

articles

COUP DE PROJECTEUR | 13 OCT 2007

Interview de Fabrice RAFFIN

Une recherche : « diversification et territorialisation des pratiques culturelles en Île-de-France – lieux, logiques et pratiques d'acteurs ». Elle se propose d'analyser les modalités de territorialisation des projets culturels contemporains dans un contexte de concurrence entre pratiques et de métropolisation. Les projets retenus : le Collectif 12 à Mantes-la-Jolie, l'Échangeur à Bagnolet et le Musée d'art contemporain du Val-de-Marne à Vitry-sur-Seine (le MAC/VAL).

Dans un premier temps, pouvez-vous situer ce travail de recherche par rapport à la fois à votre parcours et à vos propres travaux antérieurs ?

Fabrice RAFFIN : Ce travail de recherche se situe en continuité directe de mes travaux antérieurs, sur des terrains particuliers : les friches industrielles reconverties en lieux de culture, friches industrielles ou marchandes, espaces militaires reconvertis en lieux de culture.

Par rapport à ces terrains, il y a toujours un propos qui est une analyse de l'action collective, une analyse de la manière dont des groupes d'individus s'emparent de ces lieux pour y développer un projet à dimension culturelle.

L'analyse de l'action collective se fait autour d'une double problématique croisée : une problématique urbaine avec une analyse de la ville et une problématique de la culture et de l'art ; parmi les pratiques culturelles je traite aussi la question artistique comme une question à part entière : c'est un des enjeux de ce travail qui s'est affirmé au fil du temps. La distinction entre art et culture est centrale parce qu'il y a une confusion constante entre ces deux termes.

Donc sur ce travail au fil du temps, qu'est-ce qui s'est passé ? Sur l'analyse de la culture d'abord, il y a eu une tentative de précision et de définition de ce qui est pour moi l'action culturelle, c'est à dire une action collective à dimension culturelle, dans laquelle le registre artistique et esthétique est central mais n'est jamais exhaustif. Il y a une analyse de la manière dont les acteurs mobilisent ce registre artistique et esthétique avec d'autres registres qui sont bien plus larges.

D'une manière générale, le propos consiste à dire que l'action artistique ou l'action culturelle ne se limitent jamais à l'enjeu artistique ou esthétique mais se couplent toujours à des enjeux sociaux, politiques, urbains, économiques et autres. C'est une conception tout à fait distincte de l'action culturelle au sens politique. Cela dit, ce n'est pas exhaustif puisque les acteurs inventent à chaque fois des combinaisons originales qui font que chaque action n'est pas réductible à une autre. L'originalité vient toujours de ce couplage, de cette mobilisation de registres spécifiques.

Pour moi, il y a action culturelle à partir du moment où un collectif mobilise cet enjeu culturel qui se matérialise, qui se cristallise autour de pratiques à dimension artistique, mais dont la finalité n'est pas forcément l'art pour l'art ou l'esthétique en tant que telle. Déjà, le fait de parler de finalité artistique autre que l'art, c'est problématique dans le monde de l'art parce que la conception de l'art pour l'art et de la gratuité d'une part, et de la non-finalité de l'œuvre d'art reste assez prégnante. Là,

en recherche...

DERNIERS ARTICLES

- Interview de Fabrice RAFFIN
- Interview de François RIBAC

QUI NOUS SOMMES

- présentation
- les projets de recherche
- les différents acteurs

- mise à jour / 19 octobre 2007

on analyse des pratiques qui se donnent un propos artistique mais qui ont une finalité supplémentaire, une finalité sociale, une finalité urbaine.

Finalement, il s'agit d'analyser la dimension culturelle de l'art : comment le propos artistique est lié à une culture, à des cultures, et à chaque fois des appartenances se créent autour du groupe artistique, des appartenances et donc des exclusions. Je cite souvent MALRAUX qui affirmait la « neutralité opératoire de la culture ». Ici à l'inverse l'analyse permet de mettre en évidence la dimension identitaire de l'art, sa dimension expressive, la dimension d'action sociale, d'action politique, d'action urbaine liée aux propos esthétiques.

Pour neutraliser la question artistique, j'emploie le terme de « production esthétique » pour ne pas parler d'« œuvre », pour des productions qui ont une forme, qui sont des formalisations à dimension matérielle et sensible, qui mobilisent le registre esthétique. Ensuite, le statut d'œuvre d'art ou d'autres statuts, cela relève d'une construction sociale évidemment... Donc voilà pour l'enjeu culturel et cette notion de « production esthétique » que j'avais utilisée à de nombreuses reprises au long de mes travaux.

Donc tout cela concerne les enjeux un petit peu théoriques.

Après, il y a la ville, donc le lien avec la ville. Là, il faut faire un détour par l'action, par l'action collective : comment la finalité urbaine des projets culturels va être affichée ou non ? comment le projet culturel travaille la ville ? et enfin comment le projet culturel produit du territoire, produit de la ville, participe des rééquilibres ou de l'articulation des territoires urbains entre eux et comment l'action culturelle dans ce cas-là devient un producteur d'espace, de territoire ?

Peut-être prendre des exemples depuis le début...

F.R. : Il y a le cheminement personnel qui part de Berlin, puisque j'habitais Berlin à l'époque et j'ai connu dès la fin des années 1980 un ensemble d'expériences culturelles, de projets culturels, d'actions culturelles dans le sens où je viens de les définir, qui avaient une dimension homogène, qui avaient un propos assez similaire, des postures individuelles dans ces actions collectives tout à fait comparables.

Donc je me suis donné comme premier objet d'analyse les points communs entre ces initiatives, formaliser ce sentiment au niveau de l'analyse d'une culture commune, d'une action culturelle et artistique similaire. Avant la chute du Mur, il y avait déjà des squats, des lieux alternatifs car Berlin était la plaque tournante de l'alternatif en Europe. Les personnes qui habitaient à Berlin, allemandes ou pas, n'avaient pas besoin de faire leur service militaire. Cela attirait beaucoup de personnes qui étaient en posture contestataire assez radicale contre l'armée, contre les institutions en général. Il y a donc eu la construction d'une centralité alternative à Berlin qui, du reste, est encore d'actualité.

Puis le Mur est tombé. Il y a eu une opportunité cette fois-ci juridique. L'État disparaissant, il y avait un flou juridique énorme sur qui était propriétaire des bâtiments. Il était donc assez facile d'ouvrir des squats quand les propriétaires ne se manifestaient pas. Il y a eu une période d'effervescence qui a duré quatre, cinq ans où il y avait des dizaines de maisons occupées, de squats, toutes organisées sur un même mode : à la fois un projet culturel, un projet d'éducation, un projet urbain, un projet économique, et il y a eu un lieu plus important par ses dimensions et son ambition qui s'appelait le TACHELES, qui a pris un statut international et qui était en lien avec des réseaux dans toute l'Europe. Réseaux que j'ai empruntés, qui m'ont conduit à Marseille d'abord, aux Abattoirs, ensuite à Poitiers, ensuite à Genève, et qui sont devenus mes terrains principaux.

Il y a un autre lieu de Berlin, un vieux lieu des années 70, la Ufa-Fabrik sur lequel

j'ai continué à travailler que j'avais fréquenté dès les années 1986-87.

L'intérêt aussi était d'analyser comment ces terrains étaient traversés par des réseaux et faisaient monde : monde culturel bien sûr, mais pas seulement, monde social, monde artistique, et quels étaient les points communs entre toutes ces initiatives qui, de fait, avec le temps, ont acquis cette espèce d'homogénéité.

Même si ce n'est pas toujours le cas, il y a quand même des traits communs qui permettent de les rapprocher, un ensemble d'axiomes qui ont été formalisés en France sous le terme de N.T.A., « nouveaux territoires de l'art » [1]. Il s'agit là d'une histoire de quinze ans puisque la labellisation – ça ne devait pas être une labellisation, mais c'en est une – date de 2002, à l'époque de Michel DUFFOUR [2], labellisation à laquelle j'ai participé puisque j'ai travaillé avec Michel DUFFOUR et Fabrice LEXTRAIT [3]. Labellisation donc qui nomme une réalité tout en la réduisant puisque employer le terme de « nouveaux territoires de l'art », c'est se focaliser sur la dimension de la « nouveauté » des actions culturelles. Or cette nouveauté reste limitée puisque certaines sont en lien avec une tradition qui remontait au Berlin des années 1980 et encore avant, à Los Angeles aux États-Unis début 1970, et même plus avant puisque certaines descriptions de MURGER à propos des bohèmes du XIXe sont tout à fait applicables aux initiatives contemporaines.

On peut ainsi suivre les réseaux, les gens de Berlin sont allés aux États-Unis, les gens de Poitiers, après, sont allés à Berlin voir comment ça se passait, donc les réseaux ont fonctionné physiquement. J'ai fait une analyse de ces réseaux, de la manière dont ils fonctionnent, ce qui s'y échangeait, en termes symboliques puisque Berlin fonctionnait comme un symbole de la possibilité de pérennisation d'activités en marge, qui fonctionnaient sur des modes originaux, donc réseaux symboliques mais aussi réseaux d'échanges de savoir-faire, réseaux d'échanges de techniques, d'informations.

Les N.T.A. en France ont focalisé l'attention sur la dimension artistique. C'est spécifique à la France, dans un contexte que j'analyse dans un livre qui vient de sortir [4]. Au fil du temps, en France, la plupart des initiatives se recentrent sur le registre artistique en gommant un petit peu tous les registres que j'évoquais tout à l'heure, les registres politiques, sociaux, les registres économiques. Donc, ça se fait sous une triple influence :

- influence du contexte tout d'abord. Beaucoup d'initiatives françaises se sont positionnées par rapport aux institutions sur une recherche de légitimité dans le domaine artistique. C'est l'effet du contexte français qui est tout de même très fort. À Genève par exemple, les institutions n'ont eu aucun mal à reconnaître le côté social et socioculturel de ce genre d'initiative, ce qui fait qu'une initiative comme l'Usine, au bout de quinze ans, depuis 1988, n'a quasiment pas changé ; on y retrouve toujours des côtés spontanés, du « ludico-festif » associé à des enjeux artistiques plus ou moins tâtonnants, expérimentaux ou avérés. Ce qui ne serait pas viable en France parce qu'il y a ce poids politique qui conduit les acteurs à affirmer la dimension artistique comme preuve de leur légitimité d'action. C'est un premier aspect qui permet de comprendre le recentrage sur l'artistique très fort en France.
- seconde influence : celle du temps. Je l'ai identifié et analysé à travers des histoires de vie, des parcours individuels sous l'angle des formes d'engagement, et la manière dont les individus entrent dans ces collectifs et y évoluent. J'ai montré comment les individus passent par la formalisation de la posture critique sur le monde via le registre artistique jusqu'à la construction d'enjeux strictement esthétiques.

Pour résumer : des gens qui écoutaient de la musique punk de manière revendicative et identitaire, écoutent ensuite de la musique punk sur un registre esthétique pour

ce qu'elle exprime en termes artistiques. On peut lire ces évolutions au niveau de la programmation lorsque l'on passe de programmations dans les lieux de hardcore-punk dans les années 1980 à une programmation de musique expérimentale dans les années 2000.

Je caricature bien sûr mais tout de même : on peut prendre l'exemple du Confort Moderne à Poitiers pour parler de ça. J'avais fait un article sur le hardcore qui s'appelle « de l'écoute spontanée à la posture de mélomane expert » [5]. Il y a la construction d'un savoir-faire de l'acquisition de conventions artistiques, et la constitution d'une vraie compétence d'experts de l'art, en tout cas dans le monde musical pour cet exemple mais ça peut être des mondes de l'art contemporain dans d'autres exemples. Un effet générationnel donc qui fait que les gens construisent une carrière de professionnels de l'art, d'experts au fil du temps parce qu'ils deviennent des spécialistes en écoutant ou en travaillant dans le milieu. Il y a un effet de milieu, les lieux fonctionnent comme des dispositifs d'apprentissage et de définition de conventions artistiques, voire de production de monde de l'art, tout au moins de réseaux de monde de l'art à part entière.

- le recentrage sur l'artistique renvoie enfin, aussi, à une évolution générationnelle. En effet, certaines formes de militantisme alternatif inscrites dans les années 1980 et décrites dans ce texte se sont essouffées. Leurs réseaux qui passaient difficilement en France n'ont pas réussi à passer le relais aux jeunes générations (à de rares exceptions et contrairement aux pays anglo-saxons).

Ce sont plutôt les artistes passés par les beaux-arts ou autoproclamés, issus « des classes moyennes mono ethniques » et des administrateurs dûment formés dans les DESS puis les Masters universitaires qui se retrouvent dans les équipes et tentent aujourd'hui de faire exister des lieux. Positionnés par leur parcours sur les enjeux de l'art et de la culture, leur action fait « écho naturel » aux politiques publiques assez loin de formes contestataires radicales analysées dans le premier mouvement de ce texte.

Partageant certaines caractéristiques des arts contestataires, les réseaux s'entremêlent néanmoins, des confusions naissent entre différents collectifs, génératrices de conflits internes.

Pour reprendre les termes de notre analyse, les insoumis et les chercheurs se côtoient, mais le rôle des passeurs semble aujourd'hui inefficace. C'était le cas par exemple en 2006-2007 dans un squat comme la Générale dans le 19^e arrondissement de Paris où les réseaux de squatteurs radicaux, « traditionnels », côtoyaient les jeunes artistes en recherche de reconnaissance.

Ainsi, la recherche dans le cadre du programme a permis de mettre en œuvre une approche francilienne de cette évolution. Quelle en était la problématique ?

F.R. : On peut repasser par l'histoire urbaine, par la ville, pour faire le lien. Dans mon propre parcours de recherche, la préoccupation urbaine était là depuis le début puisque ces lieux sont quand même en ville, mais ils sont en friche, donc le plus souvent ils ne sont pas appréhendés comme des lieux appartenant à la ville. On voit des gens que l'on stigmatise sous les termes de la marginalité et de l'écart, et donc on ne leur reconnaît absolument pas... Ça ne vient même pas à l'esprit dans les années 90 en tout cas, de les penser en termes d'acteurs urbains, en termes d'acteurs susceptibles de participer à la vie de la cité, ce qui est tout à fait le cas, et en plus à la production de la ville en tant que telle.

Donc au cours de mon parcours, j'ai mis de côté entre les années 1998 et 2003 la problématique urbaine pour y revenir. C'était un temps nécessaire pour formaliser

tout ce que je viens de dire sur l'artistique, l'esthétique, parce qu'il y avait d'abord nécessité de qualifier ces pratiques culturelles pour ne pas les confondre avec d'autres, en tout cas permettre des comparaisons et voir comment elles étaient en lien avec d'autres ou pas en lien, éviter le piège de la nouveauté, de la fascination commune pour ce genre de projets.

Donc détour par l'artistique et le culturel et retour sur l'urbain dans les années 2003-2004, via d'abord une étude sur Bourges, l'Entrepôt à Bourges, et une comparaison avec Genève, puis l'opportunité de ce programme sur un aspect donc très urbain, sur l'agglomération, sur les effets de l'agglomération qui est l'occasion pour moi de rassembler tout ce dont je viens de parler pour le remettre en perspective sur une problématique de la territorialisation des pratiques culturelles. Comment ces pratiques et cette action collective prennent place dans la ville, s'ancrent sur les territoires, participent de leur production ? Donc ce double aspect de la territorialisation sur un territoire, et d'autre part de production de la ville en tant que telle, et une affirmation dont on parlait tout à l'heure qui est quand même de reconnaître les acteurs culturels et artistiques au même titre que les autres acteurs. Ce n'est pas évident parce que la fascination pour l'art les situe souvent comme des acteurs ayant des capacités, ou à qui on prête des capacités, d'insertion urbaine et d'intervention sur l'urbain qui me semblent complètement démesurées.

J'emploie souvent le terme de Jean CAUNE [6], la croyance magico-religieuse en la capacité de l'art à produire des choses et qui englobe le discours sur le lien social des années 1990. Il s'agit tout de même de replacer les choses dans leur contexte pour analyser à la fois comment évidemment ça peut produire du lien, mais aussi comment, à partir du moment où on reconnaît la dimension culturelle de l'art, comment la dimension culturelle inclut certains individus et en exclut d'autres. Il était donc important pour moi de construire, au-delà de la problématique d'origine, un modèle d'analyse complexe de la territorialisation comme processus d'ancrage et de production de la ville. Ce modèle d'analyse reprend tout ce que je viens d'évoquer jusqu'à maintenant, et il apporte une nouvelle dimension qui est apparue directement dans cette recherche.

Précisons tout d'abord qu'il y a quatre lieux dans cette recherche :

L'Échangeur à Bagnolet, le Collectif 12 dans la friche André-Malraux à Mantes, le MAC/VAL à Vitry et le Point Éphémère à Paris. Je ne rentre pas dans les éléments institutionnels qui m'ont poussé à prendre le MAC/VAL parmi les lieux, ce qui n'était pas dans ma problématique de départ. Néanmoins, c'est ce décalage entre les terrains qui m'a conduit à la construction d'un modèle d'analyse.

Quel rapport entre le MAC/VAL et L'Échangeur de Bagnolet ? C'est très difficile de faire une analyse comparative. Donc pour construire cette analyse comparative, que je n'ai pas voulu abandonner, je me suis mis à un autre niveau, un niveau plus théorique, en me demandant par rapport à ces terrains et par rapport à l'expérience que j'avais acquise au fil des années, quelle était la dimension commune de la territorialisation des pratiques culturelles, quelle était la dimension commune à ces projets. Des projets différents et néanmoins qui tiennent un propos « culture » formalisé et générateur de pratiques sociales, d'une part, et qui, en plus, sont dans des lieux : la dimension ancrage par le lieu est d'ailleurs pour moi une dimension à part entière dans le modèle que je construis de la territorialisation.

Au total, que ce soit pour le MAC/VAL ou L'Échangeur, il y a quatre dimensions qui me semblent communes et construisent le processus de territorialisation des projets culturels :

- Il y a un projet culturel, qui est la première dimension de la territorialisation. Le projet avec ses qualités, ses finalités, ses orientations artistiques, mais aussi

culturelles, politiques et même strictement urbaines.

Donc, on pourra parler de la différence de qualité du projet, mais en termes de contenu, entre L'Échangeur à Bagnole et le MAC/VAL, c'est la qualité de ce projet qui produit un rapport particulier au territoire,

- deuxième dimension de la territorialisation : elle se cristallise par le lieu. C'est là en tout cas qu'elle devient visible pour les habitants et pour les autres citoyens. On peut distinguer déjà les projets qui acquièrent cette visibilité des autres projets, strictement associatifs, sans lieu, dont le rapport au territoire est, de ce fait, différent.

Les quatre projets de la recherche n'ont pas les mêmes formes de territorialisation que des projets associatifs, dans un immeuble par exemple, qui peuvent avoir la même dimension-projet que d'autres. La cristallisation dans un lieu, c'est quand même quelque chose qui n'est pas anodin si l'on commence à penser la production de la ville, avec, évidemment, une grosse différence entre L'Échangeur de Bagnole (ou la friche André-Malraux) et le MAC/VAL. Il y a là un enjeu de contextualisation des projets qui est important : voir comment ils se situent par rapport à des territoires déjà existants, des enjeux de centralité, ce qui est au cœur de ma recherche, des enjeux de qualification urbaine. Là, nous sommes sur l'analyse territoriale du projet culturel via le lieu comme un acteur de production de la ville.

Donc, dans la première partie, l'analyse se fait sur le projet, avec une analyse des pratiques, puis une analyse via le lieu qui commence à être une analyse des représentations, qui dépassent le projet et qui, via le lieu, permet de voir comment le projet parle aux citoyens et à l'ensemble de la ville, dialogue avec la ville, à la fois de manière métaphorique mais aussi directement, avec les citoyens.

- Un projet culturel, c'est du lien et des pratiques, mais ce n'est pas que ça. Donc il va y avoir une troisième dimension, qui est un peu nouvelle, qui vient de la prise en compte d'analyses de sociologie de la communication et notamment des travaux d'Antoine PICON [Z] qui propose une pensée de la ville-événement. Quand je rencontre les porteurs de projets, ils se situent toujours quasi systématiquement dans une sphère médiatique. Ils évoquent très souvent leurs projets en termes de mise en publicité. Quand on leur demande leur bilan, ce sont souvent des articles de presse qui valorisent leur action par sa mise en publicité qui plus est, auprès du plus grand nombre possible d'individus. Les bilans d'activité sont souvent valorisés de cette manière-là. Ensuite, sur un autre plan, j'ai rencontré des gens qui n'avaient jamais mis les pieds au MAC/VAL, par exemple, ou jamais mis les pieds à L'Échangeur, mais qui m'en parlaient de manière très précise, ou en tout cas de manière sensée pour eux.

On est là sur un autre niveau de structuration des territoires qui est fondé sur la représentation. Cela m'a paru très important de faire le lien entre ces modes de représentation et autre chose qui est aussi de l'ordre de la pratique des lieux mais implicite, qui est de l'ordre de la communication et de la manière de se situer dans l'espace de la communication, espace qui prend ce faisant un aspect événementiel. La capacité du lieu à faire parler de lui est notamment fondée sur des événements et notamment des événements culturels.

Tout cela me paraît partie prenante des formes de territorialisation d'un projet culturel via le lieu, via les événements qu'il arrive à créer, via la manière dont il arrive à faire parler de lui. Et même si c'est de l'ordre de la représentation, ça représente néanmoins le territoire. Par exemple, l'enjeu qu'il y a autour du MAC/VAL de créer de la centralité à Vitry, donc créer de la centralité en banlieue, passe pour beaucoup par la communication.

- Et la quatrième dimension, que je n'ai pas voulu abandonner par rapport aux propos que je tiens depuis les années 90, c'est la dimension culturelle de l'art et du projet artistique. On est sur des projets artistiques : art contemporain pour le MAC/VAL, théâtre à L'Échangeur, théâtre aussi mais d'une manière un peu différente au Collectif 12. Donc comment les projets se situent dans un contexte local par rapport à la pratique, par rapport au lieu, par rapport à des citoyens d'un côté et par rapport à leur monde de l'art de l'autre.

La situation de l'Île-de-France est très particulière parce que la centralité parisienne fait toujours référence par rapport au monde de l'art. Là, on rejoint l'enjeu culturel : apporter de la qualité artistique en banlieue, c'est apporter une forme esthétique liée à un milieu social, même si je n'ai pas envie de tomber dans une sociologie déterministe qui associe des formes esthétiques à des milieux ou à des catégories sociales, néanmoins si on regarde les publics des lieux, on se rend compte que la dimension mono-ethnique est quand même très forte dans les publics.

Ce n'est pas très politiquement correct de parler de cela mais, néanmoins, la prétention française à l'universalisme artistique, à l'art universel, la « neutralité opératoire de la culture » comme le disait MALRAUX, est complètement interrogée par ce genre de phénomène. Les formes artistiques ont certainement un potentiel à poser des problématiques universelles, mais sur les formes de diffusion, sur les modalités d'accès à ces productions esthétiques, il y a certainement à reconsidérer bien des aspects.

Et par rapport à Mantes et au Collectif 12 ?

F.R. : Il faut contextualiser la question. À Vitry et à Bagnole, on était sur des enjeux de centralité, à Mantes on est sur des enjeux de continuité urbaine. À Mantes, le Collectif 12 est entre le centre-ville et des grands ensemble de banlieue, donc déjà on a une configuration traditionnelle, à savoir : le centre-ville, le faubourg, la banlieue. On n'est pas du tout sur ce qu'Antoine PICON appelle le « fatras », terme qu'il utilise pour qualifier la banlieue. Mantes, c'est donc une autre configuration urbaine. Là, on analyse comment le projet culturel participe de la production du territoire. Je ne l'ai pas fait autant que j'aurais voulu mais on a un centre traditionnel, ancien, qui concentre les fonctions urbaines traditionnelles, politiques, économiques, religieuses, qui fait centralité au sens traditionnel du terme. Là, je renvoie à l'analyse de Jean RÉMY [8] sur ces questions qui est la référence en matière d'approche entre la ville traditionnelle et les formes urbaines de la ville industrielle.

C'est-à-dire ?

F.R. : C'est une forme urbaine concentrée (on retrouve ces éléments dans les travaux de l'École de Chicago), densité des relations, densité des fonctions et le faubourg et la banlieue, la banlieue forme urbaine cité traditionnelle donc le Val-Fourré en l'occurrence, et le Collectif 12 est au milieu. Il y a là une configuration que j'avais analysée déjà sur Poitiers, sur cette aire qui est le faubourg. Le faubourg représente à un moment donné une opportunité pour des collectifs porteurs de projets culturels en décalage parce que entre les enjeux de requalification des centres-villes pour les municipalités et l'enjeu lié « aux problèmes » des banlieues, le faubourg était une zone qui n'était pas sous attention politique et qui permettait d'inscrire des projets culturels de manière assez calfeutrée, cachée, où on ne gênait personne. C'est ce que j'ai analysé pour Poitiers avec l'histoire de « l'Oreille est Hardie » à l'origine du Confort Moderne dans les années 1980.

À Mantes, le Collectif 12 me semble largement pensé (et se pense comme tel certainement) pour essayer de faire des liens, lien entre les populations et entre les espaces, dans cette zone qui est le faubourg, qui n'a pas d'animation, qui est un peu morte, pour reprendre des termes du sens commun. C'est comme ça aussi que sont

pensés les lieux pour participer de la requalification urbaine, et ça c'est un point qui a été admis, et de la même manière que l'on pense les artistes « pompiers du social », on a une espèce de fantasme sur la capacité du projet, de manière un peu mécanique, à refaire ce lien, donc ils ont une « vitrine » et ils doivent montrer qu'ils sont là, qu'ils font des projets avec la cité, et ils doivent faire le lien avec le centre-ville. Là, ce sont des enjeux un peu différents de Bagnolet et Vitry.

Mais c'est intéressant par rapport à Poitiers parce que, à Mantes, c'est voulu, c'est impulsé en quelque sorte, alors qu'à Poitiers, c'était un moyen d'entrer dans la ville pour les gens qui n'y appartenaient pas...

F.R. : C'était le moyen, le lieu dans le faubourg pour ceux qui ne peuvent pas se payer la ville, ceux qui ne peuvent pas se payer la ville se retrouvaient là parce qu'il y avait une opportunité, parce que les activités industrielles étaient parties aussi et d'autres opportunités politiques aussi, comme je l'ai déjà dit. Il y avait désintérêt pour cet espace urbain de l'entre-deux. Aujourd'hui, en effet, il y a une formalisation de cet intérêt, de la capacité des artistes à jouer un rôle urbain, mais je le redis, les simplifications politiques ou des acteurs eux-mêmes, ne permettent pas d'en apprécier la complexité et encore moins d'en mesurer toutes les implications.

Nous reviendrions bien sur des aspects biographiques, en particulier sur votre propre rapport à l'art dans votre itinéraire...

F.R. : J'ai une posture assez ambiguë sur la chose. C'est par la musique que je suis rentré dans ces lieux. J'avais un intérêt surtout musical, sur les formes musicales, sur ce que j'appelais la posture de l'écoute spontanée. J'avais cette posture de l'écoute spontanée comme pratique culturelle à dimension identitaire. Dans le texte que j'ai fait sur le hardcore, je pointe la dimension de construction de soi liée à l'écoute musicale. C'est une part essentielle des projets, de l'engagement individuel et collectif et il est évident que je suis passé par cette posture.

Autrement dit, il y a une part d'autoanalyse de ma propre pratique dans mon travail autour de la construction de soi par l'engagement artistique ou culturel.

L'engagement culturel peut se limiter à de l'écoute musicale. Mais même l'écoute musicale est quelque chose d'actif. On se dit et on se construit dans l'écoute, et après on se dit et on se construit dans la pratique qui consiste à aller au concert, qui consiste à aller à l'exposition, le fait d'être spectateur c'est être un acteur en l'occurrence, ce qui n'est pas toujours le cas dans les mondes de l'art.

J'ai fait des analyses des parcours de vie qui vont de l'adolescence à l'acquisition de la posture d'expert jusqu'au statut de professionnel de la culture. Ce que l'on voit beaucoup dans ces lieux, c'est ce genre de parcours. L'action collective que j'évoquais précédemment prend sens par rapport à des parcours individuels. Les personnes ne sont pas là par hasard, et l'enjeu de construction de soi, en tout cas dans ces projets culturels, reste central. Je me permets de l'affirmer encore actuellement même si on se focalise de plus en plus sur l'artistique. C'est une des fonctions sociales essentielles de ces projets. On peut le mesurer au niveau du rapport aux institutions.

J'ai fait des analyses aussi des dispositifs de diffusion de la salle à l'Italienne à des dispositifs plus participatifs, ce n'est pas la même chose, la posture de contemplation de l'amateur, au sens d'Antoine HENNION [9], qui a acquis les conventions et les normes dans le monde de l'art, donc cette posture-là est moins de l'ordre de la construction de soi, elle est plutôt de l'ordre de la réaffirmation de l'identité. Ça n'est pas tout à fait la même chose, il n'y a pas cet aspect recherche. Les conventions sont acquises et on va rentrer dans un dispositif dont on partage déjà les conventions. Il n'y a pas cette part active que l'on retrouve dans les collectifs de construction des conventions. Je pense que les mondes de l'art contemporain légitimes sont éloignés de cette part active où l'amateur est avant tout celui qui

connaît et respecte les conventions.

Donc, pour en revenir à ma posture personnelle, il faut distinguer mon rapport à l'art en général de mon rapport à la musique. Par rapport aux mondes de l'art contemporains, notamment, très présent dans mes analyses, ma posture est de l'ordre de l'extériorité. Je n'étais absolument pas dans ces mondes de l'art, ce qui m'a servi. Je me suis situé dans ces mondes, parce qu'après je me suis retrouvé sur les terrains où l'art contemporain était majeur, où le théâtre était majeur, et j'avais une posture très externe par rapport à ces milieux. Autant j'ai pu me servir de ma connaissance du milieu musical pour pénétrer le milieu et faire de l'observation participante et essayer d'accéder à ses codes et formaliser ses codes et conventions, tout ce qui relevait de la construction de soi mais de manière interne, autant j'ai pu ensuite avoir cette posture extérieure sur les mondes de l'art contemporain, les mondes théâtraux, de l'art plastique, etc...

Cette double posture est un parcours de recherche aussi et qui se construit au fil du temps. Je ne suis pas le premier à le dire mais une observation participante, c'est un moment de la recherche, et c'est souvent au début quand on a accès au terrain sur un mode personnel. Ce n'est pas facile de faire de l'observation participante, il faut une correspondance entre le terrain et le chercheur en tant que personne. On n'arrive pas à 40 ans dans les collectifs dont la moyenne d'âge est de 20 ans pour faire serveur ou bénévole, il n'y a pas possibilité de faire de l'observation participante avec des gens qui sont à une période de leur vie beaucoup plus jeune, je veux dire qu'il y a des choses qui ne sont pas faisables au niveau technique ou méthodologique.

Si on revient sur la recherche elle-même, l'objectif essentiel est l'analyse des modalités de la territorialisation. Est-ce que cette analyse amène à penser qu'il y a des modalités de territorialisation spécifiques à la région Île-de-France ? À la métropolisation francilienne ?

F.R. : Les spécificités sont de l'ordre de ce que j'évoquais. Il y a des configurations qui n'ont rien de spécifiques. Quand on parle de Mantes, on est vraiment dans un autre contexte urbain classique par rapport à Bagnole et Vitry où il y a quelque chose de typiquement francilien, me semble-t-il.

Donc c'est lié à un contexte, mais on est dans une tension constante entre un rapport à la centralité parisienne et la tentative de construction d'un contrepoids. Le rapport à la centralité parisienne est quand même structurant pour tous les acteurs que je rencontre. Ils ne le disent pas toujours, c'est souvent de l'implicite, mais Paris les domine tellement, que c'est accepté. Donc dans l'acceptation de cette domination, on s'en accommode, on agit sans en tenir compte... tout en en tenant compte.

Sur mes terrains par rapport à la question urbaine, il convient aussi de raisonner en termes de « monde de l'art ». Il y a un réseau qui constitue ce monde de l'art, un réseau de coopération entre les acteurs dont la finalité est la production de produits à fonction esthétique, des œuvres donc, même si le terme est trop restreint. BECKER [10] ne parle jamais de territorialisation des réseaux.

Les réseaux de BECKER sont a-territoriaux. Il en parle comme de choses abstraites. Or, pour moi les réseaux sont toujours ancrés sur du territoire et donc si on prend le réseau de l'art contemporain pour le MAC/VAL ou le réseau du monde de l'art du théâtre expérimental ou du théâtre tout court ou une forme de théâtre spécifique pour L'Échangeur, ils tentent de se rapprocher de la centralité parisienne, de s'affilier par le réseau, par la médiatisation, en faisant de la publication dans des journaux spécialisés centralisés à Paris. Ils ne sont pas nulle part ces mondes de l'art. Ils sont centralisés, d'une part dans les représentations, et aussi dans la pratique. Et là, on est sur cet entre-deux en banlieue où on essaie à la fois de faire

partie de ce centre tout en revendiquant sa spécificité de banlieue. C'est un double jeu assez schizophrénique à certains moments : il y a cette double affirmation de la spécificité de travailler en banlieue, tout en ne voulant pas lâcher le fait d'être à Paris.

Notes

[1] Est paru en novembre 2006 : *Nouveaux territoires de l'art – parole d'élus*, propos recueillis par Claude RENARD-SHAPIRO et Laurence CASTANY, Éd. Sujet/Objet, 300 p, 17 euros

[2] Michel DUFFOUR, secrétaire d'État au Patrimoine et à la Décentralisation culturelle de 2000 à 2002 dans le gouvernement de Lionel JOSPIN

[3] Auteur du rapport commandé par Michel DUFFOUR : *Friches, laboratoires, fabriques, squats, projets pluridisciplinaires... une nouvelle époque de l'action culturelle*, 2001, [disponible en ligne](#)

[4] *Friches industrielles – Un monde culturel européen en mutation*, Éd. l'Harmattan, 2007

[5] « De l'écoute révoltée du Hardcore à la posture de mélomane expert : autour de l'exemple du Confort Moderne à Poitiers », dans la revue *Copyright Volume !* ; 2005-2, Éd. Mélanie SÉTEUN, janvier 2006

[6] Jean CAUNE : *La culture en action*, Presses Universitaires de Grenoble, 1992

[7] Voir notamment, Antoine PICON : « Les cyborgs, des portes ouvertes sur le nouvel univers », extrait de *La ville territoire des cyborgs*, in *Fondation pour l'architecture, Dynamic city, Bruxelles*, Paris, Skira, Le Seuil, 2000

[8] REMY Jean, VOYE Liliane – *La ville : vers une nouvelle définition ?*, Paris, Éd. l'Harmattan, 1992 ; *La ville phénomène économique*, Paris, éditions Economica, 2000

[9] Antoine HENNION : *Figures de l'amateur (avec S. MAISONNEUVE et É. GOMART)*, Paris, La Documentation française / Ministère de la Culture, 2000

[10] Howard S. BECKER : *les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988

[« article précédent](#) | [^ haut de page](#)

[site et lettre électronique de *Tertius-Culture* | soutien DRAC Île-de-France | design P. Chaminade]