

Retour sur . . .

Diversité n°148 – mars 2007 – Cultures à égalité



L'inscription territoriale de la culture

Pour des formes culturelles émergentes ou alternatives¹, l'accès à la ville ou simplement accéder à une visibilité publique apparaissent comme une opportunité dans la mise en œuvre d'un projet. Dans le même temps, cet accès renvoie fortement à des enjeux de reconnaissance. Le processus n'est pas joué d'avance et la négociation d'une inscription urbaine peut tourner court, se terminer par « l'expulsion » des projets culturels. On suivra à ce titre l'analyse de deux lieux emblématiques : le Confort moderne à Poitiers et l'Usine à Genève.

Impact de la culture² sur les liens sociaux, les territoires, l'économie, est aujourd'hui indéniable. La culture comme ressort de nombreuses politiques est portée aussi bien par des acteurs publics que privés, les associations ou encore les artistes. Les impacts culturels restent néanmoins difficiles à apprécier, à mesurer, à



■ **Fabrice RAFFIN**

évaluer. Au-delà des impacts, c'est le sens même de l'inscription territoriale de formes culturelles qui n'est que rarement vraiment pris en compte. Ce texte propose une approche complexe du processus d'inscription territoriale d'actions culturelles collectives porté par des collectifs d'acteurs locaux, qui prennent place dans des sites marchands ou industriels en friche, le plus souvent en périphérie des villes, faubourgs, lisières, banlieues.

Afin de sortir des logiques d'évaluation souvent réductrices, nous présenterons une approche de l'inscription territoriale des initia-

■ 1 Entendues ici comme des formes d'expressions qui s'enracinent localement (*grassrooted culture ou bottom/up*) et se développent dans différents milieux sociaux. Voir Collins R., *The credential society*, New York : Academics Press, 1979.

■ 2 Le pluriel serait de mise. Ce texte insiste sur les différentes formes de cultures artistiques et leur inégales formes de reconnaissances.

tives culturelles inscrites en friches industrielles ou marchandes selon un processus à la croisée de trois problématiques :

- Le projet : la qualité de ces pratiques culturelles – quels acteurs, quelle histoire pour quelles pratiques avec quelles finalités ?
- L'espace et le lieu : leur localisation, leur inscription spatiale et leur rapport à un contexte socio-économique – quelle localisation et quelles interactions avec ce contexte ?
- Les temporalités : leur temporalité, leur inscription dans des durées plus ou moins longues – quels types de durée ? pour quelles formes d'événements, de routines ou de banalisation ?

CULTURES MINORÉES

Les formes culturelles analysées ici relèvent de pratiques minorées³ souvent nommées « cultures alternatives ». Elles ont été initiées par des collectifs organisés en association à partir des années 1980, dans plusieurs villes d'Europe. Dans les cas de Poitiers et de Genève, sur lesquels l'analyse s'appuie, la situation de manque de lieux de diffusion « adéquats » et un contexte politique « hostile » vont conduire les « jeunes passionnés » (15 à 25 ans) de musique à ouvrir leur propre salle de concert. En 30 ans, ces lieux vont devenir des équipements majeurs dans chacune des villes : l'Usine à Genève, le Confort moderne à Poitiers. Les premiers s'engageront dans un premier temps, dans une voie illégale en organisant des « fêtes sauvages » dans l'espace public, puis en squattant une villa plusieurs

mois, avant d'obtenir avec la ville une convention d'occupation de l'ancienne usine de dégrossissage d'or située sur les bords du Rhône (UGDO). Les seconds opteront pour le secteur privé en louant à un particulier d'anciens entrepôts qui seront rachetés par la ville plusieurs années après. Dans les deux cas, les financements publics achèveront de pérenniser l'aventure selon un processus d'ancrage local de plus de dix ans.

ACTION CULTURELLE COLLECTIVE⁴ ET MOBILISATION CENTRALE DU REGISTRE ESTHÉTIQUE

Quel point commun entre un opéra, une exposition d'art contemporain et un atelier de peinture d'un centre social ? Les actions culturelles collectives se distinguent d'autres types d'actions par le fait que leurs acteurs partagent et mobilisent de manière centrale et majeure un registre esthétique. Ce dernier, spécifique à chaque projet, se décline et fonctionne à la fois comme convention de travail, valeur et finalité. La qualité d'une action culturelle collective se construit sur cette base esthétique, quels que soient la discipline ou le style artistique.

Cependant, si le registre esthétique est central dans l'action collective culturelle, il n'est pas exclusif. Les acteurs associent toujours à « l'intérêt » esthétique d'autres registres plus larges : sociaux, économiques, politiques, etc. De ces finalités croisées et entremêlées dépendront en partie des positionnements et des implications territoriales. La qualité d'un projet artistique ou culturel se construit à la convergence des intentions érigées en finalités et des formes utilisées pour ce faire.

Les finalités des cultures alternatives analysées ici sont diversifiées et vont au-delà d'enjeux strictement esthétiques, ceux de l'artiste des « mondes de l'art reconnu », par exemple. L'un des modes de divergence entre la « culture légitime » et les formes culturelles contestataires évoquées ici est la logique expressive, souvent dénonciatrice et revendicative qu'elles mobilisent dans leur action. Ce registre de sens relève du politique. Le problème de reconnaissance, le conflit apparaissent notamment lorsque l'expressivité esthétique rejoint une expressivité politique.

■ 3 Le terme de « minoré » est employé ici et non celui de « minoritaire ». Il s'agit d'insister sur le type de regard dont ces pratiques font habituellement l'objet, et le fait que ces pratiques sont au contraire, en nombre de pratiquants de mobilisation, de réalité économique aussi, dominantes. Des analyses de la pratique des musiques métal, montrent par exemple que ce genre est l'un des plus répandus et pratiqués au monde : voir par exemple Sam Dunn et Scot McFadyen, *Global Metal*, documentaire, 2008.

■ 4 La notion « d'action culturelle » utilisée dans ce texte est bien sûr très éloignée de la notion et de l'usage qui en est fait dans les politiques publiques françaises.

Ainsi, au Confort moderne, le rapport que les publics et les acteurs de l'association entretiennent avec des groupes et des musiques se construit sur deux axes interdépendants et

entremêlés, entre esthétique et liens cognitifs avec leur situation personnelle et une perspective sur le monde très critique, de l'ordre d'une critique politique. La posture critique sur le monde, sa formalisation et bien souvent sa résolution sont mobilisées au moment du rapprochement et de l'engagement dans les collectifs. De plus, ces points sont simultanément mobilisés dans le rapport à la musique, la construction de l'intérêt et des goûts musicaux. En travaillant de longues années sur ces cultures alternatives, les milieux des squats⁵, on ne doute pas que l'intention des acteurs de ces mondes soit de type participatif et citoyen. Mettant à jour les parcours individuels des « acteurs alternatifs », il est d'ailleurs remarquable de constater que beaucoup sont devenus des acteurs politiques locaux ou des citoyens « engagés » dans la vie de la cité. À l'inverse du sentiment de menace qu'elles génèrent, ces pratiques culturelles sont une véritable école de la citoyenneté, même si elles relèvent de pratiques contestataires.

Intimement mêlé à la pratique culturelle et à des revendications politiques, le registre urbain est tout aussi présent dans ces collectifs. « Un besoin et une envie de ville » caractérisent leur action. Besoin qui s'exprime par l'installation

dans un lieu, mais plus largement par une volonté d'accéder à une centralité urbaine avec une véritable conception de la ville. L'occupation de la ville apparaît comme un enjeu et une finalité implicite à leur action.

« Genève sans nuit, Genève s'ennuie », tel était le slogan des membres de l'association État d'urgences lorsqu'ils organisèrent leurs premières « fêtes sauvages » autour de 1985 à Genève⁶. Ce slogan exprime ce registre de sens fondamental lié à la musique, au concert: la fête⁷, le registre festif. S'il s'agit pour certains protagonistes d'organiser des concerts, avec une visée esthétique, artistique ou politique, pour voir les groupes qu'ils aiment, cet intérêt est toujours doublé d'un principe festif, que ce soit à Genève ou à Poitiers. Il s'agit non seulement de prendre place, mais aussi de participer aux affaires de la cité, de l'animer.

ACCÈS À LA VILLE, CENTRALITÉ ET ORDRE DE LÉGITIMITÉ CULTURELLE

Dans son travail sur la chaîne de coopération artistique, H. Becker traite peu de la dimension spatiale de toute action culturelle ou artistique. Or, chacune prend place dans un lieu, un bâtiment et plus largement une ville, un contexte urbain.

La concurrence spatiale entre les acteurs est une caractéristique majeure des villes. « L'appropriation de l'espace est un enjeu commun pour des acteurs ayant des inté-

rets divergents » (Jean Rémy, 2000), et cet enjeu n'épargne pas les acteurs culturels. Même si la dimension culturelle constitue l'un des ordres caractéristiques de la ville depuis l'antiquité, les lieux culturels des villes n'intègrent pas la diversité des formes culturelles⁸ dans leur ensemble. Certains arts apparaissent plus légitimes à occuper la ville et notamment le centre des villes. De l'art religieux inscrit dans les églises au théâtre municipal, du musée à la galerie d'art, les formes culturelles et artistiques caractéristiques de la centralité urbaine relèvent successivement des arts académiques et du marché de l'art qui ont su prendre place dans l'ordre de la ville, à côté de l'ordre économique et politique notamment.

Pour saisir l'impact territorial d'une action culturelle, il convient ainsi d'appréhender son lien à un espace. La qualification d'un bâti-

■ 5 Tout comme ceux du hip-hop et d'autres formes esthétiques (Techno, etc.). Voir Fabrice Raffin, *Frîches industrielles – Un monde culturel européen en mutation*, L'Harmattan, 2007.

■ 6 Dont les modalités d'organisation étaient proches des *free parties* des années 1990.

■ 7 La fête à laquelle il est fait référence ici, est un moment collectif d'animation et de convivialité durant lequel les conventions sociales s'estompent, se brouillent, évoluent. Il s'agit d'une définition de la fête comme expérience qui permet de « violer, de transgresser, le cadre général de notre vie. (...).

Dialectique qui s'instaure entre une remise en question continue et la trame de vie collective (...), (qui) puise dans la découverte de l'anéantissante vocation de la nature une force qui l'oblige à embrasser de nouvelles régions d'une expérience limitée par la culture » - dans, Jean Duvignaud, *Fêtes et Civilisation*, Éd. Scarabée & Compagnie, 1984.

■ 8 La diversité culturelle est entendue ici comme un pluralisme d'expressions et de pratiques, lié à la diversité sociale et ethnique d'une société. En l'occurrence, la diversité culturelle ne se réduit pas, et ne recouvre, à pas la diversité ethnique caractéristique aujourd'hui de la société française.

ment ou d'un espace public s'effectue chaque fois selon un processus relatif aux qualités du projet. Ses acteurs apposent un certain nombre de signes architecturaux, esthétiques, qui définissent un rapport au cadre bâti, à ses usages, à ses représentations.

À Poitiers et Genève, se lisent ainsi les graffs, tags, affiches de concert, ensemble d'éléments qui font repère et indiquent une appropriation territoriale de l'espace. Avec ce marquage du bâtiment se créent la frontière et l'appropriation. L'espace devient lieu, au sens où Marc Augé définit ce terme, « un espace identitaire, relationnel et historique »⁹. Les espaces culturels ne sont jamais des espaces publics. Que ce soit une friche culturelle, un opéra, une MJC, un marquage de l'espace indique l'appropriation, crée la frontière – chaque lieu en fonction du projet de l'équipe qui l'occupe¹⁰. De ce marquage naissent l'usage, l'attractivité, l'accessibilité, l'évitement, le repoussoir.

Au-delà du bâtiment ou d'un espace circonscrit, l'action culturelle collective s'inscrit dans un espace plus large, un quartier, une ville et un contexte socio-économique, qui entre dans la dynamique de son impact territorial.

Les effets de cette interaction ne sont pas donnés *a priori*. S'il est aujourd'hui entendu pour beaucoup d'acteurs qu'une présence artistique ou culturelle, un équipement, un festival produisent une qualification positive du bâtiment ou de l'espace dans lequel ils s'inscrivent, à l'inverse dans de nombreux cas, la présence d'un projet artistique génère du conflit. Comme tout autre acteur urbain les acteurs culturels (y compris les artistes), doivent négocier leur place dans la ville.

■ 9 Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

■ 10 « Le territoire n'est pas premier par rapport à la marque qualitative, c'est la marque qui fait le territoire (...). 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. » Voir aussi Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.

L'histoire des collectifs de Poitiers et Genève depuis leur création est l'histoire d'un conflit quasi continu avec le voisinage. Négociation entre les riverains et les acteurs des lieux dont l'activité a un fort potentiel de nuisances : concerts, fêtes mais, avec elles, d'autres pratiques, occupation de l'espace public tard dans la nuit, deal, altercations...

La négociation des heures de fermeture de lieux est symptomatique de cette négociation. Dans le cas de Genève durant les années 1990, entre les procès avec les associations locales de commerçants, les promoteurs et les riverains, la ville de Genève s'est positionnée pour la poursuite des activités nocturnes du lieu. Le quartier de la Coulouvrenière où l'Usine se situe a conservé au fil des ans un caractère nocturne animé. La qualification entière du quartier en a été marquée, le prix de l'immobilier s'en trouve « impacté », les caractéristiques de la population aussi : l'Usine est un élément allant contre la *gentrification*, élément de diversité sociale et de fonctionnalité urbaine du quartier.

De fait, l'action culturelle collective n'est pas abstraite, extraite du temps et de l'espace. Dans les cas analysés ici, la chaîne de coopération, qui fait que des concerts et soirées musicales existent, est spatialisée. Les associations qui les initient s'installent durablement dans un espace à un moment de leur histoire. En l'occurrence, dans les deux cas, cette action prend place dans des espaces urbains abandonnés qui deviennent territoires musicaux à dimension identitaire pour ceux qui les occupent. De plus, si l'ancrage territorial passe par la qualification des anciennes friches industrielles en lieu de culture, la territorialisation de ces actions culturelles ne se limite pas à l'occupation de ce lieu. Il faut au contraire sortir du lieu et analyser les ramifications de l'ensemble des réseaux qui s'y croisent pour prendre la mesure de l'implication territoriale de tels projets. Une implication territoriale qui se joue dans le temps.

AU FIL DU TEMPS : ENRACINEMENT, RÉSEAU ET MAILLAGE TERRITORIAL

Les temporalités de l'action culturelle collective sont à interroger pour saisir les contours d'un impact territorial. Les procédures d'évaluation de la culture se focalisent aujourd'hui le plus souvent sur le moment de la diffusion, l'événement et sa fréquentation. L'inscription territoriale d'une action culturelle collective

se décline pourtant sur un temps plus long, mobilisant selon les étapes – création, réalisation, diffusion – une multitude d'acteurs en différents espaces du territoire.

Cette analyse globale est nécessaire pour appréhender pleinement l'impact territorial d'une action culturelle. L'espace de diffusion, celui d'un événement culturel, se retrouve toujours connecté et reliés à d'autres espaces d'autres moments¹¹. L'action culturelle collective structure ainsi différents lieux, en générant de nouveaux usages, en renouvelant leur représentation, leur qualification, entraînant les acteurs de la chaîne de coopération à construire leurs propres usages, géographies et représentations d'un territoire.

Avec le temps, à Genève et à Poitiers, les protagonistes des associations à dominante musicale ont su créer une centralité culturelle. Cette centralité est d'autant plus importante que se sont développées d'autres disciplines sur les lieux. Le Confort moderne à Poitiers s'est ainsi positionné, dès les années 1985, comme acteur du monde de l'art contemporain. Le positionnement de l'Usine à Genève a catalysé l'action d'acteurs de styles musicaux divers (du rock aux musiques ethniques, électroniques, etc.) mais aussi, comme à Poitiers, d'acteurs du monde de l'art contemporain, du théâtre, du cinéma, de la photographie.

Les réseaux qui se croisent dans cette centralité culturelle diversifiée se ramifient dans d'autres collectifs, d'autres associations en d'autres endroits de la ville, qui sont à leur tour autant d'acteurs urbains à leur propre échelle. Ces fonctionnements en réseau et leurs ramifications disent aujourd'hui l'importance des lieux culturels, au-delà du nombre de spectateurs qui les fréquentent uniquement pour des spectacles, par l'ensemble des protago-

nistes qui trouvent dans cette centralité des ressources variées et diverses: techniques, économiques, symboliques, humaines, de légitimité, etc. Le Confort moderne et l'Usine sont ainsi des acteurs structurants des mondes culturels locaux dans les domaines musicaux et les autres domaines cités.

Les actions collectives auxquelles se réfère ce texte se fondent principalement sur un intérêt musical et sont exemplaires de la pluralité des sens et des registres mobilisés collectivement dans l'action culturelle. L'intérêt culturel simple pour des artistes ne permet pas de comprendre leur impact et surtout l'impact territorial. D'autant moins qu'elles sont initiées par une jeunesse jugée *a priori* comme peu sérieuse, dilettante ou superficielle. Cette portée est néanmoins durable, puisque les deux lieux culturels existent toujours en 2011 et participent de la vie de la ville et de ses quartiers.

Cette pluralité des registres permet de dire que si les registres artistiques ou culturels de telles actions sont centraux et structurants et qu'ils se renforcent avec le temps, ils ne s'y limitent jamais totalement. L'action culturelle est étroitement mêlée à une action politique à dimension urbaine même si elle n'est ni partisane, ni idéologique mais plutôt reliée aux parcours individuels et à la quotidienneté.

Pour être complet, il faudrait aussi ajouter une dimension économique et sociale à ces projets, tant les individus qui y prennent part sont souvent au début dans des situations précaires. L'engagement culturel se définit pour eux entre révolte et réflexion, divertissement et poétisation du quotidien, moyen d'action et de salut, mais aussi comme élément de survie économique et de structuration de parcours professionnels.

■ FABRICE RAFFIN

Sociologue, maître de conférences, université de Picardie Jules-Verne,
directeur de SEA Europe, Paris
fabrice.raffin@u-picardie.fr

■ 11 La construction de la territorialité s'exprime aussi dans les pratiques des acteurs sociaux. M. Roncayolo l'écrit: « La territorialité, avant de s'exprimer par l'attachement à un lieu particulier, est d'abord rapport entre les hommes ». Les rapports sociaux des acteurs qui s'installent dans les lieux ne se limitent pas à ce lieu. Macel Roncayolo, *La ville et ses territoires*, Paris, Gallimard, 1990.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Marc AUGÉ (1992) *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmoderne*, Paris, Seuil.
- Howard S. BECKER (1992) *Les mondes de l'art*, Flammarion, Paris.
- Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI (1980) *Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Jean DUVIGNAUD (1984) *Fêtes et Civilisation*, Ed. Scarabée & Compagnie.
- Yves GRAFMEYER (1994) *Sociologie Urbaine*, Paris, Nathan Université, Sociologie 128.
- Randall COLLINS (1979) *The credential society*, New York, Academics Press.
- Raymonde MOULIN (1992) *L'artiste, l'institution et le marché*, Flammarion.
- Fabrice RAFFIN (2007) *Friches industrielles – Un monde culturel européen en mutation*, L'Harmattan.
- Jean RÉMY (2000) *La ville phénomène économique*, Éditions Economica.
- Marcel RONCAYOLO (1990) *La ville et ses territoires*, Paris, Gallimard.