

**TOUR
DE FRANCE :
VERS UNE CULTURE
DES COMMUNS
DISPOSITIF DE
RECHERCHE-ACTION
POUR UNE
TRANSITION DES
ORGANISATIONS
CULTURELLES**

SOMMAIRE

L'édito	6
<i>Entretien avec Bruno Caillet, initiateur du <i>Tour de France : vers une culture des Communs</i></i>	
Culture et Communs : un dialogue à nourrir	14
<i>Communs : Capacité donnée au plus grand nombre de prendre soin, d'entretenir et de valoriser une chose commune matérielle ou immatérielle.</i>	
« Péril en la culture », extrait de <i>Malraux s'éloigne</i> – un essai de Jean-Christophe Cavallin	18
La recherche-action du <i>Tour de France : vers une culture des Communs</i>	28
Les rencontres en substance	
S'ouvrir, c'est se « défixer »	33
<i>Synthèse de l'intervention d'Armand Hatchuel</i>	
Produire un récit de territoire	36
<i>Synthèse de l'intervention d'Alain Milon</i>	
Faire espace public	39
<i>Synthèse de l'intervention de Pierre Dardot</i>	
Pour un tiers de confiance culturelle	42
<i>Synthèse de l'intervention de Bernard Latarjet</i>	
Participer au « renommage »	45
<i>Synthèse de l'intervention de Patrick Charaudeau</i>	
Éloge du risque	49
<i>Synthèse de l'intervention de Léa Gauthier</i>	
En guise de conclusion : des pistes d'interrogation	52
Pour ne pas finir	57

LES INITIATEURS DU TOUR DE FRANCE : VERS UNE CULTURE DES COMMUNS



la maison forte

La Maison forte, tiers-lieux en milieu rural

La Maison forte à Monbalen, près d'Agen (Villeneuvois, Lot-et-Garonne, Nouvelle-Aquitaine) construit une Fabrique coopérative des Transitions, un tiers-lieu en milieu rural. Une fabrique de liens tout simplement. C'est un espace d'expérimentation qui invente un écosystème de projets et d'initiatives à haute valeur sociale et culturelle. La Maison forte est un environnement propice à travailler en coopération, à déposer le connu pour inventer des alternatives soutenables. La Maison forte est un incubateur de projets, un lieu de dynamiques croisées, un lieu d'impulsions. Ses coopérateurs y conçoivent un projet culturel multi-entrées : synergie de micro projets agricoles (conservatoire de graines et de plantes, Jardin remarquable), innovation sociale (un laboratoire d'innovation territoriale), résidences (artistes, artisans, ingénieurs, créatifs, chercheurs), ateliers partagés (DIY, low tech, low food...), vacances autrement... un projet culturel qui expérimente des pratiques de changement et interroge les motifs de la Transition.

la-maison-forte.com



artishoc

Artishoc, coopérative d'acteurs culturels sur le web

Artishoc propose depuis vingt ans des solutions numériques coopératives dédiées aux acteurs culturels. Théâtres, compagnies, artistes, lieux culturels... la structure accompagne plus de 70 lieux en France, en Suisse et en Belgique et développe des outils digitaux pour une stratégie de changement, de communication, et de développement des publics. Stratégie digitale, site internet, newsletter, réseaux sociaux, billetterie 360°, mais également conseil et formation sur la maîtrise des outils numériques sont proposés par la Coopérative (un fonctionnement original qui autorise une parole franche et un partage d'expériences).

artishoc.coop

Le Tour de France : vers une culture des Communs est une recherche-action soutenue par le Ministère de la Culture et de la Communication – Secrétariat Général /SCPCI et la Fondation Crédit Coopératif

Directeur d'Étude :
Bruno Caillet, assisté de Cécile Choblet
Coordinatrice de rédaction :
Claire Huberson

La Maison forte et Artishoc ont entrepris une recherche-action *Le Tour de France : vers une culture des Communs* durant deux ans (2018/2019). L'enjeu était de questionner le malaise sourd et récurrent qu'expriment de nombreuses équipes/structures culturelles – les réunions annuelles de la coopérative Artishoc en faisaient déjà largement écho. Quelle place (re)prendre dans l'espace public quand toutes les initiatives « culturelles » semblent en compétition ? Quel sens donner à l'Action ? Quelle place donner aux artistes, à l'œuvre quand la culture digitale a pris le pas sur toutes les vieilles recommandations de l'art élitiste, élitaire pour tous... quand les plus jeunes désertent des équipements assimilés à une culture bourgeoise, nostalgique ou dépassée ? – Fini le temps où l'excellence culturelle et ses réseaux distinguaient la vraie Culture de la culture populaire de divertissement.

Et, comme si le chantier de refondation/questionnement n'était pas suffisant, une épouvantable crise sanitaire s'invitait dans le débat, renvoyant les établissements culturels à une « consommation non essentielle », obligeant à des fermetures à répétition pendant deux ans (2020-2021). Obligeant également *Le Tour de France : vers une culture des Communs* à suspendre ses rendez-vous sur le territoire. Cette crise ajoutait donc à la crise et accentuait encore l'isolement des équipes, des artistes, demandant aux publics d'inventer d'autres accès à la curiosité : lectures, écoutes musicales, culte de la visio... Pour faire bref : un record de consultation des plateformes de contenus : Deezer, Spotify ou Netflix en sortent les grands gagnants (les GAFAM avec eux).

Après ces deux années, la question reste entière : comment imaginer une Transition pour l'institution culturelle, ses représentants, ses équipes, voire même ses artistes ? En filigrane bien sûr, il sera question d'interroger le sens contemporain d'une « politique culturelle » qui renouerait avec les enjeux premiers d'une politique publique de la culture : L'émancipation individuelle et collective, au sens où l'Éducation populaire l'a posée après-guerre, « le Oser savoir » de Kant en étendard (former des citoyens cultivés, c'est-à-dire libres de choisir leur démocratie et leurs représentants dans l'intérêt Commun). Pas exactement la vision de Malraux, ni de Lang... !

La méthode de cette exploration : rencontrer les espaces sociaux où se mettent en œuvre les conditions contemporaines de changement social et d'émancipation. Voir comment ces questions s'incarnent sur les terrains de l'économie sociale et solidaire, du logiciel libre et du développement durable. Pour constater que le développement de ces alternatives repose principalement sur un projet politique des Communs. Étudier ce qui fait Commun entre ces secteurs et comment ces approches, ces organisations, ces philosophies pourraient impacter le secteur culturel pour brosser des scénarios de changement.

Ce travail peut sembler bien ambitieux, bien vaste, trop systémique peut-être : nous nous contenterons ici de mettre en place des dispositifs de liens en invitant à la rencontre de personnalités, de projets, d'actions qui sondent le monde contemporain et, en ce sens, participent activement à la définition de sa Culture, nécessairement plurielle, polysémique, hétérotopique, transculturelle.

Janvier 2022

ENTRETIEN AVEC BRUNO CAILLET, INITIATEUR DU TOUR DE FRANCE: VERS UNE CULTURE DES COMMUNS

BRUNO CAILLET EST CO-FONDATEUR DE LA MAISON FORTE, POUR LAQUELLE IL ANIME UN LABORATOIRE DE L'INNOVATION SOCIALE ET CULTURELLE. CONSULTANT / DESIGNER RELATIONNEL, EX-DIRECTEUR ASSOCIÉ DE LA COOPÉRATIVE ARTISHOC. ANIMATEUR DU PROGRAMME DE RECHERCHE DAT'ACT, DU PROGRAMME HUBSERVATOIRE DÉDIÉ AUX FORMES DE COPRODUCTION DE L'INNOVATION. ANCIEN CO-DIRECTEUR DE L'AGENCE DIGITALE WATOO ET DE L'AGENCE DE COMMUNICATION NUMÉRIQUE LE HUB. IL ACCOMPAGNE AUJOURD'HUI DE NOMBREUSES ÉQUIPES DANS LEUR PROJET DE TRANSITION.

1

CLAIRE HUBERSON On parle depuis quelques années de la crise de la culture et, en particulier, de l'institution culturelle que la crise sanitaire actuelle semble fortement aggraver. Quelle en est votre perception ?

BRUNO CAILLET D'abord considérer qu'il n'y a pas de crise de La Culture mais une crise d'un secteur de la culture. Cette acception du fait culturel borné aux limites des plateaux me semble d'ailleurs une des raisons premières de la crise que nous traversons. Si l'on aborde le sujet sous un angle élargi tel que le décrit l'UNESCO¹, alors nous n'avons peut-être pas à faire à une crise de la culture, mais à une mise en cause de l'*institutionnalisation* de certaines pratiques, car la production artistique, en soi, ne me semble pas moindre quantitativement et qualitativement. Ce qui est questionné, c'est la légitimité des institutions. Il existe, de fait, un écart entre la perception que l'institution a d'elle-même, légitime parce qu'instituée, porteuse d'une idée d'un service public inquestionné, et le ressenti d'une grande partie de la population dont les pratiques culturelles sont souvent immatérielles, population qui ne se reconnaît pas dans ou ne se sent pas reconnue par l'institution. Cet écart pose la question des droits culturels et cette crise est renforcée par l'impact du numérique, de l'économie de l'attention sur nos espaces de représentation et de socialisation. Tout cela produit un écart compliqué à gérer entre la nécessité d'acteurs prescripteurs capables de prendre des risques en termes de production et la réalité des risques réellement pris, une sorte de repli sur une situation de rente d'autant plus incomprise que de très nombreux jeunes artistes sont sans moyens, sans espaces de travail ou de monstration². La crise que nous vivons appelle – tout le monde en convient – une réponse culturelle forte, car cette crise est une syndémie (une crise sociale profonde) plus qu'une pandémie – suivant la proposition de Barbara Stiegler dans son dernier tract³. Face à ce qui se joue, nombre d'artistes sont là, fragilisés, les opérateurs du numérique sont partout, mais la plupart des lieux culturels se cherchent entre lucidité sur la situation de crise, approche dogmatique quant à des discours qui relèvent trop souvent de la posture, pré-carrés, envie sincère de changement, désir d'autonomie, défense d'intérêts sectoriels et blocage pur et simple quand ils traitent de pass sanitaire, de distanciation sociale sans donner le sentiment d'un réel débat à ce sujet.

¹ « La culture, dans son sens le plus large, est considérée comme l'ensemble des traits distinctifs, spirituels et matériels, intellectuels et affectifs, qui caractérisent une société ou un groupe social. Elle englobe, outre les arts et les lettres, les modes de vie, les droits fondamentaux de l'être humain, les systèmes de valeurs, les traditions et les croyances. » Déclaration de Mexico sur les politiques culturelles. Conférence mondiale sur les politiques culturelles, Mexico City, 26 juillet – 6 août 1982.

² À noter l'initiative d'un jeune collectif « La Fédération des Pirates du Spectacle Vivant » qui présente ses propositions dans un « Manifeste des immergé.e.s », Éditions Komos, 2021.

³ Tract Gallimard de Barbara Stiegler, « De la démocratie en pandémie », 2021.

Je pense qu'aujourd'hui, il faudrait revendiquer la production et la diffusion d'un champ d'œuvres/dispositifs/actions/performances contemporains qui réponde au défi d'un bouleversement civilisationnel ; revendiquer un questionnement critique et politique quant à ce que chaque citoyen peut attendre des acteurs publics de la culture tout en veillant à ne pas détruire un outil fondamental de production, de diffusion et de structuration du territoire.

Implicite, il s'agit d'élargir le sujet culturel au-delà de l'œuvre, de l'Art, de l'Artiste sans pour autant tomber dans le pédagogique-rattrapage (des ateliers dans les quartiers difficiles pour promouvoir les valeurs de l'institution), l'animation bon enfant (des « programmations riches et variées », un peu de tout, pour tous) ou, pire, le divertissement (rien de tel que de confier la gestion d'un théâtre à un acteur privé, en DSP). Cela suppose la capacité à coproduire un récit qui ne s'arrête pas à la programmation et au catalogue de Saison. Face à cette situation, à ce paradoxe permanent entre produire et remplir, les positions oscillent majoritairement entre déni et flagellation. Aucune de ces deux postures ne me semble efficace pour affronter ce qui est à l'œuvre, c'est-à-dire une remise en cause fondamentale : la culture de la civilisation qui vient n'a plus rien à voir avec celle qui a vu naître les politiques publiques de la culture au milieu du XX^e siècle.

Les lieux et les équipes travaillent pourtant avec énergie et sincérité, mais face à la crise de légitimité, la tendance du secteur culturel est de se refermer sur lui-même, sur un entre-soi. Quand ce secteur produit un débat, ce qui est de plus en plus rare, ou accueille des Occupations⁴ par exemple, le questionnement et ses modalités de partage s'apparentent rapidement à la défense d'intérêts corporatistes, ou qui peuvent sembler tels.

Comme pour tout système bloqué, il faudrait l'ouvrir pour espérer changer la donne, y voir plus clair, ou attendre qu'il s'effondre. On parle de diversité à la tête des lieux, mais que ces espaces soient dirigés par des femmes ou des hommes, d'origines éventuellement mixtes, ces personnes sont choisies parce qu'elles parlent le langage de l'institution (les plus militants dénonceront le pouvoir des HSBC⁵ !). L'angoisse du renouvellement des publics est sincère et occasionne bien des débats en interne, des efforts de « com », des recherches « d'accroches » ou de nouvelles offres commerciales... Mais la réalité dépote : malgré les efforts des équipes pour aller vers les « non-publics », les publics empêchés, les publics récalcitrants, en colère ou le plus souvent parfaitement indifférents, la démocratisation tant attendue depuis plusieurs décennies n'est pas au rendez-vous et les publics s'homogénéisent, ce qui, pour tous, va à l'encontre d'une idée élémentaire de service public de la culture dont se réclament les institutions. Pour répondre à ces sujets, une alternative depuis quelques années est celle des droits culturels de chacun.e, l'enjeu étant moins de multiplier l'accès aux formes artistiques existantes que de multiplier les conditions d'accès à l'espace de la représentation avec des formes alternatives considérées parfois comme d'une exigence artistique moindre. Malgré les échanges permanents au sujet de la question des nouveaux publics, depuis tant d'années, force est de constater que leur adhésion, leur demande, leur critique, voire leur rejet sont perçus comme un authentique *risque* pour nombre d'institutions qui préféreront ne rien changer plutôt que de répondre à un besoin/demande qui viendrait contrarier leur champ de compétence : l'excellence artistique.

4 cf. « Le tour de l'Odéon en 80 jours »... avant l'occupation du 104 (printemps 2021).

5 HSBC : sigle signifiant Homme *Straight* (hétéro) Blanc Cisgenre, désignant par métonymie et de manière humoristique n'importe quelle personne au statut de privilégié et de dominant dans nos sociétés patriarcales.

Dans cette situation, quand on explore les tenants de la crise, la question fondamentale me semble être celle du *sens*. La promesse à l'origine des politiques culturelles contemporaines réside dans la capacité d'émancipation (puis, dans un second temps seulement, d'accès aux œuvres). Elle a partiellement échoué et n'a pas réussi à se réinventer. Face à cela, Internet est devenu l'espace symbolique relationnel dominant. L'espace du débat, qui n'a jamais réellement été incarné dans les lieux de culture, fait semblant d'exister en ligne aujourd'hui. Et les espaces immatériels de la culture sont plus faciles d'accès que le théâtre dont il faut pousser les portes et comprendre un ensemble de codes sophistiqués qui restent de puissants marqueurs sociaux. La quête de sens des opérateurs culturels ne trouvera certainement pas de solution dans la multiplication des levers de rideau ! C'est tout cela qu'a mis en avant la crise de la Covid. Quand à peine 3000 professionnels de la culture sont réunis devant l'Opéra Bastille pour « défendre LA culture » sous un écran géant qui invite à regarder l'opéra en ligne (!), on s'étonne d'une si piètre participation, on cherche la mobilisation du Public passionné et militant... Il n'est pas au rendez-vous : il ne sert à rien de se lamenter sur le manque de renouvellement des publics, son vieillissement,... Il serait préférable d'interroger le hiatus entre les formes de représentation et de socialisation proposées par la culture officielle et la perception largement partagée d'un profond changement de civilisation – hiatus encore augmenté par les débats sulfureux sur les réseaux sociaux ou par la position du gouvernement pendant la crise sanitaire (la culture n'est pas essentielle, on peut fermer ses boutiques...) ; en quelques mots : l'*aggiornamento* n'a pas eu lieu.

C. H. Pourquoi, ce constat dressé, s'orienter vers les Communs ?

B. C. Tout le monde en convient : « ça ne marche plus » ; il faut réinventer le moteur de sens qui viendrait rendre compte, protéger et développer des espaces symboliques dont chacun.e a besoin ! La marchandisation de tout ne suffit pas à faire tenir debout des individus ou des sociétés ! La recherche sur les Communs – d'abord définis sur le modèle des *commons* pour des biens naturels ou fonciers – est importante depuis les années 50. Dans ce vaste champ d'études, « les communs culturels » sont souvent utilisés depuis une vingtaine d'années pour décrire un large éventail de pratiques (informationnelles ou créatives) vues par des analyses anglo-saxonnes utilisées pour comprendre les transformations dans la production et la réception des biens symboliques⁶. Une acception plus proche des enjeux et questions de notre pays me semble être un espace de travail, de recherche, de partage particulièrement motivant – encore une fois : sortir des analyses de fréquentation des publics ou des débats sur les droits culturels qui ont viré à une guerre de tranchées instrumentalisée par certains dénonçant un communautarisme des pratiques culturelles. Dans cette perspective nouvelle de recherche, L'Économie Sociale et Solidaire, le logiciel libre, la lutte pour l'environnement, les pratiques éco-responsables, la gouvernance partagée, les pratiques de coopérations... sont des terrains d'actions concrets pour, collectivement, travailler le sujet renouvelé de nos conditions d'émancipation. Et, dans cette perspective, tous ces sujets se retrouvent sous l'idée des communs. Il me semble important d'inventer

6 Lire l'article très référencé de Valérian Guillier, « La culture comme commun : une approche à préciser », 2018. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01905471/document>

notre vision d'une culture des Communs est de mesurer si ces approches peuvent éclairer sous un jour nouveau la pratique des lieux culturels dans leurs relations aux publics, aux artistes, aux territoires... C'est une question politique qui embrasse les conditions d'organisation, de décision, de modèles économiques, de sens de la relation.

c. H. Comment l'institution culturelle pourrait-elle se (re)saisir des Communs ?

B. C. Les Communs représentent un mouvement (ré-)émergent qui prône notamment une meilleure gestion des ressources, le faire ensemble et les nécessaires transitions écologique, sociale et économique. Mouvements de protection des semences, AMAPs, Wikipédia, Fab Labs, jardins partagés, repair cafés, plateformes de logiciels libres... procèdent d'un tel mouvement. L'idée des Communs est aujourd'hui abordée sous un angle essentiellement politique. L'objet de la recherche-action *Tour de France : vers une culture des Communs* que nous avons menée, synthétisée dans ce document, est de questionner les Communs d'un point de vue culturel : face à des modèles essoufflés, comment créer les conditions de notre émancipation pour inventer un nouveau modèle ? Quel nouvel imaginaire cela génère-t-il ? Comment penser culture des Communs quand nos espaces de représentation sont préemptés par Netflix, Amazon et consorts ?

Ce « Tour de France » participe à une introspection de l'institution culturelle et, en particulier, du spectacle vivant. Six questions, six espaces de débat incarnés par les expériences des six lieux d'accueil, des experts non spécialistes du « milieu culturel », invités pour nous décentrer : philosophes, mathématicien, linguiste... Et six temps de débat collectif long avec les acteurs culturels parties prenantes pour esquisser des projets, actions concrètes à mener.

Ces productions n'ont pas vocation à apporter des réponses toutes faites, mais à accompagner les lieux qui le souhaitent à se poser des questions en proposant des bifurcations (comme l'y invite le philosophe Bernard Stiegler⁷) et, forts des contraintes qui sont les leurs, à concevoir leurs propres réponses. C'est intéressant en effet de constater que si dans ce secteur chacun revendique sa singularité, tous agissent peu ou prou de la même manière, avec les mêmes recettes. Il nous semblait plus intéressant de poser des questions pour animer des débats nouveaux dans les lieux.

Un projet culturel est un projet capable de nous permettre de construire d'autres espaces symboliques. Mais pour cela, peut-être est-il intéressant de se poser des questions de manière « défixée » (je fais ici référence aux propos d'Armand Hatchuel⁸), des questions qui, dans leurs formulations, ouvrent les pistes d'actions nouvelles.

⁷ *Bifurquer* est un ouvrage collectif, sous la direction du philosophe Bernard Stiegler. Cet ouvrage analyse les effets toxiques de l'ère Anthropocène, qui se caractérisent aujourd'hui par un capitalisme planétarisé réduisant la pensée humaine au calcul et à la raison algorithmique, et propose un ensemble de pistes pour amorcer une bifurcation vers de nouveaux modèles économiques et technologiques porteurs d'avenir. Éditions Les liens qui libèrent, 2020.

⁸ Armand Hatchuel est professeur et chercheur en sciences de gestion et en théorie de la conception – Centre de Gestion Scientifique de Mines ParisTech. Pionnier dans l'étude des dynamiques cognitives dans les entreprises innovantes, il est à l'origine de plusieurs développements théoriques sur la rationalité créative et sur ses liens avec la dynamique des organisations et des collectifs. Voir plus loin « Les rencontres en substance – S'ouvrir c'est se défixer », p.33

c. H. Que retenez-vous des réflexions menées au fil de ce Tour de France ?

B. C. La notion de gouvernement, telle qu'elle a été proposée par le philosophe Pierre Dardot⁹, me paraît traverser l'ensemble des réflexions. Le gouvernement (comme critique de « la gouvernance », assimilée à une injonction libérale) en tant qu'espace du dissensus, proposant un débat nécessaire au fonctionnement de nos démocraties. Car le Commun émerge dans le dissensus et, sous prétexte de « service public », la plupart des lieux est obsédée par le consensus faisant ainsi le jeu d'une institutionnalisation qui se retourne contre l'expérience du lieu. Le consensus de la chose publique contemporaine est en fait délétère, il prive les parties prenantes de mise en capacité.

Or, la logique de prescription aujourd'hui dictée par les lieux culturels crée deux catégories d'individus : les sachants (de fait, les programmeurs) et les autres. La philosophe Léa Gauthier¹⁰ soulève une problématique concomitante et provocante : dans ce jeu des acteurs, les publics sont *a priori* considérés comme le principal risque pour les lieux culturels.

Cette posture repose à mon sens sur une sous-estimation de la capacité des publics à accepter (voire à co-construire !) des propositions artistiques exigeantes ; de plus, elle limite le rôle du spectateur à celui de payeur/applaudisseur alors que, depuis une dizaine d'années, des espaces publics émergents – je pense aux espaces intermédiaires, aujourd'hui aux tiers-lieux... jusqu'aux ZAD – font la preuve qu'en consultant chaque usager et son apport sur la dynamique globale, un projet de lieu devient chaleureusement improbable, au sens qu'il permet la construction de nouveaux possibles partagés, d'interstices de sens et d'actions. Cette consultation fonde l'altérité. Enfin, lorsqu'après le premier confinement émerge l'idée d'une « convention citoyenne de la culture », celle-ci est fustigée par nombre de directeurs de lieux sous couvert de populisme. Étrangement, personne ne s'offusque d'une convention citoyenne pour le climat alors que, sans réfléchir au sens préalable de la civilisation qui vient, on ne peut pas penser les efforts nécessaires pour limiter le réchauffement climatique... Pour faire bouger les choses, peut-être faudrait-il davantage analyser le jeu des acteurs de l'institution culturelle et impliquer pleinement les publics ainsi que les artistes aux côtés des lieux culturels et de leurs équipes.

Au fil des débats, chacun des intervenants, à sa façon, a posé le postulat suivant : on fait difficilement Commun et Culture si l'on n'accepte pas de ne pas savoir. Or, le mode projet (et le balisage du fonctionnement de l'institution à 3, voire 5 ans), associé au pouvoir de prescription, ne permettent pas d'intégrer cette part d'inconnu.

Nombre de lieux justifient leur action par leur raison d'être et par des chiffres de représentations/fréquentation, suivant des principes d'évaluation et de marchandisation parfois absurdes. Certains se plaignent que les théâtres et autres lieux culturels ne rentrent pas dans la catégorie des commerces essentiels alors que, dans le monde qui se dessine, le milieu de la culture devrait revendiquer de n'avoir aucune utilité commerciale... À l'inverse, une force symbolique fonde un pacte de société ! On s'offusque de l'ouverture des églises en période de Covid et moins de la fermeture des universités... Étrange de se comparer plus facilement aux lieux de culte plutôt qu'aux lieux de production des connaissances, étrange de développer des projets connectés sans véritable débat sur le sens de ces technologies

⁹ Voir plus loin « Les rencontres en substance – Faire espace public », p.39

¹⁰ Voir plus loin « Les rencontres en substance – L'éloge du risque », p.49

dans la production de nos espaces de représentation. Il y a eu là un solutionnisme effrayant, tout comme l'acceptation du pass sanitaire, aujourd'hui du pass vaccinal, pour accéder aux salles. Les lieux de culture peuvent-ils de cette façon (ré)inventer le lien alors qu'ils semblent se soumettre à la pire dystopie ?

c. H. Comment, en tant qu'acteur au sein d'une institution culturelle, faire bouger les lignes, (re)devenir acteur à part entière d'une dynamique publique de la culture ?

B. C. Bien entendu, l'inconnu n'est pas une donnée aisée à accepter, surtout quand, en tant qu'acteur en charge d'une dynamique collective et individuelle d'émancipation (faudrait-il être déjà d'accord sur le postulat), on est soi-même « sous tutelle » ! Chaque équipe inventera son Action, en fonction de son outil de travail, de son territoire, de son Histoire, de sa capacité à réunir. Vous me permettrez de proposer ici une initiative que nous avons menée à la Maison forte, en 2021, une aventure que nous avons appelée « La Marche, sans visage, sans bruit sans rien », un projet artistique qui émanait (en pleine crise sanitaire) d'une co-construction entre l'équipe artistique accueillie (Julien Vila et ses dix complices), trois équipes coordinatrices (Un Festival à Villeréal, La Gare Mondiale à Bergerac, La Maison forte à Monbalen), des artistes invités (différents sur les trois sites), mais également des associations locales (fanfares, compagnies...). Ici, pas de livrable mais un cheminement au sens propre comme au figuré, un amour de l'accident. Pas de public à faire venir, nous sommes allés à la rencontre des gens, sans présager de la mise en scène de cette rencontre. C'est la marche qui appelait à la rencontre ! Littéralement : marcher ensemble, par groupe de 10. Pas de directeur.rice artistique, mais une orchestration par des acteurs issus du monde du jeu. Et malgré toutes ces précautions, nous nous rendons compte combien il est complexe de sortir de la volonté de maîtrise, de contrôle du projet, de se détacher de nos habitudes ! Mais cette aventure nous a tous changés : les personnes qui ont travaillé sur la Marche, et tous ceux qui, au hasard de ces rencontres, nous ont rejoints (combien ? 50, 100 personnes, plus ?... aucune billetterie pour les compter !).

De façon plus générique, et pour répondre à cette question, je pense urgent de s'employer à être *furtifs*. Furtifs au sens proposé par Alain Damasio : « Ils sont là parmi nous, jamais où tu regardes, à circuler dans les angles morts de la vision humaine. On les appelle les furtifs. Des fantômes ? Plutôt l'inverse : des êtres de chair et de sons, à la vitalité hors norme, qui métabolisent dans leur trajet aussi bien pierre, déchet, animal ou plante pour alimenter leurs métamorphoses incessantes¹¹ ». Cette plasticité, cette hyper créativité, les grosses institutions culturelles ne peuvent que très difficilement les tenter même si, sur les territoires, une archipelisation entre lieux « locomotives » et lieux « poissons pilotes » de ces bifurcations¹² pourrait avantageusement pousser au changement. Sans doute, les tutelles, malgré l'injonction de coopération, poussent-elles insidieusement à la compétition sur les territoires... Mais encore une fois, la crise sanitaire a augmenté les inégalités, autorisé la rente des acteurs les mieux dotés (subventions maintenues avec du personnel en chômage technique et, le plus souvent, de simples reports de représentations, sans dédommagement), au détriment des propositions émergentes qui ont souvent cruellement souffert.

11 Alain Damasio, *Les furtifs*, Éditions La Volte, 2019.

12 Bernard Stiegler, *Ibid.*, p. 5.

Je suis citoyen, je suis spectateur, j'accompagne depuis vingt ans plus de soixante-dix lieux du spectacle vivant en France, et nous essayons désormais, avec l'équipe de la Maison Forte, de participer à cette fabrique des Communs et nous le faisons en revendiquant la possibilité de l'erreur ; et d'une certaine manière cette crise, cette paupérisation croissante nous offrent la possibilité de radicaliser le geste.

Ce document se veut être une « provocation » au sens étymologique, quelque chose qui appelle dehors, qui travaille à faire venir.

Propos recueillis par Claire Huberson

CULTURE ET COMMUNS : UN DIALOGUE À NOURRIR

COMMUNS <i>n. m.</i>	Capacité donnée au plus grand nombre de prendre soin, d'entretenir et de valoriser une chose commune matérielle ou immatérielle.
-------------------------	--

- **Les *res communes*, fondement des Communs**

Une définition de plus de 1500 ans tirée du Codex Justinianum de l'Empire romain pourrait servir de point de départ : les *res nullius* sont les objets sans propriétaire, dont tout le monde peut user à volonté. Les *res privatae* réunissent les possessions des individus ou des familles. Les *res publicae* regroupent quant à eux les choses érigées par l'État pour un usage public, comme les rues ou les bâtiments officiels. Les *res communes*, enfin, comprennent les choses de la nature qui appartiennent en commun à tout le monde, comme l'air, les cours d'eau et la mer. C'est la chose commune qui appartient à tous sans pouvoir être appropriée et cela sans distinction de communauté.

Le philosophe Alain Milon précise : « Derrière les communs se retrouve le rapport que l'individu entretient avec la communauté. La manière dont il fait usage des communs, sa civilité, autre façon d'exprimer son lien social. Et la civilité est au cœur de la lecture de la communauté, c'est l'expression d'un sentiment d'appartenance forte à une communauté, par l'observance de certaines règles propres au groupe. Le commun n'est pas une entité externe, c'est la possibilité du lien qu'exprime la civilité dans un mouvement permanent d'ouverture ou de fermeture¹³ ».

- **Alternative à la propriété et gestion des biens publics**

La notion de Communs a (ré)émergé au début des années 2000. L'essoufflement d'une dynamique ultra libérale entamée 20 ans plus tôt a notamment conduit à la construction de communs informationnels ou de connaissances, allant jusqu'à la création de communs scientifiques avec le mouvement des logiciels libres qui se sont construits contre les logiciels propriétaires. D'emblée, la question du commun s'est développée dans son rapport à la propriété. Comme l'explique Hannah Arendt¹⁴, le domaine commun exclut par définition la propriété qui intègre l'idée du propre au sens de l'exclusif. Par conséquent, toute propriété, même si elle n'est pas privée, est au moins privative au sens où elle « prive de ». Le commun ne peut pas être privatif, il garantit une forme d'universalité dans l'accès.

Elinor Ostrom, prix Nobel d'économie en 2009, a contribué à ramener les Communs sur le devant de la scène et, en particulier, la notion de « *Common pool resource* » que traduit l'économiste Benjamin Coriat par le « réservoir commun de ressources¹⁵ ». Les biens communs redeviennent alors une alternative à la privatisation ou à la gestion de l'État.

Toutefois, comme le souligne le chercheur indépendant Pablo Servigne, « nous aurons bien sûr toujours besoin de l'instrument public, il n'est nullement question de l'ignorer ou de le remplacer, mais de l'utiliser pour enrichir les biens communs et leur gestion communautaire.

13 Extrait de l'intervention du philosophe Alain Milon, à l'Avant-Scène de Cognac en avril 2018.

14 Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, 1958.

15 Discours de Stockholm, Elinor Ostrom, préface Benjamin Coriat, C&F éd., 2020.

L'enjeu est de recréer ces espaces et ces collectifs propices à la gestion des communs, et de construire des interactions bénéfiques entre commun et public. L'État comme garant du bien public et comme pépinière des biens communs.¹⁶ »

Pour affiner le propos, Pierre Dardot, co-auteur de *Communs, la révolution du XXI^e siècle*¹⁷ (et invité du séminaire « Tour de France » à Nantes) précise que, si nos ressources sont privatisées par les puissances d'une économie libérale, le commun est aussi en butte à la puissance publique qui, dans sa façon d'agir, prive le plus grand nombre de sa capacité à agir. En cela, le commun n'est pas un bien, mais un mouvement, une praxis qui, de fait, fonctionne mal avec toute forme d'institutionnalisation.

• Culture et communs

Étrangement, la définition des Communs appliquée au domaine culturel ne va pas sans poser quelques problèmes, comme le souligne Valérien Guillier¹⁸ : « Le terme culture, lorsqu'on envisage la culture comme commun, semble donc se situer entre deux pôles ainsi constitués :

- La culture au sens fréquemment utilisé par les Anglo-Saxons et l'ensemble des considérations ethnologiques et anthropologiques qu'elle recouvre ;
- La culture au sens entendu en France, lorsque nous abordons le domaine de la production, de la diffusion et de la réception des biens symboliques, tel qu'il est compris dans l'intitulé « Ministère de la Culture et de la Communication » ou dans les termes industrie(s) culturelle(s) (...)

... Nous privilégierons les termes biens ou productions symboliques (utilisés de façon indifférenciée) pour caractériser les productions de l'esprit que nous souhaitons étudier. Nous reprenons le terme biens symboliques, notamment suite à Bouquillion, Miège et Mœglin (2013), qui proposent une analyse différenciée des industries culturelles et des industries créatives, tout en reconnaissant de nombreuses similitudes et influences réciproques. Les premières sont, selon les auteurs, des industries de biens reproductibles, qui doivent leur spécificité à la « coprésence qui y est ménagée en permanence entre exigence créatrice et contrainte reproductrice » (p. 16). Les industries créatives recourent, selon eux, des industries de biens semi-reproductibles, qui veulent être assimilées à l'art et à la culture pour leur dimension symbolique et pour leurs modes de fonctionnement (mise en valeur, distribution, financements). Le terme d'industries des biens symboliques se veut donc en ce sens recouvrir les deux industries sans les assimiler l'une à l'autre :

Il nous semble plus pertinent, en l'occurrence, si l'on veut pouvoir juger des ressemblances et des écarts entre leurs modes respectifs de management créatif, d'en conserver la différence et de la marquer expressément en n'omettant pas non plus de rappeler que culture et créativité ne sont pas équivalentes. Mais par là – et moins contradictoirement qu'il n'y paraît – s'explique aussi le fait que nous tenions à conserver la dimension générique de ce que nous désignons par l'expression de « nouvelle économie des biens symboliques », manière de conjuguer industries culturelles et industries créatives (Bouquillion, Miège et Mœglin, 2013, p. 10). Il s'agit également, pour les auteurs, d'éviter de participer à la légitimation de concepts attenants, qui brillent par le flou qui les caractérise, tels que « société créative » ou « économie créative ».

16 Pablo Servigne, « Six outils pour faire vivre les biens communs », tribune sur www.reporter.net, 2013.

17 Pierre Dardot / Christian Laval, *Commun : essai sur la révolution du XXI^e siècle*, La Découverte, 2014.

18 *Ibid.*, Valérien Guillier, « La culture comme commun : une approche à préciser », 2018.

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01905471/document>

Le terme art sera aussi évité, car la qualification artistique ne relève pas de notre étude, qui se concentre sur les transformations des conditions de production et de réception des biens symboliques. La validation artistique est écartée du fait de l'objet étudié : les industries créatives relèvent de l'esthétisation d'objets industriels pourtant rarement artistiques ; mais la validation artistique disparaît aussi dans certaines des nouvelles industries culturelles, notamment sur la plupart des plateformes commerciales ou non, où les vidéos, les textes, les photos ou les autres productions sont accumulés et valorisés sans distinction de qualité ou de qualification artistique. Les biens symboliques étudiés seront qualifiés d'« œuvres » dans les cas où nous les abordons dans leur dimension juridique. Là encore, il n'est pas question de la qualité puisqu'en droit, la protection s'applique « sur toutes les œuvres de l'esprit, quels qu'en soient le genre, la forme d'expression, le mérite ou la destination¹⁹ ».

Les précautions terminologiques de Valérien Guillier sont extrêmement intéressantes : il ne serait de culture(s) et de communs culturels qu'un champ neutre, sans valeur esthétique, qui partagerait les industries culturelles des industries créatives, excluant l'art, la question de l'art (valeur critique, symbolique, prescriptive...) ! C'est à cet endroit exactement que « du politique » pourrait encore jouer et faire levier : cet espace de sens reste à investir collectivement pour répondre à l'enjeu. De taille : réinventer un écosystème de sens et de sentiments qui refonderait une politique culturelle contemporaine, ses valeurs, ses objectifs, ses critères d'évaluation, transformant en profondeur institutions, projets, équipes.

Ce qui fait problème : de tout temps, les collectifs humains ont produit des signes qui, du fait de leur rareté, ont été associés, un temps bref de l'histoire de l'humanité, à l'espace de l'art. Cette rareté de production et de diffusion des formes conférait une sorte de pouvoir, qui se dissout en même temps que s'élargissent les conditions de production et de diffusion des signes – avec le numérique principalement.

Ainsi, se substituerait à l'espace institué de la production de signes, un nouveau mode dominant de la production des espaces de représentation et de socialisation fondé sur les plateformes numériques. Depuis les années 1990, il n'y a plus de rareté à l'endroit de cette production de signes et c'est bien l'espace marchand des plateformes, les stratégies d'objectivation du traitement mathématique de l'information qui structurent un projet que l'on pourrait qualifier d'« anti-culturel » au sens où, avec le numérique, c'est le médium qui est le message. De plus, et suivant le projet machiavélique de la cybernétique, il est évident que le traitement mathématique de l'information ne fonctionne que sur le contrôle des comportements, dans un objectif principal de consommation. Ce projet d'une société connectée n'efface pas réellement la production publique d'un espace culturel, mais il la marginalise grandement à mesure que les enclosures (espaces privés des plateformes dominantes) se développent²⁰. C'est dans cette marginalisation que réside sa force ! Et c'est ce qui appelle à une authentique Transition culturelle.

C'est bien cette question des conditions et des pratiques d'une Transition culturelle que *Le Tour de France : vers une culture des Communs* embarque et agite. Les pages qui suivent en témoignent. Les interventions des grands témoins – invités à chaque rencontre –, synthétisées dans ce rapport, viennent enrichir cette notion de culture des Communs.

19 Article L-112-1 du *Code de la propriété intellectuelle*, France.

20 Pour aller plus loin sur les Communs et le tiers de confiance culturelle, lire l'intervention de Bruno Caillet, « Tour de France #4 (Bagneux) », pp. 42-44.

MALRAUX S'ÉLOIGNE

Jean-Christophe Cavallin

NOUS INVITONS DANS CES PAGES JEAN-CHRISTOPHE CAVALLIN, AUTEUR DE *VALET NOIR – VERS UNE ÉCOLOGIE DU RÉCIT* (ÉDITIONS CORTI, 2021), DANS LEQUEL IL QUESTIONNE LA PLACE DES IMAGINAIRES DANS NOTRE RAPPORT AUX VIVANTS ET AUX LIEUX : LE MONDE CHANGE, LES DÉSORDRES TRAGIQUES QU'IL SUSCITE INVITE LA LITTÉRATURE À SORTIR DE SA RÉSERVE. IL NOUS CONFIE ICI LE PRÉAMBULE DE *MALRAUX S'ÉLOIGNE* – UN OUVRAGE À PARAÎTRE AUX ÉDITIONS CORTI. UN ESSAI AMBITIEUX QUI CROISE UNE LECTURE CRITIQUE SANS CONCESSION DU « PROJET MALRAUX » AVEC UNE HISTOIRE SENSIBLE ET PERSONNELLE : « À PROPOS DE LA CULTURE OU DU CONCEPT DE CULTURE PROPREMENT OCCIDENTAL EXACERBÉ CHEZ MALRAUX, J'AI TENTÉ LA MÊME EXPÉRIENCE : INDIQUER PAR TRANSPARENCE, SOUS LE ROMAN D'UNE NÉVROSE, LES CONDITIONS GÉNÉRALES D'UNE CIVILISATION ».

NOUS AVONS SOUHAITÉ, EN DÉCOUVRANT CE TEXTE INCROYABLEMENT ÉCLAIRANT, PROPOSER COMME UN « SECOND CHEMIN », UNE LECTURE QUI VIENDRAIT DOUBLER, SUR UN AUTRE TON, UN AUTRE RYTHME, L'ÉTUDE QUE NOUS RESTITUONS ICI. UN CHEMIN DE TRAVERSE À EMPRUNTER COMME UNE LECTURE AUTONOME, DISJOINTE POUR CEUX QUI LE SOUHAITERONT DU TEXTE DE L'ÉTUDE ; UN AUTRE LIEU DE COMPRÉHENSION ET D'APPRÉHENSION DE CETTE CRISE PROFONDE QUE TRAVERSENT LES ORGANISATIONS CULTURELLES ET LEURS IDÉAUX.

ANCIEN ÉLÈVE DE LA RUE D'ULM, JEAN-CHRISTOPHE CAVALLIN ENSEIGNE À L'UNIVERSITÉ D'AIX-MARSEILLE OÙ IL EST RESPONSABLE DU MASTER « ÉCOPOÉTIQUE ET CRÉATION ».

ABRÉVIATIONS

- (M) André Malraux, *Le Musée imaginaire*, Gallimard, « Folio essais », Paris, 1996.
(H) André Malraux, *L'Homme précaire et la littérature*, Gallimard, « Folio essais », Paris, 2010.
(D) André Malraux, *La Politique, la culture. Discours, articles, entretiens*, Gallimard, « Folio essais », Paris, 1996.
(B) Jean Lacouture, *Malraux. Une vie dans le siècle*, Seuil, « Points », Paris, 1973.
(C) Hannah Arendt, *La Crise de la culture*, Gallimard, « Folio essais », Paris, 1989.

PÉRIL EN LA CULTURE

— Vous devez avoir, dit *Candide*, une vaste et magnifique terre.
Voltaire, *Candide*

Hoc erat in votis. Je m'étais promis de le faire et je l'ai fait aujourd'hui. J'avais dit: un chien et un potager. Un chien, c'est trop difficile. Celui que j'aime est déjà pris et je n'ai pas l'estomac d'en dépêtrer mon amour. Mais j'ai acheté une bêche et bêché au fond du jardin un petit rectangle de terre, le long d'un vieux cep de vigne tordu autour d'un vieux fil, pour y mettre un potager. Un tas de moellons de tuf gisait au pied du mûrier, ne demandant qu'à servir: j'ai entouré le potager d'une bordure de pierres grises. Je ne suis pas très sûr que l'effet soit heureux. Plutôt qu'un lopin de terre où cultiver des légumes, on dirait une tombe fraîchement retournée. Appuyé sur la bêche, je réfléchis un peu. S'il me fallait sanctifier d'une grande sépulture ce petit bout de terrain sur lequel j'ai décidé de vivre loin de la ville, de mes amis, de ma famille; si l'on me donnait le choix, comme de l'unique livre à emporter sur une île, quel grand mort j'y enterrerais pour me tenir compagnie? Les vieux os de quel vieux maître, plantés comme bons auspices? Les candidats se bousculent: Wharton, Toulet, Théocrite, Mary Ann Evans, Maugham, Du Bellay, Le Guin, Flaiano, K. Dick, etc. Cet embouteillage me passionne mieux que l'embarras de choisir entre aubergines, courges ou laitues. Pas sûr que ce soit bon signe... Panthéon ou potager? — Dilemme dans la culture.

« Nous avons changé d'avenir », écrit Malraux dans *L'Homme précaire* (H270). Quand il écrit « changé », il entend « compromis »: l'hypothèse nucléaire assombrit l'horizon de l'homme. Mais l'inconscient occidental est un absorbant précieux (son office depuis le début): trente glorieuses années à surconsommer et à surproduire poussent sous le tapis la terreur atomique. On ne pense pas la bouche pleine: l'horizon ne se voit plus derrière la végétation des panneaux de publicité. Mais le réel est têtue et le mal retourne bientôt dans les formations de défense supposées le prévenir. La surproduction de masse, censée éclipser le péril, entraîne une destruction des équilibres naturels et voilà que, de nouveau, « nous avons changé d'avenir »: non plus le feu nucléaire, mais l'asphyxie climatique et l'extinction du vivant comme terminus de la ligne. Malgré la folle dispersion de l'écologie politique, malgré l'incapacité des mécanismes de décision des démocraties libérales à se saisir du péril, gageons que cette angoisse-là sera dure à éclipser.

(...) La riposte n'a pas tardé. Dans la nuit, je fais un rêve. Je bêche au jardin, mais c'est à Venise (le petit jardin du rez-de-chaussée que j'habitais à San Alvise). On m'a mis en garde, mais je suis têtue. J'enfonce la bêche d'un coup de botte, soulève un parpaing de sol noir et voilà qu'au fond du trou de l'eau commence à monter. J'essaie de reboucher le trou, mais l'eau l'a déjà rempli. En moins de quelques minutes, Venise est

engloutie au fond de la lagune. Je me bats contre mes bottes, remplies d'eau, qui me font couler..., et sors en sursaut de mon rêve. Pas un bruit dans la maison, pas un bruit au jardin, pas un bruit de voiture. Le village dort tranquille. Dans ce silence de tombe, ma panique ne passe pas. Redressé comme pour vomir, mon corps me hurle: «Sors-moi d'ici!». —

Ma phrase chérie dans *Candide*: «La petite terre rapporta beaucoup». Après quelques tours du monde et la déconfiture de sa théodicée, Candide s'achète un bout de terre pour y replier sa vie comme un pêcheur ses filets. Il y héberge avec lui sa famille d'éclopés. Il faut revenir en arrière: l'achat de *la petite terre* est la conséquence indirecte de la terre «vaste et magnifique» que le vieux Turc du marché devait posséder, à en croire Candide, pour vendre de si beaux primeurs et des cédrats si juteux. Le vieux paysan détrompait Candide: il ne possédait qu'un jardin, mais savait le cultiver.

On ne choisit pas de vivre dans un lieu. Quelque chose au fond de nous soit l'adopte soit le refuse. Le temps de savoir si la greffe a pris, pour ne pas prendre le risque d'un rejet définitif, mieux vaut marcher sur des œufs.

Malraux, dans *L'Homme précaire*, écrit qu'«on ne jardine pas dans les terrains d'Apocalypse.» (H272).

(...) Je repense à l'alternative: je fossoie ou je jardine?, et me rends compte que «fossoie» (ce verbe rare que ma tête ressasse depuis hier comme un noyau d'olive) se prononce comme «faux soi», le «faux self» de H. Kohut. «Je fossoie» ou «Je, faux soi»? Ce moi que j'ai toujours été, excommunié dans les livres, pourrait-il être un «faux self», trahi par son angoisse que je l'enterre ici?

Pope down. Sa supposition dit tout de Candide. Le pupille de Pangloss et de l'*optimum* des théodicées ne saurait penser qu'à l'échelle d'une terre «vaste et magnifique». C'est la terre entière qu'il faut justifier, l'existence de la terre en tant que création divine. Le mal existe bien sûr, mais n'existe que localement. Cette somme de maux minimes, d'imperfections de détails, de petites tragédies se totalise et s'annule dans «le meilleur des mondes possibles». L'optimisme que Pangloss hérite de Leibniz et de Pope est une théorie de l'optimisation: produire un maximum de bien à partir de matières premières de médiocre qualité. Comme le capitalisme, l'optimisme leibnizien repose sur la plus-value. Cette plus-value du tout — le monde «vaste et magnifique» en tant que produit fini de la création divine — implique l'aliénation et la dévaluation de chacune des parties. C'est la logique globalisante de *la figure dans le tapis*: au niveau de chaque maille, la figure n'est pas perceptible; les fils de couleurs tissant le tapis ne sauraient comprendre leur *motif*, seulement visible à distance par un œil qui le regarde *sub specie globalitatis*. Pour le pupille de Pangloss, qui ne tient plus que par un fil à ces coûteuses théodicées, les beaux cédrats du vieux Turc sont une révélation: il atterrit comme un fruit mûr, revient sur *la petite terre*, ce bout de terrain qu'on cultive et dont on tire le meilleur pour donner un sens à sa vie. Pour la première fois depuis la Westphalie, il choisit l'échelle locale, marge d'erreur et rebut des grandes théodicées, contre l'échelle globale de la Providence divine. Il retourne la logique de son vieux précepteur: la Providence donnait sens à la terre «vaste et magnifique» au dépens et au détriment de chacune de ses parties; en cultivant son jardin, Candide décide de faire usage du petit arpent de terre qui lui a été donné et de faire que cet usage donne à quelques existences assez de raisons de vivre pour souffrir qu'un Hasard aveugle régisse les affaires du monde en tant que totalité.

La culture vide les lieux. Combien d'entre nous, sauf enfants, vivent encore *in situ*?

Sinite parvulos. Mon trou attire les oiseaux, qui piquent la terre retournée. Je me renseigne sur les arbustes qu'il convient de planter pour eux: morelle, fusain, sorbier, fausse vigne; et de comment percher des

nids. — En balance au bout d'une branche, une pie déguste un kaki. Perché plus haut sur le même arbre, son cavalier la surveille en retapant son smoking.

(...) Dans l'*Hercule furieux de Sénèque*, Hercule tue femme et enfants dans un accès de folie. Réveillé de son délire, il ne sait plus où il est: «*Quis hic locus? quae regio? quae mundi plaga?*». J'ai vidé mes comptes en banque et j'ai acheté ici, dans ce village joué aux dés, sans correspondances intimes. La nuit, vers trois heures du matin, je me réveille comme Hercule: *Quis hic locus?* — C'est quoi ce lieu? Mais qu'est-ce que je fous ici?»

1

L'ÉVANGILE SELON MALRAUX

(FEAT. CANDIDE)

Depuis trois semaines que j'habite ici, je relis André Malraux historien de l'art et ministre. J'ai commencé par hasard et n'ai pas pu le lâcher. Des *Écrits sur l'art aux Discours*, des *Antimémoires* à l'*Homme précaire*, du *Musée imaginaire* à la biographie de Jean Lacouture, j'avale livre après livre son catéchisme sur la culture, ce flot de détails fins et de poncifs sublimes, cette logorrhée ponctuée à la diable, qui se cite sans pudeur, se recuit à toutes les sauces, s'accommode à tous les pupitres, trop avide d'emporter la mise pour y réfléchir à deux fois et risquer sa certitude; j'écoute ce catéchisme — souvent admiratif, souvent abasourdi — et peine à le définir: hégélianisme ministériel? jacobinisme patrimonial, universalisme à l'huile? grand maboulisme érudit de superbe ethnocentrique? Si depuis plus de soixante ans c'est d'après cette doctrine qu'on pratique la culture en France — et je sais que c'est le cas, puisque ma façon d'être cultivé s'accorde à cette doctrine et que mon irritation témoigne que j'en suis captif —, il y a de quoi se faire du souci.

(...) Je me renseigne sur le «rocher», longue falaise de travertin drapée de plis de calcite. Le village se tasse au pied de ses quatre-vingt mètres à-pic, — deux mille âmes sous vertige. (Le travertin, selon mon guide, est «une roche tendre, mais relativement cohérente». Tout le contraire de bibi. Il faudra me faire à ce lieu).

Madeleine au lever du jour, à cause d'un chapeau mou, prend le Christ pour un jardinier venu biner les sépulcres.

«Nous savons aussi qu'aucune autre [époque] ne posséda une autre bombe atomique, ni un autre machinisme, ni l'héritage du monde. L'aléatoire est sans précédent.» (H282) — Malraux est l'anti-Candide. Victime du même traumatisme d'un univers «aléatoire», lancé comme un coup de dés dans le néant et la nuit, il refuse de replier et de resserrer ses forces. Là où le non-sens abonde, il entend que l'esprit de l'homme surabonde et sauve la mise. Candide est un survivant qui corrige ses attentes. Malraux reste un conquérant. Dans son désir sans défaite, l'empire de l'esprit humain renaît sans fin de ses cendres, comme l'optimisme de Leibniz *optimise* le négatif et la dialectique hégélienne enrôle la négation dans la *success story* de sa reconversion — C'est sans doute une question d'époque. La bombe atomique de Malraux, c'est le désastre de Lisbonne transposé à l'échelle du monde. Quand chaque localité vit sous la menace imminente qui doit anéantir le tout, aucune solution locale ne paraît possible au premier abord. Saisi de la nouveauté (universellement critique) de cette *situation*, Malraux a recours au *pars pro toto*: son impérialisme culturel solde toutes les parties, dissout opiniâtrement tous les particularismes. Sa «civilisation mondiale», avec tout ce qu'elle suppose d'hécatombes culturelles et de coutumes sacrifiées, est une formation de défense. — La terre n'est plus un jardin mais un terrain d'apocalypse. Le temps des jardiniers est bel et bien fini.

(...) L'angoisse la nuit me pétrit les tripes. Je me lève noué, sans issue. *Mihi praeter omnis angulus ridet.* À trois heures du matin, ce n'est pas gagné.

Pourquoi la culture aujourd'hui — ce que le ministère, les collectivités appellent «la culture» —, plus qu'une forme de vie, est une forme de vide? Un moyen de donner le change à l'ennui des lieux qu'on habite, au désert des localités.

Malraux, à l'occasion du *Premier festival des arts nègres* (Dakar, 1966): «Ces œuvres sont nées comme des œuvres magiques, nous le savons tous: mais elles sont éprouvées par nous comme des œuvres esthétiques. On nous dit: par vous, Occidentaux. Je n'en crois rien. [...] Il est vain et dangereux de croire que nous pouvons retrouver — même Africains — le monde magique.» (D333-334)

Africa in vitro. L'Histoire chasse les Africains de l'Éden affreux de la vie magique. Leurs masques d'épouvantail ne cultivent plus leur jardin. La Culture occidentale ressuscite dans ses vitrines ce que l'Histoire occidentale — occidentale et coloniale — a périmé *in situ*.

Qui m'est une province et beaucoup davantage. La «petite terre» de Candide, c'est la Terre réduite existentiellement à la province qu'on cultive: «topocosme» des anthropologues, *lieu-monde* d'une communauté de pratiques et de culture, milieu richement tapissé de relations écologiques et de relations symboliques enchantant, anthropisant ce tissu d'écologies. — La petite terre de Candide est la Terre en temps que située, réduite au territoire dans lequel elle a lieu. En tant que monde à *part entière*, même étroite, même enclavée, elle se vit comme tout et non comme partie. La globaliser, c'est l'anéantir.

Dichtung und Wahrheit. Dans ce village du Haut-Var rencogné sous un mur de tuf, on ne croise personne la nuit. Je sors marcher après minuit. Je marche sous le «rocher», silencieux Niagara de tuf, passe au-dessus du village qui dégringole à mes pieds comme un éboulis de tuiles, regarde à perte de vue le velours sombre des bois vers les Maures et le Caramy. J'imagine, au-dessus de moi, l'ancienne cascade glaciaire se fracasser dans tout ce vide, sa rumeur au fond de la nuit, sa blanche débâcle d'embruns détrempant toute la vallée, les arbres, les bêtes, comme de la pluie. Ces promenades nocturnes me donnent bon espoir qu'un jour je réussirai à me plaire ici. Je dois creuser de ce côté: la ressemblance de ce village avec la façon dont Darwin décrit les scènes de la nature. D'abord un paysage simple, un coin de pays familier et puis la résurgence du même paysage aux temps géologiques, avec ses monstres ressuscités du silence des fossiles, ses grands végétaux d'avant le déluge, ces bancs d'ammonites géantes bousculées par les courants où aujourd'hui paissent les bœufs. — Un double fond d'étrangeté procure la sensation qu'un lieu existe pour de vrai, pas seulement pour nos yeux. Sa vie invisible nous attire à lui.

Kulturell wohnt der Mensch. C'est la culture et non la science qui devait, selon Malraux, remplacer «les grandes religions». «Il n'y a plus de signification du monde» (D323). La science, qui a détruit la vision religieuse du monde, ne saurait redonner sens à ce monde désenchanté. D'où l'audacieuse proposition: «La culture, c'est ce qui répond à l'homme quand il se demande ce qu'il fait sur terre.» (*ibid.*) Mais regardons mieux, comme dit Ruskin. Les «grandes religions» dont parle Malraux sont les grands systèmes du monde, non les dévotions populaires, croyances de proximité et autres cultes locaux. La culture de ministre est universaliste comme les grands monothéismes. Elle sait quoi répondre à l'homme quand il demande ce qu'il fait *là* — c'est-à-dire dans l'Univers — mais elle n'a rien à lui répondre quand il se demande ce qu'il fait *ici* — dans le coin de terre qu'il habite. Sa réponse, métaphysique, se trompe lourdement d'échelle quand la question porte sur les lieux et que la crise de sens est une crise de résidence: pourquoi cette ville plutôt qu'une autre, ce pays plutôt qu'un autre, cette région plutôt qu'une autre? Sur une carte du monde, on n'apprend rien de sa commune et de sa topographie.

(...) Dans la terre du jardin, ma bêche trouve un orvet qui dormait au chaud pour l'hiver. Quand je l'attrape par la queue, il se déroule avec paresse, sans même ouvrir sa paupière, et se laisse tomber dans l'herbe comme le fil d'un collier.

«Nous sommes des gens dont l'histoire a traversé le champ, comme un char.» (B09). Ce n'est pas uniquement la seconde guerre mondiale, c'est le XX^e siècle qui a tout changé en *mondialisant le champ* des localités anciennes. De manière significative, l'image cinématographique («traverser le champ») recouvre et dématérialise une réalité agricole: l'ornière énorme d'un char traverse de biais les sillons du «champ» comme les armées médiévales couchaient sur leur passage le blé des paysans. Il y a eu les guerres mondiales, l'Internationale communiste, les impérialismes totalitaires, la mondialisation économique du capitalisme. Il y a encore et surtout les nouveaux moyens de communication — la télévision en particulier, qui installe le monde à demeure dans tous les foyers du monde. C'est le sentiment de Malraux, le traumatisme à l'origine de son combat culturel: la «petite terre» est détruite, le monde entier est partout. Où il y avait un jardin avec productions locales et bulletin des oiseaux, il y a une terre désolée que labourent la chaîne des tanks et le brouhaha des chaînes d'info. La morale de Candide n'est plus une solution.

Hopper rusticus. En revenant de Marseille, je prends de l'essence à la pompe, à l'entrée du village, au milieu de la nuit. Il fait froid, le ciel est limpide. Sur l'auvent de la station, des lignes de néons éclairent la nuit silencieuse, l'esplanade vide des petits commerces, le parking désert du supermarché. Je souris, goûte cette paix, dernier survivant d'un film de zombies. — Personnage solitaire d'un Hopper en milieu rustique.

Mondialisation du champ. La «culture mondiale» de Malraux est une formation de défense qui se veut avant tout une défense de l'Europe. Coincée entre deux blocs qui travaillent l'un et l'autre à la conquête du monde, l'Europe ne saurait choisir une position de repli. Elle doit soit être envahie par l'un ou l'autre de ces deux mondes soit se faire «conquérante» et proposer elle-même, au prix du sacrifice de ce qu'elle a été depuis la Renaissance, une nouvelle forme de mondialisation. Il y a, d'un côté, l'impérialisme économique américain et ses grandes machines de rêve productrices d'un *art-marchandise*; il y a, de l'autre, l'impérialisme idéologique soviétique, son embrigadement des intellectuels et sa promotion d'un *art-propagande*. Le point commun entre ces deux impérialismes culturels est leur stratégie d'asservissement des masses par la manipulation des inconscients. La politisation soviétique de l'art utilise «des méthodes d'action psychologique fondées sur l'appel à l'inconscient collectif pour des fins politiques» (D198). La marchandisation capitaliste de l'art déverse sur le monde «l'immense domaine des rêves que l'on commence à appeler culture de masses» (D289) et cette «industrialisation du rêve», cette exploitation des «instincts primordiaux» (D326) «contribuent à écraser les hommes» (D324). À ces deux manœuvres de mondialisation culturelle fondées l'une et l'autre sur l'aliénation des masses, à cette *politisation* et à cette *marchandisation* de la culture, Malraux oppose une immense entreprise de *dialectisation* ou de *conscientisation* des arts et des cultures: «Nous proclamons d'abord valeur, non pas l'inconscient, mais la conscience; non pas l'abandon, mais la volonté; non pas le bourrage de crâne, mais la vérité.» (D198). En encore: «Que sont les valeurs de l'Occident? Nous en avons assez vu pour savoir que ce n'est certainement ni le rationalisme ni le progrès. La première valeur européenne, c'est la volonté de conscience.» (D158). Le «musée imaginaire», cette invention de Malraux, n'est rien d'autre que le *lieu* de ce devenir-conscience de toutes les cultures du monde. Les œuvres d'art du monde entier s'y comparent, s'y confrontent et cette confrontation détruit leurs spécificités, leurs mille singularités abolies et dialectisées dans la phénoménologie d'un vaste univers des formes: «Il y a, entre toutes les cultures qui nous ont précédés et la nôtre, une différence fondamentale: c'est que pour nous, ces cultures existent alors que chacune d'elle était la négation de ce qui l'avait précédée. [...] Nous sommes les premiers à revendiquer l'héritage du monde. Il s'agirait de savoir ce qu'est cette civilisation qui transcende les cultures» (D173). L'hégélianisme culturel de Malraux pose la «civilisation mondiale», instanciée dans le concept de «musée imaginaire», comme *Aufhe-*

bung ou dépassement de toutes les cultures, c'est-à-dire comme une forme de conscience méta-culturelle de la culture opérant un déracinement et une délocalisation systématique de toutes les civilisations dont elles rassemblent les vestiges: «Le vaste département du Musée imaginaire qui rassemble les tableaux et les statues, oriente la transformation des vrais musées par une *intellectualisation* sans précédent de l'art, et par sa destruction des *appartenances*» (M240). — «Destruction des appartenances», la formule est sans appel: lieu de la «culture mondiale» promue par André Malraux, le «musée imaginaire» ne saurait être qu'un non-lieu, c'est-à-dire l'apocalypse — destruction et révélation — de tous les territoires de subjectivation et de toute *vie située*.

(...) Le débit des chaînes info nous obsède d'un souci dont l'échelle nous ridiculise. Non pas inscrits mais perdus dans une présence au monde trop vaste pour être portée. Quand je mange à mon ordi devant Maryam Nemazee sur *Aljazeera english*, je suis la grenouille de la fable, pleine à la gueule de tragédies sans issue parce que sans prises. Nemazee est mon Asmodée. Elle soulève les toits du monde et déroule sous mes yeux les scènes d'un drame infini. Je ne sais plus où j'habite, je suis sans contexte, mais je suis cerné (*concerned*). Omniscient pour rien, dieu tétraplégique. — Donnez-nous aujourd'hui notre pain quotidien et nos drames de proximité.

Nous héritons de Malraux cette conception dialectique des cultures mondiales panthéonisées dans un «musée imaginaire» qui n'est qu'un vaste mausolée dans lequel les cultures vivantes ne sauraient entrer qu'à titre posthume, à condition qu'elles aient perdu la faculté de produire des formes et des lieux de vie. À l'heure où le monde brûle sans que personne ne s'occupe d'en éteindre l'incendie, notre problème est le suivant: y aurait-il un moyen de réconcilier Malraux et Candide? Le culte des chef-d'œuvres morts, patrimoine de l'humanité, et la culture de séjours où vivre en bonne intelligence avec tous les vivants du lieu en passant sous le radar de la conscience universelle et de sa fringale de grandeur posthume.

2

L'ART ET L'HABITER
(FEAT. ARENDT)

A Tale of Two Cities. Malraux assimile sciemment la culture aux œuvres d'art. C'est un peu comme de confondre le mollusque dans sa coquille et la coquille sans son mollusque, habitacle de nacre vide. La formule purifiée de cette vis de calcaire n'est plus une forme de vie. Dans *La Crise de la culture*, Arendt énonce le problème: «Une discussion sur la culture est tenue de prendre pour point de départ le phénomène de l'art, parce que les œuvres d'art sont les objets culturels par excellence. Cependant, si la culture et l'art sont étroitement liés, ils ne sont en aucun cas la même chose.» (C271) Forte de cette intuition, elle essaie la conjecture d'une double généalogie: d'un côté, l'origine grecque, «cet amour de la beauté que les Grecs possédaient, bien sûr, à un degré extraordinaire.» (C273), au point que même les statues qu'ils adoraient dans leurs temples sont plus des objets d'art que des objets de culte; de l'autre, l'origine latine: «La culture, mot et concept, est d'origine romaine. Le mot "culture" dérive de *colere* — cultiver, demeurer, prendre soin, entretenir, préserver — et renvoie primitivement au commerce de l'homme avec la nature, au sens de culture et d'entretien de la nature en vue de la rendre propre à l'habitation humaine.» (C271). La civilisation gréco-latine résulterait donc du mariage acrobatique entre un *art de faire* (le culte de l'art hérité d'Athènes) et un *art de vivre* (l'art de la culture hérité de Rome): «Toutes deux, culture au sens d'aménagement de la nature en un lieu habitable pour un peuple, et culture au sens de soin donné aux monuments du passé, déterminent aujourd'hui encore le contenu et le sens de ce que nous avons en tête quand nous parlons de culture.» (C273). Le «musée imaginaire» de notre premier «ministre d'État chargé des Affaires culturelles» fait basculer tout l'édifice de la culture européenne

du côté grec du mausolée. Qu'importe où les hommes habitent, qu'importe comment ils vivent, qu'importe qu'ils souillent la nature et sagouinent leur milieu, pourvu qu'ils aiment les arts et qu'ils aient de la culture. La balance est oubliée entre l'homme en tant qu'il bâtit et l'homme en tant qu'il habite. — Malraux donnent au trente glorieuse l'idée de culture adéquate à l'incurie écologique de leur fureur de construire et de tout *dénaturer*.

Kantien, trop kantien. Mais Arendt, en fin de compte, ne sait pas non plus quoi faire de la culture au sens romain de cultiver, d'aménager, de rendre habitable un lieu pour tisser un séjour humain sur la trame la nature: «Bien que cela puisse être une pensée éminemment poétique, écrit-elle, il est improbable qu'elle soit jamais la source du grand art. Ce n'est pas la mentalité des jardiniers qui produit l'art.» (C272). Candide n'est pas Corot. Un groupe de chasseurs-cueilleurs qui jardinent l'Amazonie sont de moindres paysagistes que Turner ou Claude Gellée. Ce n'est pas du côté de l'habiter, mais du côté du sentiment esthétique qu'Arendt envisage une synthèse des deux notions de culture. Dans le jugement de beau, l'homme s'émancipe des besoins qui intéressent la vie. Ce regard «désintéressé» sur le milieu qu'on habite le constitue comme «monde» et tous les objets qu'il contient comme «phénomènes du monde». Ce n'était jusque là que des utilités, un ensemble consommable de «phénomènes de la vie». C'est du moins l'idée de Arendt et de son kantisme esthétique: «La vie est indifférente à la chose d'un objet; elle exige que chaque chose soit fonctionnelle, et satisfasse certains besoins. La culture se trouve menacée quand tous les objets et choses du monde, produits par le présent ou par le passé, sont traités comme de pures fonctions du processus vital de la société, comme s'ils n'étaient là que pour satisfaire quelque besoin.» (C266). C'est le jugement du beau — «plaisir désintéressé» — qui transforme un milieu de vie en un monde à part entière et ce monde à part entière est ce qu'on appelle une «culture». Il est «l'activité dans laquelle la culture comme telle trouve sa propre expression.» (C280)

(...) Je me suis retiré du jeu, me suis défait de mes liens comme un opéré arrache ses tubes. Mais quand même, atterrir ici... Comment me faire à ce lieu? Par où le prendre? Quel fil tirer?

Le kantisme de Arendt crée ou perpétue un état de schize entre ce qui est «vie» et ce qui fait «monde». Le jugement esthétique fonctionne comme un tabou qui arrache un monde (libre) aux usages de la vie. Dès lors qu'il devient de l'art, un objet objecte à notre saisie. Ressuscité comme paysage, le milieu que l'on habite nous dit: *Noli me tangere*. C'est ce que disent, dans les musées, les objets dans les vitrines: «prière de ne pas toucher». Et c'est ce qu'au petit matin le Christ ressuscité répond à Madeleine qui l'a pris pour un jardinier. Le «grand art» ne jardine pas la terre que les hommes habitent. Son Éden est une image, la promesse d'un ailleurs où «tout n'est qu'ordre et beauté», mais où l'on ne touche à rien de peur d'en «déplacer les lignes».

(...) Pedro passe rincer ses pinceaux dans l'évier du rez-de-chaussée et voit les coins d'enveloppe que j'ai collés sur mon ordi pour ne pas me prendre le jus. Il rigole et ses pinceaux, secoués dans son poing fermé, dégouttent comme un bouquet sur le seuil de la cuisine. Il me dit qu'à l'évidence l'électricien a oublié de mettre une «prise de terre» et promet de l'appeler.

L'art arrache les objets au domaine de la vie. Le diagnostic de Arendt a le mérite de la clarté: la culture occidentale est une culture antibiotique — réfractaire à ce qui vit (*biotikos*). Qu'en serait-il d'une culture dont la prescription prudente consisterait en un cocktail d'éléments antibiotiques et d'éléments probiotiques? Une culture dont l'ambition, au lieu de parquer des objets fétiches dans de grandioses *lieux de culture*, serait de promouvoir et de réinventer une *culture des lieux*? Une culture de l'habiter dont le terrain d'exercice serait la maison au sens large, espace de vie, et non le musée?

J'aligne ma course sur ce but, encore largement dans la brume: donner le nom de «culture» à l'ensemble des phénomènes permettant de doubler d'un «monde» n'importe quel lieu de vie ou peut-être, plus

simplement, de changer en « monde » les lieux qu'on habite. Il ne s'agit pas d'écraser ces lieux sous une culture générale ou une culture mondiale qui en efface le relief et les spécificités. Il s'agit que chaque geste, chaque pratique quotidienne, chaque rêverie, promenade, « chose vue », conflit, exercice soient imprégnés de valeurs, de sens, de forme, d'horizon, de passé et d'avenir. Bien plus que du monde de l'art, cette culture de l'habiter relève du monde feutré, inaperçu de l'habitude. Encore et toujours cette phrase de Le Guin dans *A Man of the People*: « *Local knowledge is not partial knowledge* ». Cela n'est vrai qu'à la condition que cette « localité » ait une culture locale — une histoire, des mythes, des us et coutumes, une trame collective sur laquelle tout est tissé. Une culture à part entière est ce qui transforme en « région où vivre » (Mallarmé) ou en « monde » (Arendt) les lieux qu'on habitent.

On appelle « prise de terre » un piquet de cuivre planté dans le sol pour y écouler le surplus des appareils électriques. Ce piquet met à l'abri les personnes et les biens contre les courants de défaut qu'on appelle aussi les « courants de fuite ».

Comment peut-on être romain ? À trop privilégier l'orgueil d'*homo faber* et le pôle du construire — hypostase du « grand art », suprématie des objets arrachés au monde de la vie —, la culture occidentale a négligé son habitat, détruit l'hypothèse même d'une culture de la vie, d'un art de vivre hospitalier qui ne se réduirait pas aux joies ventrues d'un hédonisme étrié dans son plaisir, pétri aux huiles essentielles ou mis à tremper dans un jacuzzi. Arendt rappelle que le jugement kantien du beau, en tant qu'il porte une exigence d'universalité, accueille en lui la totalité des hommes dans la postulation d'un « sens commun », ce sens du beau que les hommes auraient tous au même degré et qui seraient donc en chacun.e la racine de la sociabilité. Elle appelle cette « façon de penser » pour laquelle le seul accord avec soi-même (*sensus privatus*) ne saurait plus suffire: « *eine erweiterte Denkungsart* — une mentalité élargie » (C281). À la recherche d'une culture qui ne sacrifierait pas à l'institution d'un « monde » (humain) le domaine de la « vie » et de notre existence terrestre, j'aimerais tenter la transformation de cette « mentalité élargie » en tant que *forma mentis* en un « art de vivre élargi » (*erweiterte Lebensart*) en tant que *forma vitae*.

Même chez Hannah Arendt, l'existence de l'homme doit être rachetée du domaine de la vie. C'est à ça que sert le « grand art », qui n'est ni pour les chiens ni pour les jardiniers: il est l'acte de *rédemption* qui succède et donne sens à l'acte de *création*. — La culture rédime la nature.

(...) Je tends l'oreille — pas un bruit. La nuit est muette, immobile. Je dériverais dans l'espace que le silence où je flotte ne serait pas plus complet. Mon cœur tape dans ma poitrine. Ne pas se poser la question de ce que je fais ici. Pas au fond de ce silence, pas au fond de la nuit. Une formule fait diversion (ma peur fuit dans le dictionnaire comme un perdreau dans le maïs). Pas une formule magique, tout juste une pitrerie. — *Je me suis rangé des voitures*.

Je veux relire André Malraux, parce que son œuvre, ses discours et son action de ministre, merveilleusement cohérents, sont une défense passionnée d'une idée de la culture que j'admire autant qu'elle me terrifie. Je n'aurai pas le ridicule de prétendre mettre en procès cette idée de la culture. J'essaierai seulement de la mettre en demeure — au sens propre de l'expression comme en son sens figuré: *en demeure* de répondre de notre habitat commun, de remédier à l'incurie qu'elle a non seulement permise, mais stimulée sans doute et rendue légitime; et *en demeure* au sens propre, au sens de culture de la résidence et mode humain de l'habiter.

(...) *O mia dimora umile*. L'homme ne secrète pas la coquille qu'il habite. Il ne pousse pas les pieds dans un lieu. Depuis le fond du jardin, je regarde la petite maison qu'en vidant tous mes comptes en banque je viens de m'acheter pour y ranger ma vie. La falaise de Cotignac dresse par-dessus les toits son tsunami de

calcite. C'est une ancienne cascade glaciaire, déshabillée de la rivière qui s'y jetait dans le vide. Le village dort dessous, au creux de sa vague arrêtée. L'herbe jaune du jardin, fouillue de fenouil sauvage, est criblée de gros kakis éviscérés et visqueux, aux tripes cramoisies comme des œufs de vouivre.

Le coup de génie de Malraux: les « maisons de la culture ». Quel qu'en fut le résultat ou la réalisation, quel qu'un fut même le concept, il a repris un mot juste. La culture comme « maison »: *Vous êtes chez vous ici*. Il a repris le mot juste, parce qu'il a posé le bon diagnostic. Toutes les provinces françaises allaient être balayées par la mondialisation économique et culturelle, éventrées et arasées par le monde des machines à produire du loisir de masse, de l'information sans frontières et des mœurs mondialisés. Tout au long de années cinquante, avec la jeunesse pour complice et pour première victime, l'impérialisme américain travaille à la destruction systématique de l'ici. Contre cette déferlante qui nettoie tout sur son passage et va tout déraciner, Malraux construit dans les provinces tout un archipel de « maisons » à quoi les provinciaux pourront se raccrocher pour surnager au déluge. Il entend leur procurer une chance de se ressaisir, de sauver leur humanité, de recouvrir leur dignité contre la marée de rêves instinctuels et consuméristes qui les lessivent et les laminent. Le diagnostic est le bon, mais la prescription est problématique. Des maisons de la culture sans culture de la maison, c'est-à-dire sans réflexion sur la culture comme habiter ont très peu de chance d'offrir à des vies déracinées des contextes authentiques, des « territoires de subjectivation » ni de les *situer* dans le monde en restaurant des milieux de vie. Les maisons de la culture inaugurées par Malraux dans les villes de province ouvraient sur le monde des morts: patrimoine *ad patres*, chefs d'œuvres du passé. On n'en poussait pas la porte comme la porte d'un lieu de vie, mais comme les grilles augustes du caveau de l'humanité, noble et illustre famille. — Malraux devait beaucoup aimer les cimetières monumentaux que cultive l'Italie.

Second coming. Peu de temps avant sa mort, Malraux dit au journal *Le Point*: « On m'a fait dire que le XXI^e siècle sera religieux. Je n'ai jamais dit cela, bien entendu, car je n'en sais rien. Ce que je dis est plus incertain. Je n'exclus pas la possibilité d'un événement spirituel à l'échelle planétaire. » (*Le Point*, 10 mai 1975) — La prophétie de cet événement spirituel à l'échelle de la planète fait bien sûr penser à la « nouvelle incarnation » que Malraux appelait de ses vœux pour se sortir de l'impasse d'une civilisation mondiale trop fortement définie comme triomphe de la conscience, destruction des appartenances et dialectique intellectuelle. À cinquante ans de distance, on remarque avec tristesse que l'histoire a corroboré le messianisme de Malraux, mais avec l'ironie mordante — et comme la mauvaise humeur — d'une complète antithèse: un événement a lieu à l'échelle planétaire, mais cet événement n'a rien de spirituel. Cet événement planétaire est la crise climatique qui menace notre planète. C'est un événement concret, quantifiable et aux conséquences immédiatement matérielles. C'est aussi un événement que préparait en sous main le privilège instauré par la « civilisation mondiale » de Malraux en faveur de l'esprit de l'homme — sa conscience transcendante, son intelligence supérieure — au détriment de la vie et des vieilles cultures du terrestre. Il était assez évident que considérer l'histoire des cultures comme une phénoménologie de la liberté ne pouvait que susciter, au mieux une négligence, au pire une pleine incurie à l'égard des liens vitaux qui garrontent à leurs milieux les collectivités humaines. Le comble est qu'ironiquement la crise climatique actuelle est peut-être en train d'opérer — sous l'espèce du malheur — cette « nouvelle incarnation » que Malraux attendait plutôt comme l'heureuse conséquence d'un « événement spirituel ». La détresse de la perdre nous fait redescendre sur terre. La violence du traumatisme nous réincarne dans un corps dont l'existence physique pourrait être menacée à terme. Notre culture se réincarne: elle parle de maraîchage, de partage de territoire, de respect des biens communs, de modes de vie durables et de biodiversité. Bref, on sent que ressuscite, en marge du marché de l'art et de la consommation de biens culturels, cette tradition romaine de la culture humaine au sens d'habitation, conçue comme aménagement de notre séjour terrestre.

LA RECHERCHE-ACTION DU TOUR DE FRANCE : VERS UNE CULTURE DES COMMUNS

Comment un projet artistique, nécessairement culturel, par essence transdisciplinaire et indiscipliné, peut-il (re)devenir un espace de débat et de production des représentations du monde qui vient ? Comment changer notre vision et notre action sur le monde sans travailler sur nos imaginaires ? Comment transmettre autre chose qu'une promesse d'effondrement, de violence sociale, d'abrutissement et d'isolement croissant ? Si, bien sûr, nombre d'œuvres et d'initiatives participent à cette réflexion, à ce changement, l'espace institué qui les accueille travaille souvent – malgré lui – à une dynamique de consommation accélérée plus qu'à un débat permanent nécessairement contradictoire et agité.

L'objectif initial de cette recherche-action menée entre 2017 et 2020 était d'abord d'écouter les questions – le plus souvent le malaise – d'équipes professionnelles en France (majoritairement issues du spectacle vivant) et de tenter avec elles de mettre en partage leur expérience, leur sentiment. Pour tenter une problématisation de ce malaise et trouver les conditions singulières de le mettre en débat, des temps de rencontres cherchaient d'abord à poser le sujet à circonscrire ; puis un « chantier » sur deux jours permettait de mettre en perspective ce sujet et de l'accompagner tant par des interventions choisies d'invités venant de disciplines étrangères au milieu culturel que par un travail très actif d'ateliers pour trouver des pistes de sortie de crise et produire des scénarios de changement. Le déploiement du dispositif a permis d'aborder des interrogations structurantes :

- Peut-on avancer sans savoir ?
- Qu'est-ce qu'un récit de territoire ?
- Quel rapport entretient-on au risque ?
- Qu'est-ce qu'un espace public de la culture ?
- Faut-il parler la même langue pour faire culture ?
- Qu'est-ce qu'un tiers-espace ? Qu'est-ce que la confiance ?

Recherche empirique : la visite de lieux du « faire »

Une série de six rencontres ont ainsi été organisées, chacune dans un espace dédié au spectacle vivant, avec pour protocole :

- La découverte du lieu, de ses problématiques propres
- Un retour d'expérience menée dans le lieu, visant à questionner et/ou redéfinir la place de l'institution sur son territoire d'implantation
- L'intervention d'un expert invité, non spécialiste des politiques culturelles
- L'instauration d'un temps long de débat, sous forme d'atelier projectif (« Comment faire pour... ? »), en intelligence collective, impliquant les 100 à 200 professionnels de la culture réunis lors de chaque rencontre.

SIX RENCONTRES, SIX PROBLÉMATIQUES, SIX EXPERTS INVITÉS

« Peut-on encore faire programmation ? Créer, c'est accepter l'inconnu »

RENCONTRE	INVITÉ	PROBLÉMATIQUE
Rencontre organisée avec Le Vivat , scène conventionnée d'intérêt national art et création, à Armentières. Le 20 novembre 2017.	Armand Hatchuel, chercheur en sciences de gestion et en théorie de la conception.	Au cœur de son intervention : le concept de fixation et le poids de ces fixations sur nos représentations. Ou la complexité de produire du nouveau dans une dynamique de projet et de programmation.

« Comment faire récit de territoire ? »

RENCONTRE	INVITÉ	PROBLÉMATIQUE
Rencontre organisée avec l'Avant-Scène , scène conventionnée d'intérêt national art et création pour les arts du mouvement, à Cognac. Le 5 avril 2018.	Alain Milon, philosophe.	Au cœur de son intervention : Un récit de territoire se tricote et s'écrit a posteriori du projet culturel et repose dans une capacité individuelle à se reléguer du commun.

« Le lieu culturel est-il encore un espace public ? »

RENCONTRE	INVITÉ	PROBLÉMATIQUE
Rencontre organisée avec le Théâtre Universitaire , scène jeune création et arts vivants, à Nantes. Le 16 avril 2018.	Pierre Dardot, philosophe, ses ouvrages portent notamment sur le néolibéralisme et le Commun.	Au cœur de son intervention : La force des communs est d'alerter sur la privatisation de nos ressources par l'entreprise et sur la privation de la capacité de faire par l'acteur public. Le concept de gouvernement et l'incapacité à produire un espace public institué hors du débat permanent et du possible dissensus.

« Quelle est la nature du lien culturel sur un territoire ? Le tiers de confiance culturelle »

RENCONTRE	INVITÉ	PROBLÉMATIQUE
Rencontre organisée avec Le Plus Petit Cirque du Monde , école de cirque, fabrique artistique et plateforme d'échanges internationaux, à Bagneux. Le 19 novembre 2018.	Bernard Latarjet, ex-directeur de nombreuses institutions, administrateur culturel, il accompagne et conseille de très nombreux projets, équipes, décideurs.	Au cœur de son intervention : La nécessité de travailler autrement le rapport aux artistes, aux territoires et aux habitants, dans une dimension moins instituée, plus indéterminée. Une dimension qu'autorise plus aisément le secteur de L'Économie Sociale et Solidaire.

« La langue fait-elle culture ? Parlons-nous la même langue ? »

RENCONTRE	INVITÉ	PROBLÉMATIQUE
Rencontre organisée avec le Théâtre Cinéma de Choisy-le-Roi , scène conventionnée d'intérêt national art et création pour la diversité linguistique, à Choisy-le-Roi. Le 7 février 2019.	Patrick Charaudeau, linguiste. Ses travaux portent sur l'analyse de discours, les genres ou encore l'identité culturelle.	Au cœur de son intervention : Ce n'est pas la langue en elle-même qui fait culture, mais l'habitude. À l'inverse, la langue crée souvent un commun excluant, particulièrement lorsqu'elle est produite par l'institution.

« L'éloge du risque »

RENCONTRE	INVITÉ	PROBLÉMATIQUE
Rencontre organisée avec Le Florida – musiques amplifiées et arts numériques, à Agen. Le 12 juin 2019. Thématique consolidée dans le cadre des rencontres de l'ONDA « Faire autrement », à la Maison Forte à Monbalen.	Léa Gauthier, philosophe, critique d'art et éditrice.	Au cœur de son intervention : L'incapacité du vivant à se développer loin du risque. Le postulat : le risque fait intrinsèquement partie de la vie et de la créativité ; ces trois notions sont interdépendantes. Dans les lieux culturels, le risque est trop souvent identifié aux demandes des publics et à leur expression !

LES RENCONTRES EN SUBSTANCE

S'OUVRIR, C'EST
SE « DÉFIXER »

PRODUIRE UN RÉCIT
DE TERRITOIRE

FAIRE ESPACE PUBLIC

POUR UN TIERS DE
CONFIANCE CULTUREL

PARTICIPER AU
« RENOMMAGE »

ÉLOGE DU RISQUE

4

S'OUVRIR,
C'EST SE « DÉFIXER »

—
AVEC ARMAND HATCHUEL, CO-RESPONSABLE DE LA
CHAIRE INNOVATION DE L'ÉCOLE DES MINES QUI ÉTUDIE
LES CONCEPTS DE « FIXATIONS » DANS UNE DÉMARCHE
DE CONCEPTION INNOVANTE
—

Les plateformes numériques se positionnent comme offre culturelle, imposant des modèles économiques qui s'apparentent le plus souvent à la promotion d'une économie de l'attention (capter l'attention pour vendre de la publicité). Leur puissance de communication met à mal les formats plus classiques des lieux de culture. Certes un spectacle n'a rien à voir avec une série Netflix mais pour beaucoup de spectateurs, ce temps de vie, de « divertissement », s'est substitué à l'effort de se déplacer (en salle, au musée...). En effet, en jouant de la flexibilité des services et des conditions d'accès, les plateformes immatérielles travaillent à la fidélisation, à l'addiction, même, et au recrutement de nouveaux usagers quand nombre de lieux semblent figés dans une logique de programme et de temporalités de communication conçus sur une année. C'est probablement cela que la pandémie a le plus mis en évidence. Quand les uns travaillent sur des clients en fonction de leurs réseaux et de leurs affinités, rodant de puissants moteurs de recommandation, les autres recrutent principalement des abonnés, sur catalogue de saison. Et tentent de les fidéliser avec des moyens numériques sans commune mesure. Combat déloyal. Pire : les données collectées par ces plateformes permettent de créer pour le « public » des contenus personnalisés, en fonction des choix précédemment effectués, des acteurs plébiscités... en un mot, ces plateformes proposent des contenus rassurants car relevant du connu, valorisant des communauté de goûts et de valeurs ou le même s'adresse au même. Face à cela, les promoteurs d'une création artistique contemporaine travaillent à valoriser et à confronter un nécessaire inconnu, de plus en plus dissuasif pour des publics qui se comportent principalement comme des consommateurs. Ce dont manque ces publics, c'est moins des moyens nécessaires pour acheter une place de spectacle que du temps pour prendre le risque d'un émerveillement, d'un choc, d'une expérience. Comment redonner le goût, l'envie de l'Inconnu... au risque de la déception bien sûr ?

Et le grand écart ne peut que se creuser : des communautés en ligne se narcissisent avec des contenus selfies alors que l'expérience que réclame la rencontre avec l'œuvre dramatique, chorégraphique, plastique attend la surprise de la rencontre, c'est-à-dire de l'Altérité ! Si la confrontation des offres n'a lieu que sur l'offre commerciale et sa communication, le combat est perdu d'avance.

Face à cette problématique que beaucoup repèrent, nombre d'opérateurs culturels renvoient à l'œuvre la charge de l'expérience de l'Altérité qui est bien la responsabilité élémentaire d'un Commun vivant, pétri de différences et de contradictions. Il est en fait à la charge (une mission) du lieu culturel d'instituer une relation sociale nouvelle autour des œuvres, des actions, des performances en tant qu'expérience collective renouvelée.

Mais pour inventer cette relation sociale nouvelle, les lieux culturels doivent identifier les blocages ; ils sont eux-mêmes porteurs d'éléments de fixation (concept créé par Armand Hatchuel, explicité ci-dessous), d'états de fait trop rarement remis en cause et qui pourtant contribuent à la sclérose du système :

- Concernant la programmation, la catégorisation semble le principal élément de fixation des pratiques, à la fois dans les disciplines et pour les choix des publics
- Les rites et les rythmes sont aussi apparus comme une évidence : l'ouverture de saison, les horaires, les formats de représentation (un début, une fin, un entracte, une heure, pas dix...), la première partie d'un concert...
- Pour le spectateur, le fait de devoir ne faire aucun bruit pendant un spectacle, se taire, ne pas monter sur la scène, sont autant de codes sacralisés
- Les règlements administratifs et de sécurité sont aussi clairement apparus comme un élément fort de fixation, souvent inhibant pour l'adhésion, la participation (ou la création).

Tous ces codes, ces usages, ces *habitus* participent activement à une fixation pour les équipes comme pour les publics affirmant un système de reconnaissances particulièrement excluant pour des non initiés.

SYNTHÈSE DE L'INTERVENTION D'ARMAND HATCHUEL

- **Inventer un autre commun qui pointe l'inconnu**

Nous avons besoin du commun, le commun qui nous est connu, qui est spontané et qui... nous emprisonne. Mais il nous faut aussi inventer un autre commun qui nous renvoie à l'inconnu. Et ceci suppose que l'on comprenne comment nous construisons ce rapport à l'inconnu. Ce point est essentiel car notre régime d'existence dans ce monde contemporain, c'est la surprise. Au fond, ce que nous vivons de plus commun c'est d'être surpris et la surprise, quand on ne sait pas la gérer, produit de la peur, du dissensus, du conflit.

Pour avancer sereinement sur un tel sujet, il nous faut comprendre le régime de conception, de création et de génération auquel nous avons à faire aujourd'hui. Certes dans le monde des arts, vous ne diriez pas « conception », pourtant ce qui a bouleversé le champ des arts c'est un penseur conceptuel : Marcel Duchamp. De la même façon, si vous prenez le champ de l'industrie, il y a quelques années encore, les entrepreneurs ne s'attendaient pas à la rupture du nom des choses à laquelle on assiste aujourd'hui, et cette rupture, c'est justement l'inconnu qui inquiète. Oui l'inconnu inquiète et c'est pour cela que, par exemple, ce que vous avez en poche, vous l'appellez « Téléphone » or cet objet, à l'observer, est une infinité d'autres choses qu'un téléphone. Appeler cet appareil « téléphone », c'est précisément s'abandonner au commun qui nous fixe, c'est résider dans un univers dont on hérite et qui nous empêche de nous projeter dans le futur. Appeler un tel lieu « théâtre », n'est-ce pas déjà la première façon de fixer les conditions de changement de ce qui ferait lieu de culture plus ouvert et différemment partagé ?

Comme nous tous, les industriels, aussi, veulent comprendre ce que sont les conditions contemporaines de conception de l'innovation, quels types de socialités et quel type de commun cela va construire ?

- **Faire du raisonnement dans l'inconnu un nouveau commun par du social autrement**

Ainsi, on peut à chaque énoncé, se demander où est sa propre fixation, de quoi est-

on prisonnier ? Penser la programmation d'un lieu culturel, est-ce déjà un élément fixant de relations aux publics ? Qu'est-ce qui fixe dans l'idée même de spectateur pour construire un lieu de culture, pour passer ou pas les portes d'un théâtre ? En fait, ce que l'on observe, c'est que c'est ce qui a construit notre rapport à une chose qui va être l'obstacle à dépasser. Le plus difficile est de reconnaître l'inconnu, socialement parlant. Une fois que l'on a reconnu l'inconnu, alors il faut lutter contre ! Lutter contre la fixation, c'est développer un raisonnement dans l'inconnu et ce raisonnement dans l'inconnu est le raisonnement de conception ou de création. Ce que mes recherches m'apprennent c'est que la fixation revient toujours très vite. Elle revient très très vite si on ne systématise pas, si on ne fait pas du raisonnement dans l'inconnu, un nouveau commun.

- **Raisonnement ensemble dans l'inconnu**

Nous devons partager ensemble cet effort de penser le raisonnement dans l'inconnu. Lever l'inhibition ne suffit pas à créer un nouveau comportement. Pour que le nouveau comportement apparaisse, il faut qu'il y ait du nouveau social. Il faut partager avec d'autres, il faut interagir sur la possibilité d'existence même de l'inconnu. Bien sûr, nous ne pourrions vivre uniquement dans l'inconnu, évidemment non. En fait, nous sommes dans un dualisme entre la logique d'une société qui a du commun connu, sans lequel nous ne pourrions pas vivre, mais symétriquement nous avons besoin d'une société qui se construit sur le rapport à l'inconnu, sans quoi nous mourrions. Et paradoxalement, plus on connaît de choses, plus il y a d'inconnu qui apparaît. Plus on est ignorant, moins il y a d'inconnu. Plus nos interactions avec le monde augmentent et plus l'inconnu peut se développer. [...]

- **Construire des rêves pour nous mener vers un autre chemin**

Si, pour créer un nouveau produit ou un nouveau service, on demande aux individus/usagers comment ils vivent et comment ils veulent vivre, poser la question en ces termes revient déjà à produire de la fixation car chacun se rattache imperceptiblement au connu. Une autre méthode serait de leur demander d'imaginer et de construire des rêves ensemble pour voir comment ces rêves pourraient nous mener communément sur un autre chemin. Prenez le cas des téléphones mobiles, quand on a fait des focus groupes en Suède pour imaginer ce que serait ce produit, quelqu'un nous a alors expliqué le cas d'un livreur de lait qui ne déposait jamais la bouteille au bon endroit. Son rêve à lui était, grâce à son téléphone portable, de coller une décharge électrique à son livreur quand il se trompait. Après avoir ri, nous avons compris ce que cette personne nous disait en fait : « avec cette chose-là, je ne veux pas un outil de télécommunication mais un outil d'action ». Aujourd'hui, tous nos régimes d'actions sont traversés par le mobile. Cet usager n'a pas décrit un usage, il a saisi une situation qui est la sienne, pour créer un inconnu. Ce dessin de la machine volante, la science ne nous l'explique pas à l'époque et nous n'avons jamais rien vu de tel. Ce rêve c'est l'indécidable et comme c'est indécidable, c'est formidable.

L'inconnu donc est indécidable et nous avons besoin d'idées folles pour secouer le commun fixé. [...] Le but premier d'une idée folle, ce n'est pas elle en tant que telle, c'est la défixation collective qu'elle produit, le but d'une telle idée c'est de faire que l'on puisse retrouver de l'inconnu, c'est de faire que l'on puisse travailler ensemble. L'idée folle socialise de l'étranger et en socialisant de l'étranger, elle ré-ouvre le commun.

Pour lire l'intégralité des actes de la rencontre avec Armand Hatchuel :

<https://la-maison-forte.com/blog-recherches/tour-de-france-vers-une-culture-des-communs>

PRODUIRE UN RÉCIT DE TERRITOIRE

L'expérience nouvelle pourrait se penser comme récit c'est-à-dire comme expérience de co-construction d'une nouvelle relation sociale (espace, temps, mode d'usages, de rencontres...) pour lutter efficacement dans la créativité et l'altérité contre ce confort du même (sans surprise, entre soi) que les plateformes numériques communiquent si bien. En ce sens, le lieu physique « culturel » (le théâtre, le centre d'art, la Friche, le tiers-lieu...) pourrait s'ouvrir au Territoire en créant avec ses parties prenantes un espace social spécifique à cette création d'un commun ainsi autrement « culturel ».

—
**AVEC ALAIN MILON, PROFESSEUR DE PHILOSOPHIE
 À L'UNIVERSITÉ DE PARIS OUEST - NANTERRE LA DÉFENSE ET AUTEUR
 DE « LA PLACE DE L'ÉTRANGER DANS LA COMMUNAUTÉ » (PRESSES
 UNIVERSITAIRES DE PARIS NANTERRE, COLLECTION ESSAIS
 ET CONFÉRENCES)**
 —

Pour Alain Milon, faire commun, c'est la capacité à faire lien entre les individus, plus qu'à faire espace géographiquement délimité. Comment faire ce lien ? Y-a-t-il la nécessité de faire récit (ou roman) pour un territoire donné ?

Est ici questionnée la relation entre commun, communauté, territoire et donc la possibilité d'un ou des récits.

Derrière les communs, c'est le rapport que l'individu a avec la communauté que l'on retrouve. La manière dont il fait usage des communs, sa civilité, une autre façon d'exprimer son lien social. Et la civilité est au cœur de la lecture de la communauté : c'est l'expression d'un sentiment d'appartenance forte à une communauté, par l'observance de certaines règles propres au groupe. Le commun n'est pas une entité externe, c'est la possibilité du lien qu'exprime la civilité dans un mouvement permanent d'ouverture ou de fermeture. Peut-être est-ce là la condition première du récit ou du roman.

Quels sont les protocoles à mettre en place pour que l'artiste puisse participer à un récit de territoire ? Quels sont les enjeux d'un récit contemporain de territoire ? Comment faire communauté autour d'un récit de territoire pérenne ? Quelle méthodologie et quels « facteurs clés de succès » pour la production et la restitution d'un récit de territoire appropriable par le plus grand nombre ?

Parmi les composantes d'un récit de territoire repérées lors de la rencontre :

- Créer du sens et de la confiance afin de mettre en relation les êtres pour valoriser une dynamique d'altérité, dynamique d'altérité jusqu'à faire circuler, faire entendre du conflit d'opinion et de la divergence.
- Choisir le fait d'habiter le territoire, ce qui s'oppose à la notion d'attractivité du territoire et du récit obligé. C'est dans cette optique générer une transmission intergénérationnelle capable d'articuler hier à demain pour ouvrir à des futurs possibles (plutôt qu'une notion de pédagogie).
- Créer une médiation artistique c'est-à-dire penser que l'artiste, quel que soit son

processus de création, peut faire partie de ces récits de territoire.

- Favoriser l'émergence de nouvelles écritures artistiques qui permettraient d'interroger autrement le même territoire ainsi que les pratiques artistiques.
- Favoriser l'émancipation : donner la parole, regarder le monde autrement, favoriser une dynamique de transformation, faire le choix d'être heureux.

SYNTHÈSE DE L'INTERVENTION D'ALAIN MILON

- **Le génie du lieu et le rapport de l'individu à la communauté**

Pour comprendre la notion de communs à partir du prisme de l'idée de communauté, il faut considérer la construction du récit à partir du « génie du lieu » [tel que décrit par les Grecs anciens]. Le génie du lieu permet de comprendre le rapport de l'individu à la communauté.

C'est le lien intime que l'individu entretient avec le lieu qu'il investit. Émerge alors une sorte d'appartenance avec ce lieu, un rapport à la terre et derrière cela, se pose la question du principe d'habitation. Le problème est que le principe d'habitation est décliné de multiples manières. Il y a des gens qui revendiquent fortement leur appartenance territoriale, mais il y a aussi des gens qui vont investir le lieu de manière plus subtile, qui vont investir la part intime d'un lieu pour se découvrir eux-mêmes. Dans la tradition grecque et latine, cette fabrication de l'esprit du lieu s'envisage d'abord comme une sorte de carrefour.

La communauté n'est pas un espace géographique, au sens large du terme elle relève plus de l'intériorité de l'individu, de ce qui le pousse à penser son rapport au territoire. La manière dont il revendique sa singularité, non en s'excluant mais en s'inscrivant dans une lutte, c'est la notion de « communauté de refus ». Le « génie du lieu » est le lien intime que l'individu entretient avec le lieu qu'il investit. [...]

Et l'on a bien ici tout ce qui constitue un récit : l'homme, le lieu, le lien, le temps, autrement dit tout ce qui compose l'esprit des lieux, esprit des lieux qui nous permet de réfléchir à cette question du territoire des communs. La nature profonde de ce génie du lieu, à savoir : se poser la question du temps du lien pour saisir l'esprit du lieu. Cela revient à se demander si le lieu n'est pas autre chose qu'un simple territoire, et si le lieu n'est pas davantage une possibilité de coexistence. Et notre récit commun consisterait alors à comprendre cette somme de possibilités, plus subtiles, qui pourraient investir la part intime d'un lieu, pour le révéler. Dans la tradition grecque et latine, cette fabrication de l'esprit du lieu s'envisage d'abord comme une sorte de carrefour.

« L'homme est au carrefour de l'être », cela veut dire qu'il y a d'abord un individu, puis un territoire que l'individu occupe, et dans ce territoire il y a des liens, liens que les hommes ont entre eux. [...]

- **La civilité, dénominateur commun liant l'homme à la communauté**

Le lien est assez simple en fait. Nous étions partis du génie du lieu pour comprendre le rapport entre l'individu et la communauté. Et c'est l'usage des communs par l'individu qui permet de saisir la singularité de son attachement à la communauté. Dit autrement, cela revient à comprendre comment la communauté s'exprime dans et par l'individu à partir de la manière dont l'individu incorpore la communauté. Et la singularité de cette incorporation se trouve dans l'usage de ce qui fait sens chez l'individu, à savoir sa civilité, autre façon d'exprimer son lien social. La civilité sera le dénominateur commun qui lie l'homme à la communauté. Sans la

civilité, autrement dit l'usage au quotidien de la communauté, la question des communs n'a pas de sens. En cela nous définirons la civilité comme le vecteur à partir duquel il est possible d'envisager la possibilité même des choses communes : la civilité devenant une sorte de garantie d'existence aux choses communes.

On peut lire la communauté avec la notion de fixation et de défixation. L'individu peut choisir de suivre un chemin précis, pensé selon un système d'opposition, de dualité : intérieur/extérieur, global/local, urbain/rural, l'un/l'autre... À l'inverse, en se défixant, l'individu refuse cette notion de dualité, il refuse l'unification. Ça ne veut pas dire pour autant que la défixation refuse toute forme de récit sous le prétexte qu'un récit est censé unifier une population autour d'un ancrage commun. La communauté n'a pas non plus pour mission d'unifier les êtres qui la composent. Elle se pense d'abord comme une autre façon d'envisager son appartenance au groupe. La communauté permet aussi de réfléchir différemment sur le double et l'unité. Une communauté, ce n'est pas une addition d'individus. C'est plutôt l'occasion de montrer que l'unité comme unification est un leurre.

La communauté repose dans le lien, dans l'ouverture et la fermeture, dans la lutte. Elle unifie moins qu'elle accepte et motive un mouvement permanent. Elle ne fixe pas et assume une forme d'anamorphose.

- **La communauté poétique pour exprimer un récit de territoire**

À partir de cette lecture d'une communauté qui ne serait plus arithmétique, une communauté qui ne se fédérerait plus autour du nombre, il est possible de penser le récit de territoire. Et ce récit de territoire a plus de chance de s'exprimer dans une communauté poétique comme fiction de l'homme que dans une communauté arithmétique qui réduit le commun à une addition d'unités.

Avec la communauté poétique, à l'opposé de la communauté qui thésaurise, nous sommes dans le registre d'une présence, où les points de fixation que la géométrie spatiale dessine sont inventés par les points de fiction que la géométrie poétique invente.

Il existe différentes manières d'investir le territoire, de manière physique ou de manière plus subtile, on pense encore à nouveau à Platon : « l'homme est au carrefour de l'être ». Un individu, un territoire, des liens entre les individus et un temps donné, on a ici tous les éléments qui constituent un récit. Une nouvelle fois, cela ne veut pas dire pour autant que le récit est là pour unifier un territoire. C'est d'ailleurs peut-être là l'erreur de certains politiques que de vouloir unifier autour d'un récit pour fabriquer une unité qui ne serait qu'unificatrice et de fait factice.

FAIRE ESPACE PUBLIC

La possibilité de produire un espace culturel du commun – en tant qu'expérience sociale renouvelée – repose sur un préalable de défixation(s) ; cette perspective suppose la capacité de motiver une complexité de co-existence qui ne s'arrête pas au rôle de spectateur/visiteur mais pose le Lien comme condition d'existence d'une communauté poétique plus qu'arithmétique.

—
**AVEC PIERRE DARDOT, PHILOSOPHE, CO-AUTEUR
 DE « COMMUN, ESSAI SUR LA RÉVOLUTION AU XXI^E SIÈCLE »
 (AVEC CHRISTIAN LAVAL, LA DÉCOUVERTE, 2015)**
 —

Ni les publics, ni l'argent public ne font espace public. Il n'y a pas de commun sans instituant et derrière l'activité instituante, il y a toujours le risque que l'institué nous fasse tomber dans l'inerte. Avec une telle entrée en matière, on comprend aisément la difficulté des lieux de culture à créer du commun quand, des tutelles aux secrétariats généraux, tout est conçu pour organiser l'institué. Ce paradoxe est d'autant plus compliqué à résoudre quand, au théâtre, les acteurs sont ceux qui parlent au nom des autres. Pour Pierre Dardot, nous mettons ici le doigt sur une fixation originelle : la logique d'unique auteur/acteur est anti-démocratique par essence.

Peut-on construire un public de manière non institutionnelle ? Une communauté n'est-elle pas fermée par nature ? Comment faire communauté ouverte et fluide ? Si l'on oppose usage à propriété, l'usager ne devient-il pas à terme consommateur ? S'il faut repenser l'offre et la demande, qui formule l'offre désormais ? Un lieu culturel peut-il agir autrement que dans la prescription alors que c'est cette même prescription qui étoufferait la possibilité d'un espace public au sens où cela isolerait les sachants d'un côté, et une masse non identifiée de l'autre ? Le commun est l'espace du dissensus ; le lieu de culture l'est-il encore ?

SYNTHÈSE DE L'INTERVENTION DE PIERRE DARDOT

- **Un espace public agissant**

À quoi un lieu culturel, de spectacle vivant, est-il réellement voué ? [Cette problématique de l'identité] pose une question relative à l'espace public mais dans un sens tout-à-fait différent de celui que l'on promeut traditionnellement. Parce que lorsque l'on parle de l'espace public, on parle dans l'esprit des gens, d'un espace qui est donné à l'intérieur duquel les personnes ont à prendre leur place. Un espace avec une délimitation extrêmement forte. Or, ce qui là est intéressant, c'est que dans le « faire espace public » il y a une dimension d'activité.

Cette dimension est généralement omise alors qu'elle est essentielle. Cette dynamique d'agissement peut, par exemple, consister à transformer un espace public au sens

institutionnel du terme pour lui donner de nouvelles destinations... Partout dans le monde, la question des communs se met en œuvre sous la forme d'espaces publics et commence fréquemment par la conversion d'un édifice, et même par voie d'occupation d'anciens édifices abandonnés. Et c'est souvent un projet culturel qui est le moteur de ces redéfinitions collectives de la destination de lieux publics. Il s'agit de créer un espace ouvert, de partage, multi-usage et par conséquent cela pose le problème de la relation entre les acteurs culturels d'une part et le public d'autre part. La relation qui a été dessinée entre les acteurs culturels, les artistes, la structure institutionnelle et le public me paraît très importante car je crois qu'il n'y a pas de commun sans cette ouverture. L'ouverture n'est pas de l'ordre d'un dispositif coopératif par exemple, mais de l'ordre d'une mise en œuvre. On ne fait pas commun sans une nécessaire dimension d'ouverture. [...]

- **Générer et travailler le dissensus**

Si l'on reprend une indication donnée par Hannah Arendt dans son livre *Condition de l'homme moderne*, l'espace public repose sur deux choses importantes. La première est la notion de publicité du public c'est-à-dire la dimension du « faire apparaître », la dimension du montrer, de la révélation, de la monstration. La seconde dimension est celle du commun au point où elle n'hésite pas à dire que le domaine public, c'est le domaine commun. Elle ajoute que c'est tout sauf une uniformité puisqu'un domaine commun implique une pluralité de points de vue, une pluralité de perspectives, et que discussion il doit y avoir sur les gens qui épousent ces différentes perspectives parce que justement pour faire commun il faut partir de cette pluralité et non pas chercher à l'effacer. Il faut que le commun fasse place à la conflictualité. La conflictualité n'est pas quelque chose qu'il faudrait expulser, chasser, c'est quelque chose au contraire qu'il faut accueillir. C'est quelque chose à quoi il faut donner une place, toute sa place. Les communs ne sont pas des espaces pacifiés. Ce n'est pas quelque chose dans lequel règne la logique du consensus. [...] S'il y a une crise du public c'est précisément parce que l'institutionnalisation du public n'a plus rien à voir avec la dimension de la publicité et celle de l'activité qui consiste à mettre en commun des perspectives ou des points de vue différents pour essayer de construire quelque chose qui soit vraiment ouvert à tous. [...]

- **Protection et autonomie dans les espaces publics non institutionnels**

Les gens qui réfléchissent pratiquement à la mise en place de ces espaces publics non institutionnels, au sens de non étatiques, sont des gens qui s'efforcent de conjuguer deux exigences, une exigence de protection et une exigence d'autonomie. Ceci est remarquable et nouveau par rapport au public étatique. Sous prétexte de protection, on travaille là à ne pas déposséder les gens du contrôle sur la façon dont ces services fonctionnent.

Il y a d'abord cette dimension d'institution au sens positif du terme, qui s'incarne dans un principe d'activité instituante, où l'on délimite un espace en coproduisant des règles, étant entendu que cette délimitation n'équivaut pas au tracé de frontières. Ce sont des limites, pas des frontières, ce qui veut dire que tous les gens qui veulent participer à un tel espace ou à une telle expérimentation sont les bienvenus à partir du moment où ils participent eux-mêmes au processus d'élaboration des règles.

Le second trait qui semble une évidence dans ces expériences du commun c'est que ces espaces ne renvoient pas à des communautés fermées ou à des communautés d'appartenance. Dans les faits, on n'utilise plus la notion de communauté de référence.

Ce sont des communautés ouvertes et fluides. Elles sont ouvertes sur l'arrivée, l'accueil, la participation de nouveaux membres.

Cela implique l'engagement de participer à l'élaboration des règles en commun avec les autres. Les communautés qui donnent lieu à l'élaboration de communs dans le monde ne sont pas des communautés fermées. Ce sont des communautés dont les contours sont amenés à se redéfinir en fonction de l'activité collective.

- **Privilégier l'usage sur la propriété**

Autre point que l'on repère dans toutes ces expériences, c'est que la logique qui prévaut est celle de l'usage et pas celle de la propriété. Et ça, c'est quelque chose de très nouveau. Cela signifie qu'il y a une certaine idée de l'usage qui inspire ces expérimentations collectives. Et cette idée de l'usage est à mille lieues de l'idée que l'on essaie de nous vendre quotidiennement en parlant des usagers comme des clients ou comme des consommateurs parce que l'usage est réduit, à ce moment-là, à la consommation et c'est précisément ce que refusent les gens qui participent à ces expérimentations sur les communs de par le monde.

Dans cette optique, l'usage vaut au sens de l'activité de prendre soin, de préserver, de l'activité de l'entretien, de l'activité de veille, ce n'est pas du tout l'usage au sens de la consommation. [...] Tant que le collectif se sent requis à l'égard de cette chose, le commun fonctionne et dure dans le temps. Cette volonté de constituer des espaces institutionnels par l'élaboration collective de règles est sans doute la chose la plus répandue pour définir des communs qui fonctionnent.

POUR UN TIERS DE CONFIANCE CULTUREL

La défixation pourrait donc reposer sur la capacité continue à créer du lien dans une dynamique agissante, ouverte et nécessairement dissensuelle. Au fur et à mesure des débats, émerge l'idée d'un lieu autre, tiers, qui participe à produire un récit du territoire en créant les conditions d'un espace de confiance, confiance que les institutions peinent aujourd'hui grandement à conserver ou à acquérir.

—
**AVEC BERNARD LATARJET, EX-DIRECTEUR
 DE NOMBREUSES INSTITUTIONS, ADMINISTRATEUR CULTUREL,
 AUTEUR DU RAPPORT « RAPPROCHER LA CULTURE ET L'ESS » (2017) ;
 CO-AUTEUR DE « POUR UNE POLITIQUE CULTURELLE RENOUVELÉE »,
 ACTE SUD, 2022**
 —

Il n'y a pas de commun sans réciprocité et pas de réciprocité sans confiance. Parce que l'on a oublié d'entretenir la confiance, c'est peut-être principalement cet espace de confiance qui, aujourd'hui, manque dans nombre de projets culturels. Or, la confiance ne s'use que si l'on ne s'en sert pas et cette confiance, dans le secteur culturel institué, est abîmée et la revendication de « service public » qu'incarneraient les lieux culturels ne suffit pas à la rétablir. Et l'on finit par parler de ce sentiment nouveau de défiance comme une évidence, une fatalité, un fait regrettable... Cette défiance se situe à plusieurs niveaux : dans la relation publics / institution, dans la relation politique locale / institution mais aussi, de plus en plus, dans le lien entre nombre d'artistes et d'institutions culturelles.

Le lieu culturel, pensé différemment, peut-il être tiers de confiance sur un territoire qui n'a plus les espaces pour faire lien social ? Ni le politique, ni l'école, ni le théâtre ne semblent plus réussir à créer aujourd'hui cette hypothèse d'un commun fondé sur la confiance. Et pourtant, il nous faut ces espaces.

Le tiers de confiance est un espace qui fait lien entre des parties prenantes pour garantir ladite confiance. C'est un espace neutre que l'on investit tel quel, pour ce qu'il est plus que pour un usage intéressé. Chacun est à l'extérieur de cet espace et construit pour et dans le centre, hors de son intérêt premier.

Asseoir le principe de tiers de confiance culturel permettrait de décentrer les projets, de refuser les simplifications, de penser les lieux culturels comme espace de médiation plus que de décision, comme temps de rencontre, de partage plus que de monstration. Un tiers de confiance sur les territoires comme capacité à assumer la création de liens sociaux avec un regard et des outils qu'il faut inventer sur une base que l'on ne connaît pas encore.

SYNTHÈSE DE L'INTERVENTION DE BERNARD LATARJET

Traditionnellement, depuis le XX^e siècle, les politiques publiques de la culture reposent sur deux piliers fondamentaux (hors patrimoine) que sont :

- L'idée d'émancipation, de sortie des aliénations de toute nature par la culture
- L'idée d'aide à la création. [...]

Depuis, cette conception fondatrice n'a pas beaucoup évolué alors que le contexte sociétal général a été bouleversé. Ce qui a changé relève de la globalisation, de l'individualisme de masse, de l'émergence des nouvelles technologies, de la disparition progressive des grandes machines d'intégration sociale (églises, partis, syndicats, éducation, famille)... Or, face à ces mutations profondes, les politiques publiques de la culture (locales, régionales, nationales) n'ont, elles, pas beaucoup évolué ; on pourrait même dire qu'elles ont régressé par rapport à leurs fondamentaux (émancipation/création) : elles ont privilégié la création, la volonté d'excellence artistique au détriment de la dimension émancipatrice, elles ont critiqué ce qu'on a appelé à un moment « l'instrumentalisation sociale de l'artiste », elles ont dévalorisé le pan « action culturelle » des politiques publiques. À tel point que, du temps de Jack Lang, l'action culturelle est passée au ministère de la Jeunesse et des Sports. [...]

- **Caractéristiques de la transition culturelle**

Le premier constat est la territorialisation accrue des projets. À un modèle hiérarchique, descendant du niveau national au niveau local, irriguant progressivement le territoire par la reproduction aux échelons inférieurs de ce qui a été construit aux échelons supérieurs, se substitue de plus en plus une approche par les territoires, par les activités et les acteurs existants. [...]

Cette conception ancienne de démocratisation évolue désormais vers la démocratie culturelle en actes, c'est-à-dire l'idée que les citoyens ne sont pas simplement des consommateurs d'œuvres mais aussi des acteurs qui peuvent exprimer leurs besoins, s'adresser directement à des artistes pour répondre à leurs attentes sans passer par les prescripteurs publics, devenir producteurs d'œuvres, participer à la production de ces œuvres. [...]

De nouvelles articulations entre création, production, diffusion et action culturelle sont par ailleurs à l'œuvre. Elles ne sont pas imposées aux artistes et à leur compagnie par les finances publiques mais portées de plus en plus par les artistes du fait d'une reprise en considération de ces dimensions de transmission et d'actions culturelles. Les artistes voient dans ce nouveau rapport avec la société, avec les publics, des sources d'enrichissement de leurs propres créations artistiques. Les dispositifs de soutiens publics à la création ont encouragé une sorte d'inflation de la création pour accéder aux aides, qui pèse sur l'artiste. La possibilité d'une dimension d'action culturelle plus importante, permet aux artistes d'assouplir un peu ce régime de la création obligatoire. Ils disposent ainsi de plus de temps, de plus de liberté, de plus de respiration entre deux créations.

La dernière caractéristique de cette transition culturelle repose sur l'importance de l'innovation des modèles, partant de la base et des territoires, alors même que le service public reste très rigide et très contraint par son organisation disciplinaire, verticale... Cette capacité ou cette nécessité d'innover se manifeste par de multiples initiatives et projets qui ne rentrent dans aucune case et qui ont donc des difficultés à trouver des financements publics.

Les responsables publics ont des difficultés à reconnaître les places et rôles des 35.000 associations culturelles employeuses aujourd'hui en France. Or, ces associations culturelles assurent quantitativement l'essentiel de l'offre d'œuvres, d'activités et de services. Elles assurent l'essentiel de l'emploi culturel et l'essentiel de la couverture territoriale.

Les entreprises culturelles associatives représentent un peu moins de 20% de la totalité des entreprises de l'ESS en France. C'est-à-dire que la culture est un des secteurs majeurs de cette économie. [...]

Il s'agit également de repenser les modèles économiques : certaines entreprises culturelles assument désormais d'avoir en leur sein un secteur très commercial (restauration, location d'espaces) qui permet de générer des recettes, qui sont ensuite reversées aux activités d'intérêt général structurellement déficitaires.

- **Valoriser les coopérations culturelles sur le mode de l'ESS**

Les responsables des politiques publiques de la culture aujourd'hui, vont se trouver dans l'obligation de prendre en considération (dans les conditions d'attribution des financements et des aides) ce critère de collaboration, de coopération, de mise en commun et de partage entre les acteurs culturels. Et encore une fois, pas seulement pour faire des économies, mutualiser des moyens de fonctionnement, mutualiser des moyens techniques, des personnels, mais pour renforcer la capacité de répondre à ces nouveaux enjeux de société.

PARTICIPER AU « RENOMMAGE »

La culture par tous et pour tous ne passerait-elle pas de prime abord par le langage ? Or, si nous pensons parler la même langue, nous comprenons-nous réellement ? Tout langage est porteur d'imaginaires sociaux. La formation, la culture professionnelle, le vocabulaire utilisé par les lieux culturels peut contribuer à produire de l'entre-soi, de l'élitisme diront certains. Or, l'exigence artistique, fondamentale dans la production des œuvres, ne doit pas plébisciter un jargon critique et esthétique, partagé par quelques initiés ou prétendus tels. Discours formaté d'ailleurs, plus souvent tenu par l'institution elle-même que par les artistes ou les œuvres.

Une piste : travailler au renommage de ce qui nous est commun.

—
**AVEC PATRICK CHARAUDEAU, LINGUISTE,
PROFESSEUR ÉMÉRITE DE L'UNIVERSITÉ PARIS 13,
CHERCHEUR AU CNRS**
—

- **Pour un imaginaire social commun**

Est-ce que la langue fait culture ? Question essentielle pour un théâtre. À force de se confronter aux évidences, de les détricoter, de les « défixer », on finit parfois par y voir plus clair ou, au moins, à poser les questions sous un angle différent et à repérer les habitudes, les manques... Le linguiste Patrick Charaudeau nous guide sur ce chemin. Le lexique du milieu culturel, nous tous y sommes confrontés. Les publics d'abord, qui pour un grand nombre boudent des « discours abscons ». Les équipes qui, le plus souvent, n'ont pas vu les spectacles avant de les accueillir et donc ne trouvent aucun mot personnel, ressenti pour exprimer leur sentiments et doivent alors se réfugier derrière l'énoncé du projet d'un artiste, et les « papiers » des journalistes. Toujours faire savoir l'excellence de la proposition bien sûr ! L'injonction suppose d'adhérer à la dite excellence.

Comment parler autrement de l'expérience à venir puisque cette rencontre avec un artiste, une œuvre, une performance espère partager l'Inconnu ? Quel espace de « mise en mots », donc en sentiment ? Quelle tentative d'approche d'un lexique du Commun qui serait créé au fil du temps pour chaque établissement, pour chaque territoire ? Une tentative de définition d'un commun que l'on ne saurait pas parler et écrire a priori.

La réponse de bon sens : pour attirer des publics « issus de la grande diversité », il est bien de confronter sur un plateau toutes les langues, question d'ouverture donc, de respect des publics, un moyen d'instaurer le dialogue, de créer la confiance justement. Pour les plus critiques, cette tentative est la porte ouverte aux dérives du communautarisme. Pour les autres, l'institution culturelle pratique un « travail social », généreux, mais est-ce son métier ?

Qu'est-ce que cette question fondamentale de la langue pose que l'on ne voudrait pas voir ? Qu'est-ce qu'elle apporte, plus largement, au débat des droits culturels - qui présentent déjà la revendication et l'exercice des conditions d'une culture des Communs ? On comprend que le langage va bien au-delà du vocabulaire, c'est un élément de la construction identitaire, principe constitutif de notre démocratie. Tout langage est porteur d'imaginaires sociaux, plein de valeurs, d'opinions. La langue vaut dans le regard de l'autre. L'identité est une somme de différences. L'identité est affaire de soi à travers le regard des autres. Pour permettre la vie

d'un groupe hétérogène il faut un imaginaire social commun. Quel serait donc l'imaginaire du projet culturel institué ? Certainement pas la langue selon le linguiste, car sinon le québécois, le camerounais, le belge partageraient la même culture, ce qui n'est pas le cas.

La culture est en fait plus proche du discours (usage d'un groupe social, cadre social ou culturel, manières de parler, de se reconnaître...) : c'est la mise en scène du langage qui fait culture ; tout en fabriquant un commun, elle précipite en même temps les conditions d'exclusion de ce même commun. Quelle langue parle donc l'institution, l'institution culturelle notamment ?

Au nom de l'universalisme, puis-je imposer mes valeurs aux autres ? Bien sûr que non dans le discours, mais qu'en est-il dans la réalité ? L'enjeu d'une politique étant de construire un discours qui produit une idéalité sociale empreinte de valeurs et une logique pragmatique qui doit dire quels sont les moyens d'atteindre cette idéalité sociale. Quel est le discours fondateur de la culture ? On nous rappellera alors une promesse d'émancipation et de démocratisation dont on voit les limites. On évoquera une multiplication de projets de diffusion activée au nom de la diversité du champ de la production culturelle sans que l'on saisisse bien la nature de la prescription et les conditions de la médiation. Si l'on considère les limites fédératrices de ce discours institué, si l'on entend le potentiel d'exclusion propre à ce discours, on peut se demander comment créer une communauté virtuelle d'émotions. Un partage de valeurs à l'origine du discours.

Cette question nous amène naturellement à celle de l'ouverture aux droits culturels. Avec comme sous-entendu, la même problématique que celle qui fonde le discours : parle-t-on de l'objet culturel ou de la personne qui est le fondement des droits culturels ? Derrière cette émergence passionnante des droits culturels, il y a eu nombre de débats sur le droit de créance, sur la diversité, sur l'identité avec une question constante : le besoin d'être reconnu dans sa dignité. Le débat entre les écoles égotiques des vieux penseurs des politiques culturelles n'a laissé qu'une crainte : le risque d'opposabilité aux « Projets » des directions. Chacun, craignant de voir rognée sa sphère d'autorité, a agité le spectre d'une culture communautariste. Pour éteindre ce feu rampant, on a inventé la « Culture près de chez vous » destinée aux « zones blanches ». En opérant le focus sur l'objet, on donne ainsi satisfaction au plus grand nombre et pas à la personne. Ni vu, ni connu, « la personne », au cœur des enjeux, a quitté le débat depuis bien longtemps.

La culture, principe fondamental des droits de l'homme, est-elle une question d'accès aux œuvres ou un travail sur les conditions de participation réelle des personnes au projet culturel ? Si la culture est encore un sujet de dignité et si l'on souhaite sincèrement faire ce travail, alors quelle langue construit-on ? Cette langue n'est probablement pas celle d'un post Facebook rédigé en bonobo pour donner le sentiment de s'adresser aux masses. C'est un peu plus complexe, c'est une question de fabrication de discours. Entendu par le milieu : c'est une question de posture. Qui parle ? Comment ? Et pourquoi ? On nous répondra : « les artistes ». À y regarder de plus près, il semble bien que ce soit souvent l'institution au nom de sa propre légitimité.

SYNTHÈSE DE L'INTERVENTION DE PATRICK CHARAUDEAU

- **Le langage comme élément de construction identitaire**

Est-ce que je suis « compréhensible » ? Est-ce que je peux comprendre l'Autre, et être compris de lui ? C'est toujours le fond du problème. On a le sentiment de parler la même langue, mais on n'est pas sûr de se comprendre.

La question c'est le Langage. Le propre de l'Homme. Le langage en tant qu'élément de construction identitaire, c'est-à-dire vecteur d'émotions et de sentiments... donc éven-

tuellement d'incompréhensions et d'exclusions. Mais c'est aussi un élément structurant de la Démocratie (voire de la République). C'est ce que je vous propose de traverser ce matin ».

- **Identité individuelle vs. identité collective**

D'abord, distinguer (et comment ?) identité individuelle et identité collective. Tout langage est porteur d'imaginaires sociaux (représentations mentales, marqueurs culturels, culturels, opinions, positionnements, engagements ...). Avec une première question : Qu'est ce qui juge de l'identité ? Ce que j'en dis, ce que je crois de moi-même ou bien ce que me renvoient les autres ? En fait l'Identité est une somme de différences. La part prise de l'Autre est constitutive. C'est l'Altérité qui me fonde et propose des facettes de mon « identité ».

Ainsi implicitement, l'identité collective est structurée par le Langage dans lequel tout Sujet entre pour appartenir à la communauté des Humains. Ainsi « Je est un autre », quelles que soient mes revendications de singularité.

- **L'identité, c'est l'affaire de soi au travers du regard des Autres.**

La question de la perception de la Différence de l'Autre est structurante dans la construction de l'identité (exemple des *Lettres persanes*, Montesquieu) : ce qui induit un double mouvement d'attraction et de rejet... La relation est ici paradoxale ; je cherche à assimiler l'Autre ou au contraire je le rejette jusqu'à éventuellement son élimination : dans les deux cas l'Autre est nié.

À un niveau collectif, le même mécanisme est à l'œuvre : le groupe se protège et se replie sur lui-même (c'est le cas de tous les communautarismes) ou au contraire le groupe s'ouvre aux influences extérieures... c'est la contamination des langues et des mœurs. Si un groupe est dominant, il cherche à intégrer l'Autre ou à l'éliminer. Heureusement les exemples du multiculturalisme existent avec néanmoins une condition : il faut un Surmoi social (le mythe de l'*american way of life* par exemple). C'est un imaginaire social *sine qua non*. Comment fonctionne-t-il ? Il joue sur différentes Représentations imaginaires : de l'Espace - du Territoire par exemple, de la Ville et de son organisation... du Temps... jusqu'à un imaginaire sur la Langue elle-même. Elle serait identitaire et tiendrait le groupe : c'est la grammaire qui fédère et rassemble les communautés (c'est le principe de toutes les unités nationales). La langue ainsi constituerait l'individu, le peuple, la Nation. Signant la souveraineté de l'Origine et donc de l'appartenance... La langue est-elle celle des politiques, des historiens, des médias, des artistes... ?

La Langue articule en fait trois acceptions :

- La Langue comme système, grammaire, syntaxe, qui donne des grammaires et des dictionnaires
- La Langue comme norme, le sens selon les usages dans un groupe social particulier, un sens social
- La Langue comme discours, ce qui se dit dans le contexte, la Langue signifiée.

- **La culture, mise en scène de la langue**

La langue est ainsi à distinguer de la Culture. Ce qui « relationne » un individu avec la vie d'un groupe, c'est la manière de faire usage de la Langue, de la mettre en scène qui charrie l'appartenance à un groupe social.

Par exemple y a-t-il une identité européenne ? Entre français, allemands, anglais, espagnols, italiens... non ! Sauf si une identité toute autre se présente : les américains du Nord, ou du Sud... alors oui il existerait une identité européenne.

Des pièges se présentent immédiatement : exclusion (communautarisme) / mondiali-

sation (imaginaire de puissance) qui entraîne une détérioration des espaces (perte d'identité possible, effacement des frontières, et construction de diasporas...). Il faut alors un combat commun pour créer un sentiment d'appartenance. C'est un jeu entre universalisme et particularisme.

Tous nos actes de langages sont empreints d'émotions : l'affect c'est ce que l'on ressent (pulsions / subjectivité) vs. la raison (construit du Savoir, des représentations...). Ainsi toutes les cultures n'ont pas la même version de la haine ou de la pitié, la réaction émotionnelle ne sera donc pas la même. Modifier la représentation modifie l'émotion.

- **L'émotion crée le Nous**

Différencier ressentir (réaction sensorielle), exprimer (un drame, une comédie,...), exposer (les commémorations, hommages...), provoquer (discours politique,...) l'Émotion.

C'est cette émotion qui crée le Nous : une fiction du partage qui signe un partage de valeurs, qui définit exactement une communauté culturelle.

Rapporté au Politique, deux logiques sont coordonnées : une symbolique (construire un discours qui définit une idéalité sociale) et une pragmatique (dire quels sont les moyens de gestion pour l'atteindre). La première définit LE politique, la seconde LA politique.

Le scénario du discours politique est toujours le même, en trois temps : dénoncer un désordre social, désigner des responsables et proposer un projet réparateur.

Avec le moteur qui anime le dispositif : la persuasion (dans un régime démocratique!).

De l'autre côté, l'opinion constituée de façon soit réactive (à des inégalités, injustices... et leurs manifestations) soit assignée (on lui tend un miroir : le sondage, les médias, les opinions stigmatisantes...). L'opinion sans doute est floue mais « fonctionne ». Ainsi le discours populiste joue sur un terreau de peurs et désigne des Victimes (donc des bourreaux).

Qu'en faire dans le cas de la représentativité de la Démocratie ? Valoriser une Démocratie participative (discuter, délibérer, décider) ? Faut-il répondre à la demande sociale ?! Implicitement et dans tous les cas, le Commun demande à être organisé.

ÉLOGE DU RISQUE

Pour défixer nos approches, faire réseau élargi sur un territoire autour d'une capacité donnée à agir, faire débat et produire de l'émotion comme constitutive d'un discours commun. Evaluer l'espace de la confiance en cherchant, quoi qu'il en coûte, la contamination, le renommage des choses et la prise de risque.

—
**AVEC LÉA GAUTHIER, PHILOSOPHE, TRADUCTRICE,
 CRITIQUE D'ART ET ÉDITRICE, ANCIENNE CO-RÉDACTRICE EN CHEF
 DU MAGAZINE *MOUVEMENT*, AUJOURD'HUI DIRECTRICE
 DE BLACK JACK EDITIONS ET ENSEIGNANTE À L'ACADÉMIE
 ROYALE DES ARTS – ÉCOLE SUPÉRIEURE DES ARTS DE BRUXELLES**
 —

Comment aujourd'hui vit-on la question du risque alors que cette question est censée être la matière première des pratiques artistiques et des lieux culturels ?

Pour les artistes, l'inconnu, inhérent au principe même de création, génère du risque. Or, les cadres imposés par les tutelles (fréquentation, gestion, sécurité... politique du résultat) semblent s'opposer fondamentalement au risque d'une action et d'une création vivante et contemporaine. Beaucoup d'équipes (et quelques directeur.trice.s), de créateurs regrettent de ne pas avoir l'espace pour la recherche.

Nombre de spectateurs, jeunes, éloignés des pratiques, disent ne pas fréquenter les salles par crainte du risque d'une expérience qu'ils ne connaissent pas et qui n'est pas prescrite par les principaux relais sociaux. D'autres interrogent les moyens de s'approprier des projets culturels dans des institutions plus ou moins ouvertes à des pratiques différentes. Cette remarque récurrente, on la retrouve au gré des étapes du « Tour de France » et, d'une certaine manière, au cœur des débats pour la diversité culturelle.

Qu'est-ce que cette peur du risque dit de l'avenir des politiques culturelles ? De nos sociétés ? Comment lutter face à une volonté systématique d'évaluation ? Ne reste-t-il, dans un environnement où tout est désormais rationalisé, qu'à revendiquer le risque de la création-même, d'une production artistique qui soit inconfortable, sans « autre utilité » : ce qui serait alors la première raison d'être de la création contemporaine (les plus cyniques pourraient y voir le bilan ultime des politiques malrucciennes !) ?

La plupart des équipes répondront non ! Même si la tension entre ce besoin de prise de risque – probablement au cœur de l'engagement des professionnels de ce secteur – et la perception d'un contrôle généralisé liquide le sens profond de l'espace culturel, en tant que lieu d'apprentissage, d'Émancipation, de création de Civilité et de Citoyenneté... bref un espace où chacun se frotte à l'Altérité. Sans ces dimensions, il n'existe aucune société.

SYNTHÈSE DE L'INTERVENTION DE LÉA GAUTHIER

- **Voir dans le risque le potentiel et les possibles**

Le risque n'est pas forcément un jeu avec la mort mais une potentialisation de l'existence, une volonté affirmée de vivre. Du point de vue sémantique, comprendre le mot *risque* est essentiel car, depuis longtemps, ce mot subit une OPA du milieu économique. On parle de gestion des risques, de prévisibilité, de combinatoire des risques, d'halo sécuritaire avec l'idée que le risque est mauvais, à éviter. Derrière tout cela, il y a une économie du risque avec... un commerce de la peur. Le risque, c'est à chacun de décider de le considérer d'un point de vue économique ou sous l'angle humain avec en perspective la re-création d'une collectivité. [...]

Ce risque dont il faut se prémunir a des contours d'une élasticité incroyable. La racine latine *resicare* signifie enlever en coupant comme l'écueil qui coupe, fend la coque du navire ou risque partagé. Le risque c'est couper, tracer des chemins vierges et c'est aussi arriver à contourner les obstacles. Dans tous les cas, la marchandise est en péril. L'origine grecque *resicum* est plus intéressante, elle signifie « solde gagner par chance par un soldat de fortune ». [...] Sur le sujet, donc, aucune racine n'amène à quelque chose de clair. Une chose est certaine néanmoins, l'origine du terme a à voir avec la colonisation, le développement du commerce maritime. Toujours intimement lié au succès ou à l'échec, à une intentionnalité, le risque possède cette dimension abstraite et originale de potentiel. Ainsi, diverses attitudes sont possibles face au risque : richesse potentielle à acquérir ou péril à éviter. C'est donc un rapport à l'action et pas forcément un potentiel économique qu'il nous faut appréhender. Cette notion de potentiel du risque peut renvoyer à la notion de puissance du risque. Puissance comme le pouvoir mais aussi comme les possibles. Cette chose aventurière dans le risque est peut être simplement de trouver des alternatives quand l'horizon est bouché, sans pour autant connaître la finalité de ces gestes-là. [...]

Quand on pense le risque sous l'angle du potentiel, on est peut-être amené à envisager une éthique du risque qui réévalue la place des singularités, la place des personnes et la place des subjectivités. [...]

- **Retrouver la conflictualité citoyenne pour réanimer le politique**

Comment une société productrice de risque comme la nôtre en arrive à déléguer à ses experts, la possibilité de cette réflexivité ? Pour qu'une critique constructive puisse être mise en place, il faut vraiment envisager un autre type de politique, il ne faut plus réserver au couple scientifique / entrepreneur les choix décisifs pour amorcer une démocratisation des choix politiques, technologiques et économiques. Il s'agit de retrouver la conflictualité citoyenne grâce à un cadre adapté et à un apprentissage collectif permettant de réhabiliter les fonctions discursives et symboliques de la politique. Peut-être trouvons-nous là, dans la possibilité de la conflictualité citoyenne, la première pierre de l'éloge du risque que je souhaite mettre en place. La conflictualité non conçue comme une instance du désordre mais comme une possibilité de réanimation du politique. L'éloge du risque donc, comme l'éloge de la rixe. Belle idée mais comment faire ? Comment faire pour dans une telle perspective imaginer une possible diversité, la capacité d'une issue ? Et si l'art s'offrait comme possible réponse ? Si là, nous considérons que l'art n'est peut-être pas un mot creux ? J'entends bien l'art non comme quelque chose à voir, à lire ou à entendre mais l'art comme un processus de création. Est-ce que quand on crée on n'est pas toujours dans un saut dans le vide ? [...]

Dès l'instant où l'on parle de l'éloge de la rixe se pose la question de l'institutionnalisation des lieux qui accueillent ces formes et qui, à l'heure d'une injonction de rentabilité – et donc du consensus – nous prive peut être de l'expérience artistique [...]

- **À la reconquête de la responsabilité**

La reconquête de la responsabilité c'est pouvoir assumer les risques que l'on prend. Seul cela permet de réévaluer la notion de l'échec et du droit que chacun a, à l'échec. L'échec, c'est ce qui responsabilise. Se responsabiliser consiste à acquérir les compétences nécessaires pour participer à un jeu conçu par d'autres, mais aussi les pouvoirs pour influencer les objectifs, les enjeux et les règles du jeu. Pas seulement les compétences personnelles, mais aussi les pouvoirs sociaux. Le fait de se responsabiliser implique de construire les liens entre les hommes, de posséder la volonté de s'engager avec d'autres, dans un effort commun visant à mettre en place la cohabitation humaine dans un cadre accueillant et amical pour la coopération mutuellement enrichissante entre des hommes et des femmes qui se battent pour leur amour propre, pour développer leur potentiel et pour utiliser à bon escient leurs capacités. Ce jeu de responsabilisation repose aussi sur un principe de reconnaissance non hiérarchisé. Je reconnais l'autre comme autre et il se reconnaît à travers moi, et c'est dans ce jeu de reconnaissance que le minimum du narcissisme primaire – grâce auquel on peut construire autre chose que des dépressions – peut voir le jour. Cet espace de construction, c'est l'espace public. C'est-à-dire un espace qui reconnaît la valeur créatrice et revigorante de la diversité tout en engageant les différences à entamer un dialogue sérieux. Intégrer sans anéantir les différences et bien, plutôt, les célébrer. La peur et l'insécurité sont ainsi soulagées par la préservation de la différence. C'est l'exposition de la différence qui devient le principal facteur de l'action constructrice au risque de l'autre et au risque de l'inconnu.

- **Extrait de l'essai « Éloge du risque », de la psychanalyste et philosophe Anne Dufoumantelle**

« Risquer sa vie est une des plus belles expressions de notre langage. Est-ce nécessairement affronter la mort et survivre ? Ou bien, y a-t-il, logé dans la vie même, un dispositif secret ? Une logique seule capable de déplacer l'existence, cette ligne de front que l'on appelle désir. Car le risque, laissons encore indéterminé son objet, ouvre un espace inconnu. Comment est-ce possible, étant vivant, de penser à partir de la vie et non de la mort ? [... Comment ne pas s'interroger sur ce que devient une culture qui ne peut plus penser le risque sans en faire un acte héroïque, une pure folie, une conduite déviante ? Et si le risque traçait un territoire avant même de réaliser un acte ? S'il supposait une certaine manière d'être au monde, construisait une ligne d'horizon ? Risquer sa vie c'est d'abord peut-être ne pas mourir. Mourir de notre vivant, sans toutes les formes du renoncement, de la dépression blanche, du sacrifice. Risquer sa vie dans les moments décisifs de son existence est un acte qui nous devance à partir d'un savoir inconnu de nous, comme une prophétie intime, le moment d'une conversion. »

EN GUISE DE CONCLUSION : DES PISTES D'INTERROGATION

Dégager le périmètre, l'horizon d'une culture des Communs dessine moins un modèle, un scénario qu'un mouvement, une praxis, une dynamique contextualisée (territorialisée) reposant sur la capacité permanente à générer du débat, à créer un authentique espace social qui valorise l'inconnu, le différent, c'est-à-dire qui renvoie chacune et chacun à l'Altérité. Une expérience en soi de la citoyenneté, et de l'émancipation par la co-construction d'un discours partagé.

Ce court résumé des grands motifs mis en valeur jusque-là dans cette recherche-action suppose donc effectivement d'abandonner l'idée de construire un scénario alternatif valant comme méthode de changement pour tout « lieu culturel » souhaitant interroger son évolution. Privilégier comme trait essentiel de Transition, pour toutes les équipes et tous les projets, un questionnement échafaudé en fonction de *chaque* équipe, *chaque* projet, singulièrement. Un travail à façon, artisanal, humain qui supposerait avant tout de réunir des hommes et des femmes de bonne volonté, soucieux de créer un espace public réinventé. Tous ensemble, professionnels, publics, associations partenaires, entreprises, collectivités publiques, artistes. Ce préambule nous semble poser là les fondations d'une culture des Communs.

Une méthodologie commune pourrait bien sûr accompagner chaque espace, désir, besoin de changement. Mais la réponse ne serait que la résultante du dispositif d'interrogation.

Nous cherchons ci-après à identifier les grandes entrées qui pourraient nourrir une réflexion sur une recherche de changement et que ces rencontres du *Tour du France : vers une culture des Communs* ont posé – et qui devront nourrir la méthodologie à décrire – à partir des concepts proposés par les grands témoins invités ; concepts enrichis concrètement via les pistes d'actions travaillées en ateliers par les équipes et opérateurs culturels ayant participé (souvent passionnément) au débat.

1 Interroger les habitus : oser le travail collectif de « défixation »

La défixation appliquée à la culture, c'est le nécessaire « regard de côté » qui doit permettre d'interroger sans tabous. Oser mettre des idées folles sur « ce qui va de soi » et partir de ce qui n'existe pas. Que serait un espace culturel qui inventerait une relation sociale capable de penser le monde qui vient ?

La conjoncture nous fait vite réaliser que la réponse ne sera ni « un théâtre », ni « un centre d'art », ni « un lieu de pratique artistique d'excellence »... mais plutôt : une serre géante, un musée transformé en espace de co-travail, une université pilotée par un collectif citoyen,... ou encore un bâtiment administratif qui hébergerait des associations ? Un immense chapiteau posé sur une place centrale, abritant une coordination territoriale susceptible de coordonner un ensemble d'actions, équipes, projets de Territoire ? Un camp de réfugiés accueillant un collectif d'artistes et de citoyens ?

N'avoir simplement peur de rien. Prendre le risque de réinventer la fonction et les missions des structures qui n'attendent (pour beaucoup) qu'à ouvrir (autrement) leurs portes : théâtres, centres d'arts, musées, bibliothèques... qui constituent déjà un merveilleux maillage d'espaces publics ! Puisque ce réseau existe, il est à réinventer, non à liquider.

2 Nommer l'inconnu (renommage)

Le corollaire de l'exercice de défixation, c'est implicitement le renommage qui interrogera toutes les conditions d'expériences qui norment, créent des codes culturels donc des marqueurs sociaux le plus souvent excluants : saison, programmation, temps de représentation, horaires d'accueils, « formats », « public(s) », relation publique, communication, abonnés, billetterie... du plus simple sans doute, au plus complexe : art, artistes, projet artistique, pièce de théâtre, répertoire, dramatique, chorégraphique, plastique, apprentissage, coopération, changement, éco responsabilité, citoyenneté, altérité...

Produire des « parentés aliens²¹ », c'est-à-dire des écarts de sens que la pratique travaillera à combler, des néologismes qui ouvriraient des espaces imaginaires. Nouveaux espaces situés en périphérie, dans les interstices de la ville, des pratiques, des organisations (et des effets de domination). Et si une culture des Communs tendait par exemple à « danser un territoire » ? Il ne suffit pas que cela « parle » à une ou quelques personnes, il faut idéalement que cette idée se débattre et incarne pour un groupe constitué un sentiment, un sens, un objectif, une vision partagée.

3 (Re)définir le jeu des acteurs et la chaîne de valeur

Dessiner les interactions entre parties prenantes, la nature des liens, les conditions de réciprocité et définir les valeurs matérielles et immatérielles ainsi produites : c'est une tâche exaltante et difficile parce qu'il faut d'abord, « en sortant de son périmètre d'Action réservée », chercher à reconquérir des acteurs de la vie publique, associations, élus, organisations publiques ou parapubliques, entreprises, les autres acteurs d'un même milieu culturel local... pour voir qui souhaite travailler à une culture des Communs – et comment.

C'est la condition d'une repolitisation de la Culture aujourd'hui abandonnée de tout réel intérêt « politique », reléguée à la marge des pratiques culturelles (le plus souvent assimilées aux pratiques numériques).

Redéfinir le jeu des acteurs, c'est aussi repenser l'organisation de la structure culturelle : la tâche est ardue et verra bien des blocages : l'hyper hiérarchisation de la plupart de ces structures, le culte du Projet dont les Directeurs.trices sont les héros cultivés, touchent (c'est un retour de toutes les équipes croisées en ateliers) au cœur du problème. L'approche *top-down* renvoie à un vieux monde de sachants prescripteurs indétrônables, et les dérapages qui vont avec.

Oser substituer au Projet, choisi par les conseils d'administration, des collectifs de pilotage qui intègreraient les équipes, des artistes, citoyens, partenaires, élus, susceptibles de faire un diagnostic de territoire puis d'établir un plan d'actions. Ceci remet fondamentalement en question le rôle de Direction, qui devient assimilable à un coordinateur-médiateur.

Le changement suppose de convaincre des élus sans doute, mais c'est aussi pour eux un moyen de reprendre possession d'équipements-projets abandonnés. Un nouveau cahier des

21 Un concept du philosophe Baptiste Morizot pour réinventer au cœur du langage un lien à l'étrangeté et au Vivant.

charges devra décrire et cadrer les missions, objectifs, marqueurs d'évaluation de ces nouveaux espaces culturels.

De même, la chaîne de valeur est souvent jugée archaïque, au sens où elle repose principalement sur la transaction financière symbolisée par la billetterie. Pas de réelle capacité de prescription de la part des spectateurs, un bénévolat en chute libre, peu mobilisable, pas d'objets-outils d'appropriation (newsletters et catalogues de saison signent un environnement commercial) ; et ce, alors que les plateformes numériques qui vendent du contenu culturel inventent des systèmes complexes de participation et de production de valeur (parrainage, notation, commentaire, recommandations, dispositifs à relayer sur les réseaux sociaux, playlists...). Sur ce même terrain (commercial), tout le monde en convient : le combat est perdu d'avance.

Inventer les conditions de plateformes dédiées à ces nouveaux espaces culturels (espaces de concertation, de décision, et espaces immatériels *ad hoc*), c'est poser la possibilité de concevoir un espace ouvert aux différentes contributions, aux échanges, aux interactions ; c'est s'ouvrir à l'entropie, au chaos, à l'émergence de l'improbable (au risque de la vie et des conflits !) ; c'est donc être agissant sur notre environnement.

Ceci est une autre condition du changement.

4 Privilégier le process, la mise en mouvement plus que le Projet

L'opposition à ces nouveaux modèles de conception et d'organisation est souvent la même : oui, mais quelle place est donnée aux artistes, à l'Art, à l'exigence de moyens, d'équipements, d'apprentissage qui sont les conditions d'exercice du spectacle, de l'exposition, du concert... ? Cet argument, étrangement, n'est pas opposé par les artistes qui le plus souvent espèrent, attendent que leur pratique rencontre autrement des publics curieux, pas forcément conquis *a priori*. Ils savent qu'interpeller fait partie du geste artistique. Et revoir la posture que la plupart des espaces culturels leur impose serait la condition d'un changement : d'un statut souvent sacralisé, intouchable, reconnu, à un positionnement en tant qu'acteurs de l'organisation, de ses espaces de concertation, de décision... acteurs du processus et pas seulement au service de la programmation (et de l'ego de la direction).

Oser le souligner : si les « cathédrales de l'art et de la culture » ne veulent pas être désertées par les moins de soixante ans, et pour retoquer le sempiternel reproche « d'élitisme » (serpent de mer de toute politique culturelle depuis une cinquantaine d'années), ce sont moins les œuvres présentées que les lieux qui les accueillent qu'il faut interroger. Le geste artistique (œuvre de répertoire ou pas, créations contemporaines, performances, concerts) passionne, intrigue, fait débat, peut mettre en colère, assurément... L'artiste désarçonne, inquiète mais rarement exclut ; le plus souvent c'est le lieu de présentation qui, dans ses codes, son lexique, sa communication, son « mode d'accueillir, de s'adresser, de recevoir », éloigne les gens, les personnes (avant d'être des publics).

Poser la nécessité de privilégier l'informel et la rencontre avant l'objet de représentation (et son triptyque programmation, diffusion, médiation). Inventer une relation tripartite diagnostic, création, Récit. Travailler hors les murs et hors espace culturel identifié, faire du process le cœur de l'action, un levier de changement.

5 Praxis, exercice du dissensus... et tiers de confiance

Les conditions d'un Commun en général et d'une culture des Communs en particulier s'étaient moins sur un environnement cadré, géré (un lieu, des objectifs, des moyens, des résultats) que sur une dynamique qui associe des parties prenantes et cherche à co-construire un espace de dialogue, de connaissance, d'apprentissage pour une *pratique* partagée. L'exercice n'est probant que dans l'usage du dissensus. Une tout autre façon d'entrer en relation, qui peut faire peur alors que le consensus règne (pas de vagues, tous derrière le chef, ou l'artiste). Le dissensus suppose une pratique de la coopération, de la gouvernance partagée, impose un temps de conception/décision beaucoup plus long, un sens de la négociation... et, si c'est nécessaire, attend un arbitre. Parce que la confiance est perdue : les lieux de culture ne peuvent plus se cacher derrière la bienveillance de leur prescription pour clore le débat ; un tiers de confiance doit être restauré. Une médiation nouvelle multipartite à inventer sans doute, là encore, pour chaque projet en Transition.

Une piste : le Territoire, ou plus encore ses interstices, son histoire, ses usagers, ses parties prenantes pour écrire un Récit contemporain que les artistes et toutes les bonnes volontés viendront enrichir.

Écrire le nouveau récit d'une culture des Communs.

Pour une meilleure compréhension partagée, il peut être nécessaire de dessiner les flux matériels, immatériels et relationnels au sein de chaque structure, puis de la plateforme sociale et culturelle en construction. Ce afin de mesurer *qui* serait capable d'amener *quoi* pour mettre en jeu, en connexion, un mouvement plus ambitieux pour, au fil des hypothèses émises et des expérimentations, identifier les leviers capables de créer une dynamique nécessaire à l'émergence d'un mouvement (osons le dire) d'émancipation.

Et dans tous les cas : élargir les missions des structures, assumer la dimension sociale, pédagogique pour se positionner comme tiers de confiance d'un territoire, c'est-à-dire comme acteur capable de faire lien sur des sujets contemporains marqués par la complexité des approches à mettre en œuvre et la nécessité de multiplier les « regards et pas de côté » (les bifurcations décidément)²².

POUR NE PAS FINIR

Tout changement est par nature extrêmement difficile pour l'humain comme pour toute organisation... et dans la plupart des cas, seuls les crises et les environnements ultra contraignants conduisent le Sujet (l'individu soucieux de ses territoires inconscients) ou l'organisation, à se réinventer. Pour qu'il y ait possibilité de changement, chaque individu, acteur sensible de l'organisation, doit se considérer lui-même comme une pièce du puzzle et être prêt à questionner ses usages, ses besoins, ses pratiques ; ainsi, Carl Rogers, psychologue humaniste américain déclarait simplement : « Je ne peux rien faire pour changer les autres. Mais chose étrange, quand je change moi-même, ils changent à leur tour. »

Assurément, tenter une pratique de changement dans l'organisation demande du temps, de la patience ; échouer, recommencer, échouer encore... mais le chemin formule et dessine la Transition. Pour la chose culturelle – comme pour le Sujet.

Si la plupart des professionnels, des partenaires publics, des élus, des publics conviennent que le modèle français est en bout de course, le travail ne fait que commencer ! Une volonté de changement est la première condition de celui-ci.

Cette recherche-action souhaite donner l'énergie, la conviction, les premières pistes-outils pour accélérer la Transition culturelle : créer une culture des Communs suppose un travail patient que de nombreuses équipes, de nombreuses collectivités peuvent entreprendre : ne rien décider *a priori* et prendre le temps de poser les fondations d'un espace de concertation.

Grâce à cette étude – ce dont nous avons tenté de rendre compte ici – une méthodologie est posée ; c'est en la mettant à l'épreuve de cas concrets, de projets de territoires particuliers, en respectant les institutions, les équipes, leurs contradictions, que le formidable maillage culturel français pourra se réinventer.

Demain c'est maintenant, et tant de forces et d'initiatives souhaitent le changement.

RECHERCHE-ACTION TOUR DE FRANCE : VERS UNE CULTURE DES COMMUNS

IDÉE ORIGINALE DE BRUNO CAILLET

ÉQUIPE PROJET

Directeur d'Étude

Bruno Caillet
assisté de Cécile Choblet

Équipe de rédaction

Philippe Brzezanski, Bruno Caillet,
Cécile Choblet, Claire Huberson

Coordinatrice de rédaction

Claire Huberson

Édition

Victoire Dubruel, Philippe Brzezanski

Maquette et mise en page

Florent Texier

Production déléguée

La Maison forte

la-maison-forte.com

En partenariat avec la coopérative Artishoc
artishoc.coop

Avec le soutien

Du ministère de la Culture et de la
Communication - Secrétariat Général / SCPCI
De la Fondation Crédit Coopératif

Impression

REPROLASER / Villeneuve-sur-Lot

REMERCIEMENTS

Pour leur engagement chaleureux, les équipes partenaires

Le Vivat, scène conventionnée d'intérêt
national art et création, à Armentières.

L'Avant-Scène, scène conventionnée
d'intérêt national art et création pour les
arts du mouvement, à Cognac.

Le Théâtre Universitaire, scène jeune
création et arts vivants, à Nantes.

Le Plus Petit Cirque du Monde, école de
cirque, fabrique artistique et plateforme
d'échanges internationaux, à Bagnaux.

Le Théâtre Cinéma de Choisy-le-Roi, scène
conventionnée d'intérêt national art et
création pour la diversité linguistique, à
Choisy-le-Roi.

Le Florida – musiques amplifiées et arts
numériques, à Agen.

Pour leur lecture croisée

Claire Andriès, Stéphanie Aubin, Christophe
Blandin-Estournet, Catherine Blondeau,
Marion Colléter, Elie Commins, Henri Devier,
Pascale Henrot, Anne-Christine Micheux,
Christophe Vernier, Samuel Vittoz, Julien Vila.

Pour leur confiance amicale

Jean-Christophe Cavallin et les Éditions Corti
qui nous confiaient le Préambule de *Malraux
s'éloigne*, à paraître en octobre 2022.



la maison forte

La Maison forte

9 Route du Tuquet, Le Bourg
47340 Monbalen

T. 05 53 47 63 91
<http://la-maison-forte.com>

Facebook

@la.maison.forte.en.transitions

Contact Bruno Caillet

T. 06 62 18 51 00
bruno@la-maison-forte.com



