

## 2.

# CULTURE DU FAIRE DANS LES TIERS-LIEUX ET ÉVOLUTION DE L'ACTION PUBLIQUE

## L'INSTITUTIONNALISATION CULTURELLE COMME PROCESSUS DE COUPLAGE

Fabrice Raffin,

Maître de conférences en sociologie à l'Université de Picardie Jules Verne  
au Laboratoire Habiter le Monde.

Cet article appréhende les *tiers-lieux culturels* comme des espaces qui ont participé aux évolutions des politiques culturelles. L'article revient sur les dimensions qui définissent une culture du faire (Lallement, 2015; Raffin, 1998, 2016, 2023) caractéristique, depuis les années 1970, des *lieux intermédiaires*, *friches culturelles* et aujourd'hui des *tiers-lieux culturels*.

Après avoir défini sociologiquement et historiquement les logiques et pratiques de cette culture du faire inhérente aux tiers-lieux, le texte montre comment elle a pu faire évoluer les modes d'appréhension de la culture de certains services publics. L'article analyse des situations d'interactions entre les représentants de ces collectifs, *les passeurs* et des représentants de l'action publique au niveau étatique et local, eux-mêmes *passeurs de l'intérieur*. Ce phénomène, analysé en termes de *couplage* (Abbott, 2016), permet de repenser les controverses liées à l'institutionnalisation des tiers-lieux.

237

### Mots-clés

Tiers-lieux culturels; Friches culturelles; Culture du faire

## Introduction

Lors de notre rencontre en 1997, l'une des premières choses dont me parlait Fazette Bordage avec son enthousiasme coutumier concernait sa relation aux institutions culturelles :

« On ne nous prenait pas au sérieux, me disait-elle, surtout au niveau local, à Poitiers, alors j'allais directement à Paris, au ministère, je frappais à la porte de tous les bureaux, j'entrais et j'essayais de convaincre de l'utilité de ce qu'on faisait, du sens que ça avait. » (Entretien avec Fazette Bordage, 1997)

Co-fondatrice du Confort Moderne (CM) en 1985, la trajectoire socio-professionnelle de Fazette Bordage incarne à elle seule 45 ans d'histoire de formes et d'organisations culturelles qui, jusque dans les années 1980, se développaient totalement hors de toute institution et qui prirent alors le nom de *friches culturelles* ou de *lieux intermédiaires*. Sa trajectoire se superpose au long processus de légitimation et de reconnaissance de pratiques illégitimes, tout au moins, qui n'étaient pas considérées comme dignes de l'attention et des subventions de l'action publique jusqu'au début des années 1990.

Nous mettrons alors en avant l'hypothèse, que ce processus d'institutionnalisation participe de l'émergence des *tiers-lieux culturels* contemporains<sup>183</sup>. Pour cela, nous montrerons comment ce processus relève de trois dimensions qui constitueront les trois parties de ce texte.

Dans une première partie, nous analyserons les contours d'une culture du faire<sup>184</sup>, qui considère notamment l'action collective associative comme devant répondre aux besoins de l'organisation d'événements culturels. Il est ainsi crucial de comprendre les racines des structures et des économies distinctes des tiers-lieux, tels que décrites par Philippe Henry (2021 ; 2022). Cela nous permet de saisir une partie du processus de leur émergence. La deuxième partie montrera comment, simultanément, ce processus est lui-même fondé sur la présence systématique dans les collectifs de personnes au profil de *porteur*, comme Fazette Bordage pour le Confort Moderne à Poitiers. Cependant, le processus d'institutionnalisation vers les tiers-lieux culturels se fonde également sur des personnes « réceptives » à cette culture du faire dans les institutions culturelles publiques. Il sera donc question, dans la troi-

---

183. Voir les chapitres que j'ai consacrés à cette question dans *(Un) Abécédaire des Friches* (2023) – (coordonné par M.-P. Bouchaud et F. Lextraît), Sens & Tonka.

184. Voir Raffin, F. (2016). « Les "Friches" tourbillonnaires, rhizomatiques et hydroliques : logiques du faire et co-productions culturelles hors institutions », dans Lallement, M. & Antonioli, M., *Poétique(s) du Numérique*, vol. 4, « Les ateliers des possibles entre esthétique et politique », Paris, Éditions L'Entretemps.

sième partie, de montrer comment se produisent les couplages (Yoking) (Abbott, 2016) entre acteurs associatifs et certains acteurs des services culturels municipaux et étatiques (Henry, 2021, 2022). Nous montrerons ainsi, que, si le processus d'institutionnalisation des friches culturelles jusqu'aux tiers-lieux culturels s'est articulé à la trajectoire des passeurs, il s'est aussi appuyé sur des personnes aux intérêts similaires à ceux des collectifs, mais situées à l'intérieur même des institutions, municipales ou étatiques, y intégrant çà et là des éléments de cette culture du faire.

### Aux origines était le rejet institutionnel

Dès mes premiers terrains dans les années 1990, j'ai adopté une approche socio-anthropologique qui a rapidement mis en évidence le manque culturel des protagonistes, âgés en moyenne de 20 ans, qui s'engageaient dans des collectifs associatifs tels que le Confort Moderne (CM). Ce manque culturel n'était pas comblé par l'offre institutionnelle locale. Il était alors érigé en besoin essentiel (Lefebvre, 1985), à l'origine d'engagements associatifs culturels passionnés, qui prenaient également sens par rapport aux situations individuelles des protagonistes<sup>185</sup>. À travers les types de musiques et d'arts plastiques qu'ils défendaient, se jouaient simultanément, des éléments identitaires, l'entrée dans la vie active et souvent une posture politique, une quête de sens existentiels. « Culture contestataire » disait-on à l'époque, construite dans l'opposition aux institutions publiques et aux mondes de l'art.

« Le CM, au départ, c'est un peu le rejet d'un système institutionnel, le refus de milieu auto-référentiel de l'art qui fait la part belle à des critiques d'art, à des trucs institutionnels. Tous ces milieux, ils ne fonctionnent pas avec des émotions directes, une reconnaissance du public alors que nous, si. C'est tout ce côté superficiel qu'on dénonçait. Pour tous au début, on a surtout un refus des institutions d'un système de valeurs hiérarchique. (...) » (Entretien avec Fazette Bordage, 1997)

Dans le discours public, cette opposition aux institutions, et les postures contestataires qui s'y rattachaient, semblaient procéder d'une frontière insoluble fondée sur une dimension politique et artistique. Cependant, à l'observation, au-delà du discours politique, notamment de la critique systématique du « capitalisme<sup>186</sup> »,

---

185. Ces parcours et l'analyse socio-anthropologique globale de l'émergence du Confort Moderne, mais aussi de l'Usine à Genève et de la Ufa-Fabrik à Berlin, ont été publiés dans l'ouvrage : Raffin, F. (2007). *Friches industrielles – Un monde culturel européen en mutation*, Paris, L'Harmattan.

186. Bien que moins révolutionnaires que dans les années 1970, les arguments de la critique politique dans les collectifs restaient très marqués par l'extrême gauche et l'anticapitalisme dans les années 1990. À cela s'ajoutait et s'affirmait toujours plus, une critique sociétale thématique, par exemple sur l'égalité de genre, l'écologie, etc.

des éléments plus anthropologiques étaient notables comme moteur et finalité de l'action collective, comme « ciment symbolique grâce auquel (...) l'organisation se maintient » (Strauss, 1992, p. 88). La critique institutionnelle s'appuyait également sur une conception du travail, de l'organisation et ce que j'appelais dès 1998<sup>187</sup> une culture du faire.

*La culture du faire en commun*

En 1997, au CM, une situation en particulier et les discours que je recueillis à son propos, me firent comprendre que la définition de cette culture du faire s'effectuait en référence notamment aux fonctionnements institutionnels, en distinction de ces derniers.

La scène se passait dans l'ancien théâtre municipal de Poitiers. Deux membres de l'association « L'oreille est hardie » (l'un comme régisseur, l'autre comme technicien lumière) avaient accepté de participer à la production d'une pièce de théâtre<sup>188</sup>. La matinée s'était plutôt bien déroulée, mais arrivé l'heure du déjeuner, à 12 heures précises, les techniciens municipaux déclarèrent qu'il était temps de « casser la croûte ». Ce fut une première surprise pour les deux membres du CM, qui virent les techniciens municipaux littéralement « tout laisser en plan » pour aller manger. Leur surprise fut redoublée en fin d'après-midi, lorsqu'à 17h30, les mêmes employés municipaux décrétèrent la fin de la journée et rentrèrent chez eux. Dans la soirée qui suivit, les deux techniciens du CM ne manquèrent pas de revenir sur leur expérience au théâtre municipal. Ils soulignèrent abondamment la différence entre leur engagement dans le montage d'un spectacle et celle des employés municipaux<sup>189</sup> :

« S'il y a quelque chose à faire, on le fait, il n'y a pas à discuter. Tant que c'est pas terminé, on reste. Parce qu'il faut que ça tourne. Quand on a un spectacle le soir, qu'on s'y met la veille ou dans la journée, il faut que ce soit prêt. Si on en voit un qui glande ou qui veut pas faire son taf, il n'a rien à faire ici. À la limite, de toute façon, la question ne se pose même pas : on sait pourquoi on est là, ceux qui sont pas motivés, ils ne restent pas. » (entretien avec Pierre, 1997<sup>190</sup>)

---

187. Raffin, F. (1998). *La mise en culture des friches industrielles : Poitiers, Genève, Berlin*, ministère de l'Équipement, des Transports et du Logement, Direction Générale de l'Urbanisme, de l'Habitat et de la Construction (PUCA).

188. Pourquoi se risquer dans le monde du théâtre municipal? Pour être sûr d'avoir un nombre de cachets suffisant pour bénéficier du « statut » d'intermittent.

189. Extrait de notes de carnet de terrain (1997).

190. *Idem*.

L'impératif du « faire » rejoignait non seulement leur motivation culturelle profonde, mais elle révélait aussi la construction d'un rapport au travail. Au fil des observations et des entretiens se dessinait un rapport au travail pensé avant tout comme activité à mener jusqu'à son terme, sans mesure des moyens et de l'énergie utilisés. Seule la finalité, c'est-à-dire l'existence du concert, de l'exposition ou de tout autre spectacle importait. L'exigence du « faire » était une dimension qui permettait de saisir les attentes d'un individu dans la gestion de ses tâches quotidiennes. D'autant que ces tâches relevaient très souvent de situations d'urgence ou de crise en raison du manque chronique de moyens que connaissaient les lieux, qu'ils soient financiers mais aussi matériels, technologiques ou autres. Le non-respect de ce type de règles pouvait conduire rapidement à l'éviction des collectifs. La nécessité pragmatique avait pour corrélation une forte responsabilisation de tous ceux qui prenaient part à l'action collective. Chacun dans son domaine devait faire en sorte de mener sa tâche à bien. L'adhésion à la valeur du « faire » fondait largement la relation de confiance et de solidarité. J'observais combien, chacun, une fois une tâche accomplie, avait un souci quasi-immédiat de trouver une autre tâche ou de vérifier qu'une autre personne engagée dans l'action collective n'a pas besoin d'aide. Quiconque dérogeait à ces principes se mettait en danger de rupture de l'action collective, menaçait de la faire échouer, et prenait le risque de se faire exclure. C'est ce qui arriva à un stagiaire que j'observais trois jours durant, dont je mesurais l'exaspération croissante qu'il suscitait, moins parce qu'il ne faisait rien que parce qu'il attendait qu'on lui dise quoi faire. Trois jours à la suite desquels, d'un commun accord, il fut décidé qu'il valait mieux qu'il ne vienne plus.

On sait combien dans les analyses sur l'histoire des *fablabs* devenus tiers-lieux dans les années 2010, la notion de culture du faire a été reliée à l'histoire des *makers*<sup>191</sup>, jusqu'aux mondes du DIY et à la culture punk. Dans un ouvrage collectif sous la direction de Michel Lallement, je pointais aussi (Raffin, 2016) la présence systématique dans les friches culturelles d'ateliers de *hackers*. Néanmoins, concernant les tiers-lieux culturels et leurs liens aux friches, la notion de culture du faire se définit autrement ici.

---

191. Cynthia Colmellere, Delphine Corteel, Volny Fages et Stéphanie Lacour précise aussi que « parallèlement à cette histoire se concentrant sur le bricolage informatique d'individus particulièrement doués, une filiation plus politique, plus contestataire est également souvent mentionnée ». J'avais pour ma part fait le lien entre Ufa-Fabrik et la côte ouest des États-Unis, lien de personnes qui avaient influencé la structuration de la Ufa-Fabrik en 1979, dans Raffin, F. (2016), « Les "Friches" tourbillonnaires, rhizomatiques et hydroliques : logiques du faire et co-productions culturelles hors institutions », dans Lallement, M. & Antonioli, M., *Poétique(s) du Numérique*, vol. 4, « Les ateliers des possibles entre esthétique et politique », Paris, Édition l'Entretemps.

En effet, sur la base des observations ci-dessus, il semble plutôt que les valeurs du *faire* et du *faire culturel* en particulier s'articulaient autour de deux axes : le réalisme et le pragmatisme. Un slogan recueilli à la Ufa-Fabrik à Berlin lors d'un autre de mes terrains, exprimait ces deux dimensions des valeurs du *faire* : « Nous faisons ce dont nous rêvons, on y va concrètement (Praktisch), selon la devise (Motto) : en une heure de faits, d'actions (Tat), nous mettons plus de réalité (Wirklichkeit) que dans des années de discussions<sup>192</sup>. »

D'un côté, la notion de *faire* se rapportait à une activité, aux notions de pratiques et de techniques. Cependant, était aussi en jeu dans ce pragmatisme, peut-être moins le travail en lui-même, que ce qu'il implique à savoir le fait de réaliser, de produire, d'accomplir la culture. Et de constater combien la réalisation culturelle, c'est-à-dire l'organisation de l'événement culturel (concert, exposition, pièce de théâtre, etc.), le fait qu'il existe, primait sur toutes autres considérations. Elle permettait de dépasser les conflits entre protagonistes, mais aussi le manque de moyens matériels et financiers caractéristiques des collectifs. Dans cette valeur du *faire* se trouvait certainement l'origine d'une économie pragmatique. Se retrouvait ainsi dans ces considérations ce qui pourrait être qualifié de « réalisme populaire ». Un réalisme qui consiste à réduire les pratiques à la vérité de leur fonction, à faire ce que l'on fait.

Ce besoin de *faire* n'est pas sans faire écho également au besoin de culture, aux besoins de s'exprimer dans la pratique culturelle ou son organisation, besoin collectif essentiel, besoin individuel existentiel : s'épanouir dans la pratique. Cette dimension du *faire*, construite à la fois comme valeur principe (Heinich, 2021) et nécessité pour pallier la précarité économique des collectifs, s'accompagne également de créativité et d'expérimentation dans le travail. Sans financement assuré et donc, d'organisation trop structurée, routinisée, les protagonistes se doivent de trouver des solutions pour parvenir à faire que l'événement culturel existe. À bien des égards, ils valorisent cette situation précaire comme opportunité de créativité.

Contre la construction des valeurs du *faire* se trouvait l'institution. À de nombreuses reprises dans mes entretiens, la figure du fonctionnaire fut mobilisée comme un modèle méprisé à ne pas reproduire : stéréotype d'un individu jouant toujours le même rôle dans une institution, respectant la règle sans imagination ni créativité, ne dépassant pas les horaires et surtout, un individu sans passion.

Le fossé culturel doublé d'une aversion radicale pour les procédures administratives étaient partagés par la majorité des collectifs que je fréquentais dans les années 1990 dans toute l'Europe. Sur mes terrains, les plus radicaux étaient squatteurs, dans l'illégalité. La frontière avec les institutions publiques semblait pour

---

192. Slogan utilisé de manière récurrente sur un autre de mes terrains la Ufa-Fabrik à Berlin et recueillis en 1997.

eux infranchissable. De fait, pour la plupart, ces collectifs eurent des durées d'existences ne dépassant pas 2 ans. Expulsés, dissous par manque de moyens, de lieux, de reconnaissance, ils étaient dans leur immense majorité, très éphémères. Même pour les collectifs qui n'étaient pas illégalement installés, peu dépassaient une durée d'existence de deux ans.

Ainsi, pour beaucoup de collectifs, l'implication dans une culture du faire prenait une dimension contestataire telle, que les projets s'arrêtaient rapidement. Cependant, les conflits avec les institutions et de même que la précarité socio-économique des acteurs, n'expliquaient pas totalement la fin des histoires. Pour comprendre pourquoi certains collectifs perdurèrent, il convient d'analyser comment ils surent trouver leur place dans la ville et surtout comment ils négocièrent avec les institutions. Ce dernier point se comprenait largement grâce à la présence d'individus au profil particulier dans les collectifs, des individus que nous avons appelé *les passeurs*.

### Les passeurs : vers la reconnaissance

Contrairement à cette majorité d'expériences similaires en France et en Europe à cette époque, le collectif du CM (comme ceux répertoriés dans l'ouvrage (Bordage & Raffin, 2000) *Les Fabriques : lieux Imprévus* qui constituèrent une bonne partie de mes terrains de 1993 à 2000), illustre ce processus de reconnaissance institutionnelle. À la différence des expériences susmentionnées, le Confort Moderne n'est pas entré dans des conflits aussi sérieux qui l'auraient mené à sa fermeture. Au contraire, l'association l'Oreille est Hardie<sup>193</sup>, au départ locataire du site Confort 2000, un ancien magasin d'électroménager, avait été en mesure de le faire racheter par la Ville à son propriétaire pour pérenniser son action. Après avoir signé une convention d'occupation dans les années 1980, le Confort Moderne avait pu développer son projet comme lieu de diffusion musicale et arts plastiques, de conservation (Fanzinothèque), lieu de répétition avec ses espaces de restauration, de bar. Il bénéficiait de subventions publiques, jusqu'à aujourd'hui, près 40 ans après être labellisé d'abord SMAC (Scène de Musiques Actuelles) et Centre d'Art Contemporain d'intérêt national. Cette pérennisation apparaissait donc bien étonnante.

À l'observation, s'il est un point commun à tous les lieux que j'ai analysés et qui ont perduré jusqu'à nos jours, c'est d'avoir eu en leur sein des personnes au profil similaire à celui de Fazette Bordage<sup>194</sup>. En effet, il serait difficile de comprendre les

---

193. Qui était la forme juridique Association loi 1901, du collectif occupant le lieu nommé le Confort Moderne.

194. Sur l'ensemble des terrains que j'ai effectués on pourra citer parmi ces personnes au profil de passeur et entre autres, en France, Isabelle Chaigne qui prit la suite de Fazette Bordage au Confort Moderne, Philippe Foulquié, Fabrice Lextraite, Ferdinand Richard, pour la Friche Belle

modalités concrètes des rapprochements qu'effectuent les collectifs en direction des municipalités et d'autres instances susceptibles de les subventionner sans noter la présence dans chacun d'entre eux d'un ou deux individus au « profil » singulier. Souvent *leader* à l'intérieur des lieux, ce sont ces individus qui vont prendre également en charge les relations des collectifs avec l'extérieur et donc avec les responsables institutionnels. Ce sont eux qui sont les artisans majeurs de la reconnaissance de l'action collective auprès des municipalités et au-delà, lorsque cela ne suffit pas. Au Confort Moderne, mais de manière systématique, pour tous les lieux qui perdurent, notamment dans le réseau Trans Europe Halles, ce sont les personnes que j'ai décrites dans différents textes (Raffin 2007, 2017) comme étant *les passeurs* qui vont simultanément représenter les collectifs, assurer leur positionnement dans l'espace du débat public et de la reconnaissance publique.

En plus d'un rôle d'organisateur interne, *les passeurs* vont mobiliser une connaissance des mondes politiques qu'ils ont chacun acquise au cours de leur parcours, certains dans leur famille comme Fazette Bordage, d'autres dans l'action politique syndicale, d'autres encore lors d'un passage à l'université. Les leaders possèdent cette remarquable capacité à naviguer dans plusieurs sphères sociales et à établir des liens entre les représentants de ces mondes. Ils construisent des ponts relationnels entre des personnes qui ne se rencontrent pas habituellement et qui ne partagent pas suffisamment de codes et de compétences de communication pour se parler. Possédant les codes et les compétences de ces milieux distincts, ils endossent ainsi le rôle de *passeurs*.

« Pour tous au début, on a surtout un refus des institutions d'un système de valeurs hiérarchique. Mais ce refus en bloc, n'est pas qu'à leur honneur (elle parle là des autres membres du CM). Moi, je me suis toujours dit qu'on participait à la vie de cette ville de Poitiers. Je voulais qu'on participe et pas qu'on reste fermé sur nous-mêmes. J'ai toujours dit qu'on méritait des subventions et de l'argent public parce qu'on a un rôle pour la ville, pour ses habitants, un rôle culturel, un rôle d'animation. » (Entretien avec Fazette Bordage, 1997)

Ce sont les passeurs qui ouvrent les lieux en quelque sorte et de différentes manières. D'abord, d'un point de vue artistique à l'intérieur des lieux. Comme Fazette Bordage, au CM, ils peuvent faire découvrir les arts plastiques aux membres de l'Oreille est Hardie plutôt orientés vers la musique métal. Pour assurer une mé-

---

de Mai, Erik Noulette pour l'Antre-Peau à Bourges, Jean Hurstel à Strasbourg à la Laiterie, en Allemagne, Sigfried Niemer à la Ufa-Fabrik à Berlin, en Belgique, Philippe Grombeer aux Halles de Schaerbeek à Bruxelles, Pierre-André Boo à l'Usine à Genève, la liste étant loin d'être exhaustive.

diation efficace et gérer les conflits, leurs rôles sont essentiels pour maintenir la cohésion au sein des groupes.

« Catherine est arrivée et alors là, les autres, ils ne supportaient pas du tout. Pour eux, c'était le langage institutionnel, les expos. Ils l'allumaient sans arrêt. Même elle exagérait. Elle s'est prise un moment pour un genre de "commissaire machin". Alors j'ai quand même remis les choses en place. Et je lui ai expliqué aussi à Catherine qu'ils n'étaient pas méchants mais qu'il fallait qu'elle aussi change quelques trucs. (...) C'est sûr que j'ai fait pression auprès des autres pour faire l'expo de James Turrell, mais au moins on a essayé et en plus ça leur a plu. Alors Catherine la pauvre, en 89 elle en a bavé, mais elle aussi a changé, je l'ai même vu traîner dans des concerts plutôt trash après. » (Entretien avec Fazette Bordage, 1997)

De manière tout aussi décisive, ce sont eux qui vont faire le lien entre les collectifs et les milieux institutionnels et politiques. Ils vont surtout faire comprendre en interne l'importance de ces ouvertures extérieures. Les passeurs possèdent les codes pour parler aux membres du collectif dans des termes qui sont les leurs. De même, ils possèdent les codes et les manières de se comporter propres aux milieux politiques. Ils ont donc la capacité de tenir au niveau formel ce *double langage*. Ils savent par ailleurs appréhender les modes d'organisations complexes de l'administration. Ils ont la capacité d'identifier les rôles, les statuts, les hiérarchies de leurs représentants. Ils savent où s'adresser pour obtenir ce qu'ils cherchent à partir de l'identification des acteurs de la fonction publique, de leurs compétences et de leurs pouvoirs potentiels. Ce qui est encore plus déterminant est leur capacité à faire la différence entre discours et réalité de l'action publique et à identifier les intérêts réels de leurs interlocuteurs dans les administrations :

« Moi je me suis vite rendu compte que ce qu'on faisait, la programmation, le travail pour que les groupes aient des locaux de répétition, ils n'en avaient pas grand-chose à faire. Ils ne comprenaient rien. Par contre dès qu'on parlait social, insertion tout ça, là, ils étaient beaucoup plus intéressés. Alors on a commencé à utiliser ces mots pour faire passer nos trucs, "social, insertion". De toute façon, tant qu'on pouvait continuer c'était l'essentiel. Je me disais que l'artistique on verrait plus tard pour que ce soit vraiment reconnu, l'essentiel, c'était de tenir. » (Entretien avec Fazette Bordage, 1997)

Ainsi, entre Fazette Bordage et les autres acteurs du CM, les liens s'établissent d'abord à travers les différentes dimensions de l'artistique et du culturel. C'est principalement leur intérêt commun pour les pratiques culturelles en général, la musique en particulier, qui est à l'origine de leur rapprochement mutuel. Mais

il faut aussi apercevoir entre eux la force d'un lien culturel plus anthropologique, renvoyant aux valeurs sociales décrites, la culture du faire.

Toujours porteurs de cette culture du faire, les passeurs vont, au fil des années, créer des réseaux à l'intérieur des institutions publiques. Des réseaux qui ne se contenteront pas d'accepter ces valeurs culturelles des collectifs et de financer leurs projets, mais qui les intégreront également dans les institutions, ce qui est particulièrement pertinent pour notre sujet. De ce point de vue, l'évolution vers les tiers-lieux comme espace d'expérimentation socio-économico-artistique n'est pas sans lien avec la culture du faire. Pour le dire autrement, des acteurs institutionnels locaux ou nationaux, vont accepter de financer des lieux-projets<sup>195</sup> sur une base d'incertitudes quant aux retombées artistiques ou autres, valorisant l'expérimentation socio-économico-artistique.

En attendant, cette dissémination, l'institutionnalisation ne s'est pas fondée uniquement sur la présence et les compétences *des passeurs* dans les collectifs. Ce point est déterminant. En effet, si l'on suit l'hypothèse d'Andrew Abbott<sup>196</sup> selon laquelle le changement social ou l'évolution des institutions viennent des institutions elles-mêmes, il convient de mesurer combien les lieux-projets qui ont perduré ont pu bénéficier en interne, de la compétence des passeurs, en externe, de la présence dans les institutions de personnes porteuses d'aspirations à la culture du faire<sup>197</sup>. Des *passeurs* membres des institutions, à même de *coupler* l'action publique avec l'action collective associative des collectifs.

### Couplages (Yoking) à l'intérieur des institutions

À bien y regarder en effet, le profil des élus et des fonctionnaires territoriaux ou d'État qui soutinrent les collectifs entre 1980 et 2000 étaient similaires<sup>198</sup>. Qu'ils soient élus locaux, fonctionnaires territoriaux ou en charge de fonctions ministé-

---

195. L'emploi des termes de lieux-projets fait référence aux travaux de Philippe Henry et au fait que les tiers-lieux culturels sont moins financés pour leur action artistique que pour un projet plus global à plusieurs dimensions artistiques, mais également social, économique, politique entre autres.

196. Et de leur application à l'émergence du monde du travail social aux États-Unis au XIX<sup>e</sup> siècle. Voir, Abbott, A. (1995). « Boundaries of social work or social work of boundaries? The Social Service Review lecture », *Social Service Review*, vol. 69(4).

197. Les passeurs en même temps qu'ils représentent une ressource inestimable des collectifs en sont aussi le point faible. Leur rôle est à ce point central, que l'organisation entière manque de se disloquer lorsqu'ils veulent quitter les lieux. Comme j'ai pu le constater à l'Usine à Genève, la question de la succession se pose avec d'autant plus d'acuité que la situation économique des lieux est précaire et que la relation aux financeurs est délicate. La difficulté est grande de trouver des personnes ayant les mêmes capacités de dialogues internes et externes, avec les institutions notamment.

198. Tous, au niveau municipal ou étatique partageaient un âge proche, entre 40 et 50 ans, un diplôme du supérieur, un positionnement politique proche du PS.

rielles, à un premier niveau ils adhéraient, si ce n'est aux formes esthétiques diffuser dans les lieux, tout au moins à leur démarche culturelle globale.

« Je voyais les élus qui diabolisaient le Confort et je leur rappelais comment ça se passe quand on est jeune. Moi, j'avais connu ça, eux, ils n'allaient pas au Confort, moi j'y allais, et je retrouvais ce côté tribal que j'avais connu. Et je leur disais, ces jeunes ce ne sont pas des extraterrestres ou des monstres, ce sont des jeunes de Poitiers ou de la région. » (Entretien en 1997 avec le directeur des affaires culturelles de Poitiers de 1985 à 1997)

D'une certaine manière, les élus qui s'engagèrent pour soutenir les collectifs et leurs lieux, s'engageaient dans une lutte à l'intérieur même de leurs institutions. Pour le cas de Poitiers, le directeur des Affaires culturelles, était soutenu par l'élue à la Culture que Fazette Bordage et lui-même avaient convaincue de l'intérêt d'un lieu comme le CM. Le maire, n'était pas opposé à leur démarche, soutenant de fait des formes culturelles alors bien illégitimes. De fortes oppositions étaient pourtant manifestes, même dans les majorités municipales et dans certains services. *Le couplage* consistait alors en une association solidaire entre les alliés de l'intérieur de municipalité et le collectif Confort Moderne, incarné par Fazette Bordage.

De la même manière, au niveau ministériel (des ministres aux chargées de mission), les personnes qui ont soutenu et financé ces lieux ou qui y ont engagé des actions pour leur reconnaissance<sup>199</sup> faisaient partie des mouvements de Mai 68. De fait, de même sensibilité politique, elles se reconnaissaient pleinement dans la démarche et les formes culturelles du CM<sup>200</sup>. Les adhésions personnelles et individuelles en termes de valeurs artistiques permettaient de comprendre leurs soutiens. Fazette Bordage avait été capable de se rendre à Paris et de trouver ces soutiens internes qu'elle mobilisait comme légitimant lorsque l'opposition locale devenait trop forte. Sur cette base, en effet, elle avait institué « un jeu » qui consistait, lorsque l'opposition politique locale niait l'intérêt du CM, à mettre en avant le soutien national du ministère de la Culture, pour montrer l'importance et la légitimité

---

199. Voir par exemple, le programme de recherche interministériel Culture, Ville et Dynamiques sociales qui finança dès 1996, mes premiers travaux sur cette question. L'instrumentalisation de mon travail de recherche était de l'ordre d'une mise en lumière et d'une reconnaissance des projets comme le CM. Comme elles purent le dire, les trois initiatrices principales et porteuses de ce programme, de trois ministères différents trouvaient là un transfert d'activité de militante culturelle qu'elles eurent plus tôt dans leur parcours. Voir, Méral, J. (dir.) (2000). *Culture en Ville, ou de l'art et du citoyen*, La Tour-d'Aigues, Éditions de l'Aube.

200. Nous n'avons pas la place ici de développer une autre caractéristique partagée par ces protagonistes institutionnels à savoir leur adhésion aux valeurs de l'éducation populaire. Ce point est pourtant révélateur de positions divergentes et persistantes à l'intérieur des institutions culturelles jusqu'à aujourd'hui.

de sa démarche. La création du réseau Trans Europe Halles à Bruxelles en 1984 participait également de la construction d'une légitimité internationale : créer du nombre pour montrer que le CM n'était pas une lubie locale d'adolescents isolés. À plusieurs reprises lors des conflits avec la municipalité, les directions des lieux membres du réseau dans toute l'Europe envoyaient toutes simultanément des fax de soutien au CM.

Une forme de connivence culturelle et une adhésion à l'approche artistique ont été identifiées comme un second niveau de connexion, qui se distingue davantage par un rapprochement avec la culture de la création. Ces acteurs institutionnels souffraient en effet eux-mêmes des lourdes procédures administratives, du manque de prise de risques artistiques du ministère, du fait de devoir tout « mettre dans des cases » selon des termes souvent entendus. Leur soutien au CM leur permettait de faire entrer dans l'institution des manières moins rigides de traiter des dossiers, d'attribuer des financements. Même si, dans la forme, ils respectaient les procédures, dans le fond, ils parvenaient à obtenir des financements sur des critères inédits d'incertitudes, d'expérimentation sociale, culturelle, artistique. Le directeur de la culture de Poitiers, était tout à fait conscient de l'opportunité que représentait pour lui le CM et c'est sur la base d'un certain opportunisme qu'il soutenait le lieu.

« Il y a une chose qu'on avait mise en place dans la convention d'occupation en 1992, mais qu'on a fait disparaître après : "Le CM s'attachera particulièrement à traiter avec les moyens spécifiques d'un établissement culturel accueillant un public jeune les problèmes posés par la marginalisation et l'exclusion sociale." C'était en 92. On l'avait mis dans la convention parce qu'il y avait encore cette forte pré-occupation des élus pour le social qui justifiait le Confort plus que ce qu'il faisait vraiment. Mais moi, j'avais peur qu'à la limite, on exige du CM à un moment des résultats en termes de "qu'est-ce que vous avez fait pour la lutte contre la marginalisation?" Il y a un certain nombre de choses comme ça qui sont difficilement mesurables parce que ce n'est pas une circonscription sociale où l'on suit un certain nombre de jeunes identifiés et l'on sait ce qu'ils vont devenir. Le CM reste quelque chose de l'ordre de la pratique et du non identifiable. Et après on a réussi à le faire supprimer dans le texte mais ça ne veut pas dire que c'est supprimé dans les préoccupations. Ce qui compte c'est que nous, on sait que ça joue un rôle. » (Entretien en 1997 avec le directeur des Affaires culturelles de Poitiers de 1985 à 1997)

Chaque protagoniste, qu'il soit membre d'un groupe ou d'une institution, incarnait les traits pragmatiques de la culture du « faire », contribuant ainsi à son intégration progressive, des institutions locales jusqu'aux structures gouvernementales et au ministère de la Culture. Une forme de connivence culturelle et une adhésion à l'approche artistique ont été identifiées comme un second niveau de connexion, qui se distingue davantage par un rapprochement avec la culture de la création.

Tout à fait pragmatiques, les responsables institutionnels locaux allaient même jusqu'à utiliser les actions du CM dans une perspective inattendue de sécurité pour la jeunesse et d'insertion, en pointant les limites des services sociaux.

« Moi j'ai bien vu qu'il y avait un certain nombre de personnes qui étaient en difficulté. Il y avait même un côté "zone", léger, mais ça existait. Voir des cas extrêmes, de gens que les services sociaux ne sont pas capables de prendre en compte, aussi parce qu'ils sont révoltés. Et tout d'un coup, là ils trouvent quelque chose à faire, à quoi se raccrocher, on les accepte. Moi je pense que le CM a aidé comme ça à lutter contre l'exclusion d'une manière qu'eux seuls pouvaient faire. » (Entretien en 1997 avec le directeur des affaires culturelles de Poitiers de 1985 à 1997)

À l'instar des attentes institutionnelles en direction des tiers-lieux culturels contemporains, les acteurs du Confort Moderne étaient ainsi l'embryon d'une reconnaissance de lieux-projets culturels dans lesquels les attentes artistiques, d'insertion économique, de cohésion sociale<sup>201</sup>, ne sont pas totalement cadrées et où l'expérimentation créative reste possible. Lieux-projets parce que pour ces responsables politiques, les attentes se situaient moins au niveau de l'action artistique, que des effets sociaux, culturels, et d'animation imprévus qui pouvaient en découler.

Pendant près de deux décennies, des méthodes et des modes de financement plus souples pour l'action culturelle publique se sont progressivement imposés en France et en Europe<sup>202</sup>, par petites touches locales et nationales dans de nombreux endroits. À la fin des années 1990, des manières de faire et des financements bien moins rigides qu'à l'accoutumée pour l'action culturelle publique se sont multipliés. Le pragmatisme institutionnel pouvait aller, çà et là, jusqu'à masquer des écarts aux règles lors de bilans d'actions, lors des commissions de sécurités, ou en cas d'échecs de certaines actions (manque de public pour des concerts, expositions, etc.). Comme les acteurs des collectifs, les fonctionnaires locaux et territoriaux, semblaient vouloir *faire*, tout faire pour que le spectacle existe. Si les lieux, leurs projets et leurs fonctionnements se sont, avec le temps, rapprochés des formes institutionnelles des procédures de financements et des institutions, ces dernières ont ainsi également évolué vers des modes de reconnaissance eux-mêmes plus souples, jusqu'à faire émerger une catégorie particulière de projets culturels institutionnels bien plus pragmatiques. Ensemble de points qui se cristallisent aujourd'hui dans les

---

201. Autrement dit, les attendus habituels des financeurs publics envers les initiatives culturelles qu'elles soutiennent. Voir notamment, Philippe Chaudoir sur les formes d'instrumentalisation de la culture par le politique.

202. Au cours de mes terrains, j'ai pu observer des phénomènes totalement similaires en de nombreux lieux/projets comme ceux cités en début de texte.

tiers-lieux culturels (Besson, 2018), et qui dessinent des lieux-projets bien moins fondés sur les attendus de la qualité artistique que sur des logiques expérimentales et de créativité en termes de formes artistiques comme d'organisations.

### Les tiers-lieux culturels comme entité sociale à part entière

Au début des années 2000, les couplages avaient fait émerger des lignes de forces à l'intérieur des institutions. Une frontière (bien qu'incertaine) existait désormais entre les tenants de formes classiques d'action culturelle et les soutiens aux friches culturelles. *Une ligne frontière* (Abbott, 2016) était apparue à l'intérieur des institutions à même de constituer *une entité* sociale à part entière qui fut appelée les tiers-lieux culturels à partir des années 2010 (Bouchaudy, Lextrait, 2023). Quelques étapes manquaient encore cependant au début des années 2000 pour parvenir à cette appellation.

Du côté des acteurs institutionnels, l'ouvrage *Paroles d'élus* (Lextrait, Kahn, 2007) met notamment en lumière cette nouvelle manière d'appréhender la culture et de soutenir des projets expérimentaux chez les édiles et les techniciens. Une trentaine de maires y livraient des éléments de leur soutien de plus en plus affirmé à des formes et projets culturels qu'ils qualifiaient tour à tour d'expérimentaux, d'incertains, d'aventures, moins justifiées par leur qualité artistique que par ce qu'elle permettait de *faire*. Des récits au cœur desquels se dessinait la rencontre entre politiques et acteurs culturels et la nouvelle façon de penser la place et le rôle de la culture dans le développement urbain, social et économique des villes. Au niveau local, en décembre 2000, l'inauguration du Lieu Unique à Nantes représente certainement la première intégration de la logique du faire des friches culturelles à une politique culturelle municipale. Les tiers-lieux culturels suivront cet exemple, conservant leur logique du faire culturel tel que décrit ici, tout en étant de plus en plus intégrés voire initiés par des politiques municipales.

Du côté des collectifs, les acteurs mêmes des lieux devenaient conseillers municipaux, élus à la culture<sup>203</sup>. L'arrivée de Michel Duffour au ministère de la Culture comme secrétaire d'État au Patrimoine en 2000, marquait l'institutionnalisation nationale de ces démarches inclassables relevant de la culture du faire, de l'expérimentation. Labellisées nationalement, après le rapport Lextrait en 2001, elles prirent alors le nom de Nouveaux Territoires de l'Art (NTA).

Si cette institutionnalisation participait pour certains observateurs d'une homogénéisation des démarches artistiques, voire d'une certaine perte de dynamisme, il n'en reste pas moins qu'elles différaient encore grandement et jusqu'à aujourd'hui

---

203. C'était le cas à Genève notamment où plusieurs acteurs fondateurs l'Usine furent élus, et l'un d'entre eux devint adjoint à la culture de la ville.

dans les tiers-lieux, de lieux culturels classiques, comme en témoignaient successivement les études des années 2000 à aujourd'hui<sup>204</sup>.

Avec le temps, les initiatives locales se multipliaient et comme les pionniers de Poitiers, Marseille et Bourges entre autres, les élus et techniciens pouvaient s'engager toujours plus facilement vers cette forme de lieux-projets au devenir incertain par définition. L'influence politique, le poids dans le débat culturel public des acteurs originels comme Fazette Bordage, Fabrice Lextrait et bien d'autres, croissaient également. Leurs parcours relevaient désormais de l'action politique, du conseil : *ils étaient dans l'institution*<sup>205</sup>.

Dans les années 2010 cependant, ces anciens acteurs étaient débordés par une génération plus jeune qu'ils avaient inspirée. Bien éloignées de la contestation sociale et politique des années 1980-1990, on pouvait lire dans leurs lieux-projets ces mêmes aspirations à des choses non figées, expérimentales, parfois éphémères (Besson, 2018)<sup>206</sup>. De plus, comme nous l'avons évoqué, l'adoption du terme de tiers-lieux dans les années 2010 s'inspirait beaucoup plus d'une notion de *faire* issue du monde des makers et des hackers (Colmellere, Corteel, Fages, Lacour, 2019). Cependant, au terme de ce texte, on mesure combien la reconnaissance institutionnelle simultanée entre 2010 et 2020 de projets qui reçurent l'appellation de tiers-lieux culturels, les attentes qui leur sont portées, sont irrigués par une autre notion du faire, toute aussi pragmatiste mais qui dépasse la fabrication, pour toucher à des logiques d'action collective culturelle. Une culture du faire à l'origine des couplages qui eurent lieu entre acteurs associatifs et acteurs dans les institutions publiques pour influencer les tiers-lieux culturelles. Dans cette perspective et en nous référant toujours à Abbott, l'on pouvait avancer qu'un long processus de *couplages* avait institué *l'entité sociale tiers-lieux culturels*.

Et de toutes les valeurs, formes et projets culturels singuliers de cette longue histoire, au-delà de la diversité insoluble des tiers-lieux culturels, peut-être persistait cet esprit de liberté, de créativité et d'expérimentation, cœur de la culture du faire.

Aujourd'hui encore se trouvent et se retrouvent, d'un côté, les passeurs des collectifs installés dans des friches ou tiers-lieux culturels, de l'autre, des acteurs institutionnels (élus, fonctionnaires d'État ou territoriaux), eux-mêmes passeurs en direction des projets, tous se reconnaissant dans des pratiques et des formes

---

204. Voir les travaux de Philippe Henry ou de Marie-Pierre Bouchaudy et Fabrice Lextrait pour les principaux.

205. On se souvient du passage de Fabrice Lextrait au Cabinet de Michel Duffour, de sa participation à l'élaboration du Lieu Unique à Nantes, Fazette Bordage fut pour sa part conseillère spéciale pour Édouard Philippe au Havre durant plusieurs années.

206. Par exemple, le 6B à Saint-Denis en 2010, les Grands Voisins en 2015, etc.

culturelles innovantes, expérimentales. Des pratiques dont la mise en œuvre nécessite un pragmatisme certain, qui relève de ce que nous avons décrit ici comme une culture du faire. Qu'ils soient initiés par des collectifs de la société civile ou par des institutions et des élus, les tiers-lieux culturels contemporains sont toujours irrigués par cette culture du faire. C'est principalement par cette adhésion et la mise en œuvre de cette dimension pragmatique du faire qu'ils se distinguent des institutions culturelles classiques. Et c'est par cette culture qu'ils sont susceptibles de s'ouvrir à de nouveaux publics et de produire des nouvelles formes esthétiques.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Abbott, A. (1995). « Boundaries of social work or social work of boundaries? The Social Service Review lecture », *Social Service Review*, 69(4).
- Abbott, A. (2016). « La pertinence actuelle de l'école de Chicago », dans Demazière, D. & Jouve-net, M. (dir.), *Andrew Abbott et l'héritage de l'école de Chicago*, Paris, Éditions de l'EHESS, coll. « En Temps et Lieux ».
- Besson, R. (2018). Les tiers-lieux culturels – chronique d'un échec annoncé, *L'Observatoire*, 58.
- Bordage, F., Raffin, F. (2000). *Les fabriques : lieux imprévus*, Besançon, Éditions de l'imprimeur.
- Colmellere, C., Corteel, D., Fages, V. & Lacour, S. (2019). « Dénouer l'écheveau des tiers lieux : tentatives généalogiques », *Sociologies pratiques*, 38(1), p. 3-10. <https://doi.org/10.3917/sopr.038.0003>
- Heinich, N. (2021). *Des valeurs, une approche sociologique*, Paris, Gallimard.
- Henry, Ph. (2023). *Les groupements culturels coopératifs. Comment œuvrer ensemble tout en restant chacun singulier?*, Fontaine, PUG, coll. « Politiques culturelles ».
- Henry, Ph. (2022). *Les lieux culturels intermédiaires : une identité collective spécifique?*, Rapport d'étude, auto-édition. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03685452>
- Lallement, M. (2015). *L'Âge du faire. Hacking, travail, anarchie*, Paris, Seuil.
- Lefebvre, H. (1985). *Critique de la vie quotidienne, Tome 2*, Paris, L'Arche éditeur.
- Lextrait, F., Kahn, F. (2007). *Nouveaux Territoires de l'art – Paroles d'Élus*, Éditions Sujet/Objet, coll. « La Fabrique des Protocoles ». Propos recueillis par Claude Renard et Laurence Castany.
- Lextrait, F. & Bouchaudy, M.-P. (dir.) (2023). *(Un) abécédaire des friches*, Paris, Sens et Tonka.
- Méral, J. (dir.) (2000). *Culture en Ville, ou de l'art et du citoyen*, La Tour-d'Aigues, Éditions de l'Aube.
- Pétonnet, C. & Perrot, M. (dir.) (1982). « Anthropologie culturelle dans le champ urbain », *Ethnologie française*, 12(2).
- Pétonnet, C. (1979). *On est tous dans le brouillard*, préface d'A. Leroi-Gourhan, rééd. établie et présentée par C. Choron-Baix, Paris, CTHS, 2002 (ce volume rassemble *On est tous dans le brouillard* et *Espaces habités* publiés en 1979 et 1982 chez Galilée).
- Raffin, F. (2024). « Le lieu culturel entre processus territorial et pérennisation – Pour une approche complexe », dans Auclair, E. & Hertzog, A. (dir.), *L'empreinte des lieux culturels sur les territoires, Observer, représenter, évaluer*, Paris, Éditions Le Manuscrit.
- Raffin, F. (2023). « Faire en commun », dans Lextrait, F. & Bouchaudy, M.-P. (dir.), *(Un) Abécédaire des Fiches*, Paris, Sens et Tonka.
- Raffin, F. (2017). *De l'expérience esthétique au procès de territorialisation des pratiques culturelles* dans Lazzarotti, O., Mercier, G. & Paquet, S. (dir.), *La part artistique de l'habiter – Perspectives contemporaines*, Paris, L'Harmattan.
- Raffin, F. (2016). « Les "Fiches" tourbillonnaires, rhizomatiques et hydroliques : logiques du faire et co-productions culturelles hors institutions », dans Lallement, M. & Antonioli, M., *Poétique(s)*

- du Numérique*, vol. 4, « Les ateliers des possibles entre esthétique et politique », Paris, Éditions L'Entretemps.
- Raffin, F. (2007). *Friches industrielles – Un monde culturel européen en mutation*, Paris, L'Harmattan.
- Raffin, F. (1998). *La mise en culture des friches industrielles : Poitiers, Genève, Berlin*, Ministère de l'Équipement, des Transports et du Logement, Direction Générale de l'Urbanisme, de l'Habitat et de la Construction (PUCA).
- Strauss, A. (1992). *La Trame de la négociation*, Paris, L'Harmattan.