exemple : extrait des archives du Collectif 12**

### **Croisement des compétences, le lieu/projet comme ressource pour les habitants**

Le Collectif 12 s'investit dans la ville et dans les quartiers, il va à la rencontre des populations sur les lieux de leurs activités. Des centres d'animations aux cours d'alphabétisation, les artistes proposent des activités susceptibles d'amener les individus à l'art. Durant plus d'un an, ils ont conduit un projet auprès de femmes analphabètes visant à créer un journal de quartier.

Cette initiative a vu le jour grâce à une ancienne animatrice de cours d'alphabétisation de Mantes, Monique Bourgeois, membre du collectif. "Le projet pédagogique est né d'une volonté de faire appel à la mémoire des femmes, de les faire parler pour produire une revue qui devienne un outil pédagogique lors des cours", raconte-t-elle. Discussions thématiques, lectures de contes ont impulsé et libéré la parole des femmes.

Le lieu où se tenait ces ateliers a été propice au développement de leur imaginaire. "Nous avons travaillé dans les locaux des associations pour que les femmes restent dans leur univers. Mais lors de l'inauguration de la revue, elles sont toutes venues à la Friche", précise Monique Bourgeois. Aïcha Baoud Ousfar, présidente de l'association Elan, a accueilli le collectif 12 dans sa structure. L'association avait déjà travaillé avec les artistes : les femmes préparaient des repas lors des spectacles en 1998/1999. Les animatrices des cours d'alphabétisation d'Elan ont reçu deux intervenants du collectif, tous les quinze jours environ, dans les ateliers.

Lettre à une mère, recette de cuisine de chenille, traces de vies, souvenirs du pays, construction d'un récit imaginaire, autant de mots qui touchent les âmes. "C'est bien un journal qui parle de nous : que l'on sache qui sont les différents peuples qui sont ici. Mais il ne faut pas que ce soit un journal que pour ceux qui viennent d'ailleurs ; il faut que ça soit lu par tout le monde, par les Français surtout pour qu'ils comprennent qui on est", a écrit l'une des femmes, en conclusion de la revue.

Lors de la mise en page, les femmes ont choisi les images, les lieux à photographier, ceux qui représentent pour elles Mantes-la-Jolie. La Seine qui longe la ville a retenu leur attention. La photographe du Collectif 12, Céline Bonnard, a pris des photos d'art sur la thématique demandée. "L'idée de départ était de créer un journal de quartier, se souvient Monique Bourgeois. Puis nous avons souhaité réaliser une revue, un bel objet : transformer ce qu'elles ont confié sous un mode artistique pour leur donner plus de valeur".

Les femmes ont également apporté des timbres, des billets de banque, des photographies personnelles pour illustrer la revue. Elles ont dessiné leur maison d'enfance pour accompagner les textes. *Le Carré dans la mare*, nom donné à leur ouvrage, est le résultat de cette collaboration entre artistes et habitants ; il s'adresse à un public large. Exposition artistique de leurs textes et des photos, lectures dans les bibliothèques, diffusion gratuite de l'ouvrage ont porté l'histoire de ces femmes.

Une deuxième édition est prévue cette année. Monique Bourgeois espère que les femmes du quartier s'impliqueront encore davantage, jusqu'à la mise en page. "L'envie va venir petit à petit maintenant qu'elles ont vu le résultat. Je voudrais les faire participer jusqu'au bout". Une chose est sûre, les femmes étaient fières de constater que *Le Carré dans la mare* avait trouvé sa place parmi les livres de la bibliothèque !

## **Territoire de proximité – pouvoir local**

La multiplication de projets du même type, tout au long de l'année, augmente les points d'ancrage territorial hors du site d'occupation, ici la Friche André Malraux, par collaboration, partenariats, ramifiés en différents points de la ville de Mantes. Ces projets ponctuels affirment, de fait, une présence dans la ville, renforcent les réseaux locaux, en un mot, structurent le territoire du projet.

Ce territoire est celui d'un pouvoir d'action immédiat des acteurs du lieux. Leur action agit et entre en dialogue avec l'action d'autres acteurs. Une dimension de cette action est de l'ordre du pouvoir, du pouvoir agir, lui-même à dimension politique. Cette notion de pouvoir agir caractérise le territoire de proximité, de manière différente du territoire d'appartenance, lointain de la centralité parisienne. Il s'agit de pouvoir agir, dans le sens où les acteurs agissent dans un espace dont il maîtrise les ressources, connaissent les acteurs et le jeu des relations locales. Il faut reconnaître une dimension territoriale politique traditionnelle, liée à cette notion de pouvoir, le lien entre un groupe et un espace administré<sup>80</sup>. Par le projet culturel, ils se montrent capables d'administrer certains espaces de la ville, de manière plus ou moins visible, plus ou moins publique.

On aperçoit aussi à ce niveau de territorialisation, une fonction du projet comme lieu/dispositif de ressources pour les acteurs locaux, sur laquelle nous reviendrons plus tard.

## **Limites des liens artistiques et fermetures territoriales**

Néanmoins, il est notable que cette posture artistique, caractéristique du projet, même ouverte au questionnement social, possède ses limites en termes d'ouvertures, de liens et d'accessibilité spatiale et territoriale. C'est des points de divergence entre les projets et certains publics.

---

<sup>80</sup> « Quoi qu'il en soit de sa dimension géographique comme de son degré d'institutionnalisation, un territoire est donc toujours, du point de vue des sciences sociales, ce qui articule un espace physique et un pouvoir politique (au sens large du terme). » André Micoud, dans le dictionnaire de l'action sociale.

En effet, l'appréhension de problématiques sociales, en l'occurrence, sur les minorités, leur visibilité, etc, ne fait pas sens de la même manière et c'est une évidence<sup>81</sup>, selon que l'on possède ou non la logique et les conventions propres aux approches artistiques.

*« On a fait le bilan et la première question qu'on s'est posée c'est : les gens du voyage ne sont pas venus, pourquoi ? Ceux à qui c'était destiné ne sont pas venus, et ils étaient prévenus, d'autres sont venus, mais pas eux. » (Un artiste du Collectif 12)*

Le territoire du Collectif 12 se structure largement autour d'une logique artistique, de l'ordre d'une démocratisation culturelle revisitée. Pour les acteurs qui ne partagent pas ces logiques, les liens sont difficiles à établir. Le projet culturel ne procède pas, de ce point de vue, d'une ouverture magique du territoire, les effets de milieux sociaux sont tout à fait palpables dans les espaces qu'il investit. Les espaces de projets, voire de manifestations culturelles, ne sont pas des espaces publics, du moment où un groupe les investit, le territoire suppose ici une appropriation exclusive de l'espace.

Le partage des conventions artistiques, propres à chaque monde de l'art, relève d'une socialisation secondaire spécifique, de l'acquisition de convention artistique propre au réseau, qui constitue le monde de l'art pour reprendre les termes d'Howard Becker. L'implication dans les projets d'individus qui ne possèdent pas ces conventions, sur des thématiques qui leur sont proches, ne suffit pas le plus souvent à faire lien durable et même intérêt ponctuel comme dans l'exemple cité avec les « gens du voyage ». La rupture du lien montre alors les limites du territoire des projets et de la territorialisation des pratiques culturelles, même si ces limites sont fluctuantes.

---

<sup>81</sup> Nous renvoyons sur ce point aux approches de Pierre Bourdieu et de Raymonde Moulin sur le champ artistique.

#### **4- Contour des projets et procès de territorialisation**

Cette première partie s'est arrêtée sur les liens entre projets culturels et territoire. Les contenus des projets culturels et artistiques, leurs qualités, qu'ils s'agissent de disciplines mais surtout des logiques qui sous-tendent l'action, déterminent ainsi, en partie, le processus de territorialisation. Ces contenus relient des acteurs entre eux, pour un projet à forte dimension artistique, ponctuellement ou plus durablement, sur la base notamment d'une volonté d'appartenance à certains mondes de l'art. Cependant nous l'avons vu, certains acteurs sont écartés des réseaux malgré des tentatives de rapprochement, et montrent ainsi les limites territoriales qui peuvent se construire, via le projet en tant que tel. Les réseaux se déclinent de l'échelle communale à l'échelle régionale, selon un mode d'échange réciproque entre la ville centre Paris, et les communes où se situent les projets.

Entre l'importance de l'échelle communale pour le montage de projets, l'ancrage territorial de proximité d'un côté et, de l'autre, l'attraction parisienne en termes d'appartenance à des mondes de l'art, il existe deux échelles très peu présentes dans les actions analysées : l'intercommunalité et l'inter-régionalité.

L'absence de prise en compte de régions limitrophes, dans l'action des projets et notamment dans celui de Mantes-la-Jolie, serait significative du renforcement du phénomène de métropolisation. Dans ce dernier cas en effet, référence territoriale, réseaux et partenariats ne sont faits qu'à l'intérieur de l'Île-de-France. Autrement dit, le développement territorial prend son sens et se territorialise principalement à l'échelle de l'île de France, dans une tension constante d'échanges et de mobilités entre la ville Paris, et la ville d'élection Mantes-la-Jolie.

Ce point est d'autant plus significatif que géographiquement Mantes-la-Jolie n'est pas beaucoup plus éloignée de Paris que de villes qui accueillent des acteurs et projets culturels relativement nombreux, comme Évreux ou Rouen. Bien que, nous l'avons vu, les membres du Collectif 12 soient principalement résidents à Paris, ce point confirmerait justement l'ancrage territorial des mondes culturels, inscrit jusque-là dans la ville centre, sur des échelles régionales. C'est bien à un « étalement » de ces derniers que nous assisterions.

Faudra-t-il alors parler d'une saturation d'activités ou d'offres culturelles dans la capitale ? La convergence entre les acteurs des collectifs et l'intérêt politique, économique ou urbain des municipalités envers la culture serait à prendre en compte dans l'analyse. Au-delà de l'intérêt des acteurs, en termes plus urbains encore, l'évolution des prix du mètre carré dans Paris-centre et les enjeux immobiliers concomitants, la possibilité de trouver des espaces de travail adéquats, à des prix abordables, sont des éléments contextuels à prendre en compte pour appréhender la mobilité d'acteurs culturels comme ceux du Collectif 12.

Si l'équipement suscite peu d'équivoque, son contenu artistique, sa proposition contemporaine font question pour ces mêmes habitants. C'est bien là qu'il faut distinguer le projet, l'offre et les pratiques du lieu lui-même, comme élément d'un ensemble territorial. Sa qualification renvoie pour une part au projet culturel, mais pour une autre part, ce sont aussi l'architecture et la scénographie qui parlent et le qualifient pour les riverains, indépendamment du projet. Ce sont ces deux dimensions que nous abordons maintenant.

## Des lieux, des histoires et des statuts urbains différenciés

Et puis, il y a le lieu.

Il faut en sortir contre prendre la mesure de ce qu'il représente dans la ville, pour la ville, ses habitants et plus largement, le cas échéant, les franciliens. La territorialisation se joue là, dans une interaction entre un projet qui marque un lieu, et l'interaction de ce lieu avec un environnement urbain aux équilibres plus ou moins stables mais préétablis.

### **1- Le projet culturel marque le lieu**

Pour l'analyse de cette interaction, il convient de garder à l'esprit les qualités des projets analysés ici, qui, bien qu'étant originaux, sont avant tout des projets culturels et artistiques. Sans tomber dans la pensée magico-religieuse (Jean Caune, 1992) concernant la capacité d'un projet culturel à entrer dans une dynamique de développement local, il convient de prendre en compte les spécificités d'un projet artistique par rapport au marquage d'un espace, la qualification d'un lieu, la participation à une dynamique urbaine.

Ces modalités de marquage d'un espace permettent de mettre en évidence la dimension territoriale des pratiques culturelles analysées, dans le sens où Marcel Roncayolo écrit que « les limites physiques du territoire tirent leur valeur de ce recouvrement, entre un espace et une appartenance par lesquels l'intérieur et l'extérieur sont distincts »<sup>82</sup>.

---

<sup>82</sup> M. Roncayolo.- *La ville et ses territoires*.- Paris : Gallimard, 1990. Me demandant lequel de ces deux termes serait la cause de l'autre, j'aime aussi penser avec Gilles Deleuze et Félix Guattari que « l'expressif est le premier rapport au possessif ». C'est en exprimant leur goût, en développant leurs activités et leurs principes esthétiques que les trois collectifs ont marqués les lieux, se les appropriant. La posture critique sur le monde, évoquée depuis le début de cet ouvrage, a trouvé à s'exprimer physiquement, esthétiquement et symboliquement dans cette installation. Voir Gilles Deleuze, Félix Guattari.- *Mille Plateaux*.- Paris : Les Editions de Minuit, 1980.

## Aux origines : projet culturel, aménagement et architecture

Travaux de réaménagement, de rénovation à Échangeur et à la Friche André Malraux, construction des bâtiments pour le Mac/Val , c'est « le territoire en acte », pour citer Deleuze, qui est observable dans ce marquage. Appropriation d'un morceau de ville, réorientation de son ancienne fonction, l'installation dans un lieu est le moment où le projet prend réalité et appose sa marque au territoire, la superposant aux traces du passé. Les individus peuvent se mirer dans l'espace, voir les traces objectives qu'ils produisent. Le projet en est modifié, c'est le territoire qui, en retour, « affecte les milieux ».

Les espaces en friche, dans lesquels s'installent les collectifs de Mantes et de Bagnolet, sont des traces symboliques, des agencements architecturaux physiques qui n'ont pas abandonné tout pouvoir contraignant<sup>83</sup>.

Le Mac/Val s'inscrit lui dans un territoire marqué autrefois par une fonction. Là, se trouvait une activité emblématique des banlieues des 19<sup>ième</sup> et 20<sup>ième</sup> siècles, le maraîchage, l'horticulture. Quelle distance alors avec l'art contemporain et la réorientation fonctionnelle de ce morceau de ville ?

Cependant, le lieu sans la pratique n'est qu'élément de scénographie urbaine. Si cette scénographie doit faire l'objet d'une analyse en propre, encore faut-il prendre en compte les pratiques réelles, pour préciser cette hypothèse générale des pratiques *in situ*, au-delà des postures mises en avant dans l'espace public médiatique, que nous avons déjà évoquées et que nous réexaminerons.

L'écart est grand en effet, entre le positionnement dans l'espace des médias, qui assoit « pour le plus grand nombre »<sup>84</sup>, l'image des lieux et d'autre part, la diversité de leurs activités et le lieu lui-même dans son architecture.

---

<sup>83</sup> Quoi qu'il en soit, « le territoire n'est pas premier par rapport à la marque qualitative, c'est la marque qui fait le territoire ». Il faut alors prendre en considération les activités humaines, leurs qualités, les relations et les interactions qu'elles génèrent pour comprendre le territoire, ses qualités et son sens G. Deleuze et F. Guattari, *op. cit.*

<sup>84</sup> En particulier pour les individus qui ne fréquentent pas les lieux, mais qui sont néanmoins porteurs d'un discours vis-à-vis d'eux.

Si, en termes de communication, les lieux sont identifiés comme lieu de diffusion artistique, une part toute aussi importante, souvent majeure de leur activité, relève de la production et surtout de l'éducation artistique à travers l'organisation d'ateliers.

Cette partie de leur activité est effectuée directement sur le lieu ou hors les murs, lorsque les équipes se déplacent dans des équipements locaux (centres culturels, centres sociaux, etc.) et dans les écoles, collèges et lycées.

### **Pratiques de lieu, inscription locale : l'exemple des ateliers**

Avec la fréquentation des lieux pour la diffusion, c'est par ce biais que se construit une part majeure de la relation aux populations. La particularité des trois lieux pris en compte ici, Mac/Val y compris, est de proposer des ateliers en direction de publics divers. Parmi ces publics néanmoins, le public jeune est une cible privilégiée, pour des raisons économiques, stratégiques, autant que « militantes ».

La particularité des ateliers proposés par les trois collectifs reste l'exigence de qualité artistique. Les animateurs sont tous des artistes membres des collectifs ou intervenants extérieurs, au professionnalisme avéré.

Si l'on a vu que les partenariats ne situaient que rarement les collectifs sur une échelle intercommunale, les ateliers au contraire sont un élément de positionnement du lieu à cette échelle. À Bagnolet, en effet, une partie du public des ateliers vient de Paris et des communes avoisinantes. La rareté des disciplines proposées, le prix des ateliers ainsi que la qualité de l'enseignement, sont des éléments déterminants d'une assise qui dépasse la commune. Dans ces trois domaines, les ateliers proposés par l'ensemble des collectifs de cette recherche sont tout à fait « compétitifs ».

En 2005 par exemple, l'Échangeur réalisait 575 heures d'ateliers mobilisant 308 participants, âgés de 7 à 22 ans et plus, presque tous originaires de Bagnolet. Ces ateliers aboutissent pour la plupart à des présentations publiques. Ainsi, cette même année 2005, l'Échangeur programmait 26 représentations à partir de ces 575 heures d'ateliers. Le nombre estimé de personnes touchées était de 6400.

Au-delà des chiffres, nos observations, lors de la représentation publique d'ateliers de l'année 2005-2006, nous engageant à prendre en considération la qualité des relations nouées avec le lieu et la pratique théâtrale<sup>85</sup> et l'épaisseur de sens que recouvrent les termes « personnes touchées », employés par la compagnie Public Chérie, administratrice de l'Échangeur.

En effet, la plupart des participants aux ateliers étant des enfants ou des adolescents, les publics des représentations sont constitués de leur famille, proches et amis. Nous avons pu observer la force de ces moments de représentation dans la relation familiale, d'autant plus que les participants aux ateliers étaient souvent en situation de difficultés scolaires.

Il conviendra dans la suite de notre travail, d'appréhender le sens de la relation aux lieux sur des parcours de jeunes et vis-à-vis de leur famille, en lien avec d'autres pratiques de la ville. Ce qui est appréhendé ici, ce serait une autre échelle de territorialisation. La relation nouée et développée à travers l'activité théâtrale dans cet espace particulier qu'est l'Échangeur, ne manquerait pas selon nous, de renforcer la place de ce lieu dans les géographies individuelles et collectives. Le rapport entre qualité de pratique et rapport au lieu, et par conséquent son appréhension générale, lui confère une place à part dans les géographies individuelles.

Au départ, en effet, dans le cas de l'Échangeur, discutant avec un parent d'un jeune participant aux ateliers à la fin d'une représentation, nous avons aperçu quelques appréhensions fondées sur l'aménagement du lieu, mais que venait rééquilibrer le sens de la pratique

*« C'est vrai que l'Échangeur comme lieu, c'est pas super, pas très jolie, mais ce que ma fille a fait ici, elle m'en parle avec enthousiasme, et puis la salle à l'intérieur est quand même jolie, enfin ça fait vraie salle quoi »* (Parent d'un participant aux ateliers)

---

<sup>85</sup> Nous avons commencé à observer des phénomènes similaires concernant le Mac/Val et l'organisation d'ateliers

Ce que montre par ailleurs ces ateliers, c'est un positionnement local, à partir d'activités en direction d'une population résidente, d'enfants ou d'adolescents scolarisés de longue date. Ce point n'est pas neutre. La variable « d'appartenance locale », croisée avec celle de durée d'habitation dans la commune, nous est apparue très significative dans la fréquentation des ateliers de l'Échangeur. Ce sont des résidents de longue date de Bagnole, mettant en avant leur appartenance locale comme part identitaire, qui fréquentent majoritairement les ateliers.

De ce point de vue, l'Échangeur construirait une place auprès de la population, de l'ordre d'un équipement de proximité de type centre culturel communal. Ce point à portée territoriale croiserait aussi une problématique plus politique de concurrence, avec les équipements communaux ayant cette vocation, mais nous allons y revenir<sup>86</sup>.

Le collectif 12 à Mantes procède des mêmes logiques de positionnement, dans un rapport étroit avec les participants, ce qui n'exclut pas la rigueur artistique fondée sur le professionnalisme des équipes et l'ouverture. Ce sont en effet le plus souvent à Mantes, comme à Bagnole, les équipes elles-mêmes qui interviennent comme formateurs/animateurs dans les ateliers.

*« On ne fait pas des cours, on fait des ateliers, on essaie de déculpabiliser les gens qui viennent, il y a une part technique à avoir, mais il y a aussi la sensibilité, on faisait de l'art plastique, mais il y a aussi des ateliers théâtre. C'est impossible de partir dans l'idée de la technique de l'art, c'est l'ouverture d'esprit, les yeux pour les arts plastiques.*

*Moi j'ai passé des heures entières à regarder des bouquins, soit on est sollicité par des partenaires locaux, soit des fois il y a des envies de résultats. Les gens savent qu'il y a des ateliers assez peu chers libres du collectif, on met en place un système d'atelier, on le dit, dans le théâtre, la danse, les arts plastiques, on le dit et les gens viennent librement, » (Un artiste du Collectif 12)*

---

<sup>86</sup> Rappelons que l'Échangeur est un lieu au statut associatif initié et géré par une équipe d'acteurs culturels privés.

Le montage des ateliers est donc un moment privilégié du rapport au territoire, dans le sens où il est occurrence de réseau, moment de construction de partenariats, qui débordent l'enjeu artistique bien que ce dernier ne soit *jamais* abandonné comme nous venons de le voir.

*« Après on est sollicité par des associations, écoles et partenaires locaux. À ce moment-là, on écrit carrément le projet, et l'on se rencontre avec les partenaires. Souvent par rapport aux écoles, on a des envies de résultats, un spectacle, une exposition. Les publics, il y a plusieurs entrées. L'entrée sociale avec les associations autour de l'alphabétisation, au travers de la revue, le Carré dans la Marre, il y a des gens qui aiment bien et qui reviennent spontanément, après il y a le milieu culturel de la ville, intello, instit qui a envie de s'ouvrir l'esprit et qui s'ouvre l'esprit ici, après il y a certains jeunes qui ont des vraies envie de formations artistiques, qui représentent 5 personnes, des jeunes locaux, après on se rend compte qu'on fait des relations avec des autres structures culturelles, le centre d'art plastique ou l'école municipale de danse. »* (Un artiste du Collectif 12)

Le travail avec les jeunes publics est une dimension tout à fait privilégiée par le Collectif 12 ou l'équipe de l'Echangeur. Elle déborde bien souvent le cadre scolaire, et la programmation de spectacle pour enfants est notable au Collectif 12. De la même manière qu'à Bagnolet, l'équipe de Mantes y trouve une résonance en termes de publics. C'est-à-dire que le travail en atelier se double d'un travail de diffusion, qui attire les familles entières au moment des représentations.

*« On a fait un spectacle pour enfants qui a eu pas mal de succès qui s'appelait La Jeune fille le Diable et le Moulin, mis en scène par Membo qui est actrice, le Collectif l'a produit avec l'espoir de se dire, c'est un spectacle pour enfant qui peut intéresser les municipalités ici pour un spectacle de fin d'année. C'était l'envie d'une artiste du Collectif 12 de monter ça. On se dit que ça vaut le coup, sans intégrer les enfants cette fois-ci, on se dit 1 les enfants ça ramène toujours un public énorme parce qu'il y a toujours les parents, ensuite comment on fait, l'affiche, l'image de départ, c'est les enfants de l'école municipale d'art plastique à qui on a proposé un concours d'affiche, donc grâce à ces passerelles qu'on met on a rempli la salle, plus les écoles qui sont sollicitées, il y a eu trois dates, 2 soirs pleins et un soir au \_plein. »* (Un artiste du Collectif 12)

L'intérêt économique palpable des productions pour enfants, redouble ici l'ancrage au territoire. Un spectacle produit de cette manière peut ensuite, s'il est vendu, répandre l'image du lieu auprès de professionnels. De ce point de vue, une échelle pertinente pour les collectifs est celle du département, pour des raisons administratives et de financements notamment.

*« On a toujours envie que le spectacle soit acheté, que le spectacle fasse des tournées, Bérénice par exemple de Catherine Boskowitz, qui est un spectacle qui a été financé en partie par le Conseil Général des Yvelines, une des raisons pour lesquelles ça avait été financé, c'est qu'on a avait trouvé un certains nombre de théâtre des Yvelines qui prenaient Bérénice » (Un artiste du Collectif 12)*

On retrouve ici le territoire professionnel lié au projet et au monde de l'art du théâtre, élément privilégié de territorialisation des collectifs. L'éloignement en l'occurrence de la ville centre Paris, montre déjà un territoire autonome pour ce monde du théâtre des Yvelines.

Cette échelle privilégiée peut néanmoins être dépassée pour certaines productions théâtrales.

## **Des lieux ressources pour les mondes de l'art locaux**

La définition de la notion de *lieux ressources* s'appuie sur l'analyse du lien entre des réseaux qui traversent les lieux et l'offre effective du lieu, en matière d'aide au montage de projet (techniques, de savoir-faire, de financements, etc). Ces deux niveaux participent de sa qualification dans l'espace, son usage par des acteurs locaux de la culture mais pas seulement. La multiplicité plus ou moins grande d'acteurs et d'activités, que le projet permet d'attirer est aussi à considérer comme une variable majeure de l'importance des ressources qu'il peut apporter, pour des acteurs culturels.

Il ne s'agit donc pas d'analyser uniquement ce que propose un lieu objectivement, en termes de moyens humains, techniques, financiers, ou autres, mais comprendre comment, en plus de cette offre, le croisement de réseaux en son sein permet d'accéder potentiellement à des ressources qui lui sont extérieures, rassemblées ponctuellement ou plus durablement.

La ressource que représente les lieux se joue d'abord en termes de moyens. Les moyens sont de plusieurs ordres : financiers parfois, techniques, humains, conseils, etc.

*« Donc, pour ce projet la Vie des gens dehors, on les accompagne, on va essayer de trouver un petit budget, on met le lieu à disposition, il y a des projections de film, il y a une exposition d'architecture avec des panneaux, ça nous intéresse d'accompagner quelqu'un qui se pose des questions locales et surtout des questions d'art. Nous, ce qui nous intéresse dans l'équipe, c'est de faire de l'artistique, donc on travaille avec l'institut qui lui, va travailler avec les enfants, et on va commencer à entamer une relation artistique et après on voit, on travaille par exemple sur la visibilité, donc c'est déjà une problématique d'art plastique, on peut travailler avec les enfants sur une signalétique urbaine, on peut travailler avec les enfants, donc voilà un projet artistique, on peut toujours s'ancrer, même si je suis pas sûr que ce soit une œuvre, mais c'est une problématique artistique » (Un artiste du Collectif 12)*

Comme le montre cet extrait, l'offre de moyens, l'accompagnement, doivent répondre à un besoin des acteurs des lieux. L'accès aux ressources se fait sur la base d'un *échange*. Les projets accompagnés doivent entrer dans les logiques artistiques et les intérêts du lieu, en vue aussi de son positionnement local. Une sélection est opérée, sur la base d'un intérêt partageable.

Si les ressources offertes par les lieux peuvent être financières, elles sont le plus souvent techniques, matérielles ou de l'ordre du conseil, voire de la simple mise à disposition d'espace.

Ces ressources s'adressent à des porteurs de projets, mais les lieux/projets peuvent aussi être des ressources pour les populations locales considérées comme publics. Les ateliers, nombreux dans les trois lieux, font ainsi des lieux des espaces de ressources, d'éducation artistique ou simplement d'animation. Là, dans les lieux, les riverains/publics vont trouver des espaces qui correspondent à des besoins. Ils sont ressources en ce qu'ils offrent un service artistique, de loisirs, d'animations, de convivialités, de formations, etc.

Mais le niveau de ressource que représente un lieu dans chacune des villes ne relève pas de questions quantitatives de moyens. Elle renvoie à la qualité du projet, dans le sens où les équipes sont capables de mobiliser d'autant plus de ressources qu'elles s'inscrivent dans de nombreux réseaux. Ce positionnement relève bien de leur projet, de leur expérience, les temporalités longues, étant aussi une variable importante à ce niveau.

Ainsi, un lieu comme le Mac/Val spécialisé dans l'art contemporain, sera porteur de ressources différentes d'un lieu pluridisciplinaire comme la Friche André Malraux à Mantes-la-Jolie. Alors que le Mac/Val situera surtout son offre par rapport à une discipline, l'art contemporain, la friche André Malraux proposera des ressources dans différentes disciplines, mais sera aussi capable de se situer à différents niveaux de la chaîne de coopération artistique (Becker, 1992)

La transversalité artistique proposée par les lieux, leurs capacités à s'inscrire et à faire se croiser des réseaux en leur sein, augmentent *les prises* pour les publics et porteurs de projet et donc, potentiellement, les ressources qu'ils offrent. Leur ancrage local dépend en grande partie de leur capacité à s'insérer dans ces réseaux locaux. Mais cette territorialité dépasse l'échelle locale, avec la ramification des réseaux dans lesquels le lieu/projet s'inscrit.

### **L'intensité de territorialisation : croisement de réseaux, augmentation des ressources et des prises territoriales**

Il faudrait peut-être parler ici de *l'intensité de la territorialisation des projets*. Cette intensité serait relative :

- d'une part à la capacité d'un projet/lieu, à proposer de nombreuses prises pour ses réseaux, ses publics,
- intensité relative aussi à sa capacité à faire ressource en termes de moyens comme de services.

Les processus d'ouverture, l'inscription dans des réseaux, les mobilités qui traversent les lieux, se jouent à la croisée de trois niveaux de diversité ou de transversalité.

Chaque niveau constitue une porte d'entrée dans les lieux, *une prise*, qui permet un passage ponctuel ou plus durable, l'accès à certaines ressources.

Le premier niveau de diversité recouvre les disciplines artistiques présentes dans les lieux. Par exemple, les réseaux du théâtre expérimental croisent ceux de la danse à la Friche André Malraux. Mais bien d'autres disciplines et leurs représentants se croisent ponctuellement ou durablement : les représentants de mondes musicaux, du théâtre, de la danse, voire du cinéma. C'est bien une distinction importante à prendre en compte, qui différencie l'Echangeur de Bagnole et la Friche André Malraux, du Mac/Val. En effet, l'affirmation de la spécialisation (même nuancée) du Mac/Val comme premier musée d'art contemporain de banlieue, limite son accessibilité pour d'autres acteurs d'autres disciplines, même si le mélange de disciplines est aujourd'hui une posture commune pour l'art contemporain.

Le deuxième niveau de diversité, concerne la capacité des acteurs des lieux à se situer de manière différenciée par rapport à l'art. À certains moments, ce rapport à l'art est expressif, il possède un caractère spontané et immédiat. Avec le temps, des préoccupations plus artistiques apparaissent, le rapport à « l'œuvre » est toujours plus guidé par des codes et conventions, la perspective contemplative se renforce.

Les acteurs des trois lieux peuvent aujourd'hui se connecter d'autant plus facilement au monde de l'art, aux conventions établies, plus axés sur des interrogations relatives à des enjeux plus artistiques. Néanmoins, dans les cas de Bagnole et de Mantes, leurs parcours de publics passionnés<sup>87</sup> leur permettent toujours de comprendre des perspectives plus spontanées. Les lieux continuent de s'ouvrir régulièrement, à des pratiques artistiques moins achevées.

Peut-être pourrait-on se représenter ce type de diversité sur un segment allant d'une extrémité à l'autre, de la contemplation artistique la plus passive, la plus respectueuse des codes et conventions d'un monde de l'art, dont le rapport à « l'œuvre » est guidé par ces codes et conventions ; à une approche expressive, participative, active, doublée d'une volonté d'immédiateté au moment du contact

---

<sup>87</sup> Nous faisons ici référence à la dimension militante des engagements des individus dans des actions collectives culturelles associatives. Voir, F. Raffin, op. cit. Voir aussi les travaux de Sonja Kellenberger.

avec « l'œuvre » ; en passant par les phénomènes de consommation de masse, eux aussi passifs, dans le cas de l'industrie culturelle par exemple.

Le troisième niveau de diversité relève de la présence de différents registres de sens qui dépassent l'enjeu artistique, et qui sont mobilisés simultanément par l'engagement culturel. Les acteurs des lieux font montre aujourd'hui, beaucoup plus que par le passé, d'un engagement culturel à forte dimension artistique. Cependant, ils y associent toujours d'autres registres, politiques, sociaux, économiques. Ils pourront par exemple, s'ouvrir à des groupes et à des individus pour qui engagement artistique et politique se confondent.

Les différents réseaux qui se croisent dans les lieux, à l'occasion d'une coopération, d'une sollicitation, d'une visite, les inscrivent dans des territoires multiples.

S'agissant cette fois de la qualification du lieu dans lequel le projet prend place, la diversité des pratiques générées par l'action collective culturelle, conduit à *une qualification multidimensionnelle* du lieu. Cette qualification multidimensionnelle permet de mieux comprendre les modalités de construction de leur statut ou de leur place, dans chacune des villes où ils s'inscrivent.

À travers l'ensemble des témoignages et des commentaires recueillis à propos des trois sites, dans leur ville, le caractère ambigu des images et des réactions qu'ils suscitent est frappant. Multiples, ces images articulent toujours les trois niveaux de diversité. La position sociale, économique et culturelle du locuteur, mais aussi sa connaissance des lieux, des actions qui y sont menées, son intérêt vis-à-vis de ces dernières, le conduit à insister plus sur l'un ou l'autre des trois niveaux.

Toutes ces images, bien que partielles et partiales, recouvrent donc une part de la réalité des lieux. La prise en compte de ces différents niveaux constitutifs de leur réalité sociale permet notamment de comprendre comment certains individus peuvent à la fois, dans un mouvement contradictoire, se trouver proches et en opposition avec les collectifs. Inversement, il est possible de comprendre ainsi comment les groupes vont établir des liens avec ceux que l'on aurait crus, ne prenant en compte qu'un seul niveau de leurs pratiques, trop éloignés de leurs intérêts.

## De l'histoire collective au territoire

### Projet culturel, marquage du lieu et architecture

Dans les cas d'actions culturelles collectives associatives, c'est à partir du moment où les protagonistes obtiennent leur propre espace que des pratiques et des individus jusque-là dispersés dans les villes commencent à s'organiser de manière plus systématique. Si l'association donne un premier niveau de cohérence à la diversité des pratiques des collectifs en les organisant et en les « visibilisant », l'espace commun leur donne un nouvel élan, accroît encore leur visibilité.

De ce point de vue, l'espace dans lequel s'installe l'association ne saurait être réduit à un support neutre et indifférencié. Si comme le note Y. Grafmeyer, « les lieux peuvent servir de support », « ils apparaissent aussi comme « des opérateurs plus ou moins efficaces pour entretenir la cohérence et la cohésion d'un groupe. La cohérence, poursuit-il, connote plutôt la similitude des situations et pratiques ; la cohésion, les diverses formes de solidarité et la référence à un même ensemble de valeurs et de normes »<sup>88</sup>.

Dans cet espace, l'équipe qui se forme élabore ses propres modes de fonctionnement. Sur le site, le collectif devient un groupe social ayant des pratiques spécifiques doublées de valeurs qui lui sont propres : le lieu participe de la construction de sa cohésion. Il n'y a pas de lien contractuel entre les membres, mais désormais il y a un espace commun qui articule des pratiques communes et cristallise leur réalité, dans l'enceinte des bâtiments. Les petites histoires s'y multiplient, heureuses ou douloureuses, alimentent les conversations, certaines marquent les mémoires, rythment les vies.

Avec le développement de pratiques et d'une histoire commune l'espace devient lieu, au sens où M. Augé définit ce terme, c'est à dire « un espace identitaire, relationnel et historique »<sup>89</sup>.

Le groupe qui s'identifiait jusqu'alors à une association, s'identifie désormais au lieu comme

Sur d'autres terrains comparables à la Friche André Malraux et au Théâtre de l'Echangeur nous analysons le lien entre projet culturel associatif et qualification architecturale :

Même s'il n'est pas aussi intense dans les deux autres cas, cet attachement et cette appropriation permettent bien de mettre en évidence la dimension territoriale des trois lieux dans le sens où Marcel Roncayolo écrit que « les limites physiques du territoire tirent leur valeur de ce recouvrement entre un espace et une appartenance par lequel l'intérieur et l'extérieur sont distincts »<sup>90</sup>.

Durant les premiers temps de l'occupation, celui des travaux, c'est « le territoire en acte », pour citer Deleuze, qui est observable. C'est le moment où le collectif appose sa marque, la superposant aux traces du passé. Les individus peuvent se mirer dans l'espace, voir les traces objectives qu'ils produisent. Être vu aussi par les populations environnantes, démarrer la relation à l'environnement. Architecture, qualifications de l'espace et projets se mêlent. Le collectif en est modifié, c'est le territoire qui en retour « affecte les milieux ». Les espaces en friches dans lesquels ils s'installent sont des traces symboliques, des agencements architecturaux physiques qui n'ont pas abandonné tout pouvoir contraignant. Mais, leurs activités culturelles s'y adaptent fort bien<sup>91</sup>.

Quoi qu'il en soit, « le territoire n'est pas premier par rapport à la marque qualitative, c'est la marque qui fait le territoire »<sup>92</sup>. Il faut alors prendre en considération les activités humaines, leurs qualités, les relations et les interactions qu'elles génèrent pour comprendre le territoire, ses qualités et son sens.

<sup>88</sup> Y. Grafmeyer, *Sociologie Urbaine*, Paris, Nathan Université, Sociologie 128, 1994

<sup>89</sup> M. Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

<sup>90</sup> M. Roncayolo, *La ville et ses territoires*, éd. Gallimard, 1990. Voir aussi sur la notion de territoire, M. Halbwachs, op. cit.

<sup>91</sup> G. Deleuze et F. Guattari, *Mille Plateaux*, Les éditions de Minuit, 1980.

<sup>92</sup> G. Deleuze et F. Guattari Op. cit.

Les activités artistiques et culturelles semblent augmenter ici l'intensité des signes marqueurs de l'espace. « L'artiste, le premier homme qui dresse une borne ou fait une marque... La propriété de groupe ou individuelle en découle (...). La propriété est d'abord artistique, parce que l'art est d'abord affiche, pancarte »<sup>93</sup>. Ce ne sont pas n'importe quels signes que les acteurs des collectifs apposent sur les sites, ce sont des signes qui convergent tous vers la culture, porteurs d'une force expressive incomparable. Leurs marques renvoient à des registres de sens et des domaines d'activités artistiques et qui ont tous une dimension esthétique puissamment singulière.

Il faut passer toutes ces frontières physiques et sensorielles pour se rendre au cœur des lieux, jusqu'à l'espace d'exposition, de monstration, de concert. Mais une fois arrivé, il faut s'en accommoder parce que le spectateur en est enveloppé. Face à « l'œuvre », le public n'est jamais dans un espace neutre.

## **2- Lieu, architecture, dispositif urbain**

Les signes du marquage liés au projet sont tellement nombreux, que l'on oublierait presque l'élément le plus voyant de ce dispositif : le bâtiment, le cadre bâti sur lequel ils sont apposés. De ce point de vue, le Mac/Val et les deux autres Projets/lieux pris en compte à Mantes et Bagnolet, sont bien évidemment extrêmement différents.

Le bâtiment du Mac/Val est un lieu construit à seule fin culturelle. Il s'insère néanmoins plus largement dans un espace urbain en plein réaménagement, la nationale N305 et le carrefour de la Place de la Libération. Il participe ainsi de la rénovation radicale de cet espace de Vitry/Seine. Nous sommes loin ici de la forme urbaine de la rue d'une ville traditionnelle (J. Rémy). Les espaces sont vastes et peu densifiés.

Les lieux et bâtiments dans lesquels le Collectif 12 et le Théâtre de l'Echangeur sont installés, relèvent d'une architecture bien différente. Ce qui frappe les concernant, c'est le caractère brut des bâtiments que les collectifs occupent, leur aspect mal entretenu, usé par le temps.

La forme urbaine est celle de la rue, rue des faubourgs, ils sont dans la ville en creux, qui permet de se fondre derrière les façades continues.

---

<sup>93</sup> G. Deleuze et F. Guattari Op. cit.

## Un bâtiment culturel dans un quartier

Indépendamment du projet donc, les lieux dans leur ville ont une certaine autonomie interactive avec les habitants, sur la base de leur matérialité, de leur architecture.

L'affirmation de la dimension symbolique des bâtiments, élément de rapport aux populations, passerait d'abord par cette matérialité architecturale. La tour Eiffel que Geneviève Dubois Tainé<sup>94</sup> citée en exemple dans un ouvrage sur « la ville émergence », est pourvue de cette matérialité et c'est par cette dimension physique que son symbolisme s'initie et s'affirme.

Dans le prolongement des analyses esthétiques initiées par Panofsky<sup>95</sup>, nous nous rappellerons que la forme architecturale signifie ici avec force, des intentions entre puissance, affirmation d'un « modernisme et d'une maîtrise technique », grandeur, peut-être aussi, une certaine sacralisation de l'art bien que les architectes et commanditaires mettent en avant des idées inverses pour commenter leur travail<sup>96</sup>. Reste que le bâtiment, ses façades, son entrée, l'espace d'accueil possède un caractère monumental indéniable.

L'affirmation symbolique de la matérialité architecturale serait doublée par une mise en scène de l'espace et du bâtiment (ou forme architecturale), dans son espace environnant. Une scénographie architecturale donc qui ancre, affirme ou renforce la dimension symbolique du bâtiment en lien avec un territoire.

Pour reprendre l'exemple précédent, au-delà de la Tour Eiffel elle-même, c'est tout un périmètre urbain qui est qualifié par la tour de fer et qui en retour la qualifie et participe de sa puissance symbolique (sur un axe allant du Trocadéro à l'École Militaire via le Champ de Mars).

Il en va du même principe pour le Mac/Val à l'imposante architecture moderne, donc le dispositif d'ancrage local passe par son lien au rond-point de la Libération

---

<sup>94</sup> Geneviève Dubois Tainé et Yves Challas (sous la direction de), *La ville émergente*, Editions de l'Aube, 1997.

<sup>95</sup> Voir Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Ed. Minuit, Paris, 1967 et *La perspective comme forme symbolique*, Ed. Minuit, Paris, 1975.

<sup>96</sup> Certains commentateurs critiquent d'ailleurs le manque d'ambition de l'architecte, voir l'encadré ci-dessous.

et à la présence de l'œuvre immanquable, imposante quasi-gigantesque de Dubuffet<sup>97</sup>.

L'architecture, l'aménagement du carrefour de la Libération et des rues attenantes sont liés à des noms, de grands noms, un artiste Jean Dubuffet, un architecte Jacques Ripault. On peut venir dans ce périmètre pour appréhender cette aménagement urbain, pour lui-même. Architecture et aménagement prennent un sens de prestige, qui leur assure une autonomie par rapport à ce qui est produit dans le lieu lui-même, la diffusion d'art contemporain principalement.

Au Mac/Val, la force de l'architecture est un élément même de l'inscription urbaine du projet, de son dialogue direct avec les populations, les riverains notamment..

---

<sup>97</sup> D'autres éléments de ce dispositif sera à décrire avec plus de précision, comme par exemple, les mobiliers urbains, les matériaux, etc.

### ***Le Mac/Val et son architecture***

*« La nature même du musée, par sa double fonction d'accueil et de mise en scène des œuvres d'art, fait de sa conception un moment privilégié de réflexion pour les architectes, voire d'expérimentation. Depuis que le siècle des Lumières a inventé le musée public, la question s'est toujours posée de savoir quel serait le parcours idéal, comment concilier l'instruction et la délectation, l'entrepôt et le salon(1).*

*L'architecture muséale contemporaine explore de nombreuses hypothèses : espaces adaptables et flexibles (« musées-halle » des années 1960, médiathèque de Sendai de Toyo Ito), frottement avec d'autres programmes (Centre Pompidou de Piano et Rogers, « compressions » de Rem Koolhaas), spatialisation minimale (Palais de Tokyo de Lacaton et Vassal), musée mobile (containers de Shigeru Ban), musées labyrinthes, musées-ateliers, musées disséminés, etc.*

*Aucune hypothèse de cet ordre n'est émise au Mac/Val. Pour un musée dédié à l'art contemporain, auquel aujourd'hui tout est permis, l'absence d'ambition architecturale jette le doute sur la foi en la créativité, et l'académisme des formes sur les intentions sociales et politiques. Cette approche privée d'audace, est-ce bien ce qu'on voulait offrir à la banlieue ?*

*Le bâtiment n'a certes pas mauvaise figure. Le dépouillement de ses grands aplats de pierre autant que sa volumétrie respectueuse du quartier le situent dans une production contemporaine soignée. À l'intérieur, l'ampleur spatiale donnée aux œuvres et le parcours à travers des espaces lumineux permettent au corps et à l'esprit d'évoluer confortablement pendant la visite.*

*Ces « promenades intérieures » et cette lumière naturelle omniprésente sont ce que le courant dit « néomoderne » de l'architecture française actuelle nous offre de mieux. L'architecte du Mac/Val, Jacques Ripault, revendique ici sa filiation pur jus à l'enseignement d'Henri Ciriani(2), qui fut, au sein de l'école d'architecture Paris-Belleville, le principal propagandiste de ce remake hédoniste et plastique du courant moderne de l'architecture, né dans les années 1920 »*

(Pascale Joffroy dans Art21, 2005)

## Espaces en friche et discrétion architecturale

Le théâtre de l'Echangeur, la Friche André Malraux ont leur propre architecture et leur propre scénographie architecturale. Néanmoins, il est notable que leur dispositif architectural ne fonctionne pas de manière tout à fait similaire à celui du Mac/Val. D'une part, le contexte urbain est bien différent, nous l'avons dit. D'autre part, l'autonomie qui vient d'être évoquée, par l'intérêt architectural pour lui-même, est ici absente, ou très faible.

Néanmoins, ces deux lieux possèdent eux aussi des caractéristiques architecturales à même de les situer dans l'espace et de participer d'une dynamique urbaine, dans un rapport aux populations.

Ce qui les caractérise, c'est d'être installé dans des espaces autrefois industriels ou marchands.

À la différence de la mise en scène monumentale du Mac/Val, nous sommes ici en présence d'un dispositif distinctif, mais intégré à la rue. En effet, les façades des lieux sont des façades qui n'interrompent pas la continuité, la succession de bâtiments de la rue. Ces rues sont des rues basses, de deux étages typiques d'un urbanisme de faubourg.

Lorsque l'on circule dans les deux rues où ils se trouvent, il est possible de ne pas faire attention à leur présence. Néanmoins, c'est ce mode « normal » ou commun d'intégration urbaine, qui caractérise leur présence dans l'espace urbain. D'un point de vue d'occupation, ils sont là au même titre qu'une autre activité. Le mode de territorialité qui s'en dégage est un mode banal.

Il est d'ailleurs significatif que les acteurs du Collectif 12 aient aménagé une vitrine sur la rue, petit espace de monstration directe, de mise en visibilité de son activité. Un des membres du collectif me confirme le caractère volontariste de cet aménagement, pour faire un lien direct à la rue, « montrer ce que l'on fait » me dit-il, montrer qu'il se passe quelque chose. De même, le réaménagement récent du théâtre de l'Echangeur semble interroger ce rapport à la rue et une visibilisation minimum.

« Montrer ce que l'on fait », « montrer qu'il se passe quelque chose », ces notions relèvent d'un autre rapport à la population. On aperçoit déjà ici la nécessité, si ce n'est de faire événement, de faire tout au moins animation dans la ville pour exister auprès des populations, nous allons y revenir. Ces déclarations introduisent l'idée que même pour les non-publics, le rapport au lieu culturel existe. Dans la confrontation directe au bâtiment, comme nous venons de le voir, mais aussi comme nous allons le voir maintenant à un niveau plus abstrait de représentation.

## **Des projets culturels inscrits dans les représentations urbaines**

La rencontre avec les non-publics des lieux, c'est-à-dire des personnes qui ne fréquentent pas physiquement les trois projets/lieux pris en compte ici, nous a amenés à mettre en évidence une autre dimension de la territorialisation des projets culturels.

Cette dimension passe par la présence des projets culturels dans les représentations des citoyens. Ces représentations apparaissent d'autant plus importantes que le projet est localisé dans un lieu, qu'il est visible comme dans nos trois exemples.

Mais l'importance de cette visibilité serait un critère majeur de la capacité d'attraction des projets, ou de leur force de captations, de l'attention du citoyen, à même se situer le projet/lieu, dans les représentations.

Nous voudrions rapprocher ici l'importance de cette visibilité de la capacité des projets à faire événement. Cette problématique serait à rapprocher d'une pensée de la ville événement, telle qu'Antoine Picon peut la définir dans ces travaux.

*« La montée en puissance d'une pensée de l'événement et du scénario, aujourd'hui les villes se définissent de plus en plus par un système d'événements. (...) la ville est peuplée de micro événements qui donnent un sens au fait de vivre en ville.*

*Il y a des évènements gais, il y a les festivals, les villes sont devenues de grandes consommatrices de festivals, de célébration et puis il y a les catastrophes, la ville se définit régulièrement aussi par toutes les catastrophes qui peuvent y arriver. Alors je reprendrais ce que disait P. Virilio en moins dramatique, mais les villes deviennent de plus en plus des systèmes d'évènements, ce qui est d'autant plus paradoxal qu'en même temps, on a l'impression d'un éternel présent, d'une suspension de l'histoire, on a l'impression que finalement, l'avenir risque de ne pas être très différent du présent sauf catastrophe, mais le présent lui-même est une sorte de succession ininterrompue d'évènements. On est dans une ville qui est caractérisée en puissance par une pensée de l'événement. »<sup>98</sup>*

## **1 - La capacité de production d'occurrences événementielles**

La question du processus qui conduit à inscrire ces projets dans les représentations citadines est complexe.

Pour ce que nous analysons ici, deux points paraissent significatifs :

L'importance du relais médiatique, qui fait parvenir des informations sur l'activité des projets aux personnes qui ne les fréquentent pas. De plus, en lien avec cette question médiatique, la capacité des projets à capter l'attention des non-publics. D'autre part, le dispositif urbain que représente les projets/lieux culturels et que nous allons réexaminer dans ce chapitre.

Ces deux niveaux nous semblent donc relever d'une autre dimension, la capacité des projets à faire événement dans la ville.

Dans les entretiens apparaissent différentes manières de faire événement : événement par la nouveauté, par les manifestations culturelles, par l'architecture, par les grands noms de l'art.

---

<sup>98</sup> Antoine Picon, *Scénarios pour une ville numérique : Événements et individus*, intervention au colloque international, Ville-Art-Technologie, Montréal, septembre 2006.

L'évènement n'est pas forcément relayé par les médias. Néanmoins, l'écho médiatique semble bien amplifier la place d'un lieu culturel dans les représentations des acteurs.

L'intérêt de prendre en compte ces représentations de non-publics, c'est qu'elles participent d'une représentation générale de la ville, à laquelle sont nécessairement liées des conduites territoriales, et un « vécu urbain », dont l'analyse devrait faire l'objet de recherches ultérieures. Nous n'aborderons donc ici que quelques pistes à préciser dans de futures recherches.

*« Moi j'aime bien me dire que j'habite dans un quartier où il se passe des choses culturelles, même si j'y vais pas, quand je sors je vais plutôt sur Paris. Mais, je ne sais pas, comme ça, j'ai pas l'impression d'être dans une banlieue paumée. Évidemment, Bagnolet c'est pas Paris et même si rien qu'à Montreuil ça bouge plus mais quand même, y'a pas mal de lieux maintenant. » (Une habitante de Bagnolet)*

L'évènement est ce qui nous fait entrer dans un temps autre, il apporte l'intensité à une vie faite d'un enchaînement dramatique de temporalités anodines, continûment. L'évènement est lié à l'histoire aussi, il fait entrer dans l'histoire, dépasser le temps local pour accéder à une historicité. Par cette historicité, il possède donc une dimension identitaire, il permet une appartenance plus large (A.Tourraine). Il crée un passé, qui fait passer de la mémoire collective circonscrite, faite de petites histoires à la grande Histoire, celle des hommes pour reprendre les dichotomies portées par Maurice Halbwachs.

Changement d'échelle temporelle donc mais aussi d'échelle spatiale.

## **2 - La ville occurrence – perception et connaissance des lieux**

Avec la décentralisation, la problématique quasi-obsessionnelle de l'excellence culturelle, jusqu'alors limitée aux centres des métropoles (principalement à Paris<sup>99</sup>), a contaminé les villes de province comme les villes de la périphérie parisienne<sup>100</sup>.

Comme nous l'avons vu dans la première partie, avec le projet du Boulevard des Arts à Vitry notamment, pour les villes engagées sur cette « voie culturelle », la logique de communication est aujourd'hui au cœur de la construction de leurs politiques culturelles. Pour les tenants de ces politiques comme les acteurs de la ville de Vitry, la capacité des projets culturels à faire événement est au cœur de la construction d'un lien avec les populations et l'espace urbain.

Le projet culturel éphémère (manifestation culturelle) ou pérenne (lieu), est entendu comme élément de dynamique locale (en termes de requalification, restructurations spatiales), mais dont ceux qui mettent en œuvre cette politique attendent aussi des retombés économiques. L'image positive produite (dans les médias et sur le terrain) est censée attirer les entreprises, et capter les populations venant de Paris. Elle est aussi au cœur du rapport des acteurs institutionnels de la culture avec les acteurs privés notamment associatifs.

Cette problématique se trouve renforcée par la problématique du développement local. Mais parallèlement, s'est affirmée la volonté d'une nécessaire démocratisation culturelle.

Au cœur de cette politique, la mise en visibilité et la communication de ce que produit la politique culturelle, a contaminé les villes de province comme celles de banlieue, des plus importantes aux plus petites communes.

---

<sup>99</sup> Cf. la politique de grands travaux, Centre G. Pompidou, Musée d'Orsay, Grande Bibliothèque, etc.

<sup>100</sup> Daniel Pinson observe le phénomène et initie cette analyse au tournant des années 1990. Voir, *Des banlieues et des villes*, Editions ouvrières, 1992.

Les maires et responsables des affaires culturelles sont aujourd'hui dans la posture *tragique* du tiraillement entre l'excellence visible et des enjeux de démocratie culturelle.

Si l'événement a son temps propre, il a aussi son espace. La encore, la dichotomie centre-ville - banlieue fonctionne.

*« Aux centres-villes des métropoles globales, la culture, qu'elle soit officielle ou alternative, et les menaces terroristes — l'historicité en un mot —, aux banlieues-monde, l'innovation technologique et managériale baignant dans l'éternel présent du capitalisme de l'ère de l'information »<sup>101</sup>*

La banlieue parisienne partage quelques aspects des banlieues-mondes, celles de la Silicon Valley qui en serait l'archétype. Néanmoins, les occurrences banlieusardes d'Île-de-France sont souvent moins technologiques, la médiatisation négative par le fait divers la caractérise tout autant. La sortie par la culture apparaît pour nos interlocuteurs municipaux de Vitry/Seine comme une solution non négligeable.

*« Avec le Mac Val, c'est une autre image de la ville qui change. C'est important pour les habitants de pouvoir bénéficier de cette offre qui s'élargit, en terme d'équipement de proximité et de valorisation du territoire. Après deux événements qui ont fortement marqué la ville, le traitement d'image de Vitry/Seine était catastrophique. Le Mac Val a inversé l'image que les vitriots pouvaient avoir de leur ville. Du coup, Vitry est apparue sur le plan médiatique sur une autre base. C'est un service rendu à la population »*  
*(L'adjoint à la culture de la ville de Vitry/Seine)*

Le Mac/Val, présenté comme un équipement départemental, est utilisé opportunément de manière non tout à fait avouée par la ville de Vitry/Seine pour l'aménagement local.

---

<sup>101</sup> Antoine Picon, *La ville territoire des cyborgs*, Paris, Les Editions de l'Imprimeur, 1998. Voir aussi Antoine Picon, *Les Saint-simoniens. Raison, imaginaire et utopie*, Paris, Belin, 2002,

Si le Boulevard des Arts reste seulement visible des yeux des agents administratifs amateurs d'art, le Mac/Val, lui, est bien perçu de l'ensemble de la population, comme nous avons pu nous en rendre compte dans l'ensemble des quartiers de la ville. Chacun de nos interlocuteurs avait son mot à dire sur ce grand bâtiment blanc « moderne », et souvent aussi sur ce qui l'accompagnait, des aménagements routiers, urbains, sur la grande sculpture de Dubuffet au milieu du carrefour, qui elle, est antérieure et d'autres choses moins voyantes, le jardin à l'intérieur où ils ne sont jamais allés.

### **Le lieu événement**

Une préoccupation majeure de notre travail a été de prendre en compte les non-publics des lieux et projets, dans l'analyse du processus de leur territorialisation. Sur cette question, suite à nos entretiens exploratoires, nous posions en effet que ce n'est pas parce que les individus ne fréquentent pas un lieu culturel que celui-ci n'intervient pas dans leurs usages et perception de la ville. Il existerait ainsi des effets territoriaux liés à la simple présence de lieux culturels dans la ville. Une présence mise en scène, mais qui produit des effets territoriaux structurants pour les riverains ou les simples passants, bien que ces derniers n'aient pas d'intérêt culturel pour ces lieux.

Au cours de nos entretiens, nous avons ainsi retrouvé à plusieurs reprises des témoignages allant dans ce sens, avec des habitants des villes, ou au cours de rencontres plus hasardeuses dans d'autres contextes.

*« On arrive au Mac/Val, moi j'y suis pas encore allé, mais on n'arrête pas de me dire que c'est très bien, et en plus je connais du monde qui travaille à l'intérieur, alors on m'a dit, il faut y aller, il faut y aller ! Alors, je ne suis pas forcément contemporain, ça dépend quoi, mais bon il paraît que c'est une réussite, (...). Moi je suis né à Paris, mais je pense que c'est bien un musée en banlieue, il faut désenclaver tout ça, Paris a ses lumières pour elle toute seule, il faut en donner un peu aux autres. » (Raphaël, Vitry/Seine)*

Antoine Picon insistait sur la notion d'occurrence, comme caractéristique majeure de l'urbanité, dans une « société de l'information »<sup>102</sup>. Pour lui, la citoyenneté se définissait surtout dans ce contexte, par la multiplication des événements et *la possibilité* d'y accéder. La notion de « possibilité » revêtait dans ce propos une importance particulière, parce que devant la multiplication des occurrences urbaines, c'est le sentiment « d'en être » ou de pouvoir y accéder qui structure une part de l'appartenance urbaine et définit la citoyenneté<sup>103</sup>.

### **Le réseau d'interconnaissance comme premier écho territorial du projet**

Comme l'extrait d'entretien le montre, la connaissance d'un projet/lieu culturel, passe parfois par un réseau d'interconnaissance : « On n'arrête pas de me dire »/« Je n'y suis jamais allé ».

Le lien du lieu avec l'extérieur, passe par ces « on dit », une image, une réputation fondée sur un projet, un lieu et sa capacité à s'immiscer dans des réseaux, à dépasser sa localisation spatiale. Réseaux médiatiques, nous l'avons déjà dit et nous y revenons, mais aussi réseaux relais, fondés sur des personnes capables de colporter l'information au plus près des populations.

Bien évidemment, ce type de connaissance du lieu/projet renvoie à des appartenances sociales. La capacité d'un projet à établir des liens, dans des milieux qui ne sont pas culturels, modifiera d'autant plus son rapport au territoire, sa territorialisation.

De ce point de vue, les trois projets analysés dans ce texte, montre des originalités, notamment en multipliant les liens avec des associations locales, ou les milieux de l'éducation, qui dépassent le cadre strictement culturel.

---

<sup>102</sup> Antoine Picon, *La ville territoire des cyborgs*, Paris, Les Editions de l'Imprimeur, 1998. Voir aussi Antoine Picon, *Les Saint-simoniens. Raison, imaginaire et utopie*, Paris, Belin, 2002.

<sup>103</sup> Plus récemment, nous renverrons aux travaux d'Alain Tarrius sur la centralité urbaine. De manière idéale-typique, la « société urbaine » peut ici être opposée à une « société rurale » par le relativement faible nombre d'événements qui la caractérise. Allez en ville, c'est accéder à ce potentiel événement, aller à l'endroit où il se passe toujours quelque chose.

Une enquête plus précise serait à réaliser sur les passages qui se font, les transmissions et contaminations qui s'effectuent ou non, entre milieux éloignés des domaines culturels.

### **Au-delà du réseau d'interconnaissance – l'écho médiatique**

La présence dans les médias, à une certaine échelle territoriale et à une fréquence suffisante, permet de faire connaître l'existence du lieu, voire sa programmation au-delà des réseaux d'interconnaissance, aussi étendus soient-ils.

*L'autonomie médiatique* d'un projet, c'est-à-dire la capacité d'être connu du public au-delà du réseau d'interconnaissance, permet de toucher des personnes qui n'ont pas de liens personnels avec les équipes, les artistes, les publics proches<sup>104</sup>. C'est là une grande différence entre les différents terrains de notre travail.

En effet, dans des projets comme la friche André Malraux de Mantes ou le Théâtre de l'Echangeur de Bagnole, il est difficile de communiquer au-delà d'un programme, un journal de lieu (le Carré dans la Marre au Collectif 12), au mieux un journal local (Journal municipal, Le Parisien), une revue spécialisée à faible tirage. Difficile de faire venir les publics sur une tête d'affiche, difficile de communiquer sur la simple programmation spéciale, au-delà du fait que, par des moyens restreints, difficile donc de faire événement, événement d'importance tout au moins.

Le Mac/Val lui étend sa communication à l'échelle de l'agglomération et parfois au-delà. Ses campagnes d'affichages 4x3m sont très fréquentes dans Paris et au-delà, sa présence dans les médias, presse/télévision locale, voire nationale, est aussi régulière, le positionnement sur une ligne de communication originale au-delà de la programmation, « le premier musée d'art contemporain en banlieue », ce dispositif joue dans son ensemble, sur la connaissance du lieu, sa présence dans les représentations de la ville.

---

<sup>104</sup> Sur la notion de « public proche », voir F. Raffin, *Friches industrielles – Un monde culturel européen en mutation*. - Paris : Ed. L'Harmattan, 2007

*« Mais on est fier, parce que pour une fois on parle Vitry autrement que par les banlieues qui brûlent. Ça donne une image différente de notre ville. On n'arrête pas de donner une image pourrie, dangereuse de notre ville, là les Parisiens, ils viennent, ils voient que ce n'est pas dangereux, au Mac/Val » (Un habitant de Vitry)*

De ce point de vue, nos entretiens avec les acteurs des lieux, les responsables institutionnels, mais aussi les publics des lieux et les riverains, nous engagent à faire le lien entre la première partie de ce travail et une dimension majeure de leur territorialisation. En effet, la perception médiatique des lieux est systématiquement mobilisée lorsque nos interlocuteurs non-publics nous en parlent.

Dans l'exemple cité précédemment, le sens du lieu culturel se définit autour de deux points:

- Le premier est évènementiel et le lieu représente une sorte d'animation qui est mise en valeur, reprise notamment par rapport au discours médiatique. Le fait d'être dans cette ville où se situe le Mac/Val, dont « tout le monde » parle, ce dont les individus prennent conscience à travers les médias d'abord, mais qui est transmis entre habitant ensuite (réseau d'interconnaissance localisé), est valorisé.
- Ce point est complété par la possibilité d'accès au lieu, qui est elle aussi valorisée même si la personne n'y va pas, voire n'ira jamais. La simple possibilité d'accès fait le sens et participe de la construction d'une urbanité, dont une dimension majeure est la possibilité d'accès à diverses occurrences culturelles. Éléments urbain distinctif par rapport à d'autres territoires (notamment ruraux) qui n'offrent pas de telles possibilités.

Ce sentiment de fierté évoqué, va de pair avec l'accès à un temps évènementiel différent. Les événements propres au centre ville, ceux de l'art contemporain en l'occurrence, atteignent la banlieue.

« Le temps du *middle landscape* banlieusard a ceci de commun avec l'Internet, d'être peuplé de milliers d'événements, tout en paraissant étrangement suspendu, comme si l'histoire ne pouvait s'écrire qu'au centre ville. »<sup>105</sup>

Avec le Mac/Val s'effectue une sortie du banal « faits divers », qui marquait jusque-là Vitry-Sur-Seine, pour atteindre l'événement noble, propre au centre, l'événement culturel.

### **3 - Dimension culturelle de l'urbanité – appartenance territoriale**

Ces types de sens se construisent par rapport au Mac/Val, mais ils peuvent se construire par rapport à des lieux plus modestes comme l'Echangeur à Bagnolet. Dans ce cas, l'occurrence médiatique et événementielle est moins forte, en intensité peut-être, mais la possibilité d'accès est quand même valorisée.

*« Là, on voit le Samovar, c'est encore lié au côté culturel de Bagnolet qui est en train de s'agrandir, on a deux théâtres à Bagnolet, le Samovar et l'Echangeur, ça c'est le deuxième qui a ouvert, qui est un théâtre avec une école du cirque et tout ça, un théâtre très actif, où les gens participent, et les pièces de théâtres sont mêmes des pièces de théâtre, où les gens participent, les spectateurs participent, alors après ce n'est pas forcément des bagnoltés qui y vont, mais ça fait bien, c'est dans un coin, bon on voit pas trop ce qu'il fait là, mais il donne de l'animation, il donne de l'animation et au coin et plus à la ville et l'autre théâtre c'est l'Echangeur, j'y suis jamais allé, ni dans l'un ni dans l'autre d'ailleurs, je les connais sans y être allé, mais je sais ce qui s'y fait, j'ai jamais pris le temps d'y aller, c'est dommage. » (Adrien, Bagnolet)*

La simple possibilité d'accès ou non à certaines pratiques culturelles permet aux individus de valoriser leur espace urbain, en le définissant par son attrait. Les lieux font « repère », même s'ils ne sont pas supports de pratiques culturelles en tant que telles.

---

<sup>105</sup> Antoine Picon, op. cit.

La personne qui faisait cette déclaration à propos du Samovar, lieu similaire au théâtre de l'Echangeur, bien qu'il soit plus spécialisé dans d'autres disciplines comme le cirque, avait pour particularité d'être « sensibilisée » aux mondes culturels. Cette personne, sans y être allée, valorisait elle aussi, le fait de pouvoir accéder à ces lieux, dans sa ville. Comme beaucoup d'amateurs de culture que nous avons rencontrés à Bagnolet, ses pratiques se déclinaient néanmoins surtout dans Paris, dans les lieux culturels du XXI<sup>ème</sup> arrondissement notamment.

L'attirance pour une ville par rapport à sa richesse culturelle, est ici tout à fait palpable. Ce qui fait intérêt pour ce citoyen sensible à la culture, ce n'est pas tant une offre et une pratique qu'un sentiment, ce n'est pas tant la culture que la dimension d'appartenance que permet l'idée d'être au centre.

Comme l'écrit Alain Tarrus, « Là (dans le centre-ville), on se vit pleinement en êtres urbains, écrit-il. Les rencontres donnent un sentiment de liberté : les repérages qui font citoyenneté, ne sont pas absents de la connaissance du centre-ville : mairie, préfecture, quelques musées. (...). En fait, ce que suggèrent ces usages et ces perceptions du centre-ville, c'est une réaffectation du sens de l'espace public, non plus conçu à l'échelle des transactions commerciales qui s'y déroulent, mais selon la finalité des lieux ouverts à la rencontre des autres ; un vaste champ de la mixité, dont on attend la redécouverte de la totalité sociale, politique, urbaine. »<sup>106</sup>.

Néanmoins, peut-être qu'un centre ville sans offre culturelle, et notamment sans lieu culturel, ne saurait être tout à fait un centre.

## **Lieux/projets culturels et construction de centralité**

En effet, le lieu culturel apparaît comme élément indispensable de la création de la centralité. C'est ce qui ressort de plusieurs de nos interviews. Le centre c'est l'endroit de la concentration culturelle.

---

<sup>106</sup> Tarrus Alain.- *Fin de siècle incertaine à Perpignan*.- Perpignan : Libres del Trabucaire, 1997.

Ce point vaut cette fois aussi bien pour les initiés à l'art que pour les personnes qui n'y sont pas « sensibles », voire qui le dénigrent.

À côté des traditionnels mais indispensables cinémas, la salle de spectacle et/ou de théâtre, est nécessaire.

Mais à cette dimension culturelle, il faut ajouter la dimension administrative, religieuse, une certaine densité, sans laquelle le « sentiment » de centre n'est pas complet chez nos interlocuteurs.

*« Là, on arrive sur la nationale 305. À ce moment c'est la petite mairie, l'ancienne mairie, c'est cette mairie qu'ils ont déplacée sur des vébins, tout l'ensemble, et là c'est la nouvelle mairie qui est immense, on a l'impression de revenir à la Renaissance avec le château de Versailles, c'est grandiose, il y a beaucoup de place. Il y a quand même beaucoup de vide, pour ceux qui sont pour la rentabilité, ils vont être malheureux, mais bon c'est quand même agréable d'avoir une mairie à la mesure de la ville, c'est quand même une grosse grosse ville. Là, on a le théâtre, là on est sur la place du théâtre Jean Vilar, c'est vraiment un très joli théâtre, ils font même des concerts de variété, c'est quand même important. Après il y a le Mac/val, c'est tout nouveau. C'est concentré ici, c'est le centre, d'un côté on a la mairie, là on a le Mac/val, là on a le palais des sports, on a la place du marché avec l'église, on a la poste centrale et puis on a le théâtre, je ne sais pas si c'est une volonté de la mairie. Il y a la patinoire, la piscine. Là, vous avez la bibliothèque municipale aussi. Vous avez le cinéma de Vitry aussi, c'est vraiment concentré juste avant le Mac/Val. » (Raphaël, Vitry/Seine)*

Pour les non-publics, il est apparu essentiel d'appréhender les effets structurants des lieux culturels, par rapport à des morphologies urbaines. Dans le cas du Mac/Val, des témoignages permettent d'appréhender ce type de fonction par rapport à la constitution de centralité.

On retrouve dans ces témoignages les éléments majeurs de l'urbanité d'une part, mais aussi de la centralité. Comme le montre notre exemple, dont le contenu a été recueilli de manière récurrente, le lieu culturel participe bien du renforcement voire de la création de celle-ci, même si, nous l'avons vu, cela se fait en proportion très variable selon les qualités du projet/lieu.

## Hauts lieux culturels et centralité : prises, adhésions et conflits

On retrouve ici l'idée mise en avant dès les années 1990, que « les hauts lieux de la ville ne sont pas forcément ceux que l'on fréquente. (...). Le symbolique peut se suffire à lui-même, sans fréquentation. »<sup>107</sup>.

Sans fréquentation, c'est un fait, comme le montrent nos exemples, mais pas sans affirmation et capacité à capter l'attention, entrer dans les représentations. Cette affirmation passe, nous l'avons vu, par une forme, un propos architectural, une scénographie des espaces.

La force d'interpellation du projet/lieu est d'autant plus forte, que le monumental intervient lui-même pour faire événement. Difficile de ne pas s'apercevoir de la présence d'un lieu insolite en traversant le carrefour du Mac/Val, entre sa propre architecture, le parvis et l'œuvre de Dubuffet. On voit un espace singulier, marqué par une pratique possible, dont on n'est pas obligé de savoir ce qu'elle est, mais qui interpelle. N'oublions pas la confrontation plus large avec la ville. Des trois sites appréhendés ici, « parle » le dialogue du contraste extrême avec leur environnement.

*Le Mac/Val*, d'abord situé face à des bâtiments résidentiels de grande hauteur, un peu plus loin, le vaste espace « vide » de la place du marché, l'*Echangeur* à Bagnolet.

Une fois encore, une différence majeure entre deux projet/lieux, concernant leur inscription urbaine, est bien cette différence d'échelle : la possibilité pour l'un, l'*Echangeur*, de passer complètement inaperçu, au pied des tours, pour l'autre la grande difficulté d'être manqué par le regard, cette capacité d'interpeller le passant.

C'est ici le dispositif architecture/projet qui fait prise, cette fois dans le sens où Isaac Joseph définissait cette notion en référence à Gibson : « Ce terme de prise tente de traduire une notion centrale de l'écologie de la perception de J.J Gibson, la notion d'*affordance*. »

---

<sup>107</sup> Geneviève Dubois Taine et Yves Challas (sous la direction de), *La ville émergente*, Editions de l'Aube, 1997. Sur la question du symbolisme et de la construction de la centralité autour de bâtiments voire aussi Alain Tarrius.

Elle est utilisée aussi bien pour désigner les conditions dans lesquelles nous naviguons dans un espace, que celles qui nous permettent de manipuler un objet »<sup>108</sup>

Une affirmation, une interpellation qui, de plus, en l'occurrence, situent le lieu culturel dans un temps autre par la pratique. Un temps autre lié à une pratique possible autre ? Une pratique de visite et d'accès à des formes qui se disent situées sur des logiques exceptionnelles, non-quotidiennes, l'esthétique, l'art.

C'est la sortie culturelle et ses promesses. Comme une redondance amplificatrice, le temps de cette pratique apparaît d'autant plus décalé qu'il fait événement. Qui vient-on voir au Mac/Val ? Des artistes déjà connus, ou qui sont mis en scène comme tels, pour les novices.

Le haut lieu est un espace doublé d'une pratique haute du point de vue de sa rupture avec la banalité. Le lieu, son statut urbain est indissociable du projet. Que peut-t-on faire dans ce lieu ? Pratique culturelle, ateliers, accès à la diffusion, possibilités ludiques (café, gastronomie au Mac/Val).

La clarté du propos sur le projet, est . Et l'on retrouve la notion de « prises ». Par quelle prise puis-je entrer dans le lieu ? Suis-je concerné ?

De plus, la particularité des lieux/projets culturels analysés est d'associer des pratiques supplémentaires dans leurs murs, simultanément à la diffusion ou à la création. Ainsi d'espaces de « convivialité », café/restaurant, espaces commerciaux (librairie), espaces de résidence/habitation, cours (Echangeur/Friche André Malraux), jardin (Mac/Val).

---

<sup>108</sup> Isaac Joseph, dans « Reprendre la rue », article paru dans l'ouvrage collectif.- *Prendre Place*.- Textes réunis par I. Joseph, Editions Recherches, Plan Urbain, 1995.

## **Appartenance sociale et rapport à l'art et au territoire, suite**

Dans ce dialogue entre projet et lieu, une autre dimension est apparue au cœur de nos entretiens. Cette dimension difficilement qualifiable, relève d'un rapport à la culture, fondée sur une appartenance sociale.

Nous avons évoqué l'importance de faire partie d'un milieu culturel, d'avoir une pratique culturelle, dans la construction du rapport à l'espace culturel, au lieu. Mais des appartenances sociales plus classiques persistent, dans la structuration, appartenances de « classe », de milieux plus larges. Ainsi, de cette discussion que nous avons à la cité Balzac avec des mères de familles, qui mettaient en avant le sentiment de domination qu'elles ressentaient dans le rapport à l'art. Il ne s'agissait pas seulement de maîtrise de codes esthétiques et de la manière d'interpréter les œuvres. Il s'agissait du lien établi entre certaines formes artistiques et des appartenances de milieu.

Pour Vitry/Seine, en l'occurrence, l'art contemporain était relié directement à un « art de riche ». Un lien était directement établi entre les formes esthétiques d'une discipline, comme l'expression d'un intérêt pour une partie de la population, les riches autrement dit, à d'autres moments du discours, les bourgeois, les « classes supérieures ». Comme si les publics ne parvenaient pas à segmenter les formes esthétiques présentées au Mac/Val, d'une expression d'un groupe social, vécu par ailleurs sous le mode, au mieux de l'ignorance mutuelle, au pire de la domination.

Et c'est bien ce qui ressort de nos travaux depuis plusieurs années, ce lien évoque la dimension culturelle de toute production artistique, qui nous semble un élément fondamental du rapport à l'art et à ses productions en termes d'œuvre, mais aussi de lieux et de projets tels que nous les examinons ici.

# Culture, frontières urbaines et affirmation identitaire

L'affirmation qu'un projet culturel et artistique, quel qu'il soit, relève d'une culture et renvoie à des questions identitaires, d'appartenances sociales et de vision du monde, est lourde de conséquence.

À l'opposée d'une idéologie de l'action culturelle, qui met en avant depuis Malraux, selon ses termes, « la neutralité opératoire de la culture », nous analysons depuis plusieurs années la dimension expressive de toute production esthétique, qui dit une part identitaire et met en récit les caractéristiques de son producteur.

Dire ce que l'on est à travers une œuvre, sa vision du monde aussi « élevée » soit-elle, c'est affirmer un propos qui entre en interaction avec les publics. La pratique culturelle relève aussi de ces dimensions expressives, qu'elle accède ou non au statut d'art. Par ses choix esthétiques, une équipe, un collectif engagé dans le fonctionnement d'un espace culturel, dit aussi une part identitaire de lui-même.

Dès lors, un collectif au propos culturel affirmé, installé dans un espace à forte visibilité, le MAC/VAL, l'Echangeur, la Friche André Malraux, entre en dialogue culturel territorial, avec les populations qui les précèdent. Si ce dialogue peut faire lien, il peut aussi faire conflit.

Les trois exemples de ce travail montrent bien combien les pratiques culturelles peuvent être génératrices de regroupements collectifs, qui, loin d'être éphémères, sont durables et inscrits dans l'espace, en l'occurrence, dans un lieu, dans une ville.

## **1 - Engagement culturel et parcours individuels**

Abordant la question de l'engagement dans les collectifs et la dimension identitaire de cet engagement, il faut d'abord souligner la concordance entre des moments de trajectoires individuelles, de postures sur le monde, de nécessités économiques et de pratiques artistiques et culturelles, dans leur capacité à les accueillir, à les mettre en forme, à les renforcer, à les structurer, à les canaliser.

Il faut pointer avec insistance que l'art et la culture se définissent ici, pour leurs protagonistes, dans leur capacité à faire écho à leur parcours individuel. Précisément, les analyses que nous avons menées dans le cadre de nos précédents travaux, montrent combien cet engagement permet aux protagonistes de tels projets, de mettre leur vie en récit, et les aident à définir des manières d'être au monde.

Les pratiques culturelles apparaissent majeures dans la construction d'une *perspective* sur le monde, profonde et à long terme, dans le sens donné à cette notion par U. Hannerz : « Un dispositif qui organise l'attention qu'un individu accorde et l'interprétation qu'il fait de significations venues de l'extérieur, ce même dispositif organisant sa propre production de significations, qu'elle soit délibérée ou spontanée. »<sup>109</sup>. Ce n'est pas seulement par rapport à l'œuvre ou la production esthétique que se définit cette perspective, mais aussi par rapport à la pratique culturelle comme projet, comme processus.

En l'occurrence, la pratique se situe à un niveau de la chaîne de coopération artistique, qui n'est pas celui du créateur, bien qu'elle puisse s'y situer parfois, mais celui du producteur ou du diffuseur. La pratique, l'engagement, la participation aux processus culturels, se définissent ici comme « un faire ».

---

<sup>109</sup> U. Hannerz, *Cultural complexity, Studies in the social organization of meaning*, Columbia University Press, New York, 1992.

Le faire, articulé à la culture, est appréhendé comme outil de résistance au monde institué, moyen d'invention et d'exploration, il est utilisé pour repousser la finitude et les limites du monde pensé et simultanément, les limites du chaos. C'est une notion de « faire » qui est ici majeure dans la construction du rapport au monde, partagé dans les trois collectifs et qui définit aussi leur rapport à la culture.

Ce point est d'autant plus important que la perspective sur le monde que l'on rencontre dans les trois lieux est caractérisée, surtout au début de leur trajectoire, dès le moment de l'adolescence, par une critique sociale acerbe qui parfois, confine à la révolte. La pratique culturelle, le rapport à l'art de ce point de vue, ne se jouent pas dans la neutralité, dans le consensus ou l'universalisme. Ils se jouent au contraire par rapport à des intérêts individuels ou de petit groupe, et le plus souvent, sur un mode revendicatif qui peut conduire au conflit. Il faut reconnaître ici une *perspective expressive* dans le rapport aux formes et aux productions esthétiques. À plusieurs reprises, au cours de l'histoire des collectifs, cette perspective teinte leurs pratiques et leurs actions d'une dimension politique. Et de ce point de vue, au-delà des conflits qu'ils connaissent localement, j'ai noté combien il s'agissait pour eux de participer à la vie publique et aux affaires de la cité.

Pourtant, dans l'action, la fonction et les sens attribués à la culture et à l'art ne sont pas univoques. Ils ne se limitent pas à ce mode revendicatif, expressif.

Dans un même mouvement, j'ai aussi souligné combien l'art et la culture relevaient de la mobilisation d'autres registres de sens et de pratiques. Parmi eux, de manière originale, le registre ludico-festif apparaît majeur dans les formes d'engagement et dans la construction de l'action collective, surtout à ses débuts. Cependant, de manière tout aussi importante et peut-être plus « classique », l'intérêt pour la culture n'exclut jamais la valorisation des formes et des productions esthétiques en tant que telles, ce qui rejoint un intérêt ou des questionnements « purement » artistiques cette fois.

La perspective longitudinale que j'ai adoptée, a d'ailleurs permis de mettre en évidence l'évolution des manières d'appréhender l'art et la culture, ainsi que leur articulation, dans le temps. Après l'engagement, dans les collectifs à caractère contestataire et l'installation dans un lieu, un « recentrage » s'opère sur les enjeux plus artistiques et esthétiques de la culture.

La construction de la *passion culturelle* apparaît comme une étape majeure de la carrière que les individus connaissent dans ces initiatives.

Malgré ce recentrage autour de l'intérêt artistique dans les actions, les autres registres d'intérêt ne disparaissent jamais. Leur proportion évolue et ce qui est remarquable, c'est qu'ils sont toujours enchevêtrés dans l'action, dans les choix artistiques, dans les modes d'organisation de la diffusion. La proportion et l'articulation respectives de chacun de ces « ingrédients culturels » définissent l'originalité irréductible de chaque initiative.

De tous ces sens qui s'entremêlent autour de l'action culturelle et artistique, il faut apercevoir les liens avec des temporalités quotidiennes, des préoccupations concrètes, que ce soit dans le domaine social, politique, et je vais y venir, urbain.

Une bonne part des sens culturels, ici présentés, se jouent dans « l'implication ». À l'opposé de postures artistiques, qui se centrent sur l'œuvre dans une perspective contemplative, les acteurs ici évoqués construisent une perspective participative-critique à travers l'engagement culturel. Il y a là une dimension utilitaire dans le rapport à l'art et à la démarche culturelle. Cette dimension est inscrite dans le quotidien, l'intérêt esthétique se construit en lien avec les préoccupations des acteurs par rapport à leur monde, il est un outil d'intervention.

De ces manières de faire de l'art et d'appréhender la culture ressort une figure singulière de l'artiste. L'image pacifiée d'un génie hors du temps et de l'espace, s'étirole pour laisser place à un artiste, qui ferait un retour dans le monde, acteur de son temps, voulant participer au devenir collectif. De plus, dans ce nouveau dialogue avec le monde, il semble que la légitimité artistique s'étende. Il semble que des possibilités expressives et des droits esthétiques soient reconnus à des individus qui ne possèdent pas les qualités objectives, ou officielles, des mondes de l'art privés ou institutionnels, sanctionnées par un diplôme par exemple. Des publics devenus acteurs peuvent dire ce qui, pour eux, représente l'intérêt culturel et ils le mettent en œuvre.

## 2 - Parcours collectifs différenciés et leurs implications locales

Mais plus loin encore, la définition du rapport à l'espace local prend appuie sur des parcours individuels et collectifs, en lien direct avec la ville.

L'implication des individus des collectifs semble de ce point de vue importante, majeure, notamment dans la relation aux acteurs locaux, acteurs publics et populations.

L'analyse de la composition des équipes, les origines sociogéographiques de leurs acteurs et les types d'implications qu'ils ont, par rapport à la ville de banlieue dans laquelle ils développent leur activité, ne manque pas d'intervenir sur les modalités de territorialisation.

On notera ainsi dans le cas de l'Echangeur, la forte appartenance locale manifestée par l'équipe, la dimension identitaire bagnoletaise importante, qui contraste avec la référence parisienne implicite à leur projet artistique. Le projet est né dans la ville, engagé avec des bagnoletais, dont le directeur actuel.

L'un des principaux initiateurs de l'Echangeur est donc originaire de Bagnolet et met en avant la défense par son projet « d'une dimension de banlieue » par opposition à la « toute puissante capitale ».

L'attachement territorial n'exclut pas l'importation de pratiques pointues, dont les références étaient ailleurs, son parcours personnel inscrit à Bagnolet, intervient pour faciliter à certains moments les relations avec les acteurs locaux, mais aussi les rendre plus difficiles à d'autres. Entre des initiateurs indigènes, des porteurs de projets étrangers, les postures ne sont pas les mêmes, les rapports à la ville différents, la territorialisation des projets diffère aussi sur cette base individuelle.

Il convient aussi de prendre en compte ici les temporalités et la période de développement des projets, qui dépasse les 15 ans dans le cas de l'Echangeur. Une forme d'implication locale de l'équipe croise à la fois une parfaite connaissance des dynamiques territoriales et un « souci participatif » à la vie de la commune. Ce point n'est pas sans conséquence sur leur rapport aux territoires et la territorialisation de leurs pratiques.

À notre connaissance, le Collectif 12 et le Mac/Val sont sur ces points très différents, et ils nous permettront d'appréhender cette variable dans différents contextes. Nous citerons ici comme exemple d'implication identitaire, vis-à-vis du territoire, quelques extraits du parcours du directeur de l'Echangeur :

*« En 1987, je pressentais qu'il y avait un grand espace vide, il y avait vraiment quelque chose à construire autour de ce vide, un vide symbolique et un vide spatial, en termes d'équipement culturel il n'y avait pas de salle, il y avait un petit local qui avait été réaménagé en salle de spectacle utilisé par Apergis, qui était un lieu sur lequel on lorgnait, mais qui était beaucoup moins bien que les lieux, que les initiatives privées ont construit depuis, nous, au Colombier, le Samovar »*

*« On m'a proposé de travailler en centre social et il a fallu vraiment aller à la pêche, faire la démonstration que oui, il pouvait y avoir un intérêt à faire du théâtre. Là où je crois que j'étais l'homme de la situation si on peut dire, c'est que je connaissais très bien le terrain, je connaissais très bien mes quartiers, je connaissais très bien les grands frères et les mômes que je pouvais avoir, pour avoir été à l'école avec eux, joué au foot avec eux. J'étais dans mon territoire quoi. Ce qui fait que rapidement j'ai pu trouver une prise, je sais par où construire.*

*Très vite, autour de ce travail d'atelier, on a construit des spectacles et ces spectacles ont très vite eu un écho, sur la ville et au-delà, en dehors de la ville. C'était une esthétique assez brute, moi je jouais beaucoup de l'étrangeté des types qui venaient sur le plateau et de leur relation au théâtre, c'étaient des textes tout à fait dissonants, de Borges, de Moravia, des choses autour de l'érotisme, qui dans la bouche de jeunes qui pouvaient avoir 13-14 ans, c'était assez bizarre, ce qui fait que, à la fois, on a eu tout de suite un écho au niveau du public local, on venait voir la famille, le quartier, et au bout d'un moment on a eu l'attention de gens extérieurs, de professionnels et puis on a gagné des concours sur le département et puis on a été à l'étranger. »*

On peut apercevoir dans ce témoignage, des liens entre une posture esthétique/projet culturel d'une part, implication et connaissance du territoire d'autre part. Nous poserons comme hypothèse que ces deux dimensions sont indissociables et complémentaires, dans un processus de territorialisation du projet culturel par la suite, localisé dans un lieu.

### **3 - Territoires internationaux, échanges culturels**

Avant de clore ce rapport, nous reviendrons sur une dimension des projets, qui recoupe à la fois un contenu artistique mais aussi une dimension culturelle. Il s'agit en effet de leur dimension extra locale, du régional à l'international, des échanges, des circulations et des mobilités qu'ils génèrent et qui, s'ils relèvent d'enjeux artistiques, révèlent aussi la culture des collectifs, et une posture identitaire.

En effet, les réseaux et donc les territoires des projets ne se limitent pas à un lieu, ni même à l'espace local de la commune.

#### **Programmation et accueil en résidence**

La programmation permet d'abord de voir comme les projets sont reliés à un ailleurs, qui va de l'agglomération, au territoire national et à des échelles internationales. C'est par la programmation que cet ailleurs s'invite dans les trois villes. Cette programmation montre combien l'accueil d'artistes étrangers est courant et constitue un premier niveau, banal néanmoins, de connexion avec l'étranger.

L'accueil d'artistes en résidence relève d'un niveau supplémentaire d'échanges, dans le sens où les artistes étrangers viennent dans les villes pour créer une œuvre, mais sont aussi susceptibles d'apporter avec eux une altérité propice à des échanges spécifiques. L'accueil durable d'artistes en résidence prend alors un sens, dans la construction d'un rapport à l'altérité, sa gestion au quotidien sur le lieu. Mais la présence d'artistes étrangers est aussi un élément de positionnement médiatique, souvent utilisé dans la construction de l'événement.

L'accueil en résidence est pratiqué dans les trois projets/lieux. Une part du lieu est donc aménagée pour l'accueil en résidence.

## L'échelle régionale et échanges dans le réseau Actes If.

Pour l'Echangeur à Bagnolet, il existe un autre niveau extra-local pertinent, le niveau régional. En l'occurrence les deux projets font partie d'un réseau, le réseau Actes If.

Comme tous les réseaux de ce type, Actes If, est d'abord un lieu d'échanges de savoir-faire, mais aussi de circulation artistique. Une dimension « solidaire » est néanmoins mise en avant dans le projet du réseau, qui dit une part culturelle de ses membres. Cette solidarité est fondée sur une proximité entre des acteurs qui font de la culture « autrement ».

Dans cette autrement réside une proximité identitaire, qui dépasse les projets artistiques. Les acteurs d'Actes If se disent lieux intermédiaires, cooptés, ils diffèrent des institutions. Or, nous avons vu à plusieurs reprises, que leur posture artistique était similaire à celle des institutions et à la démarche des politiques publiques. Si ces lieux sont « différents », c'est pour la culture dont ils sont porteurs, culture qui se définit comme manière de faire, vision du monde et valeur et dont nous avons pu analyser par le passé, les contours pragmatiques, « contestataires ».

Culture d'un monde alternatif à dimension contestataire donc, qui se cache aujourd'hui derrière des postures artistiques, mais qui est tout à fait palpable sur le terrain, lorsque l'on pénètre dans ces lieux, à la Friche André Malraux, comme au Théâtre de l'Echangeur à Bagnolet.

C'est bien cette dimension culturelle qui différencie l'Echangeur et la Friche André Malraux du Mac/Val. Le Mac/Val, initiative institutionnelle à la culture bureaucratique, n'est en rien comparable à la posture militante des acteurs de Mantes et de Bagnolet, que nous avons rencontrés. C'est bien cette dimension qui leur donne aussi un autre statut dans la ville. Ce n'est pas tant en termes de postures artistiques que de culture, qu'une part de l'inscription territoriale se joue.

Ainsi, une attention plus soutenue aux discours et aux pratiques *in situ* des acteurs à Bagnolet comme à Mantes, permet d'appréhender un autre niveau, plus large et peut-être plus profond, du sens qui accompagne leurs activités.

## **Le Réseau Actes IF**

### **Historique**

Actes if, réseau solidaire de lieux "intermédiaires", est une association loi 1901 créée en 1997 à l'initiative de 6 salles de concerts en Ile-de-France, qui se sont regroupées en raison de convergences à la fois structurelles, économiques et artistiques.

Les membres fondateurs du réseau l'ont doté d'une charte professionnelle, artistique et sociale, basée sur leurs propres principes de fonctionnement.

Les problématiques communes des 19 lieux adhérents permettent de développer des actions collectives au niveau du réseau.

Le réseau actes if contribue à faciliter le fonctionnement quotidien de ces lieux culturels en se positionnant comme une force de négociation et un outil de valorisation artistique et économique...

### **L'adhésion au réseau**

Les "Membres d'actes if", sont porteur d'un projet pluridisciplinaire majoritairement dédié au spectacle vivant et axé sur la jeune création : favoriser l'émergence de nouvelles formes artistiques par tous les moyens (diffusion, création, formation) en lien étroit avec le territoire d'implantation des lieux (actions en direction des publics, tarification adaptée).

Ils disposent d'une structure ayant une existence juridique propre, occupent un lieu disposant d'un espace de diffusion de petite ou de moyenne jauge (500 places maximum) et bénéficient d'une autonomie dans la conduite de leurs projets.

Ce sont des liens plus imperceptibles qui vont au-delà des sens esthétiques. Ces liens renvoient au partage de valeurs sociales, qui leur sont spécifiques et dont la prise en compte permet de les désigner comme groupe social.

Prendre en compte ces valeurs, c'est comprendre comment leur engagement dans ces actions ne se limite pas à un intérêt pour une production esthétique. C'est aussi mettre en avant que, dans ces deux cas précis, les pratiques artistiques ne sont pas neutres. Elles renvoient à des « visions du monde » qui se rapportent à des trajectoires individuelles, dont l'agencement et l'articulation construisent un véritable groupe social.

À l'Echangeur comme à la Friche André Malraux, les modalités des interactions ont un fondement culturel qui n'est pas effacé par les formalismes codés d'un domaine professionnel, en l'occurrence artistique. C'est-à-dire que les membres des collectifs ne laissent pas leur identité culturelle « de côté », au profit d'une identité professionnelle, lorsqu'ils entrent dans les lieux. Au contraire, il semble que ce soit cette dimension culturelle qui puise dans les trajectoires individuelles et les origines familiales, pour participer de manière centrale à la définition de l'ensemble des relations sociales sur les lieux, en particulier au niveau des relations professionnelles.

Ces traits distinctifs concernant des pratiques, des valeurs et des représentations, dessinent les contours d'une culture à part entière. Nous les avons qualifiés au cours de nos travaux passés, de *culture du «faire»*<sup>110</sup>.

## **Territoires internationaux – échanges durables**

La programmation et l'accueil en résidence de chacun des trois lieux renvoient donc à l'échelle nationale ou internationale. Néanmoins, la dimension internationale des projets prend un sens accru, lorsqu'elle génère des échanges « à double sens » et des liens durables.

C'est le cas au Collectif 12, dont une partie du projet consiste à travailler l'échelle internationale comme élément nourrissant la création, mais aussi l'échange et la réflexion.

*« Le Collectif 12 a parallèlement développé des échanges avec des artistes des quatre coins du monde. Libanais, Turcs, Aborigènes australiens, Malgaches, Camerounais sont venus en résidence à Mantes, ou ont accueilli des membres de l'équipe dans leur pays. Les créations étrangères ont été présentées au public de l'agglomération et ont contribué à enrichir les relations entre le collectif et la population » (Extrait de présentation)*

Ce sont alors les membres du collectif qui eux-mêmes se déplacent, et avec eux, le territoire francilien voyage. Dans l'autre sens, ces échanges relient directement Mantes-la-Jolie à des territoires à l'échelle du monde, bien que le Proche-Orient et notamment le Liban soient privilégiés.

Ces échanges nourrissent le débat et une création artistique, qui se positionne face à des enjeux contemporains (par exemple la question palestinienne pour le Collectif 12). Mais ces échanges véhiculent aussi d'autres dimensions : de la culture au sens identitaire, des connaissances mutuelles, un traitement de l'altérité ; elle recouvre aussi des échanges de compétences et de savoir-faire, dans les domaines de la production artistiques notamment.

---

<sup>110</sup> Cette réflexion est proposée en termes de *tendances générales*. D'importantes disparités culturelles et artistiques existent néanmoins dans le Réseau Actes If.

De ce point de vue, le déplacement et la mobilité artistique que nous observons constituent de véritables ressources pour les acteurs des projets analysés. De ce point de vue aussi, en retour, les acteurs des projets, lorsqu'ils amènent un savoir faire à l'étranger, se constituent eux-mêmes, et le territoire d'où ils viennent, l'Île-de-France, en ressource et référence pour ceux chez qui ils arrivent. Ces réseaux relient Mantes, l'Île-de-France, à de nombreux pays et positionnent la Région de manière palpable et importante à l'étranger.

Les logiques à l'œuvre dans les trois lieux/projets, leurs évolutions, se définissent dans une interaction entre des logiques individuelles et collectives, en rapport avec des contextes locaux urbains, culturels et politiques qui, dans chaque cas, sont spécifiques. Si le poids de ces contextes locaux est majeur, il ne suffit pas pour comprendre et rendre compte totalement des processus d'émergence et du positionnement des collectifs.

Dans les processus de fonctionnement des projets, les sédentarités s'articulent à des phénomènes de mobilités socio-spatiales, qui interviennent à des moments précis des histoires de chaque collectif. À côté d'un ordre de mobilités relativement locales, à dimension urbaine, intervient un ordre de mobilité de plus grande ampleur, qui se décline sur des échelles territoriales nationales, internationales voire planétaires. Ces mobilités montrent que les acteurs sont allés à plusieurs reprises dans leur histoire, chercher dans d'autres régions, d'autres pays, des modèles de fonctionnement, des compétences mais aussi des soutiens, des confirmations concernant le sens qu'ils donnent à leurs actions.

Ces échanges montrent aussi la mobilisation de techniques et de technologies propres à notre époque. Dimension technologique rarement prise en compte, mais qui représente un élément majeur des phénomènes de flux et de diffusion culturels, intervenant en l'occurrence.

Les lieux projets analysés naissent et évoluent alors, à partir des tensions entre sédentarité et mobilité. Par la suite ou simultanément, les positionnements des associations ont toujours dépassé les villes de leur installation. Les pratiques qu'ils développent font sens à l'égard de contextes locaux, mais aussi par rapport à des mondes culturels plus vastes, qui les relient au niveau de leur région et au-delà, internationalement.

Dans cette perspective et sans se limiter aux frontières des villes, il conviendrait d'appréhender le territoire des associations et des individus qui les investissent, comme un agencement de lieux<sup>111</sup>, géographiquement discontinus, mais reliés par des sens artistiques et surtout sociaux, produits par les pratiques, les échanges et les circulations des acteurs qui s'y retrouvent. Encore faut-il éclaircir les modalités de ces échanges, les manières de faire et de fonctionner des réseaux qui les génèrent.

Comme le montre U. HANNERZ<sup>112</sup>, les flux et perspectives, culturels, empruntent des réseaux parfois insoupçonnés, surtout lorsque leurs caractéristiques ne relèvent pas d'une « culture dominante institutionnelle » ou commerciale. En termes esthétiques comme en termes de modes d'appréhension et d'organisation, les contours de l'intérêt culturel, dont sont porteurs les membres des trois lieux, se sont construits à l'écart et parfois en opposition de ceux qu'ils connaissaient localement, dans leur ville respective. Dans la construction et la mise en œuvre de cet intérêt, il convient d'apercevoir des références à « un ailleurs », où est produit pour eux l'objet de leur inspiration et de leur convoitise culturelle et artistique.

---

<sup>111</sup> Marc AUGÉ, op. cit.

<sup>112</sup> Ulf HANNERZ, op.cit.

# Synthèse Générale

## Pour une approche complexe de la territorialisation des projets/lieux culturels

Cette recherche propose une analyse des modalités de territorialisation de projets culturels contemporains, dans un contexte de concurrence entre pratiques, et de métropolisation. Cette analyse tient compte des spécificités culturelles des projets et se focalise sur leurs interactions avec des territoires, eux-mêmes considérés comme *non homogènes*<sup>113</sup>.

L'orientation de notre analyse relève d'un double questionnement sur la territorialisation des pratiques culturelles, en lien avec la production des espaces urbains :

D'une part, d'un point de vue théorique, nous interrogeons le sens de la notion de « territorialisation des pratiques culturelles » en tant que telle : Comment l'appréhender, quels critères pour la définir, pour en préciser éventuellement l'approche, un modèle d'analyse ?

---

<sup>113</sup> La notion de *territoire* que nous mobilisons dans cette recherche peut être politique, économique ou géographique, notamment lorsque nous contextualisons les terrains étudiés. Néanmoins, d'un point de vue méthodologique, nous l'associons à une définition anthropologique du territoire, telle que M. Augé peut le définir comme espace relationnel, identitaire et historique. Nous y intégrons aussi les notions d'échanges et de mobilités à la manière d'A. Tarrus ou d'A. Boubeker lorsqu'il écrit que « Le territoire ne se suffit pas à lui-même ; il ne vaut que s'il met en relation, s'il renvoie à d'autres lieux. Par le biais d'une offre technique, il s'agit toujours de mettre en mouvement ; faire circuler des personnes ou des biens matériels ou symboliques. Dans cette perspective, le territoire n'apparaît plus comme un simple gisement de ressources, mais comme une base de sélection ou de construction de celle-ci ; ses enjeux de développement nécessitent des métiers et des qualifications sociales comme techniques et conditions d'accès à des rôles professionnels et sociaux ; des compétences communicatives qui mobilisent un milieu, pour créer, mobiliser et réguler des solidarités spatiales et locales », dans, *Les paraboles de la médiation*, rapport, programme « culture, ville et dynamiques sociales », Ministère de la Culture, 1998.

D'autres part, nous interrogeons la territorialisation des pratiques culturelles dans un contexte particulier, celui de l'Île-de-France : Comment les lieux, les projets et leurs pratiques pris en compte, prennent place dans les villes concernées, leurs dynamiques territoriales ? Quels sont les éléments de leur(s) activité(s) qui définissent cette place, leur rapport au territoire, leur image, les liens avec certains acteurs et pas d'autres ?

## Projets culturels et production de la ville

Le principal résultat de cette recherche se veut d'abord une proposition pour l'analyse complexe de la territorialisation des pratiques culturelles, en tant que processus. Cette approche ou principe d'analyse articule simultanément quatre dimensions. Il est une manière de réponse méthodologique au questionnement sur la territorialisation des pratiques culturelles<sup>114</sup>.

De plus, le questionnement sur la territorialisation des pratiques culturelles en Ile-de-France se double d'une problématique plus générale sur le lien entre lieux, pratiques, projets culturels et production de la ville (des agglomérations) et de leurs territoires. Précisément, la place des pratiques, projets et lieux culturels dans le processus de productions territoriales et l'urbanisation contemporaine est interrogée. Ce questionnement renvoie alors aux pratiques culturelles, comme élément à part entière de *territorialité*<sup>115</sup>, partie prenante d'équilibres et d'évolutions territoriales.

---

<sup>114</sup> Notons qu'elle est aussi *le principe narratif* de ce rapport, puisque cette hypothèse structure quatre des cinq parties qui le constituent.

<sup>115</sup>. Territorialité et territorialisation sont ainsi à considérer : « Les *territorialités* qui définissent ces usages (des librairies), à savoir les territoires activés à travers les pratiques, les actions, les représentations, des sortes de territoires du quotidien ; les *territorialisations* qui renvoient plutôt aux systèmes d'acteurs, en l'occurrence à la participation du libraire et de sa librairie à la vie locale avec ses réseaux d'institutions (culturelles, territoriales) et plus spécifiquement au monde du livre. » S. Kellenberger, F. Raffin, *Usages et territorialisations des librairies indépendantes*, BPI, Rapport, juin 2007.

Dès le départ est avancée la nécessaire prise en compte d'autres acteurs que les spécialistes de l'aménagement (urbanistes notamment), acteurs économiques ou décideurs institutionnels. Ce faisant, le texte propose la prise en compte d'autres domaines d'activités que ceux de l'économie ou de l'aménagement du territoire, dans l'analyse de la structuration et de la construction urbaine. Parmi ces « domaines autres », il s'agit d'appréhender des pratiques et activités artistiques et culturelles, comme éléments à part entière participant de la production des villes.

Tenant compte du double processus de production urbaine indiqué par G. Dubois-Tainé<sup>116</sup>, les terrains choisis relèvent à la fois des « grandes opérations » mais sont aussi « des initiatives de particuliers », même si cette dichotomie est discutable dans les faits. Il s'agit donc respectivement, d'un côté du Mac/Val (94), initiative du Conseil Général situé à Vitry-sur-Seine. De l'autre, d'un ensemble d'initiatives culturelles privées au statut associatif : principalement l'Echangeur à Bagnolet (93), la Friche André Malraux à Mantes la Jolie (78) et de manière annexe et comparative le cas échéant, Gare au Théâtre à Vitry-sur-Seine (94), le Point Ephémère (75), Mains d'œuvres à Saint-Ouen (93). De plus, ces lieux culturels et leurs acteurs sont regroupés dans un réseau, le réseau Actes-If, dont les activités et la ressource qu'ils constituent ont aussi été pris en compte à l'un ou l'autre moment de notre démarche.

---

<sup>116</sup> Dans l'ouvrage collectif paru en 1997, intitulé *La ville émergente*, Geneviève Dubois-Tainé s'arrêtait en introduction sur les deux types de processus qui, selon elle, participent de l'urbanisation contemporaine. Elle écrivait : « Si l'on met ici de côté les urbanisations produites par petites opérations (le logement entre autres) ou à l'initiative de particuliers, les grandes opérations qui structurent nos agglomérations se font soit par la mise en place d'une organisation partenariale et de concertation complexe, soit par des promoteurs qui agissent seuls ». La mise au second plan des petites opérations et de l'initiative privée dans l'analyse de la production des villes et de l'urbanisation, rejoint une pensée de l'aménagement dominante. Sans entrer dans un débat sur le « poids » de l'une ou l'autre de ces formes, l'un des partis pris de la présente démarche consiste à ne pas sous estimer la part des productions liées aux petites opérations, notamment celles initiées par des particuliers. G. Dubois-Tainé, Yves Chalas (sous la direction de), *La ville émergente*, Editions de l'Aube, 1997.

## Quatre dimensions de la territorialisation des pratiques culturelles

Au terme de notre analyse, l'approche du processus de territorialisation des pratiques culturelles articule<sup>117</sup> *simultanément* quatre niveaux interdépendants, au cours d'un même processus :

### ➔ Les qualités du projet culturel : Actions collectives et réseaux

Les qualités propres du projet artistique relèvent *des intentions* liées, connexes ou implicites à toute action culturelle. Elles renvoient à des critères évidents comme les disciplines privilégiées dans le projet, le fait de se situer à tel ou tel endroit de la chaîne de coopération artistique (Becker, 1992), mais les qualités du projet relèvent aussi d'intentions qui dépassent la culture ou l'art pour eux-mêmes, intentions politiques, sociales, économiques.

### Le projet comme pratiques productrices de liens

Le projet génère un ensemble de pratiques et d'actions, qui le situent dans le jeu des acteurs locaux et qui produisent échanges et relations. C'est une première forme d'ancrage territorial par la pratique, définit par le projet culturel.

L'appartenance à un *monde de l'art* ou un monde culturel, permet néanmoins de tracer une frontière significative entre des types d'ancrages et de liens noués avec le territoire, dans ce jeu de relations locales. Ainsi de l'appartenance du Collectif 12 et de l'équipe de l'Echangeur de Bagnolet au monde du théâtre, dont la centralité se situe dans Paris, en terme de concentration de réseau et de pratiques, mais aussi d'images et de représentations sociales.

---

<sup>117</sup> Dans les 3 cas analysés ici mais cette hypothèse pourrait être reprise sur des terrains plus larges.

Mais si le projet de ces deux équipes se centre sur un enjeu lié au monde du théâtre, il ne s'y limite pas. Ce n'est pas un hasard si certains acteurs stigmatisent les projets et leurs espaces, comme « des lieux pour parisiens ».

Le projet inscrit le collectif dans un monde culturel ou un monde artistique, qui ne se limite pas à une commune (même s'il peut s'enraciner localement, aussi par ce biais), ce qui est d'autant plus facilement observable en Île-de-France. L'existence locale d'un réseau d'acteurs de ces mêmes mondes apparaît alors fondamentale, pour l'ancrage, cette fois strictement local, communal.

Le collectif mobilise des conventions qui le rattachent à un monde de l'art exclusif de certains autres, de certains partenaires, donc à des réseaux. La mise en œuvre de son projet tend à un rapprochement par la pratique, avec les centralités de ce monde de l'art.

Il est toujours ici question de réseaux et d'échanges qui construisent des territoires. Ainsi, de l'Echangeur à Bagnolet qui accueille des compagnies expérimentales et reconnues du monde du Théâtre. Ainsi aussi du Collectif 12, lorsqu'il présente une pièce dans les lieux consacrés de l'art dramatique, à la Comédie Française par exemple.

En fonction de ses qualités propres, le projet est à même de produire une action collective mobilisant certains acteurs à l'exclusion d'autres. Ainsi, le lien au territoire renverra à la capacité d'établir tels partenariats, d'associer tels ou tels acteurs, de mobiliser différents types d'acteurs (institutionnels, publics, etc.). L'analyse des réseaux, tissés par les collectifs de manière ponctuelle (pour un projet) et à long terme, est un élément majeur de territorialisation d'un projet culturel.

La territorialisation du projet se joue ainsi entre ancrage territorial exogène au local, et ancrage territorial endogène à l'extra-locale (même si les collectifs peuvent établir des correspondances locales avec d'autres acteurs de leur monde de l'art par exemple à Bagnolet entre le Samovar et l'Echangeur).

## Des projets orientés par un paradigme culturel

À un autre niveau et plus implicitement au projet artistique, la mobilisation d'un paradigme d'action culturelle spécifique induit des implications territoriales, notamment concernant un rapport à la centralité urbaine. Néanmoins, les implications territoriales des paradigmes de l'action culturelle mobilisée, si elles révèlent un rapport à des centralités territoriales du monde de l'art (localisées dans Paris), ne déterminent pas complètement leurs effets locaux.

Les trois cas appréhendés dans cette recherche partagent, avec des nuances, une adhésion au paradigme de l'action culturelle dit de démocratisation de la culture. Les projets-lieux analysés ne se positionnent pas en concurrents des mondes de l'art. C'est un phénomène de continuité qui est palpable entre les mondes de l'art parisiens et ceux des lieux appréhendés. La spatialisation de ces mondes de l'art de référence et légitimés se fait donc dans Paris. Il s'agirait alors d'apporter en banlieue une offre de qualité artistique avérée, dont la référence est inscrite dans la centralité parisienne.

Néanmoins, la relation aux réseaux artistiques et les rapports à la centralité ne sont pas à sens unique, et nous avons aussi analysé comment cette référence leur permet de puiser physiquement une légitimité, en même temps qu'une appartenance qui, en retour, donne la possibilité à des formes artistiques produites en banlieue, d'être importées dans Paris.

De plus, notons de nouveau pour les trois cas analysés, une nuance originale, distinctive dans la mobilisation du paradigme de démocratisation culturelle. Il s'agit en effet de promouvoir **une qualité artistique actuelle et contemporaine**, qui les distingue d'une démocratisation culturelle traditionnelle, qui a tendance à promouvoir les œuvres majeures de l'histoire de l'art à la manière des musées ou le « répertoire » classique dans le domaine théâtral. Les acteurs pris en compte se distinguent sur ce point d'une majorité d'acteurs culturels institutionnels.

Ce point les distingue dans le panorama culturel contemporain et non pas la promotion de « cultures indigènes », laquelle se réfère au paradigme de la démocratie culturelle<sup>118</sup>.

Notons enfin que le paradigme de la démocratisation culturelle revisitée est aussi enrichie de considérations « hédonistes », de convivialités qui ne sont pas présentes dans sa définition originelle.

### **Pratiques multidimensionnelles, réseaux et territoires croisés**

La construction de réseaux ne se fonde pas, cependant, uniquement sur une dimension artistique. Et prendre la complexité de l'ancrage territorial du projet des collectifs, c'est porter une attention soutenue à l'ensemble de ses contenus plus larges, économiques, politiques, sociaux, urbains, etc.

Le postulat mis en avant dans toutes nos recherches, vérifié en de nombreux et différents terrains, insiste sur le fait qu'une action culturelle ou artistique ne se limite jamais au seul registre artistique. Toute action culturelle mobilise simultanément, de manière centrale, une intention ou registre artistique, mais elle mobilise toujours simultanément des registres plus larges, par exemple, sociaux, politiques, économiques et très souvent urbains.

Au terme de notre analyse, il faut ainsi d'abord insister sur les dimensions urbaines et territoriales liées aux qualités du projet culturel, mobilisées au cours de l'action de ceux qui le mettent en œuvre. Tous les projets analysés relèvent à un moment ou un autre, d'une *intention territoriale* explicite ou implicite, qui fait du projet culturel un outil : par exemple, d'animation d'une ville, d'un quartier, de sauvegarde d'un bâtiment, de lutte contre la spéculation immobilière ou dans un registre d'aménagement du territoire plus prononcé, de reconstruction d'un centre-ville ou d'un axe de mobilité (Le Mac/Val), de médiation entre les quartiers (La Friche André Malraux), etc.

---

<sup>118</sup> Au cours de ses travaux, R. Collins a montré que "la culture est produite de deux manières : dans les expériences d'interaction ou par les organisations spécialisées de production culturelle". Il distingue ainsi respectivement la production culturelle indigène et la production culturelle institutionnelle. La production culturelle indigène "se poursuit continuellement dans les mondes du travail, de la maison, des loisirs. (...) » R. Collins, *The credential society*, New York Academics Press, 1979.

## ➔ La qualification et le « statut » du lieu dans lequel le projet prend place

Le propre des projets culturels pris en compte dans ce texte est d'être localisé dans un espace, un lieu, un bâtiment<sup>119</sup>. Support, ressources et élément de cohérence du projet culturel (Grafmeyer, 1992), c'est par cet espace occupé que l'interaction aux acteurs de la ville (publics ou non) et au territoire se structure fortement.

La « qualification » du lieu, espace de localisation du projet culturel, les pratiques que ses protagonistes y développent, sont des éléments majeurs de la définition de son statut urbain, de son usage et d'autres fonctions qui peuvent lui être associées. La qualification d'un lieu culturel ainsi définie, relève donc de la territorialisation d'une action culturelle.

### Le projet culturel marque le lieu

Pour l'analyse de cette interaction, il convient de garder à l'esprit les qualités des projets analysés ici, qui, bien qu'étant originaux, sont avant tout des projets culturels et artistiques. Sans tomber dans la pensée magico-religieuse (Jean Caune, 1992) concernant la capacité d'un projet culturel à entrer dans une dynamique de développement local, il convient de prendre en compte les spécificités d'un projet artistique, par rapport au marquage d'un espace, la qualification d'un lieu, la participation à une dynamique urbaine.

Ces modalités de marquage d'un espace permettent de mettre en évidence la dimension territoriale des pratiques culturelles analysées, dans le sens où Marcel Roncayolo écrit que « les limites physiques du territoire tirent la valeur de ce recouvrement entre un espace et une appartenance par lequel l'intérieur et l'extérieur sont distincts »<sup>120</sup>.

---

<sup>119</sup> Le lieu est d'abord défini ici de manière anthropologique comme un espace relationnel, identitaire et historique. Voir Marc Augé .- *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*.- Paris- Ed. Seuil, 1992. Le lieu est aussi pris en compte dans sa matérialité physique, son architecture et comme élément de scénographie.

<sup>120</sup> M. Roncayolo.- *La ville et ses territoires*.- Paris : Gallimard, 1990. Me demandant lequel de ces deux termes serait la cause de l'autre, j'aime aussi penser avec Gilles Deleuze et Félix Guattari que

## Lieu, architecture, dispositif urbain

Les bâtiments à forte visibilité, marqués par une activité culturelle, font aussi partie d'un quartier, d'un morceau de ville.

Il est remarquable, comme nous l'avons vu, que pour les habitants notamment, leur présence fasse écho à leur environnement de manière tout à fait significative. Ils participent en effet de ce point de vue de manière différenciée, à la structuration des représentations d'un quartier.

Indépendamment du projet donc, les lieux dans leur ville ont une certaine autonomie interactive avec les habitants, sur la base de leur matérialité, de leur architecture.

L'affirmation de la dimension symbolique des bâtiments, élément de rapport aux populations, passerait d'abord par cette matérialité architecturale. La tour Eiffel que Geneviève Dubois Tainé<sup>121</sup> cite en exemple dans un ouvrage sur « la ville émergence », est pourvue de cette matérialité et c'est par cette dimension physique que son symbolisme s'initie et s'affirme. Dans le prolongement des analyses esthétiques initiées par Panofsky<sup>122</sup>, nous nous rappellerons que la forme architecturale signifie ici avec force, des intentions entre puissance, affirmation d'un « modernisme et d'une maîtrise technique », grandeur, peut-être aussi, une certaine sacralisation de l'art bien que les architectes et les commanditaires mettent en avant des idées inverses, pour commenter leur travail. Reste que le bâtiment, ses façades, son entrée, l'espace d'accueil, possède un caractère monumental indéniable.

L'affirmation symbolique de la matérialité architecturale serait doublée par une mise en scène de l'espace et du bâtiment (ou forme architecturale) dans son

---

« l'expressif est le premier rapport au possessif ». C'est en exprimant leur goût, en développant leurs activités et leurs principes esthétiques que les trois collectifs ont marqués les lieux, se les appropriant. La posture critique sur le monde a trouvé à s'exprimer physiquement, esthétiquement et symboliquement dans cette installation. Voir Gilles Deleuze, Félix Guattari.- *Mille Plateaux*.- Paris : Les Editions de Minuit, 1980.

<sup>121</sup> Geneviève Dubois Tainé et Yves Challas (sous la direction de), *La ville émergente*, Editions de l'Aube, 1997.

<sup>122</sup> Voir Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Ed. Minuit, Paris, 1967 et *La perspective comme forme symbolique*, Ed. Minuit, Paris, 1975.

espace environnant. Une scénographie architecturale donc, qui ancre, affirme ou renforce la dimension symbolique du bâtiment en lien avec un territoire.

## **→ L'accès aux représentations du citoyen et la capacité de production d'occurrences évènementielles**

La rencontre avec les non-publics des lieux, c'est-à-dire des personnes qui ne fréquentent pas physiquement les trois projets/lieux pris en compte ici, nous a amenés à mettre en évidence une autre dimension de la territorialisation des projets culturels.

Cette dimension passe par la présence des projets culturels dans les représentations des citoyens. Ces représentations apparaissent d'autant plus importantes que le projet est localisé dans un lieu, qu'il est visible comme dans nos trois exemples.

Mais l'importance de cette visibilité serait un critère majeur de la capacité d'attraction des projets, ou de leur force de captations de l'attention du citoyen, à même se situer le projet/lieu dans les représentations.

La question du processus, qui conduit à inscrire ces projets dans les représentations citoyennes, est complexe. Pour ce que nous analysons ici, deux points paraissent significatifs.

L'importance du relais médiatique qui fait parvenir des informations sur l'activité des projets aux personnes qui ne les fréquentent pas. De plus, en lien avec cette question médiatique, la capacité des projets à capter l'attention des non-publics.

D'autre part, le dispositif urbain que représentent les projets/lieux culturels et que nous allons réexaminer dans ce chapitre.

Ces deux niveaux nous semblent donc relever d'une autre dimension, la capacité des projets à faire événement dans la ville.

Cette caractéristique immatérielle de l'urbanité, de l'ordre du sentiment ou de la représentation, est rarement prise en compte par les approches anthropologiques<sup>123</sup>.

On pourra rapprocher cette approche des questions d'image de la ville, soulevées en leur temps par K. Lynch et R. Ledrut à sa suite. De cette analyse, nous reprendrons l'idée que les images de la ville s'ancrent dans des lieux physiques, pour Lynch : les voies, les limites, les quartiers, les nœuds. Nous citerons aussi les travaux de Kaj Nochis et son étude de la *signification affective du quartier* (1984), son analyse à Venise de hauts lieux pour leur capacité d'offrir à nombre d'habitants la possibilité « d'émotions particulièrement intenses », parmi eux « les magasins, les marchés, les aires de jeux, les places et leurs arcades, les bistros, les images sur les murs, et enfin les cinémas ». Portant notre attention sur les cinémas comme lieux culturels, nous étendrons notre interrogation au rôle similaire de lieux culturels plus larges, dans notre travail, des lieux de diffusion de spectacles vivants et d'art contemporain.

Mais l'on interrogera cette capacité à faire référence de certains lieux, en l'étendant aux pratiques dont ils sont porteurs. Notamment, par rapport à la notion d'événement, leur capacité à accéder aux espaces médiatiques, à se mettre en publicité.

La capacité des pratiques portées par le projet (avec le lieu), à « suspendre le temps », pour faire événement et donc occurrence, temps à part d'un temps quotidien et donc repère et urbanité.

La place des projets culturels dans la ville se construit ainsi, à partir de leur capacité à faire référence et événement par la pratique pour les publics d'une part, mais aussi par l'image ou la représentation pour les non-publics. Dans la « société de l'information » décrite par A. Picon, le propre de l'évènement est de s'adresser « à beaucoup », au plus grand nombre. L'urbanité est là dans la simple possibilité « d'y accéder », le sentiment « d'en être » qui oppose notamment à l'espace rural, marqué de récurrences de la quotidienneté sans rupture. La ponctuation territoriale des lieux culturels serait de cet ordre, même pour ceux qui ne les pratiquent pas.

---

<sup>123</sup> A. Rollin dans son ouvrage *Anthropologie urbaine*, à propos de l'analyse de la territorialisation de la bourgeoisie engageait pourtant, bien que dans un sens un peu éloigné, à prendre en compte les émotions

Lorsque ces pratiques sont inscrites dans un lieu, c'est le lieu lui-même qui est qualifié par cette dimension événementielle. Faire événement, selon un temps propre à la centralité, qui n'est plus celui des micro-occurrences de banlieue.

L'hypothèse que nous travaillerons à l'avenir, est que le projet culturel permet de sortir « d'une urbanité faite de juxtaposition et d'accumulation, de milliers d'occurrences *anodines* », caractéristiques de la banlieue, pour permettre « l'événement qui viendrait transpercer ce qui ressemble par bien des aspects à un fatras »<sup>124</sup>.

C'est à ce niveau *aussi* que le projet/lieu produirait des espaces et des territoires de référence pour les citoyens, de l'urbanité.

### **→ La culture<sup>125</sup> dont le projet artistique et les productions esthétiques (l'art) proposées sont porteuses :**

L'affirmation qu'un projet culturel relève d'une culture et renvoie à des questions identitaires, d'appartenances sociales et de vision du monde est lourde de conséquence.

Cette hypothèse que nous travaillons depuis plusieurs années est reprise et développée dans la quatrième partie de ce texte. Il s'agit alors de faire le lien entre cette dimension culturelle de l'art et de la culture et le territoire.

À l'opposée d'une idéologie de l'action culturelle qui met en avant depuis Malraux, selon ses termes, « la neutralité opératoire de la culture », nous repérons constamment dans nos travaux la dimension expressive de toute production esthétique qui dit une part identitaire et met en récit les caractéristiques de son producteur.

---

<sup>124</sup> Antoine Picon, op. cit.

<sup>125</sup> Au sens anthropologique du terme ici.

Dire ce que l'on est à travers une œuvre, sa vision du monde aussi « élevée » soit-elle, c'est affirmer un propos qui entre en interaction avec les publics, les interlocuteurs du projet. La pratique culturelle relève aussi de ces dimensions expressives.

Notre travail avec les non-publics des lieux, c'est-à-dire ceux qui ne les fréquentent pas, met en évidence la perception des appartenances sociales liées aux projets culturels, et notamment liées à la perception des lieux comme éléments de mise en publicité du projet.

### **Trajectoires individuelles, projets et liens au territoire**

Abordant la question de l'engagement dans les collectifs et la dimension identitaire de cet engagement, il faut d'abord souligner la concordance entre des moments de trajectoires individuelles, des postures sur le monde, des nécessités économiques et des pratiques artistiques et culturelles, dans leur capacité à les accueillir, à les mettre en forme, à les renforcer, à les structurer, à les canaliser.

Il faut pointer avec insistance que l'art et la culture se définissent ici pour leurs protagonistes, dans leur capacité à faire écho à leur parcours individuel.

De tous les sens sociaux qui s'entremêlent autour de l'action culturelle et artistique, il faut apercevoir les liens avec des temporalités quotidiennes, des préoccupations concrètes, que ce soit dans le domaine social, politique. Une bonne part des sens culturels ici présentés se joue dans « l'implication ».

À l'opposé de postures artistiques qui se centrent sur l'œuvre, dans une perspective contemplative, les acteurs ici évoqués construisent une perspective participative-critique, à travers l'engagement culturel. Il y a là une dimension utilitaire, dans le rapport à l'art et à la démarche culturelle. Cette dimension est inscrite dans le quotidien, l'intérêt esthétique se construit en lien avec les préoccupations des acteurs par rapport à leur monde, il est un outil d'intervention.

De ces manières de faire de l'art et d'appréhender la culture, ressort une figure singulière de l'artiste.

L'image pacifiée d'un génie hors du temps et de l'espace s'étiole pour laisser place à un artiste qui ferait un retour dans le monde, acteur de son temps, voulant participer au devenir collectif. De plus, dans ce nouveau dialogue avec le monde, il semble que la légitimité artistique s'étende, que des possibilités expressives et des droits esthétiques soient reconnus, à des individus qui ne possèdent pas les qualités objectives ou officielles des mondes de l'art privés ou institutionnels, sanctionnées par un diplôme par exemple. Des publics devenus acteurs peuvent dire ce qui, pour eux, représente l'intérêt culturel et ils le mettent en œuvre.

### **Territoires internationaux, échanges culturels**

Enfin, nous revenons pour clore sur une dimension des projets qui recoupe à la fois un contenu artistique, mais aussi une dimension culturelle. Il s'agit en effet de leur dimension extra-locale, du régional à l'international, des échanges, des circulations et des mobilités qu'ils génèrent, et qui, s'ils relèvent d'enjeux artistiques, révèlent aussi la culture des collectifs, et une posture identitaire.

En effet, les réseaux et donc les territoires des projets ne se limitent pas à un lieu, ni même à l'espace local de la commune.

Dans les processus de fonctionnement des projets, les sédentarités s'articulent à des phénomènes de mobilités socio-spatiales, qui interviennent à des moments précis des histoires de chaque collectif. À côté d'un ordre de mobilités relativement locales, à dimension urbaine, intervient un ordre de mobilité de plus grande ampleur, qui se décline sur des échelles territoriales nationales, internationales voire planétaires. Ces mobilités montrent que les acteurs sont allés à plusieurs reprises dans leur histoire, chercher dans d'autres régions, d'autres pays, des modèles de fonctionnement, des compétences mais aussi des soutiens, des confirmations, concernant le sens qu'ils donnent à leurs actions.

Ces échanges montrent aussi la mobilisation de techniques et de technologies propres à notre époque. Dimension technologique rarement prise en compte, mais qui représente un élément majeur des phénomènes de flux et de diffusion culturels, intervenant en l'occurrence.

Les lieux projets analysés naissent et évoluent alors à partir de tensions entre sédentarité et mobilité. Par la suite ou simultanément, les positionnements des associations ont toujours dépassé les villes de leur installation. Les pratiques qu'ils développent font sens à l'égard de contextes locaux, mais aussi par rapport à des mondes culturels plus vastes, qui les relient au niveau de leur région et au-delà, internationalement.

Dans cette perspective et sans se limiter aux frontières des villes, il conviendrait d'appréhender le territoire des associations et des individus qui les investissent, comme un agencement de lieux<sup>126</sup>, géographiquement discontinus, mais reliés par des sens artistiques et surtout sociaux, produits par les pratiques, les échanges et les circulations des acteurs qui s'y retrouvent. Encore faut-il éclaircir les modalités de ces échanges, les manières de faire et de fonctionner des réseaux qui les génèrent.

Comme le montre U. Hannerz<sup>127</sup>, les flux et les perspectives, culturels, empruntent des réseaux parfois insoupçonnés, surtout lorsque leurs caractéristiques ne relèvent pas d'une « culture dominante institutionnelle » ou commerciale. En termes esthétiques comme en termes de modes d'appréhension et d'organisation, les contours de l'intérêt culturel dont sont porteurs les membres des trois lieux, se sont construits à l'écart et parfois en opposition de ceux qu'ils connaissaient localement, dans leur ville respective. Dans la construction et la mise en œuvre de cet intérêt, il convient d'apercevoir des références à « un ailleurs » où est produit pour eux l'objet de leur inspiration et de leur convoitise culturelle et artistique.

---

<sup>126</sup> Marc AUGÉ, op. cit.

<sup>127</sup> Ulf HANNERZ, op.cit.

## ***Culture Protopique : Entre projet culturel, enjeux urbains et problématique d'identité***

En lien avec notre modèle d'analyse, au terme de ce travail, nous proposons la notion de *Culture Protopique*, pour qualifier des actions culturelles qui relèvent d'un processus de territorialisation particulier.

Cette culture protopique pourrait se définir à la croisée de trois niveaux :

Les formes d'action culturelle analysées sont Protopiques, dans le sens où elles articulent un Projet (Pro) à un ou des espaces/territoires urbains (du grec Topos).

Ensuite, ces formes d'action culturelle sont Protopiques, dans le sens où elles *affirment* leur action sur l'espace de manière positive. Pro est pris dans le sens de « pour », pour l'espace *pro topos* (ProTopos). *L'intention* est au cœur de l'action culturelle, celle d'agir sur le territoire en « utilisant » la culture. Cette intention est lisible dans ce type de projet culturel, elle est mise en avant de manière explicite ou implicite.

Le terme renvoie enfin à l'usage du terme *topique* (du grecs *topikos* ; de topos lieu, mais aussi sujet du discours, en anglais Topics), qui signifie sujet ou thème. Le pluriel étant ici à employer pour signifier la multiplicité des thèmes du projet culturel des collectifs pris en compte, et la diversité de préoccupations et d'interventions des formes d'actions culturelles analysées. Le terme de protopiques révèle ainsi un engagement pour (Pro) différents sujets, disciplines. Le caractère volontariste du « pour » indique aussi les formes de militantisme et d'instrumentalisation de la culture, propre à ces actions culturelles.

Cette triple dimension est considérée tout au long de ce texte comme une caractéristique partagée et spécifique des formes d'actions culturelles analysées. C'est sur cette base que nous les comparerons au-delà de la différence de volume d'activité et de la qualité des productions esthétiques diffusées, produites ou défendues par leurs acteurs. Au-delà aussi du caractère institutionnel ou non de leur action.

Aussi, par rapport à notre problématique, la qualité première des actions culturelles<sup>128</sup> analysées dans cette recherche se rapporte à l'espace d'une double manière.

Ces actions culturelles prennent place, en effet, sur un territoire particulier, la banlieue, en un lieu particulier, le lieu culturel.

Simultanément ces projets sont porteurs d'une posture active par rapport à cet espace d'accueil, selon des échelles centrifuges, allant du lieu, au quartier, à la ville et au-delà, de l'intercommunalité, à la région voire au national et à l'international. Support de leurs pratiques, l'espace est donc aussi objet de projets d'acteurs culturels, par le projet culturel<sup>129</sup>.

La culture prototypique relève d'un projet, entendant par là, au-delà de procéder à des activités strictement artistiques et culturelles, la volonté d'agir sur l'espace, d'intervenir sur ses qualités. À un moment ou un autre de la définition du projet, il est mis en avant la volonté d'influer sur l'état territorial dans lequel le projet inscrit son action. De ce point de vue, le registre urbain est au cœur des projets culturels analysés et au cœur de l'action culturelle qu'ils mettent en œuvre.

---

<sup>128</sup> Le caractère culturel d'une action ou d'un événement est défini lorsque les acteurs qui l'engagent, mobilisent le registre esthétique dans l'action. Il ne s'agit pas de préjuger du caractère artistique des formes produites, mais bien qu'elles fassent référence pour ceux qui les appréhendent à des qualités sensibles, de beauté, de sentiments c'est-à-dire à des critères esthétiques. La présence de la notion d'esthétique, articulée à d'autres registres (sociaux, économiques, urbains, politiques, etc.) dans ces actions, pourrait ainsi se définir de manière différenciée et non exhaustive comme finalité, moyen, instrument ou décor. Plusieurs types d'actions culturelles ayant leurs propres formes esthétiques, pourraient alors être dégagées sur des segments allant : de l'art pour l'art à une action artistique à forte revendication politique.

Ainsi abordées, les notions « d'action culturelle » ou « d'action artistique » se dégagent du sens politique. Cette approche permet notamment de prendre en compte des pratiques habituellement négligées par les politiques publiques, pour appréhender des actions qui, bien qu'ayant peu de visibilité, n'en constituent pas moins des types d'actions culturelles qui fonctionnent selon un principe esthétique central.

<sup>129</sup> Notons tout de suite que l'on ne retrouve pas immédiatement dans ce rapport à l'espace sa dimension de ressource pour l'action. Sur la notion de ressource en liant avec l'espace et le territoire, voir Yves GRAFMEYER.- *Sociologie Urbaine*.- Paris : Nathan Université, Sociologie 128, 1994.

# Bibliographie

## **Ouvrages utilisés**

- ANDRIEUX Jean-Yves.- *Le patrimoine industriel*.- Paris : PUF, 1992.
- ARENDRT Hannah.- *La crise de la culture*.- Paris : Ed. Gallimard, 1972.
- ARENDRT Hannah.- *La condition de l'homme moderne*.- Paris : Calman-Lévy, 1983.
- AUGE Marc.- *Territoires de la mémoire*.- Paris : Les Collections du Patrimoine Ethnologique, Ed. de l'Albaron, Présence du Livre, 1992.
- AUGE Marc.- *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*.- Paris- Ed. Seuil, 1992.
- AUGE Marc.- *Pour une anthropologie des mondes contemporains*.- Paris : Flammarion, Aubier, 1994
- AUTHIER Jean-Yves.- *La vie des lieux*.- Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1993.
- BARBLAN M.- *Il était une fois l'industrie*.- Genève : Ed. API, coll. Patrimoine Industriel de la Suisse, 1984.
- BECKER Howard.- *Outsiders*.- Paris : Métailié, 1985.
- BECKER Howard.- *Les mondes de l'art*.- Paris : Flammarion, 1992.
- BECKER Howard.- *Les ficelles du métiers : comment conduire sa recherche en sciences sociales*.- Paris : La Découverte & Syros, 2002.
- BERNIE-BOISSARD Catherine (sous la dir. de).- *Espaces de la culture – Politiques de l'art*éd. L'Harmattan, 2001.
- BOLTANSKI Luc, THEVENOT Laurent- *De la justification, Les économies de la grandeur*.- Paris :Editions Gallimard, 1991.
- BORDAGE Fazette, RAFFIN Fabrice.- *Les fabriques : lieux imprévus*.- Paris : Ed. de l'imprimeur, 2000.
- BOURDIEU Pierre, DARBEL Alain.- *L'amour de l'Art*.- Paris : Les Editions de Minuit, 1969.
- BOURDIEU Pierre.- *La Distinction : critique sociale du jugement*.- Paris : Les éd. de Minuit, 1979.

- BUCHS V.- *Cultures en Urgences*.- Genève : Ed. IES, Centre de recherche sociale, 1988.
- BUCHHOLZ Peter.- *Tempelhof*.- Berlin : Colloquium Verlag, 1990.
- CASTEL Robert.- *Les métamorphoses de la question sociale*.- Paris : Fayard, 1995.
- CASTELLS Manuel.- *L'ère de l'information - La société en réseaux*.- Paris : Fayard, 2001
- CAUNE Jean.- *La culture en action*.- Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 1992.
- CHOMBARDE DE LAUWE Paul-Henri.- *La fin des villes*.- Paris : Calman-Lévy, 1982
- COLLINS R.- *The credential society*.- New York : Academic Press, 1979.
- COLOMONOS A.- *Sociologie des réseaux transnationaux*.- Paris : Ed. l'Harmattan, 1995.
- CORDEY Pierre.- *Appropriation et aménagement à Genève*.- Berne : Ed. P. Lang, 1984.
- CERTEAU (DE) Marcel.- *L'invention du quotidien - 1. Arts de faire*.- Paris : Ed. Gallimard, 1990.
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Felix.- *Mille Plateaux*.- Paris : Les Editions de Minuit, 1980.
- DELEUZE Gilles.- *Le pli – Leibniz et le baroque*.- Paris : Les Editions de Minuit, 1988.
- DIENER, SUPP E. .- *Ils vivent autrement*.- Paris : Ed. Stock, 1982.
- DUBET François.- *La Galère: jeunes en survie*.- Paris : Fayard, 1987.
- DUBET François.- *Sociologie de l'expérience*.- Paris : Seuil, Paris, 1994.
- DUCRET Alain.- *L'art dans l'espace public*.- Zürich : Ed. Seismo, Sciences sociales et problèmes de société, 1994.
- DUVIGNAUD Jean.- *Fêtes et civilisation*.- Paris : Ed. Scarabée & compagnie, deuxième édition, 1984.
- ELIAS Norbert.- *Engagement et distanciation*.- Paris : Fayard, 1993.
- ELIAS Norbert.- *Qu'est-ce que la sociologie ?*.- Paris : Fayard 1991.
- GALLAND B.- *Identités urbaines: Genève-Lausanne*.- Genève :Ed. Georg, 1993.
- GLASER H.- *Die Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland : Zwischen Protest und Anpassung 1968-1989*.- Hambourg : Fisher Verlag, 1990.
- GIUGNI Marco.- *Entre stratégie et opportunité, Les nouveaux mouvements sociaux en Suisse*.- Zürich : Editions Seismo, Sciences sociales et problèmes de société, 1996.

- GRAFMEYER Yves, JOSEPH Isaac.- *L'Ecole de Chicago*.- Paris : Editions Aubier, 1984.
- GRAFMEYER Yves.- *Sociologie Urbaine*.- Paris : Nathan Université, Sociologie 128, 1994.
- GREEN Anne-Marie (éd.)- *Des jeunes et des musiques: Rock, Rap, Techno*.-Paris : L'Harmattan, Coll. Logiques sociales, 1997.
- GUMPERZ G.- *Engager la conversation*.- Paris : Ed. Minuit, 1989.
- HALBWACHS Maurice.- *Les cadres sociaux de la mémoire*.- Paris : Alcan, 1935.
- HALBWACHS Maurice.- *La topologie légendaire des évangiles en terre sainte*.- Paris : PUF, 1942
- HALBWACHS Maurice.- *La mémoire collective*.- Paris : PUF, 1968.
- HANNERZ Ulf.- *Explorer la ville* ;.- Paris : Ed. de Minuit, 1983.
- HANNERZ Ulf.- *Cultural complexity, Studies in the social organization of meaning*.- New York: Columbia, University Press, 1992.
- HEINICH Nathalie.- *Ce que l'art fait à la sociologie*.- Paris : Les Editions de minuit, 1998.
- HEINICH Nathalie.- *Sociologie de l'art*.- Paris : Ed. La Découverte, 2001.
- HENNION Antoine, MIGNON Patrick.- *Rock de l'histoire au mythe*.- Paris : Anthropos, 1991.
- HENNION Antoine.- *La Passion musicale*.- Paris : Editions Métailié, 1993.
- HUGUES Everet C.- *Le regard sociologique. Essais choisis*.- Paris : Ed. De l'école des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1996.
- ION Jacques.- *La fin des militants ?*.- Paris : Les Editions de l'Atelier/Editions Ouvrières, Paris, 1997.
- JACCARD P.A.- *Comment la Suisse romande a perdu son rôle de centre artistique de la Suisse*.- Genève : Ed. Création et Innovation en Suisse, Zoé, 1989.
- JIMENEZ Marc.- *Qu'est-ce que l'esthétique ?*.- Paris : Editions Gallimard, 1997.
- JOSEPH Isaac.- *Le passant considérable. Essai sur la dispersion de l'espace public*.- Paris : Librairie des Méridiens, 1984.
- JOSEPH Isaac, (textes réunis par).- *Prendre Place*- Paris : Editions Recherches, Plan Urbain, 1995.
- JOSEPH Isaac.- *La ville sans qualités*.- Paris : Editions de l'Aube, 1998.
- KELLER T.- *Les verts allemands, un conservatisme alternatif*.- Paris : Ed. L'Harmattan, 1994.
- LAHIRE Bernard.- *La culture des individus*.- Paris : Ed. La Découverte, 2004.

- LEFEBVRE Henri.- *Critique de la vie quotidienne, Tome 2.*- Paris: L'Arche Editeur, 1980.
- LEPETIT Bernard.- *Les formes de l'expérience.*- Paris : Albin Michel, 1995.
- LEXTRAIT Fabrice, *Une nouvelle époque de l'action culturelle*, La documentation française, 2001.
- MENGER Pierre-Michel.- *Portrait de l'artiste en travailleur.*- Paris : Editions du Seuil, 2002.
- MORIN Edgar.- *Sociologie.*- Paris : Editions du Seuil, 1980.
- MOULIN Raymonde.- *Les artistes. Essai de morphologie sociale.*- Paris : La Documentation française, 1985.
- MOULIN Raymonde.- *Sociologie des arts.*- Paris : La Documentation française, 1986.
- MOULIN Raymonde.- *L'artiste, l'institution et le marché.*- Paris : Flammarion, 1992.
- MOULINIER Pierre.- *Politique culturelle et décentralisation.*- Paris : Ed.CNFPT, 1995.
- NECKER Louis.- *La mosaïque genevoise.*- Genève : Ed. Zoé, 1995.
- NICOLAS-LE STRAT Pascal.- *Une sociologie du travail artistique.*- Paris : L'Harmattan, 1998.
- NICOLAS-LE STRAT Pascal.- *Mutations des activités artistiques et intellectuelles.*- Paris : L'Harmattan, 2001.
- NORA Pierre.- *Les lieux de mémoire.*- Paris : Ed. Gallimard, 1993.
- PANOFSKY Erwin.- *Architecture gothique et pensée scolastique.*- Paris : Ed. Minuit, 1967.
- PANOFSKY Erwin.- *La perspective comme forme symbolique.*- Paris : Ed. Minuit, 1975.
- La perspective comme forme symbolique*, Ed. Minuit, Paris, 1975.
- PAUGAM Serge.- *L'exclusion: l'état des savoirs.*- Paris : Ed. La Découverte, 1995.
- PICON A., *Les Saint-Simoniens: Raison, Imaginaire, et Utopie*, Paris, Belin
- PICON Antoine, *La ville territoire des cyborgs*, Paris, Les Editions de l'Imprimeur, 1998
- RADCLIFFE-BROWN A.R.- *Structure et fonction dans la société primitive.*- Paris : Editions de Minuit, 1968.
- RAFFIN Fabrice.- *Friches industrielles – Un monde culturel européen en mutation.*- Paris : Ed. L'Harmattan, 2007.

- RANCIERE Jacques.- *La mésentente – Politique et philosophie.*- Paris : Ed. Galilée, 1994.
- REMY Jean, VOYE Liliane.- *Ville, ordre et violence.*- Paris : PUF, 1981.
- REMY Jean, VOYE Liliane.- *La ville : vers une nouvelle définition ?.*- Paris : Ed. l'Harmattan, 1992
- REMY Jean .- *La ville phénomène économique.*- Paris : Editions Economica, 2000
- RICOEUR Paul.- *Du texte à l'action, Essais d'herméneutique II.*- Paris : Le Seuil, 1986.
- RONCAYOLO Marcel.- *La ville et ses territoires.*- Paris : Ed. Gallimard, 1990.
- RONCAYOLO Marcel, PAQUOT Thierry (sous la direction de).- *Villes & civilisation urbaine.*- Paris :Larousse, 1992.
- ROULLEAU-BERGER Laurence.- *La ville intervalle.*- Paris : Méridiens Klincksieck, 1991.
- SCHULZE G.- *Die Erlebnisgesellschaft*, Frankfurt.- New York: Campus Verlag, 1993.
- SENNETT Richard.- *Les Tyrannies de l'intimité.*- Paris : Le Seuil, 1979.
- SENNETT Richard.- *La ville à vue d'œil.*- Paris : Plon, 1992.
- SIEBENHAAR K.- *Berlin Kultur.*- Berlin : FAB Verlag, 1995.
- SIMMEL Georg.- *Sociologie et Epistémologie.*- Paris : PUF, 1981,
- SIMMEL Georg.- *La Tragédie de la culture.*- Paris : Editions Rivages, 1988
- SPRADLEY J. P.- *Les bars, les femmes et la culture.*- Paris : PUF, 1979
- STRAUSS Anselm.- *Miroirs et masques.*- Paris : Métailié, 1992.
- STRAUSS Anselm.- *La trame de la négociation, sociologie qualitative et interactionisme.*- Paris : Ed. L'Harmattan, 1992.
- SCHÜTZ Alfred.- *Le Chercheur et le quotidien.*- Paris : Méridiens Klincksieck, 1987.
- TARRIUS Alain, MAROTEL Geneviève, PERALDI Michel.- *L'aménagement à contre-temps : nouveaux territoires immigrés à Marseille et à Tunis.*- Paris : Ed. L'Harmattan, 1988.
- TARRIUS Alain.- *Les fourmis d'Europe.*- Paris : Ed. L'Harmattan, 1992.
- TARRIUS Alain.- *Fin de siècle incertaine à Perpignan.*- Perpignan : Llibres del Trabucaire, 1997.
- TARRIUS Alain.- *Economie souterraine.*- Paris : Ed. de l'Aube, 2000.
- TOURAINÉ Alain.- *Le retour de l'acteur.*- Paris : Fayard, 1984.
- TOURAINÉ Alain.- *Pourrons-nous vivre ensemble?.*- Paris : Fayard, 1997.

VALIERE Michel, KOLLMANN Valérie.- *Le patrimoine industriel*.- Poitiers : ABCD Poitou-Charentes MEMOIRE D'IMAGES, 1992.

WEBER Max.- *Le savant et le politique*.- Paris : Librairie Plon, 1959.

WIRTH Louis.- *Le Ghetto*.- Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 1980.

### *Articles de revue et contributions à un ouvrage*

BAZIN Hugues.- « La socialisation de l'art ».- *Paroles et pratiques sociales*, n°56/57, 1998.

BETEILLE R.- « Poitiers et Angoulême, villes de province à travers leur image »,.- *Bulletin des Antiquaires de l'Ouest*.- Poitiers : 4ième trimestre 1993.

BLUMER Herbert.- « Society as Symbolic Interaction ».- *Human Behavior and Social Processes. An Interactionist Approach*.- London, Routledge and Kegan Paul, 1962.

BOURRIAUD Nicolas.- « Pour une esthétique relationnelle ».- *Document sur l'art*.- n°7&8, 1999.

CAUNE Jean.- « Pratiques culturelles, médiation artistiques et lien social ».- *Hermès*, n°20, 1997.

CHAPOULIE Jean-Michel.- « E.C Hugues et le développement du travail de terrain en sociologie ».- *Revue française de sociologie*, XXV, 1984.

DONNEFORT S.- « Les villes en Poitou-Charentes, quels réseaux urbains pour demain? ».- *Bulletin des Antiquaires de l'Ouest*.- Poitiers : Ed. P. Oudin, 4ième trimestre, 1993.

DRAAISMA J. and HOOGSTRATEN P. van.- « The squatters movement in Amsterdam ».- *International Journal of Urban and Regional Research*, vol. 7, n°3, 1983.

HALBWACHS Maurice.- « Gross Berlin : grande agglomération ou grande ville ? ».- *Villes & civilisation urbaine*.- Paris : Larousse, 1992.

HENNION Antoine.- « Les cérémonies du plaisir. Goûts et pratiques de l'amateur ».- *Marsyas*, n°37/38, juin 1996.

HUET Armel.- « De la démocratisation de la culture à la diversité des créations ».- *Les annales de la recherche urbaine*, n°70, mars 1996.

ION Jacques.- « Engagement associatif et espace public ».- *Mouvements*, n°3, avril 1999.

KAIMAKIS Constant.- « Art, Culture et Politiques : quels enjeux pour la démocratie culturelle ? ».- *Espaces de la culture – Politiques de l'art*.- sous la direction de Catherine Bernié-Boissard, Paris : L'Harmattan, 2001.

- MAROTEL Geneviève.- « Identités et espaces européens : de la constitution de territoires circulatoires ».- Actes Colloques *Nouvelles centralités, nouvelles périphéries à l'ère des métropoles*.- CAUE du Rhône, Université Lyon II, 1990.
- MENGER Pierre-Michel.- « Rationalité et incertitude de la vie artistique ».- *L'Année sociologique*, 1989.
- MENGER Pierre-Michel.- « Marché du travail artistique et socialisation du risque ».- *Revue Française de Sociologie*, XXXII, 1991.
- MIGNON Patrick.- « De Richard Hoggart aux Cultural Studies : de la culture populaire à la culture commune ».- *Esprit*, Mars-Avril, 2002.
- MOULIN Raymonde.- « De l'artisan au professionnel : l'artiste ».- *Sociologie du Travail*, 1983, n°4.
- PINTO L.- « La vocation à l'universel. La formation de la représentation de l'intellectuel vers 1900. ».- *Actes de la recherches en Sciences Sociales*, 55, nov. 1984.
- RAFFIN Fabrice.- « De l'écoute révoltée du Hardcore à la posture de mélomane expert : Autour de l'exemple du Confort Moderne à Poitiers ».- *Copyright Volume !*, 2005-2, janvier 2006.
- RAFFIN Fabrice.- « Économie culturelle et sociale des friches artistiques comme enjeux des politiques urbaines locales ».- Numéro Spécial de *Culture et recherche*, Ministère français de la Culture, février 2006.
- RAFFIN Fabrice.- « Aux temps des hybrides : de l'influence essentielle d'une Culture Alternative sur les Nouveaux Territoires de l'Art ».- « *Les nouveaux Territoires de l'Art – NTA* », Editions Sujet-Objet, décembre 2005.
- RAFFIN Fabrice.- « L'initiative culturelle participative au coeur de la cité ».- *Publics et Musées*, décembre 2002.
- RAFFIN Fabrice.- « Les mondes oubliés de l'art et de la culture impliqués ».- *Agora*, nov. 2002.
- RAFFIN Fabrice, « Le réseau Trans Europe Halles - L'alternative culturelle pacifiée et participative », revue *Passages*, Zürich, oct. 2002
- RAFFIN Fabrice.- « Toward a new era in art ? ».- *ARCO Noticias, International Contemporary Art Fair*, n°25, Madrid, sept. 2002,
- RAFFIN Fabrice.- « Espace en friche – Culture vivante ».- *Le Monde Diplomatique*, octobre 2001.
- RAFFIN Fabrice.- « Espace appropriable et quartier en lisière du politique ».- *Espaces de la culture – Politiques de l'art*.- sous la direction de Catherine Bernié-Boissard, Paris : L'Harmattan, 2001.

RAFFIN Fabrice.- « Du nomadisme urbain au lieu culturel ».- *Cultures en ville : de l'art et du citoyen*, Sous la direction de Jean Métral, Paris : Editions de l'Aube, 1999.

SIMMEL GEORG.- « Mélange de philosophie relativiste ».- *Société*, n°34, 1991.

SIMMEL GEORG.- « Digression sur le problème : comment la sociologie est-elle possible ? ».- *La Sociologie et l'expérience du monde moderne*.- Patrick Watier, Paris : Méridiens Klincksieck, 1986.

URFALINO Pierre.- « De l'anti-impérialisme américain à la dissolution de la politique culturelle ».- *Revue Française de Science Politique*, n°5, octobre 1993.

Rapports et documents collectifs

*Berlin-Paris*.- Ministère de l'équipement, Plan Urbain, 1995.

*Chemins de la ville. Enquête ethnologique*, ouvrage collectif, Paris, CTHS, 1987.

BLANCHE J.M., BON J.- *Expérimentation pour le développement de la friche urbaine CAES*.- Rapport, Plan Urbain, 1992.

BOUBEKER Ahmed.- *Cultures urbaines, expérience des quartiers et travail de conviction : la construction d'un monde des banlieues*, Rapport, Ministère de la culture, Fond d'Actions Sociales, DIV, Plan Urbain, MJS, 1998.

BOUBEKER Ahmed.- *Paraboles de la médiation*.- rapport, programme d'étude " Cultures, villes et dynamiques sociales ", Ministère de la Culture, 1998.

HATZFELD, M. Hatzfeld, N. Ringart.- *Ville et Emploi: Interstices Urbains et nouvelles formes d'emploi*.- Plan Urbain, juin 1997.

KELLERHALS Ch., MATTEY J.- *Les politiques urbaines en matière de récupération de friches industrielles*.- Genève : Mémoire, 1992.

LACAZE M.- *La réhabilitation des friches industrielles*.- DATAR, La Documentation Française, 1991.

MAROTEL G.- *Territoires du marbre : pratiques circulatoires internationales de professionnels italiens du bâtiment*.- rapport de recherche INRETS, 1991.

OUEDRAOGO R.- *Softs idéologies et/ou cultures alternatives, le Mouvement Squat à Genève*.- Université de Genève, 1994

RAFFIN Fabrice.- *Aux temps des hybrides : les dynamiseurs de culture - Echanges et des frontières entre les mondes de la « culture alternative » et les mondes de l'art contemporain en France et en Suisse*.- Rapport, Ministère de la Culture, 2005.

RAFFIN Fabrice.- *Les territoires de la culture - Pratiques culturelles et processus de production des espaces urbains*.- Ministère de l'Equipement-PUCA, Ministère de la Jeunesse et des Sports, Ville de Poitiers, 1999.

RAFFIN Fabrice.- *La mise en culture des friches industrielles - Poitiers, Genève Berlin - De l'épreuve locale au développement de réseau transnationaux.*.- Programme interministériel " Culture, Ville et Dynamiques sociales ", Plan Urbain, 1998.

ROULLEAU-BERGER Laurence.- *Identités, expériences et compétences dans les espaces intermédiaires.*- LEST, Rapport, Ministère de la Culture, Mars 1995.

ROULLEAU-BERGER Laurence.- *Les mondes la petite production urbaine.*- LEST, Rapport au Plan Urbain, au Ministère de l'enseignement et de la recherche.